

Originalveröffentlichung in: Waschek, Matthias (Hrsg.): Relire Taine : cycle de conférences organisé au Musée du Louvre par le Service Culturel du 18 mars au 8 avril 1999, Paris 2001, S. 101-159 (Collection principes et théories de l'histoire de l'art)

L'histoire sans histoire : la frise panathénienne comme vision idyllique

MICHAEL F. ZIMMERMANN

Directeur adjoint
du Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Munich



Anonyme
La cour vitrée dans le Palais des études
Paris, École nationale supérieure des beaux-arts

C'est avec la procession des citoyens, telle que Phidias l'avait représentée sur la frise autour de la *cella* du Parthénon (fig. 1), qu'Hippolyte Taine, en 1882, nous invite à participer à la plus haute fête à Athènes, les jeux panathéniens (fig. 2-5)¹. Dans le texte cité [voir Annexe IV], Taine s'éloigne de la description que Phidias a donnée de cette fête pour compléter son tableau par des sources écrites².

Il n'introduisit la description que dans l'édition de 1882 de sa *Philosophie de l'art*, les leçons professées depuis 1864 à l'École des Beaux-Arts et enrichies d'année en année, d'une édition à l'autre. Entre-temps, en 1870-1871, Adolf Michaelis avait publié la monographie qui reste jusqu'à nos jours la plus détaillée, la plus richement documentée sur le temple d'Ictinos et les sculptures de Phidias³. Les planches de Michaelis donnent une vision d'ensemble de la frise – fondée non seulement sur les pièces conservées à Londres, à Paris et à Athènes mais également sur les différents dessins, y compris ceux de Jacques Carrey qui avait documenté la frise en 1674, avant la destruction partielle du temple (fig. 2-5). Taine possédait donc toutes les informations pour imaginer la procession à travers la frise : il ne lisait pas seulement l'œuvre comme une représentation naturaliste, une représentation complète et authentique du rituel, nous permettant d'être immédiatement présent, non pas à l'œuvre d'art, mais à la scène. Mais il saute dans le film qu'il imagine à partir des textes et des œuvres d'art comme si ceux-ci ne permettaient que cette seule imagination, comme si tout *devait* avoir été exactement comme lui, Taine, le rêvait.

Il est vrai que depuis la première description détaillée qu'en donnait James Stuard, la frise de Phidias a toujours été lue comme montrant la procession des Panathénées. Elle était

connue non seulement à travers les parties relativement bien conservées, mais aussi par les dessins détaillés qu'en avait tracés, en 1674, Jacques Carrey, un artiste de l'entourage du marquis de Nointel, ambassadeur français auprès de la haute porte ottomane. Ce ne fut qu'en 1687 que le Parthénon fut détruit par des troupes vénitiennes sous le commandement du général Morosini. C'est à travers les dessins de Carrey – conservés à la Bibliothèque nationale de France, mais consultés depuis pour toutes les reconstructions du temple et de la frise – que Taine enrichit sa vision du temple⁴. Michaelis avait d'ailleurs complété ses planches de la frise en consultant ces dessins. Mais Taine mêle des descriptions antiques à la sienne. En effet, la grande fête des Athéniens a été relatée par de nombreux auteurs, depuis Aristote jusqu'à Eusebios⁵. Les Ergastines, choisies parmi les femmes et les jeunes filles les plus nobles de la ville, brodaient un voile, le *péplos*, pour la déesse. Une plaque de la frise d'entrée, certainement l'une des plus belles, saisie révolutionnaire de la collection Choiseul-Gouffier et maintenant au Louvre (fig. 6), représente ces beautés défilant sous la direction de deux prêtres. L'épisode du char en forme de navire, utilisé pour transporter ce voile rituel jusqu'au seuil de l'Acropole, ne fut pas inclus par Phidias dans la frise, bien que l'offrande du *péplos* soit la scène centrale du côté est de la frise, celle qui lui donne une direction générale. Tous les écrivains se sont essayés à donner du sens à cette absence – l'un l'attribua à un enrichissement ultérieur de la cérémonie, un autre au fait que le char-navire ne pouvait pas gravir les escaliers menant aux Propylées, un autre encore expliqua ce manque au caractère de la frise, excluant la représentation d'un détail dépassant largement son champ visuel restreint.

Ces détails n'intéressent point Hippolyte Taine, pas plus qu'une évaluation critique de l'œuvre d'art qui est le témoin capital de ce qu'il décrit, la frise de 160 mètres avec ses 360 figures, dont 60 perdues, et ses 200 chevaux. Taine ne s'intéresse pas aux circonstances, à l'occasion d'instaurer les fêtes sous l'archonte Hippokleides, en 566-565 av. J.-C., à leur agrandissement sous Peisistratos, ni aux raisons qui ont mené à la construction du temple à partir de 447 av. J.-C., ou au choix de Phidias pour directeur de tous les travaux, y compris ceux de l'architecte Ictinos – comme Plutarque le raconte.

Taine préfère suivre Pausanias, qui donne une description détaillée de la fête et du temple, mais non de la frise.

Par conséquent, sa lecture quasiment naturaliste, qui passe sur les difficultés dont l'interprétation était toujours accompagnée, paraît, dans son opiniâtreté, douteuse. On a toujours su que nombre des personnages représentés par Phidias et ses collaborateurs étaient des étrangers, des envoyés d'autres cités-États à Athènes. On a même soutenu que leur nombre, 192, correspondait de manière symbolique au nombre des morts du côté grec sur le champ de bataille de Marathon. Si Phidias voulait donner une vision durable de cette fête qui ne se tenait que tous les quatre ans, il s'agissait moins de la peindre que d'insister sur le rang politique de ce rituel lié à l'union toujours fragile unissant Athènes à ces partenaires. D'après Heiner Knell, l'enjeu était moins de «représenter une procession réelle que de proposer, dans le cortège des Panathénées, un symbole fort ambitieux»⁶. Aussi, Taine ne se laissait point déranger par le fait que la frise montrait, du côté est, sous le fronton le plus important du temple, une fête unissant les douze dieux olympiens, sans rapport avec la procession des contemporains de Périclès (fig. 5).

Le rêve de Taine n'est en effet ni l'interprétation d'une œuvre d'art ni un récit historique. Si l'on se réfère aux recherches de Michael Bakhtine sur la poétique et la théorie du roman, bon nombre de raisons justifierait l'appartenance du texte de Taine au genre littéraire de l'idylle. Non pas dans le sens de la pastorale, mais dans le sens d'une idéalisation de la réalité présentée dans cette vision, et cela selon différents critères. L'idylle, genre bien délimité dans l'Antiquité, allait influencer d'autres genres, l'épopée et le roman, plus tard la nouvelle – et, permettons-nous d'ajouter, l'histoire. Malgré des différences de stratégie narrative et de sujet – l'amour, la vie à la campagne, la famille, la patrie, toutes ces visions idylliques sont caractérisées par un même traitement du *chronotopos*, de la manière de structurer le temps et l'espace⁷:

– les figures de l'action sont toujours proches d'une patrie imaginaire qui tient lieu de la nature ;

– ce milieu est toujours bien défini, assez réduit, et fermé vis-à-vis du monde extérieur – limitation garantissant une

connaissance facile de ce milieu dans sa totalité, le rendant tout à fait familier à ses habitants, leur procurant sûreté, intimité et stabilité ;

– un rythme cyclique, dans lequel le temps dynamique se perd pour devenir, pour ainsi dire, intemporel, garantit la continuité de la famille des aïeux jusqu'aux petits-fils ; il unit la vie, à travers les stations essentielles de la naissance, de l'amour, du mariage et de la mort en un cycle complet et « naturel ». Enfin, ce rythme cyclique ennoblit la vie de tous les jours – le travail, les repas, les festins et les mœurs – de manière qu'elle se présente comme un rite au service d'une destinée la dépassant ;

– la réalité est sublimée au moyen des arts et de la religion ;

– la réduction de la complexité et l'idéalisation se complètent l'une l'autre ;

– la nature comme immédiate et la culture en tant qu'instance de médiation se trouvent dans une constellation d'opposition – une dichotomie qui se perd pourtant au cours du XIX^e siècle⁸.

L'idylle influença énormément les débuts du roman patriotique, éducatif, familial et sentimental. La fonction en est la récupération imaginative d'un *locus amoenus*, le plus souvent situé dans un passé idéal, qui fait écran aux désirs et idéaux actuels. Pendant le XVIII^e siècle, l'idylle apparaît souvent comme menacée, soit par les guerres, soit par la civilisation en général. Il suffit de penser à l'*Émile* de Rousseau. D'autre part, le XVIII^e siècle essaya de différencier les genres idylliques, tels la pastorale, l'églogue et l'idylle au sens propre, sans pourtant décrire leurs sujets et leurs buts spécifiques⁹. Les tentatives d'ordonner les visions différentes d'un bonheur stéréotypé ne témoignent que de la diffusion de l'idylle dans tous les genres littéraires et s'étaient réduites à de simples stratégies rhétoriques, de moyens de suggestion. Ce serait un exercice académique de démontrer que le texte de Taine satisfait aux critères de l'idylle que nous avons énumérés. Chez lui, l'âge d'or d'un accord parfait entre la nature intérieure de l'homme, avec ses besoins et ses désirs, et la nature extérieure est une vision non pas du mythe, mais de l'histoire. Ce n'est plus l'âge d'or, mais le temps de Périclès et de Phidias qui a réalisé cet équilibre à jamais perdu. Chez Taine, toute la description de la Grèce se

située sur la pente entre l'histoire et l'idylle, une idylle pourtant transformée en utopie, en rêve d'un temps meilleur qui se rêve comme réalisé – et de plus, un rêve projeté non pas dans un avenir pour lequel il vaudrait la peine de se battre, mais dans ce *tempus actus*, ce passé éternel qui est le médium du mythe.

Reconstruction de l'idylle en tant qu'utopie renversée, donc, et reconstruction du mythe dans la sphère de l'histoire. L'idylle se trouve en même temps brisée et reconstruite à travers les moyens de l'histoire. Les stratégies littéraires, même de ce divulgateur génial, ne sont pas innocentes. Taine avait évoqué dès 1872 le monde idéal de la Grèce antique pour introduire dans le noyau de ses théories l'influence du milieu, naturel ou historique, sur l'artiste et son œuvre. Il ne prétendait à rien de moins que de parler au nom de cette « grande voix infinie et multiple du peuple qui chantait à l'unisson autour d'eux [les artistes]. Ils n'ont été grands que par cette harmonie. Et il faut bien qu'il en soit ainsi. Phidias, Ictinos, les hommes qui ont fait le Parthénon et le *Jupiter olympien*, étaient, comme les autres Athéniens, des citoyens libres et des païens, élevés dans la palestre, ayant lutté, s'étant exercés nus, habitués à délibérer et à voter sur la place publique, ayant les mêmes habitudes, les mêmes intérêts, les mêmes idées, les mêmes croyances, hommes de la même race [...] »¹⁰.

Ces réflexions pourraient se limiter à souligner le lien qui unit tous les éléments d'une culture en insistant sur le *genius loci*, sur la culture – le cadre pour la vie de ceux qui la soutiennent, son adaptation aux conditions naturelles et historiques, ou en définissant une stratégie narrative, qui mettrait l'accent sur l'unité du récit, l'unité de la vision donnée par l'historien. Ce lien vital, l'unité du vécu, de ses contrastes aussi et de ses contradictions, Taine l'aiguise d'abord à la manière d'un humaniste de la Renaissance insistant sur l'unité d'un cosmos, celui d'une culture passée et plus vertueuse que la nôtre. Puis, il dépasse ces liens narratifs pour en faire une théorie de la causalité. L'artiste, d'abord agent de la *mimesis* de son époque, de son entourage, se transforme de témoin en produit, d'un « être-avec » en un être déterminé. Déterminé, comme chacun sait, d'abord par le climat : par les différences de climat ; l'unité des indo-européens, au cours de leurs migrations, a engendré

les Indiens, les Italiens et les Grecs. La sélection naturelle a adapté le type de l'homme à son milieu.

L'idylle de l'histoire devient l'endroit où l'histoire naturelle et l'histoire s'entrecroisent. Il ne suffit pas, dans ce parcours de clichés, d'évoquer le nom de Charles Darwin et d'insister sur le fait que ses théories étaient traitées comme un évangile. Il faut aller plus loin. Pourquoi les lois de Darwin avaient-elles ce statut de croyance ? Les lois de Mendel réglant l'héritage étaient inconnues. Découvertes durant les années 1850, on n'en discuta que vers la fin du siècle seulement. On savait que l'évolution des propriétés était engendrée par le hasard, mais on n'avait que des idées assez vagues sur le comment de cette sélection naturelle. En 1873, un philosophe comme Théodule Ribot pouvait affirmer, dans un traité influent, *L'Hérédité psychologique*, que « l'hérédité est une loi » ¹¹. Les biologistes et ceux qui en étaient influencés étaient plus lamarckiens qu'ils ne l'admettaient. On savait que Lamarck, qui s'imaginait que le cou de la girafe s'était allongé progressivement à cause du besoin de manger sur les arbres dont la nourriture était toujours plus élevée, avait tort. On répétait la théorie darwinienne suivant laquelle les mutations, l'origine des propriétés propices à la survie, étaient dues au hasard, qu'il n'y avait pas d'hérédité des propriétés acquises. Mais avant de connaître les lois de Mendel, on se trouvait dans des croyances incertaines. On devint moins lamarckien après que Mendel eut, avec le modèle de petits pois de différentes couleurs, éclairci la manière par laquelle des propriétés physiques (divisées en dominantes, sous-dominantes ou récessives) sont héritées d'une génération à l'autre. Au fond, Taine, Zola et leurs contemporains s'imaginaient que les propriétés acquises pouvaient être transmises – non pas à travers l'éducation, mais par l'héritage biologique. L'évolution, débarrassée de cette manière du hasard, se réalise dans des périodes beaucoup plus courtes ; les dimensions temporelles de l'histoire naturelle se rapprochent de celles de l'histoire des historiens. « L'hérédité est une loi » – voilà l'expression non pas d'un savoir, mais d'une croyance.

Selon Taine, la race s'adapte au sol, le paysage détermine donc le caractère des habitants qui le cultivent. Winckelmann avait comparé la Grèce à la Géorgie, réservoir des femmes

les plus belles, Taine la compare à la Provence¹². Laissons à Félix Fénéon le soin de résumer. Le critique écrit, en 1886, dans le *Petit Bottin des Lettres et des Arts* : « Taine (Hippolyte). Applique dans l'histoire littéraire les procédés de la science agronomique. D'un pays étudie la nature du sol, la topographie, le climat, puis se représente une génération d'artistes comme une poussée de cèpes, de betteraves, de sycomores et de choux de Bruxelles. »¹³

Le *genius loci* détermine la race¹⁴, mais c'est le moment historique qui détermine l'objet dont il est question, en dernière conséquence, les œuvres d'art, même si Taine n'en parle pas, mais les utilise pour évoquer le monde idéal dont elles sont issues. L'histoire, pour Taine, est mêlée de biologie, de l'évolution de la race qui connaît son enfance, sa floraison juvénile et adulte, enfin sa décadence. Au début, « les hommes de cette race eurent une invention propre, la cité »¹⁵. À la liberté extraordinaire des cités correspondaient les libertés extraordinaires de l'individu, dont Taine ne méconnaît pas les conditions. « Un citoyen y travaillait peu de ses mains ; d'ordinaire il était approvisionné par des sujets et des tributaires, et toujours il était servi par des esclaves. »¹⁶ L'esclavage était pour Taine un aspect « nécessaire » de l'état d'humanité atteint en Grèce dont on pourrait dire qu'il le notait avec un réalisme moderne, si l'on ne préférerait pas qualifier son récit de social-darwiniste. « Le citoyen n'avait pas de besoins et passait la journée en plein air. [...] N'ayant à servir ni roi ni prêtre, il était libre et souverain pour sa part, dans la cité. C'est lui qui choisissait ses magistrats et ses pontifes ; il pouvait à son tour être élu aux sacerdoces et aux charges [...]. En somme, les affaires publiques et la guerre, voilà son emploi. »¹⁷ Comme chez Winckelmann, la Lacédémone était le modèle de la nouvelle beauté. « Il s'agissait d'abord, pour avoir des corps parfaits, de fabriquer de belles races ; on s'y prenait comme dans les haras. On tuait les enfants mal conformés. De plus la loi réglait l'âge des mariages, choisissait le moment et les circonstances les plus favorables pour bien engendrer. »¹⁸ Le complément de cette beauté était la liberté, l'équilibre parfait entre le corps et l'âme, l'animal humain et cet être spirituel s'éloignant, à la suite, de l'équilibre avec son corps. « Le personnage idéal à leurs yeux fut, non pas

l'esprit pensant ou l'âme délicatement sensible, mais le corps nu, de bonne race et de belle pousse, bien proportionné, actif, accompli dans tous les exercices.»¹⁹ Les Grecs prêtaient même leurs corps aux dieux²⁰. «Pendant trois ou quatre cents ans ils ont ainsi corrigé, épuré, développé leur idée de la beauté physique. Rien d'étonnant s'ils arrivent enfin à découvrir le modèle idéal du corps humain. Pour nous qui le connaissons aujourd'hui, c'est d'eux que nous l'avons reçu. [...] Si aujourd'hui, oubliant nos corps mal venus ou gâtés de plébéiens ou de penseurs, nous voulons retrouver quelque ébauche de la forme parfaite, c'est dans ces statues, monuments de la vie gymnastique, oisive et noble, que nous allons chercher nos enseignements.»²¹

Ici, à l'histoire devenue idylle, s'ajoute un autre paradoxe : l'histoire devenant idéal, produisant son contraire, maintient sa valeur au-delà du parcours de l'histoire, dans le non-historique. Au dernier chapitre de sa *Philosophie de l'art*, celui que Taine édita par la suite aussi comme livre indépendant (*De l'idéal dans l'art*), il explique, comment et pourquoi l'art grec se transforme en valeur absolue. Au début, tout semble, comme dans les sciences exactes – telle la biologie évolutive – relatif. «Dans une plante ou dans un animal, certains caractères ont été reconnus comme plus importants que les autres ; ce sont les *moins variables* ; à ce titre, ils possèdent une force plus grande que celle des autres ; car ils résistent mieux à l'attaque de toutes les circonstances intérieures ou extérieures qui peuvent les défaire ou les altérer.»²²

Les caractères s'ordonnent selon leur profondeur, de la mode éphémère à la manière d'une époque, des capacités et des facultés spécifiques d'un peuple (voire d'une race) jusqu'aux privilèges de l'humanité. Il en est de même pour ce qui concerne les produits artistiques et littéraires, des figures nerveuses et décadentes de la littérature moderne jusqu'aux figures mythiques qui transcendent la culture dont elles sont le produit. Pourtant, les œuvres d'art ne se distinguent pas seulement selon l'importance du caractère qu'elles expriment, mais également selon leur degré de bienfaisance : certaines n'ont pas d'autre but que de nous amuser, tandis que les œuvres les plus hautes nous élèvent aux idéaux de l'humanité imaginée dans un

équilibre perdu. Dans cette hiérarchie, un roman naturaliste diffère évidemment d'un drame de Shakespeare, et celui-ci d'une épopée d'Homère. Le caractère le plus général dans les arts plastiques est marqué par l'œuvre de Phidias. Après, l'art se divise dans les caractères nationaux et se plie sous le poids des civilisations différentes.

« Aujourd'hui l'encombrement de la tête humaine, la multiplicité et la contradiction des doctrines, l'excès de la vie cérébrale, les habitudes sédentaires, le régime artificiel et l'excitation fiévreuse des capitales ont exagéré l'agitation nerveuse, outré le besoin des sensations fortes et neuves, développé les tristesses sourdes, les aspirations vagues, les convoitises illimitées. L'homme n'est plus ce qu'il était, et ce que peut-être il aurait bien fait de rester toujours, un animal de haute espèce, content d'agir et de penser sur la terre qui le nourrit et sous le soleil qui l'éclaire, mais un prodigieux cerveau, une âme infinie, [...] tantôt enivré, tantôt accablé par l'immensité de ses acquisitions et de son œuvre, acharné après l'impossible ou rabattu dans le métier, lancé dans le rêve douloureux, intense et grandiose comme Beethoven, Heine et le Faust de Goethe, ou resserré par la compression de sa case sociale et déjeté tout d'un côté par une spécialité et une monomanie comme les personnages de Balzac. À cet esprit les arts plastiques ne suffisent plus; ce qui l'intéresse dans une figure, ce ne sont pas les membres, le tronc, toute la charpente vivante: c'est la tête expressive, c'est la physionomie mobile, c'est l'âme transparente manifestée par le geste, c'est la passion ou la pensée incorporelles, toutes palpitantes et débordantes à travers la forme et le dehors; s'il aime la belle forme sculpturale, c'est par éducation, après une longue culture préalable, par un goût réfléchi de dilettante. »²³

La décadence de l'art, qui n'est pas celle de l'humanité, a été peut-être interrompue par les périodes de la renaissance de l'Antiquité, mais celles-ci aussi étaient incapables de nous rendre l'idéal dans toute sa pureté. L'art a eu son heure dans le processus historique, dans l'histoire de l'éclosion du genre humain – son heure à jamais révolue. Depuis, l'art a perdu,

sinon son rôle, du moins sa prééminence. Selon Taine, aucune expression culturelle de la Grèce n'a égalé ses produits artistiques. À l'époque chrétienne, l'art avait déjà perdu ce rôle prépondérant. La religion était devenue spirituelle, l'âme avait pris le devant sur l'imagination claire. Au XIX^e siècle, les sciences ont pris le premier rang, c'est dans les sciences et dans l'arrangement le plus raisonnable de la société que l'esprit réalise le plus complètement sa liberté. Le savoir dans sa forme artistique, religieuse et philosophique, voire scientifique, se renouvelait depuis l'Antiquité et le Moyen Âge. Il n'était pas hors de propos de citer *L'Esthétique* de Hegel dans ce contexte, comme le faisait Dumitru Rosca, en 1928, dans son étude intelligente mais extrêmement tendancieuse²⁴. Pourtant, la valeur absolue des arts visuels, de la religion et de la philosophie n'est pas égale, dans le sens historique. Ces expressions de l'idéal tout court se surpassent l'une l'autre, en se supprimant, en quelque sorte. De cette liberté de l'esprit, qui ne produit, dans le processus historique, que lui-même, les arts visuels ne sont que le premier degré – la vision sensible, mais indistincte, de la liberté. La religion surpasse l'art, comme elle est surpassée par la science, voire la philosophie. L'art a eu son époque, à jamais perdue, où il était la forme la plus haute par laquelle l'homme prenait conscience de lui-même. Les autres époques, qui préfèrent d'autres formes de conscience, qui accordent une liberté d'esprit plus haute à d'autres réalisations de l'esprit, ne peuvent que se réchauffer à l'art de ces époques plus heureuses, assez naïves pour pouvoir se représenter la liberté dans l'image.

Si son époque peut surpasser l'Antiquité grecque dans maintes préoccupations de l'esprit, dans les sciences et la philosophie, cela ne lui est pas donné dans les arts plastiques. C'est là l'aspect hégélien superficiel, chez Taine, à côté duquel il y a un hégélianisme plus profond : l'histoire ne peut fatalement que produire la liberté. L'histoire avait *déterminé* la Grèce à cette parfaite liberté, qui est le contraire de la *détermination*. Tout le tableau géographique aussi bien qu'historique peint par Taine a préparé la place pour cet objet convoité qui entre, par la suite, dans tous les autres tableaux : le corps parfait, contemplé par l'homme moderne à la fois comme l'image de lui-même et comme l'image d'un bonheur à jamais perdu. Alex Potts

a bien qualifié cette attitude, chez Winckelmann, de cruelle, de masochiste. À la différence de Baudelaire qui était à la recherche de l'éternel dans l'actuel, Taine se vouait à la recherche de l'actuel dans l'éternel. Comme si la question de la valeur absolue de la statuaire grecque était hors du jeu, Taine y ajouta l'histoire, une actualité aussi factice que passée, en insistant sur l'unité parfaite de cette histoire imaginaire et de la valeur absolue de son produit éternel.

Phidias avant et après la Révolution

Pourtant, il y avait l'expérience de l'homme moderne, l'histoire récente et fort troublée qui se mêlait dans la vision de Taine. Retournons à cette procession que serait la frise panathénienne. Une telle fête de la société, un tel rassemblement, une pareille mise en scène de la société pour elle-même, puis devenue œuvre d'art, était également dans l'horizon de la France moderne. Une fête, pourtant mal embouchée aux yeux de Taine²⁵, eut lieu le 14 juillet 1790, d'après une idée conçue vers la fin de l'année 1789, «l'Assemblée des députés des 60 sections pour le pacte fédératif», sur le Champ-de-Mars, mieux connue sous le nom de fête de la Fédération. Pour Taine – nous le citons dans l'annexe III – l'idéal derrière cette cérémonie fut démenti par le rituel et son esthétique.

Selon les projets de l'architecte Jacques Cellier, on avait construit, sur le Champ-de-Mars, un «cirque dans le genre des Romains», que l'on découvre sur la *Vue panoramique de la Fête de la Fédération [...] agrémentée de deux figures allégoriques représentant l'une la Renommée, l'autre un génie de la liberté* (fig. 7). Cette gravure illustre bien la disposition extrêmement compliquée du cortège et de la fête, telle que nous la connaissons par l'ordre de la marche et les dispositions dans le Champ-de-Mars pour la confédération: «Une compagnie de cavalerie, avec un étendard et ses trompettes; le chef et le major de la cavalerie marcheront à la tête du détachement. [...] Les Électeurs de la ville de Paris. Une compagnie de volontaires. L'Assemblée des représentants de la commune. [...]

Les députés de la commune pour le pacte fédératif. Les soixante administrateurs de la Municipalité, accompagnés des Gardes de la Ville. [...] Bataillon de vétérans.»²⁶ Au milieu du terrain, se dressait un autel de la Patrie, et à l'entrée du cirque, en face d'un pont de bateaux, un arc de triomphe de 25 mètres de haut, construit en charpente. Une autre représentation a été redécouverte par François Macé de Lépinay²⁷. Le peintre Charles Thévenin essaya de garder le souvenir du moment culminant de la fête, le serment des fédérés (fig. 8). Voici comment les dispositions contemporaines prévoyaient le déroulement de la fête : «Après la bénédiction des bannières, on célébrera la messe, après laquelle le major de la confédération prononcera le serment fédératif, qui sera prêté par tous les confédérés. Le *Te Deum* sera chanté après le serment et, la cérémonie finie, on sortira dans l'ordre où l'on sera entré.»²⁸ La version de Thévenin était certainement idéalisée. En effet, Mirabeau était déçu, non seulement parce que le roi, à son avis, avait donné un rôle trop éminent à La Fayette, mais aussi parce que les figures centrales autour de l'autel étaient trop petites, le cortège trop long et ennuyeux²⁹. Hubert Robert a laissé une impression de cette fête où, selon les contemporains, la distance entre le spectateur et l'autel central était trop grande pour permettre au peuple rassemblé dans ce stade provisoire de pouvoir suivre vraiment la cérémonie (fig 9).

Outre les images dessinées après coup, nous disposons d'une représentation de la fête déjà visible pour les participants. Elle se trouvait sur l'arc de triomphe entre le pont et le Champ-de-Mars, sur les bas-reliefs, ou mieux, sur l'imitation de bas-reliefs peints en grisaille sur les grands panneaux donnant l'illusion de cette architecture éphémère. Jean-Guillaume Moitte en avait fourni le modèle (fig. 10 et 11). Suivant Gisela Gramaccini, Moitte était l'artiste le plus éminent de la Révolution après David. Un an après, on lui commandera le fronton de l'église Saint-Sulpice transformée en panthéon national, projet qu'il réalisera sous la direction d'Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy. Sur la frise du côté de la Seine, quatre inscriptions allégoriques interprétaient le déroulement de ce serment (fig. 10). On commence par les soldats à gauche, pour voir ensuite les citoyens et les citoyennes vêtus

à la manière antique, on continue avec l'autel de la patrie, et on termine avec une danse pastorale du peuple :

*«La patrie ou la Loi
peut seule nous armer
mourons pour la défendre
et vivons pour l'aimer.
Consacrés
au travail
de la Constitution
nous le terminerons.
Le pauvre, sous ce défenseur,
ne craindra plus
que l'opresseur
lui ravisse son héritage.
Tout nous offre d'heureux présages,
tout flatte nos désirs,
doux pays!
Loin de nous écarte les orages
et comble nos plaisirs.»*

Dans les reliefs du côté du Champ-de-Mars, le mélange de figures réelles et allégoriques s'accroît (fig. 11). On lisait sous les reliefs : « Nous ne vous craindrons plus, subalternes tyrans, vous qui nous opprimiez sous cent noms différents. – Les droits de l'homme étoient méconnus depuis des Siècles, Ils ont été rétablis pour l'humanité entière. » Comme si cela ne suffisait pas, les gravures d'après les projets originaux étaient accompagnées de l'inscription : « L'Aristocratie et ses agents, sont enterrés sous les ruines de la Bastille. Du sein de ces ruines s'élève la Liberté armée d'un glaive et foulant aux pieds l'hydre. Les Prisonniers, victimes du pouvoir arbitraire, se prosternent en action de Grâces devant l'Autel de la patrie. – Les dames françaises, à l'imitation des Romaines, viennent faire le sacrifice de leurs Bijoux. À côté d'elles est l'Abondance qui doit renaître de pareils sacrifices. La Renommée devance le Char de la Loi, traîné par des lions pour désigner la force. » Voici le troisième relief de cet arc à trois ouvertures, accompagné des inscriptions : « Le Roi d'un peuple libre est seul un

roi puissant. Vous chérissez cette liberté, vous la possédez maintenant. Montrez-vous dignes de la conserver.» Et le texte plus descriptif accompagnant l'illustration : «Le Roi vient à Paris, faire sa résidence, à la suite de sa famille, sont les Députés de l'Assemblée Nationale. La Milice Parisienne fait ranger le peuple, pour indiquer que sa mission est de maintenir l'ordre et de protéger l'exécution des Lois.»³⁰

Comme les frises par Moitte pour la fête de la Fédération, la frise panathénienne avait représenté l'image de la fête pour ses participants. De plus, le cortège était présent lors de la procession, qui se déroulait sous son image idéalisée. On sait peu de choses sur le projet de Moitte. Bien sûr, l'esquisse de David pour le *Serment du Jeu de paume* et l'*ara pacis Augustae* figurent parmi les modèles. La frise du Parthénon, reproduite dans les planches de Stuard et Revett, largement étudiées en Europe, a peut-être joué un rôle (fig. 2 à 5)³¹. Mais ce n'est pas notre propos d'ériger, avec la frise, la démocratie athénienne comme modèle de la Révolution. Au contraire, nous essayons de montrer que la Révolution constituait, d'une certaine manière, un arrière-plan dans la description que Taine donnait des Athéniens à partir de la frise de Phidias.

La frise du Parthénon fut découverte par le monde des arts lorsque ses plus importants fragments furent transférés à Londres, au British Museum, en 1816. L'auteur de cette conquête débattue encore de nos jours était Thomas Bruce, septième comte d'Elgin (1766-1841), ambassadeur britannique auprès de la Haute Porte ottomane depuis 1799. Les conquêtes de l'armée anglaise en Égypte, après le départ de Bonaparte et de ses troupes, avaient amené la Haute Porte à accepter les propositions d'Elgin concernant les œuvres d'art. En 1801, les marbres furent déposés du Parthénon, pour remédier à leur destruction progressive. Acquis, après de longues négociations, par lord Elgin en 1816, pour 35 000 livres sterling, ils furent transportés à Londres avec d'autres sculptures du Parthénon, de l'Érechthéion et d'autres bâtiments athéniens. Pour ne pas trop détruire l'architecture existante, on laissa en place les reliefs du côté ouest de la frise, en se limitant à en prendre des moulages en plâtre. Les *Elgin Marbles* donnèrent l'occasion d'une révision complète de l'image qu'on se faisait de la

sculpture antique³². En France, l'auteur de cette redécouverte de l'Antiquité, celle de Phidias, était Quatremère de Quincy³³.

Nous aurons à parler, ici, d'une autre généalogie d'Hippolyte Taine, à côté de celle qui mène de Montesquieu à Auguste Comte et à John Stuart Mill : c'est celle qui lie Winckelmann à Quatremère de Quincy et celui-ci à Charles Blanc. Ce n'est pas pour satisfaire aux besoins de la philologie autour d'un personnage comme Taine. Il nous faut compléter cette généalogie pour en arriver à Taine et les artistes de son temps : des artistes, tel Seurat, qui subirent le poids de sa vision de l'histoire, qui cherchaient une place pour le contemporain dans cette association entre l'éternel et le devenu, l'absolu et le relatif, l'autorité indiscutable et un présent à la recherche de lui-même. D'abord les spectres des Athéniens : Winckelmann *qui genuit* Quatremère de Quincy *qui genuit* Charles Blanc. Avant Taine, ils avaient enseigné à l'École des Beaux-Arts une histoire qui n'en était pas une. Puis, le présent, celui de Taine, sous le poids de cette patrologie.

Pour Quatremère, la frise panathénienne offrit l'occasion de restructurer une vision de l'Antiquité qui remontait à Winckelmann et qui était transformée par la Révolution. D'abord auteur d'une interprétation révolutionnaire de l'Antiquité classique, il inventa plus tard une version restauratrice du classicisme. Depuis 1789 jusqu'en octobre 1790, il avait été membre de la Commune de Paris, en avril 1791, élu membre du Comité d'instruction publique. Accusé en 1792 de soutenir la monarchie, il dut se cacher, pour partir en exil, jusqu'en automne 1794. Puis, après son engagement pour la Convention, une seconde fuite en Italie, et des protestations contre le vol d'œuvres d'art destinées à enrichir le Louvre. De 1816 à 1839, il exerça une très grande influence en tant que secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts. En 1791, dans ses *Considérations sur les arts du dessin*, il avait formulé cette théorie des climats, banalisée depuis, et qui prendrait une valeur fondamentale dans l'œuvre de Taine³⁴. Et Quatremère, comme Winckelmann avant lui, et comme plus tard Taine, ne pouvait voir dans le Grec que l'Indien, le bon sauvage de son temps³⁵.

Passant de la nature à l'histoire, Quatremère était également l'un des inventeurs de la doctrine appelée par Édouard

Pommier « consubstantialité de l'art et de la liberté »³⁶. Ce fut, en effet, l'une des inventions principales de la réception des écrits de Johann Joachim Winckelmann en France. Le premier numéro de la revue de la Société nationale des neuf sœurs, publié en juillet 1790, proclama : « La capitale de la France a vu se former dans son sein des sociétés dont l'unique but est de lui donner la splendeur d'Athènes et de Rome vertueuses. »³⁷ Chez Talleyrand, le 13 octobre 1790, cette idéologie s'accroît de manière à pouvoir légitimer, plus tard, l'aliénation des œuvres d'art de leur pays d'origine pour les exposer au Louvre : « Les chefs-d'œuvre des arts sont de grands moyens d'instruction, dont le talent enrichit sans cesse les générations suivantes. C'est la liberté qui les fait éclore, c'est donc sous son règne qu'ils doivent être religieusement conservés, et l'Assemblée nationale ne saurait trop se hâter de fixer sur cet objet la surveillance active des différents corps administratifs du royaume ». La Lacédémonie, Athènes, Rome prenaient leur place prééminente dans la rhétorique pendant la Révolution³⁸. En 1791, dans ses *Considérations sur les arts du dessin en France*, Quatremère de Quincy déclara que seul un gouvernement populaire et démocrate pourrait garantir la « juste corrélation des arts avec les besoins de la société » et, par cela, le progrès dans les arts. Après avoir tracé l'image d'une république encourageant la vertu publique par des statues, il s'étonne : « J'ai presque tracé l'image de la Grèce. »³⁹ *La Décade*, le 10 floréal an II (29 avril 1794), s'exprima ainsi : « La liberté politique, qui est le chef-d'œuvre de la civilisation, et les beaux-arts, qui sont la plus noble création du génie, naquirent sous le même ciel et répandirent à la fois leurs influences sur le même peuple. Les Athéniens furent ce peuple ingénieur, qui vit éclore et les lois de Solon et les tableaux de Polygnote et les statues de Phidias. »⁴⁰

Après l'Empire, Quatremère considérait la rencontre avec les *Elgin Marbles* comme l'événement le plus important dans sa carrière de théoricien des arts. D'un voyage à Londres, auquel il s'était décidé, en 1818, poussé par son ami Antonio Canova, il lui écrivit : « Qui n'a pas vu les marbres d'Elgin n'a rien vu. » Dans sept lettres à Canova, publiées sans délai, Phidias prenait place au centre des théories artistiques de Quatremère de

Quincy. La frise panathénienne remplace les modèles suprêmes de l'art de Winckelmann, le *Laocoon*, l'*Apollon* et le *Torse du Belvédère*, la *Vénus Médicis*. Rome l'éducatrice se trouve réduite au rôle d'un « marché secondaire des ouvrages grecs ». Winckelmann aurait essayé prématurément et d'après des copies de comprendre l'art antique. Pourtant, Quatremère était d'abord choqué par le naturalisme des sculptures de Phidias : « C'est d'une vérité à faire peur. » Mais c'était « la vérité en grand ». Winckelmann avait vu, dans Phidias, le fondateur du style « grand et haut », qui n'avait pourtant pas encore atteint la « grâce et attraction » du « beau style ». Pour Quatremère, Phidias devient un témoin à la fois contre l'idéalisme froid de David et contre les tendances soi-disant réalistes des peintres romantiques (« la vérité en petit »)⁴¹. Jacques-Louis David, pour Quatremère, est désormais coupable d'avoir introduit un idéal erroné de l'Antiquité, celui des Romains. Il aurait rendu la peinture sculpturale, contre son caractère fondamental, et par là, il aurait provoqué la réaction légitime, mais exagérée, des romantiques. À David, imitateur de l'Antiquité, il préféra Canova, le dernier héritier de l'Antiquité, bien qu'il ait eu ses réserves vis-à-vis de l'élégance hellénistique par exemple de *l'Amour et Psyché*⁴².

Après Quatremère de Quincy, il faut mentionner un autre patron pour en arriver à Taine, qui occupa, à partir de 1863, la chaire d'histoire de l'art à l'École des Beaux-Arts. Il s'agit de Charles Blanc, historien et théoricien de l'art, nommé une première fois directeur des Beaux-Arts le 5 avril 1848. Quelques jours après sa nomination il publia son *Rapport sur les arts du dessin et sur leur avenir dans la république* – cité, en 1870, *in extenso* par son frère Louis Blanc dans un livre sur la révolution de 1848. Il y expliqua que seules les monarchies sûres et les démocraties fortes étaient capables de produire le grand art. Mais à la différence des monarchies, qui traitaient l'artiste en esclave, les démocraties lui accordaient des tâches publiques, héroïques. « N'est-ce pas dans les républiques de la Grèce et de l'Étrurie que les arts ont produit ces monuments merveilleux dont la beauté impérissable fut remise en honneur, dans toute l'Europe, par un peintre républicain, le grand David ? » Pour Blanc, la république devait fatalement donner

naissance à une tradition artistique et industrielle supérieure ; pour exemple, il évoque les républiques de Florence et des Pays-Bas réunis. « Et si ces faibles républiques du passé, qui occupent si peu de place sur la carte d'Europe, ont pu faire de si grandes choses, que ne sortira-t-il pas de la jeune et forte république que la France inaugure ? [...] L'élan qu'a imprimé la renaissance moderne ne s'arrêtera pas à l'industrie ; et à son tour, au lieu des amateurs et des princes, l'art trouvera pour protecteur ce grand prince, cet amateur opulent, qu'on appelle tout le monde. » La première démocratie aurait produit le plus grand artiste : « Les beautés de l'Antique se produisent en même temps que les autres merveilles de l'esprit de l'homme ; la frise du Parthénon porte la même date que les victoires de Périclès. »⁴³

Blanc reprend l'émerveillement de Quatremère de Quincy devant les *Elgin Marbles* et en fait un motif littéraire : « On croit être d'abord en présence de la vérité même, de la simple nature. Mais, après quelques moments de contemplation, cette vérité grandit, cette nature s'élève, se purifie, se divinise ; l'art se manifeste, la perfection se déclare, vous respirez l'essence du vrai, qui est le beau, vous entrez dans une admiration qui va toujours croissante, qui sera désormais sans réticence et sans retour. »⁴⁴ Un extrait de la *Procession des Panathénées* figure dans la *Grammaire des arts du dessin* publiée par Blanc en 1867 (fig. 16) ; nous reconnaissons à peine les Ergastines. Pourtant, dans tous les écrits de Blanc le nom de Phidias équivaut au retour à la norme. « Phidias a égalé la forme à l'idée. Il a rendu l'une aussi belle que l'autre était grande. Il a saisi l'idéal dans l'essence du réel, du réel purifié, transfiguré, comme s'il eût un instant soulevé le voile qui cache l'exemplaire parfait, l'exemplaire sorti des mains de Dieu. » « Phidias, en un mot, a découvert le dernier secret, en achevant d'éveiller la vie. »⁴⁵

Enfin, Taine n'avait pas besoin de se référer à Hegel pour soutenir qu'il n'était plus possible d'atteindre de nouveau cet idéal artistique, même dans la meilleure des républiques. Pour Charles Blanc, l'art de son ami Ingres en fut le paragon. Cet artiste avait atteint le plus haut degré de perfection possible. Il démontrait que l'idéal de la Grèce était à jamais perdu : Plus collectif que le nôtre, l'art antique a pu exprimer le général

des idées et le générique des formes, et rester impersonnel ; l'art moderne, n'ayant plus cette ressource de chercher une perfection déjà trouvée, a dû devenir, en effet, l'expression des sentiments intimes du cœur ; il a dû se passionner suivant le tempérament de l'artiste, s'empresdre d'un caractère personnel, porter la signature d'un nom propre. » La perfection d'Ingres était relative, celle de Phidias absolue : « Voilà ce qui explique et légitime en quelque sorte ce qu'il y a d'exagéré et de tendu dans le style d'Ingres. Son dessin était comme son langage, plein d'énergie. Sa peinture était comme son âme : passionnée. »⁴⁶

Sa seconde nomination au poste de directeur des Beaux-Arts, Blanc la dut de nouveau à une république : ayant dirigé les arts du 15 novembre 1870 au 23 décembre 1873, il se vouait de nouveau à son travail comme écrivain. Mais la jeune république ne tarda pas de l'honorer. En 1876, il fut élu à l'Académie française. À partir de mars 1878, il enseigna l'esthétique au Collège de France. Peu après, il enseigna également à l'École des Beaux-Arts – à côté de son collègue, Hippolyte Taine⁴⁷.

Pour Taine, enfin, la frise du Parthénon devenait la version idéalisée de cette utopie bourgeoise par excellence, la fête de la Fédération. Dans *Les Origines de la France contemporaine*, il reconnut la portée de la fête des fédérés, d'abord sur le plan de la mise en scène esthétique de toute une société, puis sur celui de la morale suggérée. « Jamais on n'a tant fait pour enivrer tous les sens, pour faire vibrer la machine nerveuse au-delà de ce qu'elle peut porter. Au même degré et plus haut encore vibre la machine morale. [...] De toutes parts, dans toute la France, la déclamation roule à gros bouillons dans un lit de rhétorique uniforme. En cet état d'excitation, on ne distingue plus l'emphase de la sincérité, le faux du vrai, la parole de l'action. La Fédération devient un opéra que l'on joue sérieusement et dans la rue : on y enrôle les enfants, on ne s'aperçoit pas qu'ils sont des pantins, on prend pour des paroles du cœur les périodes apprises que l'on met dans leur bouche. »⁴⁸ À cette « célébration idyllique du Contrat social », Taine substitua une célébration d'une société fondée sur les conditions favorables, telle la race.

La frise de la société contemporaine : l'homme machine et la machine de l'histoire

C'est à la même époque que Georges Seurat fit ses études à l'École des Beaux-Arts. Lui aussi rêvait la société en s'insérant dans la théorie des Athéniens, telle qu'elle défile sur la frise de Phidias. Le poète et critique Gustave Kahn écrivit, en 1888, dans un article sur Pierre-Cécil Puvis de Chavannes, qu'« un des jeunes novateurs impressionnistes » lui aurait exprimé que « les panathénées de Phidias étaient une procession. Je veux faire ambuler ainsi que sur ces frises les modernes, en ce qu'ils ont d'essentiel [...] » Pour de bonnes raisons, on suppose que ce « novateur » était Georges Seurat⁴⁹. Ce dernier précise dans une lettre à Félix Fénéon, le 20 juin 1890, qu'il aurait lu Charles Blanc au Collège, c'est-à-dire avant son entrée, en 1878, à l'École des Beaux-Arts⁵⁰. Un autre poète et critique, Émile Verhaeren, ami de Seurat, le confirme : « Dans *La Grammaire des arts plastiques*, par Charles Blanc, toute une théorie se trouvait formulée qui, dans ses fondamentales données, semblait exacte. Il partit de là. »⁵¹

La composition en frise nous laisse croire que la version moderne des Panathénées était surtout *Un dimanche à l'île de la Grande Jatte*, exposé lors de la dernière exposition du groupe impressionniste, en 1886 (fig. 18). Déjà, le format suggère que ce tableau soit lié à une autre composition, intitulée *Une baignade, Asnières*, exposée deux ans plus tôt au Salon des indépendants (fig. 17). La légère différence est liée à un rentoilage de la composition postérieure⁵². Malgré les différences de style et de technique, ce tableau est fortement tributaire de Puvis de Chavannes (fig. 14 et 15). Réalisés dans ce procédé étrange et opiniâtre qui est le pointillisme, les deux tableaux sont presque des pendants. Apparemment, Seurat a préparé *Un dimanche à l'île de la Grande Jatte* immédiatement après avoir peint *Une baignade, Asnières*, en tant que pendant de ce tableau. Après, l'évolution de Seurat vers une technique se séparant radicalement du convenu ainsi que les circonstances des expositions ont empêché qu'il puisse les exposer ensemble. On peut donc considérer la *Baignade* et la *Grande Jatte* comme une frise classique de la société contemporaine⁵³.

Mais quelle société ? Quel rapport entre ces hommes et ces garçons, se baignant dans la Seine sous le soleil, avec la société devenue républicaine seulement après 1879, l'année de la chute du général Mac-Mahon qui, comme président, avait d'abord essayé de restaurer la monarchie, puis établi une république conservatrice ? Le site de cette baignade est la rive gauche de la Seine, à deux kilomètres en amont des deux ponts traversant le fleuve entre Asnières et Clichy. À l'arrière-plan, à droite, on voit la pointe nord de cette île qui, en raison de sa forme, porte le nom de la Grande Jatte. Clichy, les dernières années, s'était transformé d'un faubourg de campagne, avec des cafés et des cabarets, en un lieu d'industrie, comme il est décrit dans le guide d'Adolphe Joanne en 1883 : « De nombreuses usines ou fabriques y ont été établies. Le chemin de fer croise la route de terre de Paris à Argenteuil, avant de traverser la Seine sur un beau pont en fer à 4 voies construit par M. Eugène Flachet. »⁵⁴ Et Alexis Martin, dans son guide publié en 1890, décrit la scène entre Asnières et Courbevoie, par ces mots : « Si derrière les murs de quelques maisons, l'œil de l'observateur devine la présence de laborieux travailleurs, d'autres constructions qu'on rencontre plus loin ont, au milieu des jardins qui les entourent, l'aspect de véritables petits palais. »⁵⁵

On peut supposer que ce sont des travailleurs qui se reposent, sur cette berge. Le monde élégant des promeneurs du dimanche est de l'autre côté de la rivière et dans l'autre tableau. Pourtant, il n'est pas tout à fait absent dans le premier. Un bateau, traversant la Seine, à droite dans l'arrière-plan, est identifié par un drapeau tricolore surdimensionné comme le véhicule qu'un batelier offrait pour permettre aux bons bourgeois de traverser la rivière. Deux passagers, une dame et un monsieur portant un haut-de-forme souvent caricaturé comme tuyau de poêle, changent, pour ainsi dire, d'un tableau à l'autre, si l'on veut, dans l'autre partie de la frise. Probablement, Seurat lui-même s'en servit parfois pour changer de rive. Dans le tableau de la Baignade à Asnières, il ajouta ce signe fort allusif, probablement quand le second tableau, celui du dimanche, avait déjà pris forme dans son esprit.

Sur l'île, la scène était moins éphémère. Alexis Martin, en 1890, décrit le mélange des sports, de la danse et du pique-nique :

«Elle est très aimée des Parisiens, cette île de la Grande Jatte, qui forme en quelque sorte un petit pays uniquement composé de lieux où l'on s'amuse. [...] Les maisons, toutes en bois, sont des cabarets offrant leurs tables rustiques aux gens qui ne veulent pas dîner sur l'herbe, ou des bals champêtres que mène un bruyant orchestre. En semaine, l'île est déserte, et les pêcheurs à la ligne s'emparent de ses rives.»⁵⁶ Le dimanche, l'île était donc la proie des Parisiens, qui s'y mêlaient dans une atmosphère détendue mais pourtant élégante. Laissons la parole à Jules Christophe, qui décrit le chef-d'œuvre de Seurat, en 1890, certainement en mesurant la distance entre le tableau et la scène telle que lui l'avait vécue : « Sous un flamboyant ciel d'été, au plein du jour, la Seine irradiée, de pimpantes villas sur la rive opposée, de petits bateaux à vapeur, des voiles des jolies joyeuses cheminant sur le fleuve, et, sur le chemin, près de nous, maint promeneur, maint flâneur étendu sur l'herbe cyanée ou pêchant mollement, des jeunes filles, une nourrice, une vieille grand-mère dantesque en bonnet, un canotier vautré, fumant sa pipe sans distinction, dont le pantalon clair entièrement dévoré du bas par un implacable soleil, un roquet pourpre foncé, un papillon roux, une jeune mère et sa petite fille en blanc à ceinture saumon, deux saint-cyriens, des jeunes filles encore dont l'une fait un bouquet, une enfant aux cheveux rouges, en robe bleue, un ménage avec une bonne portant le bébé, et, sur l'extrême droite, le couple hiératique et scandaleux, jeune élégant donnant le bras à sa gommeuse compagne tenant en laisse un singe jaune, pourpre, outremer.»⁵⁷ Ajoutons que le bateau, avec son drapeau énorme, se retrouve dans l'arrière-plan de la *Grande Jatte*.

Seurat déclinait ces scènes selon le vocabulaire classique de son temps. Rappelons-nous que le propos du « novateur » fut cité par Kahn dans un compte rendu sur Puvis de Chavannes. C'est Kahn qui résume ce que Seurat devait à ce peintre, admiré par la France contemporaine avec une rare unanimité : « Actuellement le néo-impressionnisme scrute les variations de la couleur, note les jeux de la couleur locale, et cherche, en une synthèse des lignes des tableaux, un complet hiératisme. Ne sont-ce pas les mêmes mots qui caractérisent le mieux l'essence de M. Puvis de Chavannes ? – Hiératisme, pureté

de tons, limpidité, harmonie fournie par des lignes nobles et durables. »⁵⁸

En se référant à des compositions comme *Doux Pays* et *Le Bois sacré cher aux arts et aux muses* (fig. 14 et 15), Seurat introduisit l'idylle dans ses compositions. Reprenons les critères que nous avons établis, d'après Bakhtine et d'autres : la patrie imaginaire qui tient le lieu de la nature ; le milieu bien défini, et familier à ses habitants ; un rythme cyclique ; la nature comme immédiate et la culture en tant qu'instance de médiation. L'action de Puvis de Chavannes sur cette « frise » de Seurat fut déterminante : dès 1884, Paul Alexis qualifia *Une baignade* « un faux Puvis de Chavannes », et, en 1886, le critique Henri Fèvre trouvait, dans le *Dimanche à la Grande Jatte*, « un peu du Puvis de Chavannes matérialiste »⁵⁹.

Pourtant, c'était à l'éphémère omniprésent et tout-puissant de l'actualité qu'il s'était voué. La composition en frise pour la vue totale de la société actuelle avait une tradition, depuis la Révolution, même quand il s'agissait de la ridiculiser. Peut-être étaient-ce les fêtes de la Révolution qui avaient établi la composition en frise comme signe compréhensible dans ce sens, comme le genre pour montrer un groupe représentant la société dans son ensemble. Dans les *Promenades publiques au Palais-Royal*, gravées et coloriées en 1792, par Philibert Louis Debucourt, nous assistons à deux foules contrastées : d'abord celle dans la galerie de bois, le plus ancien passage de Paris, puis une autre, dans le vieux genre, dans un jardin public (fig. 12). Ces gravures n'indiquent que le début d'une tradition. Édouard Manet la traduisit dans le « grand » art en se peignant lui-même avec ses amis, non pas, comme Courbet l'avait fait dix ans auparavant, dans son atelier, mais en plein air, parmi la foule qui écoute un concert dans un jardin public (fig. 13)⁶⁰. Manet seul n'a pas arrangé la foule dans la direction imaginaire de son attention : le public se tourne vers le spectateur, qui a pris la place de l'orchestre.

Constantin Guys illustra la vie quotidienne par ses lithographies dans les *Illustrated London News*. Manet la représenta dans ce tableau exposé en 1863, à la galerie Martinet ; il s'opposait à une tradition artistique allant de Velázquez aux *Romains de la Décadence* par Thomas Couture. Seurat, dans son tableau

des endimanchés, accentua les deux tendances : la mode, le « couple hiératique et scandaleux » avec son singe, seul détail vaguement allégorique, le mélange des classes, sont d'une actualité caricaturale, mais la stylisation, l'allusion à Puvis de Chavannes, la composition en frise, voilà des stratégies non seulement esthétisantes, mais pathétiquement artistiques. C'est la traduction de l'actualité dans l'art, dans cette dignité de musée, mais sans que l'artiste ait adouci ce passage du banal dans l'éternel, sans qu'il ait essayé de rapprocher les deux sphères. Si l'on veut, c'est une traduction faite tout bonnement avec le dictionnaire à la main.

En quoi ces deux sites éphémères et hors norme pouvaient-ils représenter la société contemporaine, comme le cortège des Panathénées représentait la société athénienne ? Les républicains, en France, n'avaient triomphé que depuis peu, en s'appuyant sur les « couches nouvelles » de la société, une notion aussi vague que factice. Mais à en croire la rhétorique avec laquelle la république laïque avait triomphé, ils étaient le fondement de la nouvelle république⁶¹.

Léon Gambetta, le chef des républicains, qui avait organisé après la catastrophe du Second Empire la défense contre l'armée prussienne, avait fait appel, depuis son discours du 26 septembre 1872, à cette « couche sociale nouvelle » qui serait le « nouveau personnel du suffrage universel »⁶². Mais ce n'était qu'en 1879 qu'ils triomphèrent. Denis Poulot, en 1887, définit la césure : « Enfin, l'avènement de la République, *de fait*, par la nomination à la présidence de M. Jules Grévy. »⁶³ Quand l'unité républicaine, face aux conflits d'intérêts, fut bientôt menacée, Gambetta, en 1881, peu avant sa mort, s'adressa à la nation : « Messieurs, la France ainsi refaite, de qui se réclame-t-elle aujourd'hui ? De la République, et de rien que de la République. Et, quant à moi, j'ignore les nuances, et je ne veux pas chercher les distinctions et les qualifications. » Seurat, dans la *Baignade, Asnières* et la *Grande Jatte* peuplées des endimanchés, nous montre ces « couches nouvelles », fondement de la république, pourtant sans ignorer, comme Gambetta, « les distinctions et les qualifications ».

Aussi, son style se rapproche de la rhétorique démocrate. Le positivisme triomphait, on réformait les écoles en les

libérant de l'influence de l'Église et en garantissant l'éducation gratuite, on renforçait la science universitaire. Le président du Conseil, Jules Ferry, encourageait aussi l'éducation artistique⁶⁴. Seurat tenait compte de toutes ces tendances et croyances, de tout cet optimisme sous le poids des autorités. Mais surtout, c'était la vision de la « consubstantialité de la culture et de la liberté »⁶⁵ (du génie des arts et du génie de la liberté), notion héritée, en dernière instance, de la Révolution, mais connue à travers Charles Blanc et Hippolyte Taine, qui firent appel à la frise des Panathénées pour mettre toute l'histoire ultérieure sous son poids. Même les critiques qui connaissaient Seurat, comme Paul Alexis, estimèrent monumentale la naïveté de ses convictions : « Les drôles de baigneurs et de baigneuses ! Mais c'est tellement convaincu que c'en est presque touchant, et que j'ose plus blaguer. » Après le scandale que fit la *Grande Jatte* en 1886, cet ensemble de blague et de sérieux se transforme en forme littéraire, comme dans ce texte d'Henry Fèvre :

« C'est la plus grande toile de l'exposition, et le profane qui regarde de ce côté-là reste coi, abasourdi, tenté de ricaner ; heu quoi, ça de la peinture ? Et voilà qu'il s'esclaffe ; qu'est-ce que c'est que ces gens raides, ces poupées de bois [...] et quelle impudence de teinte, quels bleus, quels verts, quels jaunes cyniques ! Et l'on ferme les yeux, un peu parce que l'on est ébloui ; on les rouvre lentement [...] ; et l'on comprend, on comprend l'intention du peintre, l'éblouissement, l'aveuglement voulu et préparé et peu à peu l'on se familiarise ; [...] on comprend ensuite la raideur de la badauderie parisienne, compassée et avachie et dont la récréation même est poseuse [...] »

Et à Émile Verhaeren d'admirer cette « naïveté et honnêteté primitives ». « Comme les vieux maîtres hiérarchisaient leurs personnages au risque d'aboutir à la raideur, M. Seurat synthétise les allures, les poses, les démarches. Ce qu'ils faisaient pour exprimer leur temps, il l'essaie pour le sien, avec le même soin d'exactitude, de concentration et de sincérité. »⁶⁶

Cette idylle est intellectuelle et naïve. Le site est celui des personnages représentés. La scène est celle de leur vie cyclique, en accord avec cette nature devant les portes de Paris. Même

le style de la peinture, la largeur monumentale de la *Baignade* et la raideur effrayante de la *Grande Jatte*, convient aux personnages comme si ceux-ci l'avaient choisi eux-mêmes. C'est la *mimesis* de la société pour elle-même. Mais si l'on montre cette société selon ses propres idées, ses propres croyances, les cercles ne se ferment pas. Il y a rupture. Cette machination devient machine.

Éphraïm Mikhaël, bibliothécaire à la Bibliothèque nationale et écrivain symboliste, nature éphémère et fragile, imagine la *Grande Jatte* dans cette direction (fig. 18)⁶⁷. Comme Seurat, Mikhaël nous pose au milieu de la foule, nous fait réaliser de nombreuses rencontres anonymes. Nous sommes dans une foule tributaire de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Celui-ci avait, en 1817, dans *Der Sandmann*, décrit l'amour fou de son héros pour Olympia, qui se révèle être un automate, une poupée⁶⁸. Mais sa beauté aussi banale que transcendante se montre plus attrayante que celle d'une femme réelle dotée de tous les atouts. Voici Mikhaël dans une idylle devenue machine :

« Le Magasin de jouets. Je ne me rappelle plus à présent ni le temps, ni le lieu, ni si c'était en rêve... Des hommes et des femmes allaient et venaient sur une longue promenade triste ; j'allais et je venais dans la foule, une foule riche, d'où montaient des parfums de femmes. Et, malgré la splendeur douce des fourrures et des velours qui me frôlaient, malgré les rouges sourires de lèvres fraîches, entrevus sous les fines voilettes, un ennui vague me prit de voir ainsi, à ma droite, à ma gauche, défiler lentement les promeneurs monotones ! Or, sur un banc, un homme regardait la foule avec d'étranges yeux, et, comme je m'approchais de lui, je l'entendis sangloter. Alors je lui demandai ce qu'il avait à se plaindre ainsi et levant vers moi ses grands yeux enfiévrés, celui qui pleurait me dit : " Je suis triste, voyez-vous, parce que depuis bien des jours je suis enfermé ici dans ce Magasin de jouets. Depuis bien des années, je n'ai vu que des Fantoches, et je m'ennuie d'être tout seul vivant. Ils sont en bois, mais si merveilleusement façonnés qu'ils se meuvent et parlent comme moi. Pourtant je le sais, ils ne peuvent que faire toujours les mêmes

mouvements et que dire les mêmes paroles. Ces belles Poupées, vêtues de velours et de fourrures, et qui laissent traîner dans l'air, derrière elles, une enamourante odeur d'iris, celles-là sont bien mieux articulées encore. Leurs ressorts sont bien plus délicats que les autres, et, quand on sait les faire jouer, on a l'illusion de la Vie"... »⁶⁹

NOTES

1. H. Taine, *Philosophie de l'art*, p. 212-215.
2. *Ibidem*, p. 217-219.
3. A. Michaelis, *Der Parthenon*, Leipzig, 2 vol., planches 1870, texte 1871.
4. H. Omont, *Athènes au XVII^e siècle. Dessins des sculptures du Parthénon attribués à J. Carrey et conservés à la Bibliothèque nationale*, Paris, 1898; Th. Bowie et D. Thimme, *The Carrey Drawings of the Partheonon Sculptures*, Bloomington et Londres, 1971.
5. L. Ziehen, «Panathenaia», dans *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, G. Wissowa, puis W. Koll et K. Mittelhaus *et al.* (éd.), nouvelle éd., vol. XVIII, 3, Stuttgart, 1949, p. 458-494.
6. H. Knell, *Mythos und Polis. Bildprogramme griechischer Bauskulptur*, Darmstadt, 1990, p. 95-126, cit. p. 112. Voir également F. Brommer, *Der Partheononfries. Katalog und Untersuchung*, 2 vol., Mayence, 1977.
7. M. Bakhtine, *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*, Berlin-Weimar, 1986, E. Kowalski et M. Wegner (éd.), p. 262-506 (original russe: *Voprosy literatury i estetiki. Issledovanija raznych let*, Moscou, 1976, p. 425-446).
8. W. Preisendanz, «Reduktionsformen des Idyllischen im Roman des 19. Jahrhunderts (Flaubert, Fontane)», dans H. U. Seeber et P. G. Klussmann (éd.), *Idylle und Modernisierung in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Bonn, 1986, p. 81-92.
9. J. Schulze, «Zur Pragmatik der Pastorale im 18. Jahrhundert», *Erzählforschung. Ein Symposium*, E. Lämmert (éd.), Stuttgart, 1982, p. 403-417.
10. H. Taine, *Philosophie de l'art*, p. 9-10.
11. Th. Ribot, *L'Hérédité psychologique*, Paris, 1873, 2^e éd. révisée et augmentée, Paris, 1882.
12. «À Athènes, qui est le centre de la civilisation grecque, les plus nobles fruits du midi croissent sans culture. Il n'y gèle guère que

- tous les vingt ans ; la grande chaleur de l'été y est modérée par la brise de la mer ; sauf quelques coups du vent de Thrace et des bouffées de sirocco, la température y est exquise [...]» Mais il faut aussi expliquer la nature forte des Grecs, éduquée sur des difficultés : «Ce terrain, ainsi bosselé, n'a presque pas de plaines ; partout le roc affleure, comme dans notre Provence ; les trois cinquièmes du sol sont impropres à la culture.» En revanche, il y a partout la mer : «Une pareille situation pousse à la vie maritime, surtout quand le sol pauvre et les côtes rocheuses ne suffisent pas à nourrir les habitants. [...] Chaque matin, le vent du nord se lève pour conduire les barques d'Athènes aux Cyclades ; chaque soir, le vent contraire les ramène au port.» «Négociants, voyageurs, pirates, courtiers, aventuriers, ils l'ont été à l'origine et dans toute leur histoire ; d'une main adroite ou violente. [...] Des grosses monarchies orientales ou des peuples barbares de l'Occident, [ils] rapportaient l'or, l'argent, l'ivoire, les esclaves, les bois de construction, toutes les marchandises précieuses achetées à vil prix, et, par-dessus le marché, les inventions et les idées d'autrui, celles de l'Égypte, de la Phénicie, de la Chaldée, de la Perse, de l'Étrurie. Un tel régime affine et excite singulièrement l'intelligence», Taine [1882], 1909, p. 90-96.
13. Anon. [Felix Fénéon], *Petit Bottin des Lettres et des Arts*, Paris, 1886, dans F. Fénéon, *Œuvres plus que complètes*, J. U. Halperin (éd.), vol. II, *Les lettres – Les mœurs*, Genève, 1970, p. 548.
14. Pour décrire les différentes facettes d'une mentalité supposée, Taine souligne les différents aspects de la nature. Le grec, d'abord, est rusé : «[...] à l'aube de la civilisation, quand ailleurs l'homme est bouillant, naïf et brutal, un de leurs deux héros est le subtil Ulysse, l'homme avisé, prévoyant, rusé, fertile en expédients, inépuisable en mensonges, l'habile navigateur qui toujours songe à ses intérêts.» Cet esprit n'a pas seulement engendré les sciences : il ne lui suffit pas d'emprunter au Phénicien les recettes d'arithmétique pour les appliquer au commerce, ou de l'Égyptien les procédés géométriques pour mesurer les champs et projeter des édifices, mais «il est curieux, spéculatif ; il veut savoir le pourquoi, la raison des choses». Mais le Grec est également capable des visions harmoniques les moins transcendantes. «Rien n'est énorme, gigantesque, dans ce pays [...]. Tout y est moyen, mesuré, aisément et nettement perceptible aux sens. [...] La nature, par les formes dont elle peuple l'esprit, incline directement le Grec vers les conceptions arrêtées et nettes.» Le caractère contradictoire des Grecs – l'aspect apollinien aussi bien que l'astuce d'Ulysse mais aussi du Graeculus ridiculisé de l'époque romaine – se trouve donc enraciné dans le caractère du paysage. Voir Taine [1882], 1909, p. 105-107.
15. Taine, 1872, p. 99-100. La seconde édition des leçons de l'École des Beaux-Arts, celle de 1872, est par ailleurs moins détaillée, mais plus directe que la définitive : «Il y a environ trois mille ans, on vit paraître sur les côtes et dans les îles de la mer Égée une race très-belle

et très-intelligente, qui entendait la vie d'une façon toute nouvelle. Elle ne se laissa pas absorber par une grande conception religieuse à la façon des Hindous et des Égyptiens, ni par une organisation sociale comme les Assyriens et les Perses, ni par une grande pratique industrielle et commerciale comme les Phéniciens et les Carthaginois. Au lieu d'une théocratie et d'une hiérarchie de castes, au lieu d'une monarchie et d'une hiérarchie de fonctionnaires, au lieu d'un grand établissement de trafic et de commerce [...] »

16. Taine, 1872, p. 100.
17. *Ibidem*, p. 101-102.
18. *Ibidem*, p. 104-105.
19. *Ibidem*, p. 106.
20. *Ibidem*, p. 109-110.
21. *Ibidem*, p. 111-113.
22. Taine, [1882], 1909, p. 240.
23. *Ibidem*, p. 157-159.
24. D. D. Rosca, *L'Influence de Hegel sur Taine théoricien de la connaissance et de l'art*, Paris, 1928, p. 333-407, cit. p. 371, 372.
25. H. Taine, *Les Origines de la France contemporaine*, 6 vol., Paris, 1899, partie II, *La Révolution, L'Anarchie*, vol. II, p. 49-60.
26. M.-L. Biver, *Fêtes révolutionnaires à Paris*, préface de J. Tulard, Paris, 1979, p. 176.
27. F. Macé de Lépinay, « Autour de la Fête de la Fédération. Charles Thévenin et la Révolution, 1789-1799 », *Revue de l'art*, 83, 1989, p. 51-60.
28. M.-L. Biver, *op. cit.* (n. 26), p. 177.
29. Mona Ozouf, *Festivals and the French Revolution*, Cambridge (Mass.)-Londres, 1988, p. 42-49 ; B. de Andia, A. de Baccque et alii, *Fêtes et Révolution*, Paris, 1989.
30. G. Gramaccini, « Jean-Guillaume Moitte et la Révolution française », *Revue de l'Art*, 83, 1989, p. 61-70, cit. p. 69 ; *eadem*, *Jean-Guillaume Moitte (1746-1810). Leben und Werk*, Berlin, 1995, vol. I, p. 72-83, vol. II, p. 69-70.
31. J. Stuard et N. Revett, *The Antiquities of Athens*, vol. II, Londres, 1787 [paru en 1788].
32. J. Rothenberg « *Descensus ad terram* » : *The Acquisition of the Elgin Marbles*, New York, 1977.
33. R. Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts*, Paris, 1910, p. 1-17 ; *idem*, *L'esthétique classique chez Quatremère de Quincy*, Paris, 1910.
34. C'est dans l'œuvre de Quatremère que l'idéal artistique est expliqué par la géographie de la « Grèce, ce pays placé par la nature au point moyen entre les propriétés excessives » du climat. En dernière instance, cette théorie remonte à Johann Joachim Winckelmann, dont les *Réflexions sur l'imitation des artistes grecs* furent traduites dès 1755 : « Une température agréable avec un air pur et serein, y régnoient pendant toutes les saisons de l'année ; et les vents

- doux de la mer venoient rafraîchir les îles heureuses de la mer Ionienne et les côtes maritimes du continent», *Recueil de différentes pièces sur les arts*, Paris, 1786, p. 143.
35. *Ibidem*, p. 7: «Voyez l'Indien léger et actif, qui poursuit un cerf à la chasse: avec quelle vélocité et quelle liberté les esprits animaux coulent dans les nerfs élastiques et bien tendus! Que de flexibilité dans ses muscles! Que de souplesse dans ses mouvements! Que de vigueur dans son corps! C'est ainsi qu'Homère nous peint ses héros; et c'est par la vitesse des pieds et l'agilité à la course, qu'il caractérise principalement Achille. C'est dans ces exercices que le corps acquéroit le contour mâle et élégant que les artistes Grecs ont donné à leurs statues, et qui n'a jamais rien de gratuit ni de superflu.»
36. É. Pommier, *L'Art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, 1991, p. 47. Voir également M. L. Baeumer, «Klassizität und republikanische Freiheit in der außerdeutschen Winckelmann-Rezeption des späten 18. Jahrhunderts», dans Th. W. Gaetgens (éd.) *Johann Joachim Winckelmann (1717-1768)*, Hambourg, 1986.
37. É. Pommier, *op. cit.* (n. 36), p. 58.
38. Cl. Mossé, *L'Antiquité dans la Révolution française*, Paris, 1989.
39. Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Considérations sur les arts du dessin en France*, Paris, 1791, reprint Genève, 1970, p. 30-36.
40. É. Pommier, «Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution», *Revue de l'art*, 83, 1989, p. 9-20, cit. p. 15; «*In Athen [...], wo nach Verjagung der Tyrannen ein demokratisches Regiment eingeführt wurde, an welchem das ganze Volk Antheil hatte, erhob sich der Geist eines jeden Bürgers, und die Stadt selbst über alle Griechen. Da nun der gute Geschmack allgemein wurde, und bemittelte Bürger durch prächtige öffentliche Gebäude und Werke der Kunst sich Ansehen und Liebe unter ihren Bürgern erwecketen, und den Weg zur Ehre bahneten, floß in dieser Stadt, bey ihrer Macht und Größe, wie ins Meer die Flüsse, alles zusammen. Mit den Wissenschaften ließen sich hier die Künste nieder; hier nahmen sie ihren vornehmsten Sitz, und von hier giengen sie in andere Länder aus. Daß in angeführten Ursachen der Grund von dem Wachstume der Künste in Athen liege, bezeugen ähnliche Umstände in Florenz, da die Wissenschaften und Künste daselbst in neueren Zeiten nach einer langen finsterniß anfiengen beleuchtet zu werden.*», J.J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, vol. I, Dresde, 1764, reprint Baden-Baden et Strasbourg, 1966, p. 26.
41. R. Schneider, *L'Esthétique...*, *op. cit.* (n. 33), p. 13-23; A.-Ch. Quatremère de Quincy, *Lettres écrites de Londres à Rome et adressées à M. Canova sur les marbres d'Elgin ou les sculptures du temple de Minerve à Athènes*, Rome, 1818, p. 5-6., cit. p. 157; J.J. Winckelmann, *op. cit.* (n. 40), p. 214.
42. R. Schneider, *Quatremère...*, *op. cit.* (n. 33), p. 386-387, 402.
43. L. Blanc, *Histoire de la Révolution de 1848*, Paris, 1870, p. 287-290; voir également L. Fiaux, *Charles Blanc* (Portraits politiques

- contemporains, III), Paris, 1882, p. 23, 30. Nous ne disposons pas d'une étude approfondie de l'administration de Charles Blanc après 1848. Voir T. Clark, *The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France, 1848-1851*, Londres, 1973 (trad. allemande, *Der absolute Bourgeois. Künstler und Politik in Frankreich 1848 bis 1851*, Reinbek, 1981), p. 69; P. Vaisse, *La Troisième République et les peintres. Recherches sur les rapports des pouvoirs publics et de la peinture en France de 1870 à 1914*, thèse d'État, manuscrit dactylographié, Paris, 1980, p. 78 (version revue et abrégée, *La Troisième République et les peintres*, Paris, 1995); M. Song, *Art Theories of Charles Blanc 1813-1882*, Ann Arbor (Mich.), 1984, p. 13.
44. Ch. Blanc, *Ingres. Sa vie et ses ouvrages*, Paris, 1870, p. 214.
 45. *Idem*, *Grammaire des arts du dessin. Architecture, sculpture, peinture* [d'abord dans *Gazette des beaux-arts*, 1860-1866], 1^{re} éd. Paris, 1867, p. 472-474; 3^e éd. Paris, 1876, p. 445-446.
 46. Ch. Blanc, *op. cit.* (n. 44), p. 215.
 47. Ph. de Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts* (extraits de *L'Artiste*), 1^{re} partie, réimp. avec préface de B. Foucart et L.-A. Prat, Paris, 1979, p. 86-98; L. Fiaux, *op. cit.* (n. 43). D'après Fiaux, Blanc enseignait, après 1878, à l'École des Beaux-Arts. Voir M. Song, *op. cit.* (n. 43), p. 15.
 48. H. Taine, *Les Origines de la France contemporaine*, vol. IV, *La Révolution. L'anarchie*, tome II, 2^e éd., Paris, 1899, p. 55-56.
 49. R. L. Herbert, *Seurat's Drawings*, Londres-New York, 1962, p. 110, 168, note 35; voir également G. Kahn, «L'exposition Puvis de Chavannes», *La Revue indépendante*, IV, janvier 1888, p. 142-143; J. Rewald, *Le Post-Impressionnisme. De Van Gogh à Gauguin*, Paris, 1961, p. 79, 85, note 88.
 50. Facsimilé dans C. M. de Hauke, *Seurat et son œuvre*, Paris, 1961, vol. I, p. xxi. Quant aux différentes versions de cette lettre, voir R. L. Herbert, *op. cit.* (n. 49), p. 167; W. I. Homer, *Seurat and the Science of Painting*, Cambridge (Mass.), 1964, p. 17-19, 268-270.
 51. É. Verhaeren, «Georges Seurat», *La Société nouvelle*, avril 1891, p. 420-438; repris, avec quelques changements dans *idem*, *Sensations*, Paris, 1927, p. 200; extraits traduits en anglais dans N. Broude (éd.), *Seurat in Perspective*, Englewood Cliffs (N.J.), 1978, p. 25-30.
 52. Le rentoilage est confirmé par une série de trous de clous sur le bord de la toile qui ont été couverts de pâte crayeuse. Voir les comptes rendus des restaurateurs de l'Art Institute of Chicago, L. Pomeranz (1957), cité par H. Dorra et J. Rewald, *Seurat. L'œuvre peint*, Paris, 1959, p. 165, et I. Fiedler, «A Technical Evaluation of the Grande Jatte», *Museum Studies, The Art Institute of Chicago*, 14, n° 2, 1989, p. 178-179, 244-245.
 53. J. House, «Meaning in Seurat's Figure Painting», *Art History*, 3, n° 3, 1980, p. 345-356, spéc. p. 348-349; T. S. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, Londres, 1985, p. 261-263, 315, note 5; J. House, «Reading the Grande Jatte»,

- Museum Studies, The Art Institute of Chicago*, 14, n° 2, 1989, p. 115-131, 240-241, voir p. 125-127, 240-241.
54. A. Joanne, *Les Environs de Paris illustrés*, Paris 1881, 1883 (avec une annexe actualisée), p. 2; voir également [anon.], *Le Guide du promeneur aux barrières et dans les environs de Paris*, Paris, 1856, p. 40.
55. A. Martin, *Les Étapes d'un touriste en France. Tout autour de Paris. Promenade et excursions dans le département de la Seine*, Paris, 1890, p. 40-41.
56. *Ibidem*, p. 42.
57. J. Christophe, «Georges Seurat», *Les Hommes d'aujourd'hui*, vol. VIII, n° 368, Paris s.d. [1890], réimprimé dans P. Courthion, *Georges Seurat*, Paris, Milan et Cologne, 1969, p. 108. Discussion approfondie de l'article de Christophe sur l'exposition de 1886 dans Ch.S. Moffett, R. Berson, B. L. Williams et F. E. Wissman *et alii* (éd.), *The New Painting. Impressionism 1874-1886*, San Francisco, 1986, p. 434-435.
58. G. Kahn, *op. cit.* (n. 49), p. 142-143.
59. L. Nochlin, «Seurat's *Grande Jatte*: An Anti-Utopian Allegory», *Museum Studies, The Art Institute of Chicago*, 14, n° 2, 1989, p. 133-153, 241-242. Nochlin essaye une lecture de la *Grande Jatte* comme une allégorie profanée qui s'oppose à des visions humanistes d'une Arcadie idéale – telle la composition *L'Âge d'or* d'Ingres en 1862 pour le château de Dampierre. Voir également l'interprétation de A. Boime, «George Seurat's *Un dimanche à la Grande Jatte* and post-Commune utopianism», dans *idem, Art and the French Commune. Imagining Paris after War and Revolution*, Princeton (N.J.), 1995, p. 140-185. Les textes critiques d'Alexis, signé «Trublôt», *Le Cri du peuple*, 17 mai 1884, et de Fèvre, *Revue de demain*, mai-juin 1886, p. 149, ont été cités d'après H. Dorra et J. Rewald, *op. cit.* (n. 52), p. 102, 160.
60. N. G. Sandblad, *Manet. Three studies in artistic Conception*, Lund, 1954, p. 17-68.
61. S. J. Elwitt, *The Making of the Third Republic, Class and Politics in France 1868-1884*, Baton Rouge (Louis.), 1975; O. Rudelle, *La République absolue. Aux origines de l'instabilité constitutionnelle de la France républicaine. 1870-1889*, Paris, 1982.
62. J.-M. Mayeur, *Les Débuts de la III^e République. 1871-1898*, Paris, 1973, p. 25.
63. D. Poulot, *Question sociale. Le sublime, ou le travailleur comme il est en 1870 et ce qu'il peut être*, Paris, 1872, p. 105-106.
64. S. J. Elwitt, *op. cit.* (n. 61), p. 170-229; S. F. Eisenmann, «Seeing Seurat Politically», *Museum Studies, The Art Institute of Chicago*, 14, n° 2, 1989, p. 211-221, 247-249.
65. É. Pommier, *op. cit.* (n. 36), p. 47.
66. Alexis, art. cit. (n. 59); Fèvre, art. cit. (n. 59); É. Verhaeren, «Le Salon des XX à Bruxelles», dans *La Vie moderne*, 6 février 1887, p. 135-139; cité d'après H. Dorra et J. Rewald, *op. cit.* (n. 52), p. 102, 159-162.

67. Georges Michel (1866-1890) étudiait alors en vue d'une licence de lettres et d'un diplôme de l'École des Chartes. À partir de 1886, il était bibliothécaire à la Bibliothèque nationale. Désormais, il publia ses poèmes sous le pseudonyme d'Éphraïm Mikhaël. Voir N. Richard, *Profilis symbolistes*, Paris, 1978, p. 329-330.
68. E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann* (L'homme de sable), R. Drux (éd.), Stuttgart, 1998.
69. É. Mikhaël, cité d'après S. Lövgren, *The Genesis of Modernism. Seurat, Gauguin, Van Gogh and French Symbolism in the 1880's*, Uppsala, 1959; éd. revue et augmentée, Londres, 1971, p. 218-219. Voir É. Mikhaël, *Œuvres. Poésies. Poèmes en prose*, Paris, 1890, p. 131-133. L'introduction anonyme de ce recueil serait due à Fénéon. Seurat pourrait avoir rencontré Mikhaël lors des rencontres du lundi soir chez Robert Caze, qu'il fréquentait à partir de 1884, après que Albert Dubois-Pillet l'eut introduit. Voir J. Sutter (éd.), *Les Néo-Impressionistes*, Neuchâtel-Lausanne, 1970, p. 16.

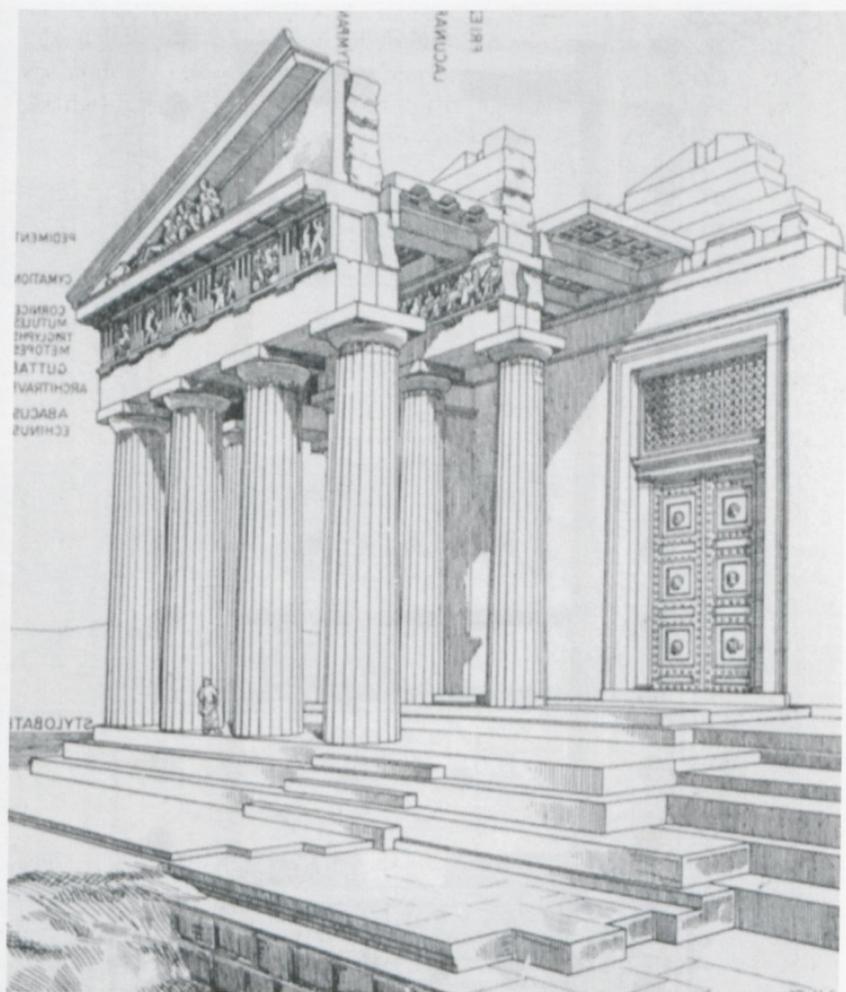


Fig. 1

Coupe du Parthénon

dans Cornelius Gurlitt, *Stuart und Revett, Griechische Baukunst*, Berlin, 1922, planche III, repris d'après James Stuart et Nicholas Revett, *The Antiquities of Athens*, vol. II, Londres, 1787 [paru en 1788]

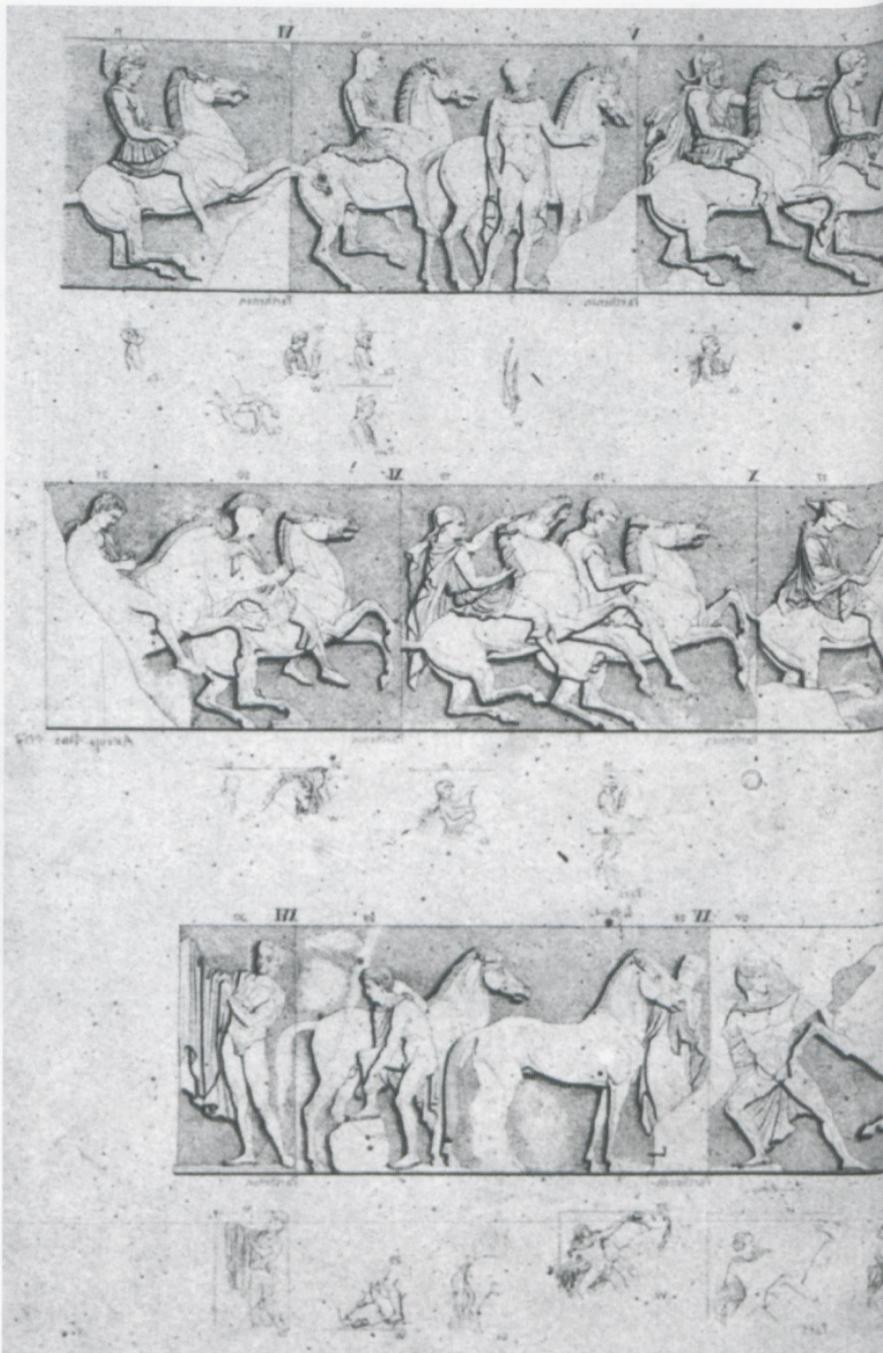


Fig. 2

Côté ouest de la frise du Parthénon,

d'après Adolf Michaelis, *Der Parthenon*, Leipzig, vol. II, 1870, planche 9



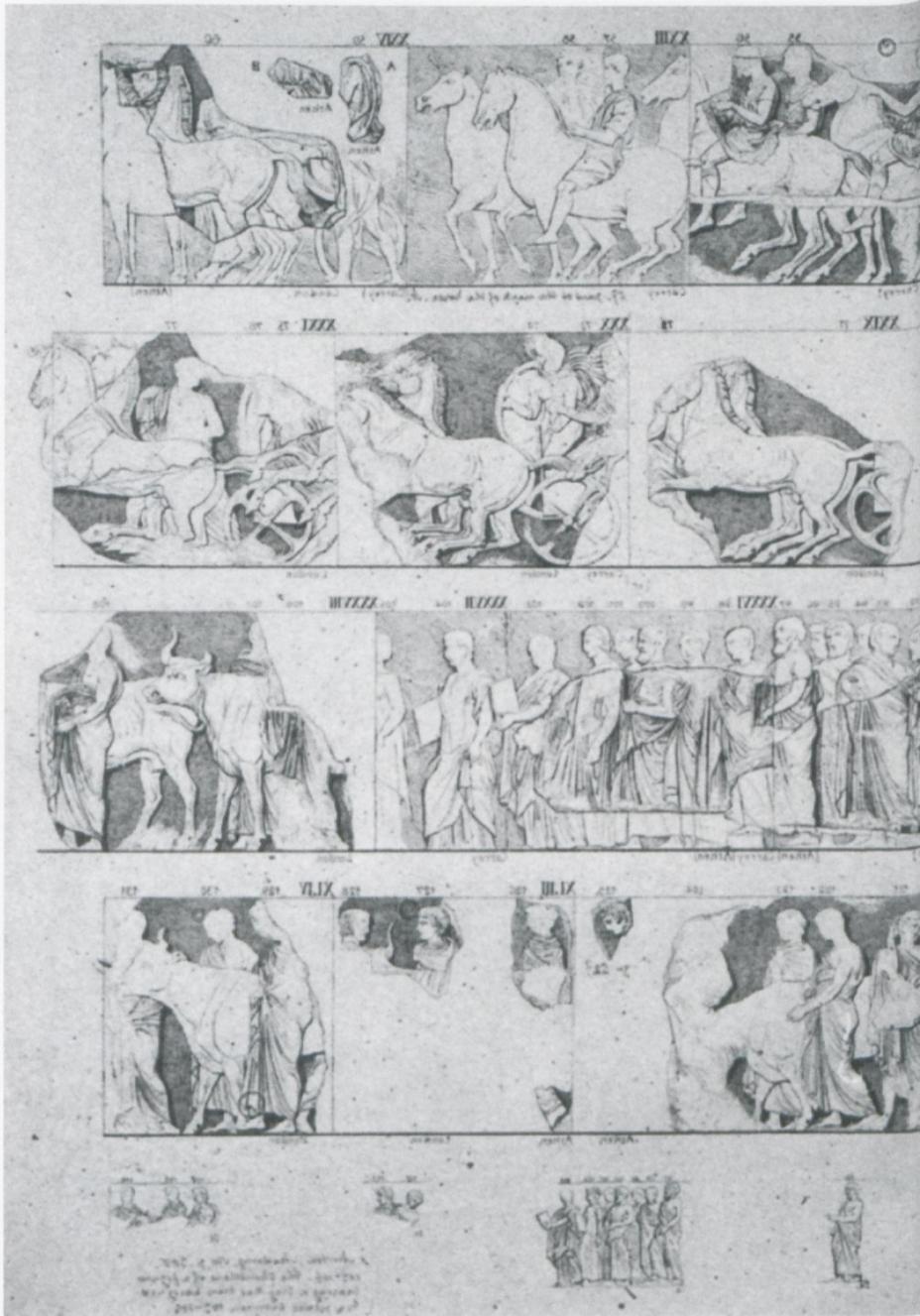


Fig. 3

Côté sud de la frise du Parthénon, seconde partie,
d'après Adolf Michaelis, *Der Parthenon*, Leipzig, vol. II, 1870, planche 11

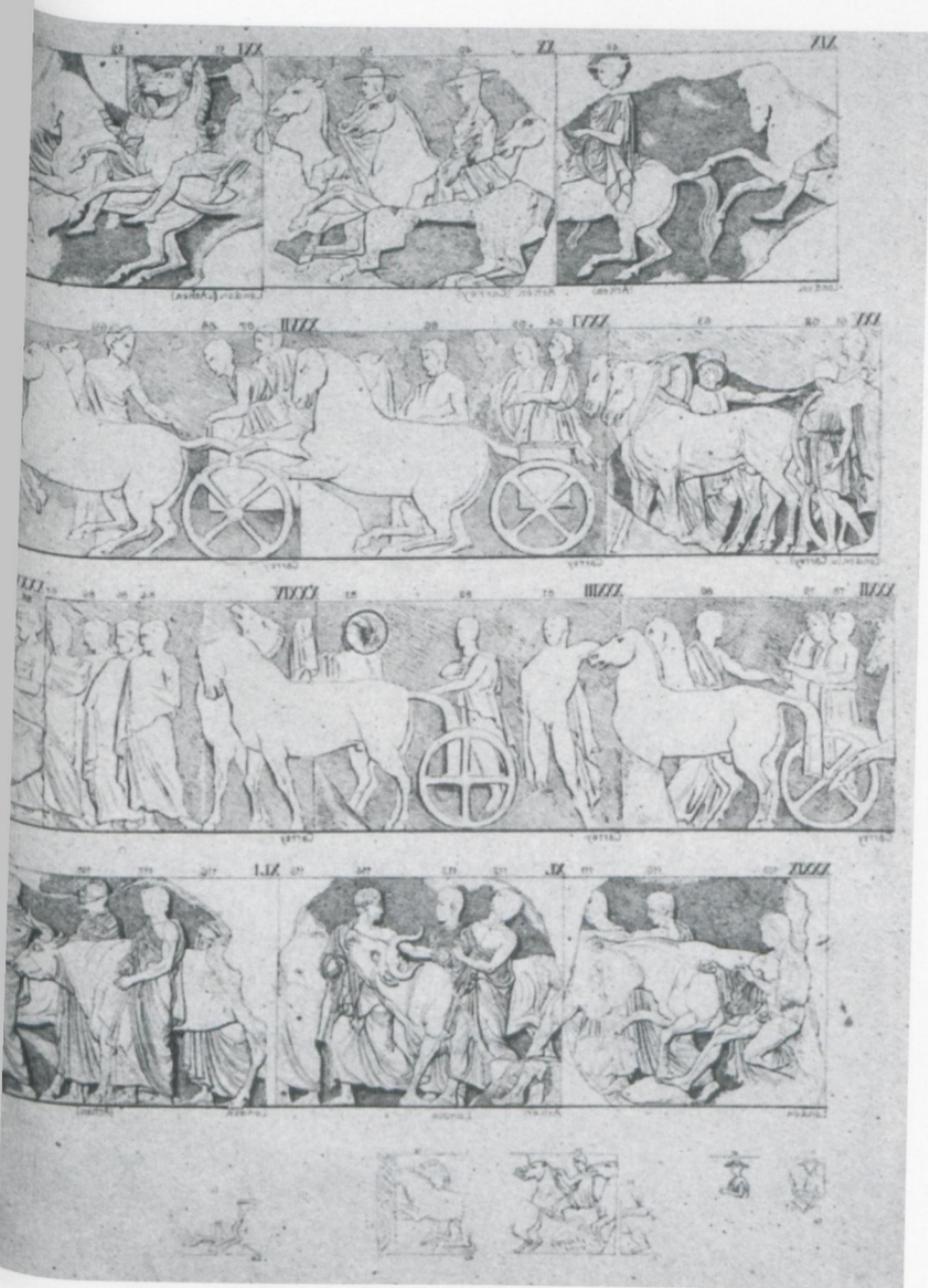
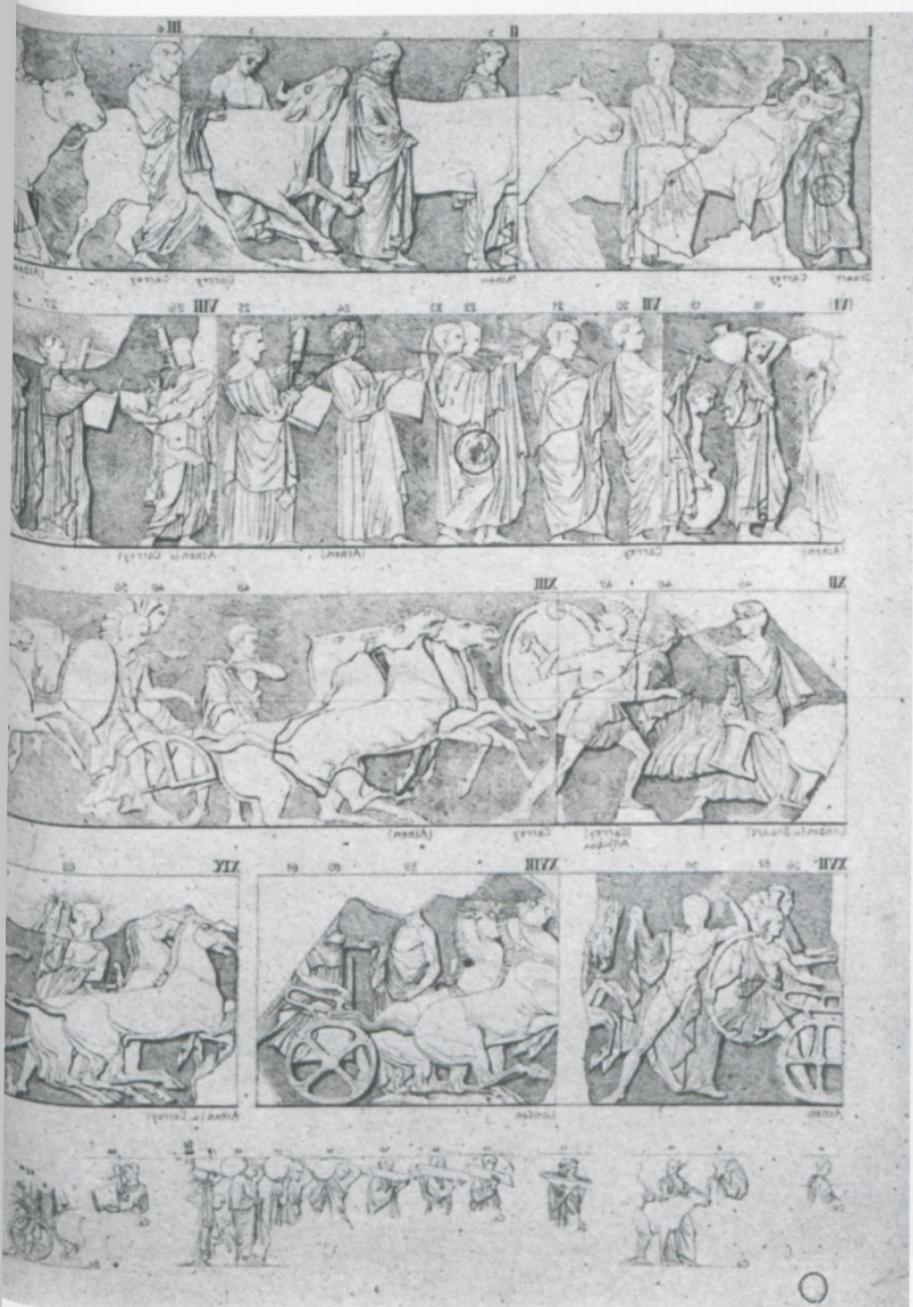


Fig. 4.
Cet relief de la tombe de Nebamun, datant de la XVIII^e dynastie, est reproduit dans le tome II de l'ouvrage de M. L. Borchardt, *Die ägyptische Kunst*, 1914, planche 13.



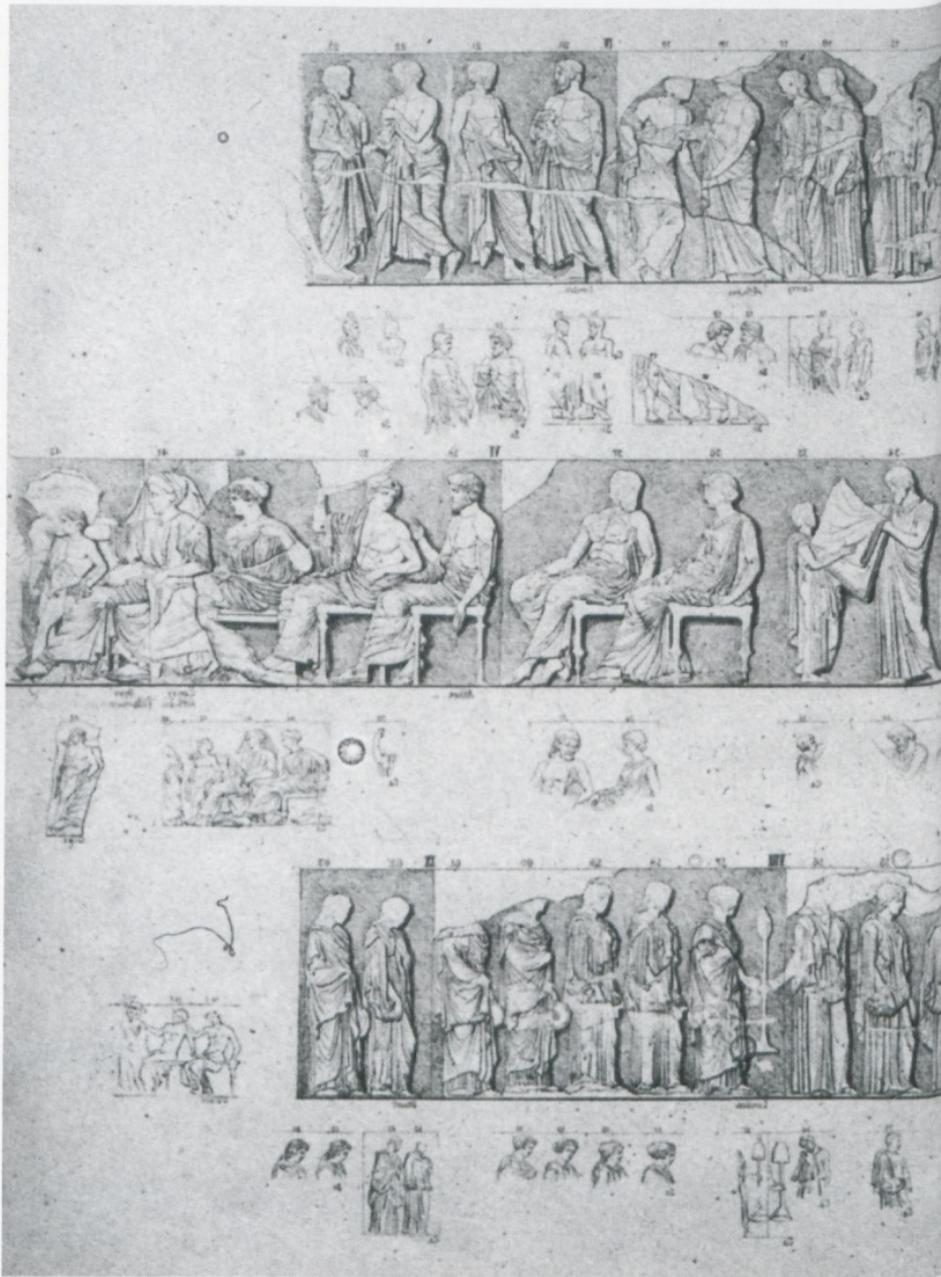
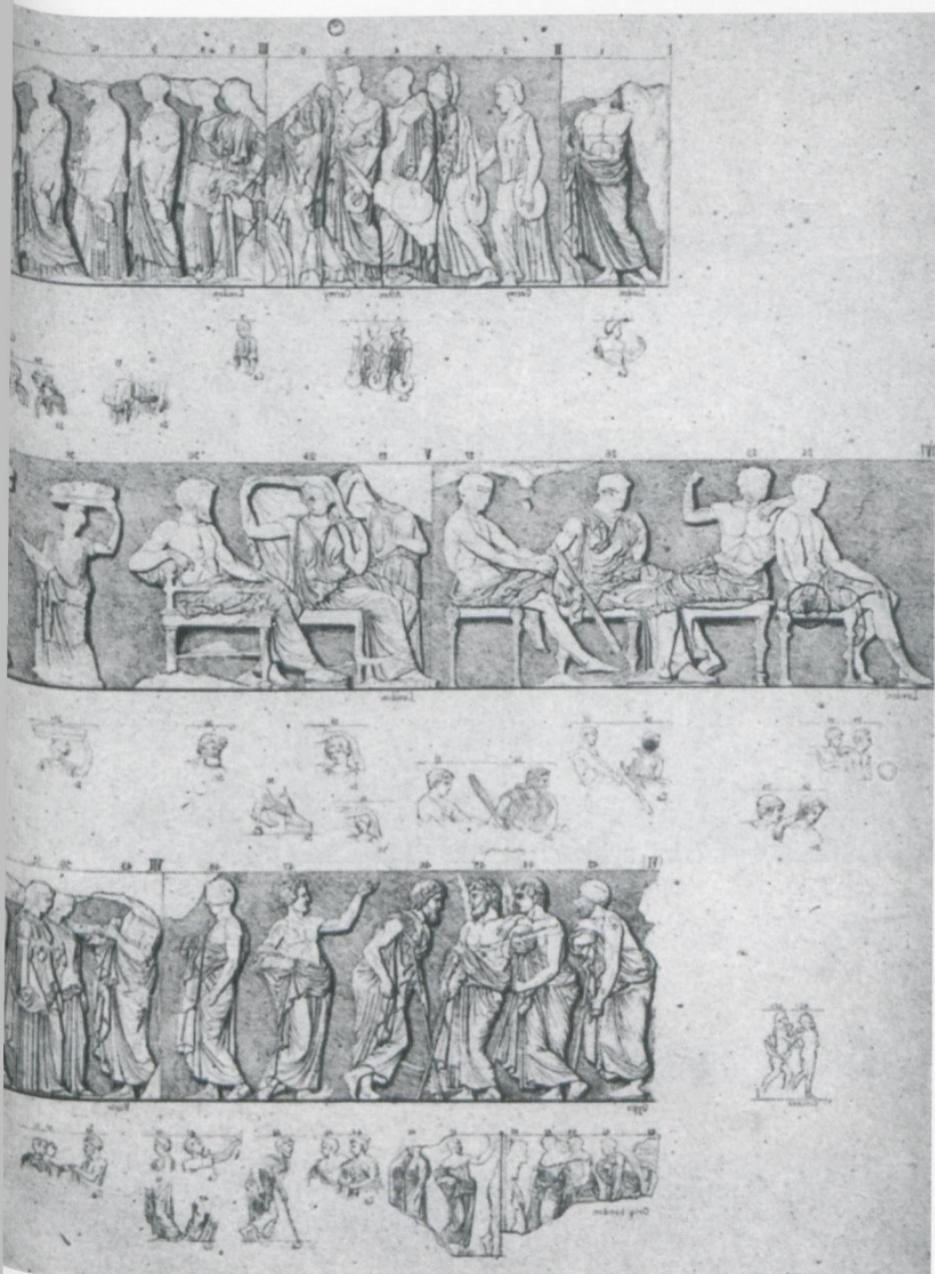


Fig. 5

Côté est de la frise du Parthénon,

d'après Adolf Michaelis, *Der Parthenon*, Leipzig, vol. II, 1870, planche 14



Les figures d'Antoine Chézy
Les personnages de la scène de la Parthenon, dessinée par Chézy
Chézy à Paris, 1812, p. 145
D'après les gravures de Chézy, 1812, p. 145



Fig. 6

Plaque est VII dite « des Ergastines »

Parthénon, frise des Panathénées, 445-438 av. J.-C.

Marbre, 96 x 207 cm

Paris, musée du Louvre,

département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Ma 738

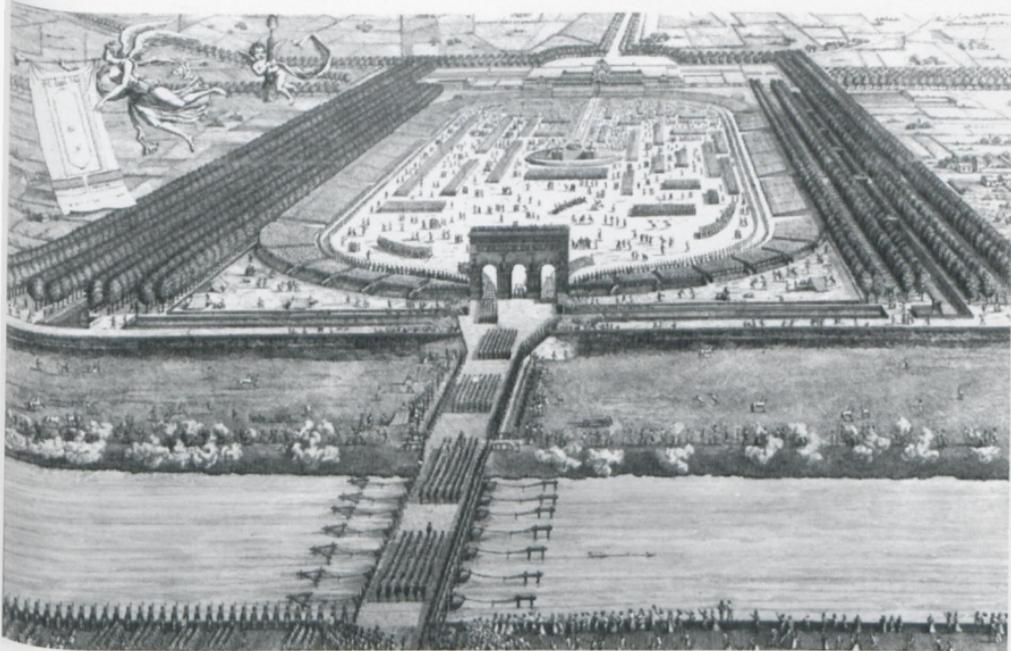


Fig. 7

Jean-Baptiste-Antoine Cloquet

Vue panoramique de la Fête de la Fédération [...] agrémentée de deux figures allégoriques représentant l'une la Renommée, l'autre un génie de la liberté, 1792

Gravure à l'eau-forte, 31,9 x 48,1 cm

Dijon, musée des Beaux-Arts (Est. TH. 1751)

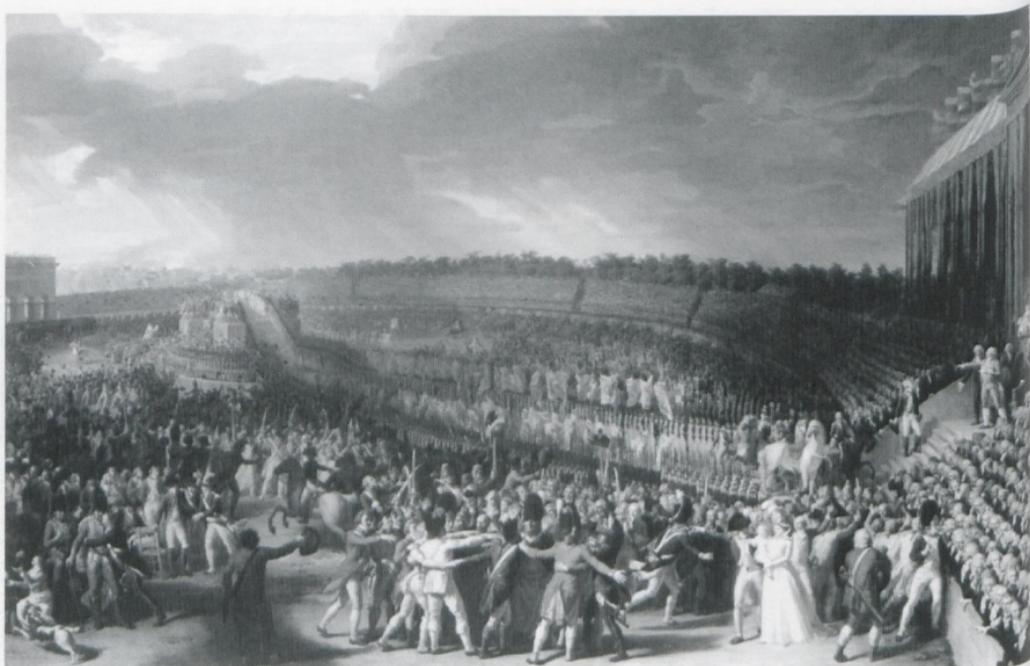


Fig. 8

Charles Thévenin

La Fête de la Fédération, le 14 juillet 1790, au Champ-de-Mars, 1792

Huile sur toile, 127 x 183 cm

Paris, musée Carnavalet



Fig. 9

Hubert Robert

La Fête de la Fédération le 14 juillet 1790, 1790

Huile sur toile, 52 x 96 cm

Versailles, musée national du château de Versailles

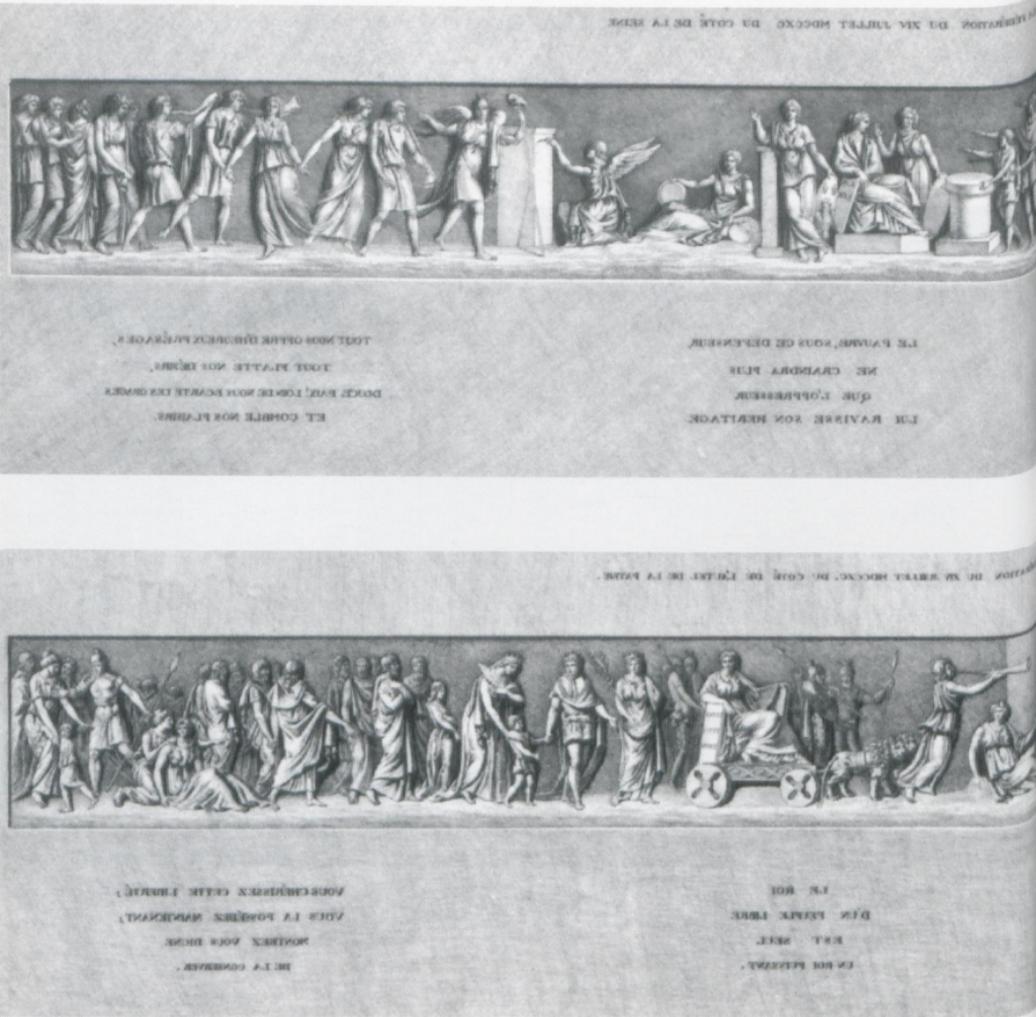


Fig. 10

Félix Massard d'après Jean-Guillaume Moitte

*Première Frise de l'arc de triomphe élevé au Champ-de-Mars
pour la Fédération [...], 1790*

Eau-forte en deux parties, 15,4 x 66 cm

Paris, Bibliothèque nationale de France, cabinet des Estampes

PREMIER TABLEAU DE L'ARC DE TRIOMPHE ÉLEVÉ EN 1836



CONGRÈS
AU TRAVAIL
DE LA CONSTITUTION
NOUS LE TERMINERONS

LA PATRIE OU LA LOI
PROT SEUL NOUS ARMER
NOUSONS POUR LA DÉFENSE
ET VIVONS POUR L'ARMER

DEUXIÈME TABLEAU DE L'ARC DE TRIOMPHE ÉLEVÉ EN 1836



LES DROITS DE L'HOMME
ÉTOIENT MÉCONNUS
ILS ONT ÉTÉ RÉTABLIS
POUR L'HUMANITÉ ÉTERNELLE

NOUS NE VOUS CÉDEONS PLUS
RÉSISTEZ TOUS
VOUS ÊTES LIBRES
NOUS C'EST NOUS DÉFENDRE



Fig. 11

Jean-Baptiste Lucien d'après Jean-Guillaume Moitte
*Premier Bas-relief placé sur l'arc de triomphe élevé au Champ-de-Mars
 pour la Fédération générale des Français [...], 1790*

Eau-forte en trois parties, 21,6 x 38 cm

Paris, Bibliothèque nationale de France, cabinet des Estampes



Fig. 12

Philibert Louis Debucourt

Promenade publique au Palais-Royal en 1792, 1792

Gravure coloriée

Paris, musée Carnavalet



Fig. 13
Édouard Manet
La musique aux Tuileries, 1862
Huile sur toile, 76 x 118 cm
Londres, National Gallery



Fig. 14
Pierre-Cécil Puvis de Chavannes
Doux Pays, version réduite, vers 1882
Huile sur toile, 25,8 x 47,3 cm
New Haven, Yale University Art Gallery



Fig. 15

Pierre-Cécil Puvis de Chavannes

Le Bois sacré cher aux arts et aux muses, version réduite, 1884-1889

Huile sur toile, 92 x 210 cm

Chicago, The Art Institute



PROCESSION DES PANATHÉNÉES. — (Frise du Parthénon.)

Fig. 16

Noël Eugène Sotain

Les Ergastines, avant 1867

Gravure sur bois, parue dans Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, 1867, p. 407

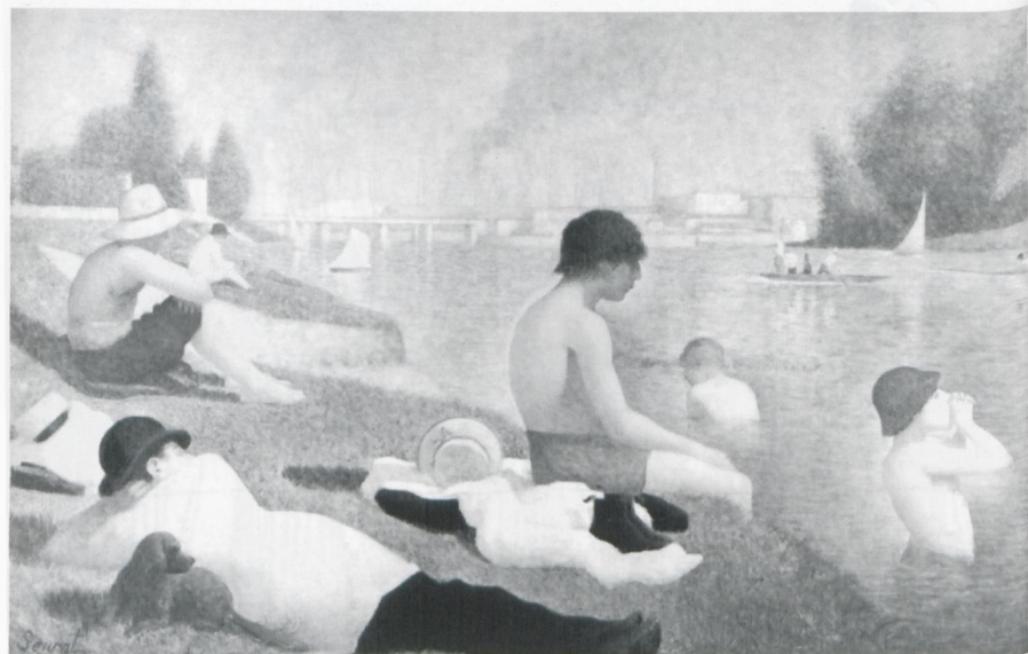


Fig. 17
Georges Seurat
Une baignade, Asnières, 1884
Huile sur toile, 201 x 301,5 cm
Londres, National Gallery



Fig. 18
Georges Seurat
Un dimanche à l'île de la Grande Jatte, 1886
Huile sur toile, 207 x 308 cm
Chicago, The Art Institute