

Houdon et la sculpture néoclassique

...

Jean-Antoine Houdon (1741-1828)

Formé par Michel Ange Slodtz (1705-1764), Houdon occupe une place inégalée dans l'histoire de la sculpture : sa longue carrière préside au développement de la statuaire néoclassique de la fin de l'ancien Régime à la chute du premier empire. Au service de l'administration des bâtiments du Roi comme à celui de Catherine II de Russie ou du duc de Saxe-Gotha, il aborde tous les genres, qu'il s'agisse de réinterpréter les modèles du passé (*Diane chasseresse*, 1776) ou d'initier de nouveaux canons (*L'écorché*, 1767). Portraitiste de renom, l'importante galerie de ses contemporains célèbres ou moins célèbres qu'il produit constitue un ensemble particulièrement représentatif de son art.

Le portrait rétrospectif de *Molière** copie en plâtre, réalisé par l'artiste pour la Comédie française porte encore l'empreinte de la sculpture rocaille : fidèle à l'image canonique du grand dramaturge représenté dans un vêtement commun, coiffé d'une calotte, il donne avec le regard incisif, la liberté de la chevelure, et la savante torsion de sa cravate, un brillant morceau de sculpture.

Comme pour le *Jean-Jacques Rousseau** réalisé d'après le masque mortuaire du philosophe, le *Voltaire** ne peut être considéré comme un portrait réaliste du grand penseur qu'il n'avait rencontré qu'en 1778, quelques jours avant sa mort. Cette effigie devait pourtant s'imposer comme l'image par excellence du patriarche de Ferney. Représenté dans un ample manteau masquant la décrépitude de la vieillesse, Houdon concentre l'attention sur les mains agrippant fermement les accotoirs et le visage où perce un regard emplis de malice et d'intelligence, donnant une grandeur intemporelle à l'écrivain, avec une image bien différente de celle que composa Pigalle (1714-1785) en 1776 (ill.1).

Membre de la loge Maçonnique des Neuf soeurs à laquelle se rallia Voltaire à la fin de sa vie, il fut aussi le portraitiste presque officiel de ce cercle auquel appartenait les principaux artisans de l'indépendance américaine. Il réalisa le buste de *Benjamin Franklin** lors de son séjour en France où il reprend la mise simple et austère du philanthrope physicien. Le succès de cette effigie lui valut la commande du portrait de Washington (ill.2) pour lequel il se rendit aux Etats-Unis (1785).

*L'hiver** (1783) et *l'Eté** (1785) (salle 21) renvoient au versant plus allégorique de l'art de Houdon. Avec *La frileuse**, le sculpteur renouvelle l'image traditionnelle de cette froide saison en rendant tangible la sensation du froid grâce à cette sensuelle nudité ; jugée trop indécente elle ne put être présentée au Salon de 1785. Conçue dès 1781 pour Monsieur de Saint-Wast, elle figure avec son pendant parmi les oeuvres les plus fameuses de l'artiste et du musée Fabre.

Augustin Pajou (1730-1709)

Membre éminent de l'académie, Pajou eut une brillante carrière officielle. Les commandes qu'il reçut des directeurs successifs des bâtiments du Roi lui permettent de participer aux grands chantiers de son temps, ainsi le cycle des « Grands hommes de la France » lancé en 1776 auquel il participe avec Houdon. Ce vaste projet aux visées vertueuses inspira sans doute Raymond pour le programme de la promenade du Peyrou (cf. salle 21) qui fut le premier contact de Pajou avec Montpellier.

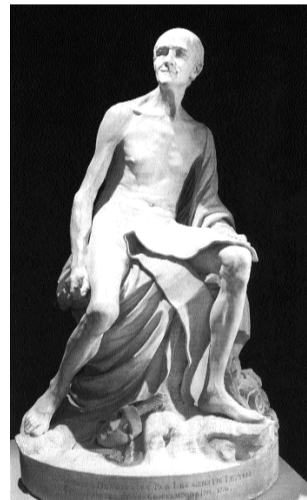
Galerie
Houdon

...

Néoclassicisme

...

22



ill.1- Jean-Baptiste Pigalle
Voltaire assis, 1776
Paris, Musée du Louvre
Photo RMN / © Hervé Lewandovski



ill.2- Jean-Antoine Houdon
Georges Washington
Richmond, Capitole
Droits réservés

* Un astérisque signifie que l'œuvre mentionnée fait partie de l'accrochage de la salle

Son installation dans la capitale languedocienne entre 1792 et 1794 fut pour lui une période de création intense où il se consacra presque exclusivement à l'art du portrait. Comme le montre les bustes de cette salle et de la salle précédente, il y développe une manière sensible et virtuose, vision tendre et amicale de cette société familière de notables, où le réalisme l'emporte sur l'idéalisation de ses modèles. *Jean Baptiste Riban** était ainsi le fils du négociant-parfumeur Maurice Riban qui accueillit l'artiste à Montpellier. Image familière du jeune homme alors âgé de 29 ans, il est représenté avec naturel, le col ouvert, proposant une représentation empreinte de liberté. Ce buste fut installé sur la tombe du modèle à sa mort. De la même année 1793 date le *Buste de Beauvais de Préau**, conventionnel orléanais, mort à Montpellier après avoir été emprisonné par les troupes anglaises à cause de son rôle pendant le siège de Toulon : on y retrouve, malgré le caractère plus officiel de la représentation la même acuité et le même sentiment de naturalisme.

De retour à Paris après la mort de son épouse en 1797, Pajou ne connut plus les mêmes succès mais son influence fut importante sur la génération suivante de sculpteurs, comme le montre le portrait* qu'en donne son élève Roland (1746-1816), où est sensible l'humanisme du maître et la modernité du néoclassicisme.

L'Italie et Canova

L'Italie est au XVIII^e siècle la source principale du renouveau néoclassique : elle offre un contact direct avec l'art antique que révèle l'archéologie et héberge les théoriciens qui, comme Winckelmann, vont voir dans le modèle grec la régénération des arts. Antonio Canova (1757-1822) est l'interprète privilégié de ce mouvement où la quête d'une beauté idéale prime sur l'expressivité des sujets (voir salle 28). Le succès de son art lui vaut une renommée internationale auprès des cours princières européennes, en particulier auprès de l'empereur Napoléon I^{er}, et son influence est considérable.

Antonio d'Este (1754-1837) fut l'élève de Canova. Comme lui originaire de Venise, il fut surtout actif à Rome – il dirigea les musées du Vatican – développant un style antiquisant hérité de son maître. Les deux bustes du baron Daru et de son épouse* réalisés pendant leur séjour romain reprennent les types de la grande statuaire romaine ; vêtus de toges, les mèches de leurs coiffures sont traitées en profondeur et rappellent les effigies impériales alors que leur expression énigmatique met en valeur la qualité d'exécution du sculpteur. Nommé en 1811 intendant de la Couronne à Rome, le baron fut une personnalité de la vie artistique italienne, membre de l'académie de Saint-Luc et ami de Stendhal avec qui il partageait la même passion pour l'Italie.

Si Lorenzo Bartolini (1777-1850) ne fut pas directement lié à l'entourage de Canova, il eut un rôle important sous l'Empire : portraitiste officiel du régime, il multiplia les effigies de Napoléon et de la famille impériale – son portrait de la nièce de l'empereur est sans doute le plus célèbre (ill.3) – et fut professeur de l'académie de sculpture voulue par l'empereur à Carrare. Sa *Vénus couchée** d'après le tableau Titien répond aux canons du néoclassicisme qu'il s'appliqua à diffuser mais elle montre aussi combien les grands modèles de la Renaissance demeuraient pour cette génération d'artistes des modèles à imiter.



ill.3- Lorenzo Bartolini
La princesse Napoleone Elisa Bacciochi
Rennes, Musée des Beaux-Arts
Droits réservés

La peinture d'histoire dans la seconde moitié du XVIII^e siècle

• • •

Dans la hiérarchie des genres picturaux édictée par l'Académie royale de peinture et de sculpture, la peinture d'histoire occupait le rang le plus élevé. Ce que l'on avait coutume d'appeler le grand genre nécessitait de la part des artistes des qualités d'invention et d'interprétation plus affirmées, pour dépeindre les hauts faits des rois, la geste des héros antiques, les légendes de la mythologie ou les miracles des saints. A la différence du portrait, de la nature morte ou du paysage considérés comme un art d'imitation, les artistes devaient aussi faire preuve d'érudition pour mettre en scène une vision savante de l'histoire humaine ou religieuse. Si la première moitié du siècle développa un art galant qui puisait ses sujets aux amours des dieux, la manière brillante et légère de Lemoyne et Boucher tombe en désuétude dès les années 1750 au profit d'un art plus vertueux vantant les qualités morales des héros qu'ils représentent.

Galerie
Houdon

• • •

Néoclassicisme

• • •

22

La peinture religieuse à la fin de l'Ancien Régime

La peinture religieuse occupe jusqu'à la Révolution une place importante : les constructions d'édifices sont encore nombreuses dans tout le pays et la foi encore vive de la population demande toujours de nouvelles images de dévotion (voir Vien, *Saint Denis, Naissance de la Vierge* salle 21). Vien (1716-1743) reçoit ainsi dès son séjour à l'académie de France la commande du *Saint Jean-Baptiste* pour l'église de la Mercy à Montpellier ; *Saint Grégoire**, réalisé pour l'église Saint-Louis de Versailles témoigne encore de l'existence de chantiers religieux de première importance aux programmes iconographiques complexes : en rupture avec les mises en scène théâtrales des années précédentes, Vien donne une vision mesurée de ce père de l'Eglise, visité par l'Esprit saint.

Peu de temps après son retour de Rome (Salon de 1777), Vincent (1746-1816) propose avec *Saint Jérôme dans le désert écoutant la trompette du Jugement dernier** une vision religieuse bien différente. Le sens du drame, la tension psychologique et le fort contraste de lumière évoquent le Seicento italien et rendent sensible sur le jeune peintre l'empreinte du Guerchin et de Magnasco. Par sa technique même, plus rugueuse, il se distingue de la manière lisse de Suvée et nous donne une version plus bouillonnante et contrastée du néoclassicisme. Vincent utilisera une composition similaire quelques années plus tard pour son *Guillaume Tell et Gessler* dans une formule qu'il adapte désormais à un sujet profane et historique.

Les sujets historiques

Le lieu où est le plus sensible l'évolution qui se joue dans l'art à la fin du XVIII^e siècle est le Salon, exposition officielle qui se tient régulièrement à partir de 1746 : l'ensemble de peintures d'histoire visible dans cette salle permet d'en tracer les grandes tendances.

Louis-Jean-François Lagrenée l'Aîné (1724-1805), formé par Van Loo, remporte le prix de Rome en 1749. Sa carrière qui le mène de Rome à Saint-Pétersbourg lui apporte une renommée qui le conduit à la tête de l'Académie de France. Sa composition *Apollon et l'oracle** commandée par le roi est une œuvre proprement antiquisante : Lagrenée agrément sa composition de modèles tirés de la statuaire romaine – l'*Apollon* du Belvédère pour l'effigie du dieu – ou de vestiges archéologiques comme le trépied ou l'aiguière et son bassin que dévoilent à la même époque les fouilles en Italie.

De 15 ans son cadet, Jean-Jacques Lagrenée le Jeune (1739-1821) se forme dans l'atelier de son frère où il profite de ce patronage familial illustre. Il séjourne aussi à Rome et se montre sensible à l'esprit baroque mais en observateur de l'antiquité, il est attiré par Poussin, plaçant son art entre la tradition rocaille et le renouveau classique. Avec *Jubellius Taurea** présenté au Salon de 1779, il montre une oeuvre encore empreinte des canons du baroque italien par sa composition agitée, son trait et son coloris, alors que son sujet est un modèle vertueux conforme au retour à l'ordre du classicisme ambiant. Le *Coriolan** de Vien réalisé la même

* Un astérisque signifie que l'œuvre mentionnée fait partie de l'accrochage de la salle

année fait appel au registre moral inspiré de l'histoire antique mais l'artiste traite le sujet avec une rigueur formelle plus en phase avec l'air du temps.

Originaire des Flandres, Joseph-Benoît Suvée (1743-1807) fut fortement imprégné de culture française ; sa prestigieuse carrière le conduisit jusqu'à la tête de l'Académie de France. Son tableau* présenté au Salon de 1785 témoigne de la volonté de renouveler pleinement les sujets vers un idéal de grandeur et de vertu : tiré du poème de Virgile *L'Énéide*, Énée est tiraillé par le dilemme qui l'anime, combattre pour sauver son père ou fuir en protégeant son fils. A la rigueur des sentiments du héros répond le sobre ordonnancement de la composition, l'austère monumentalité de l'architecture et le répertoire narratif des attitudes des personnages. Au-delà de ces valeurs esthétiques, la peinture défend aussi à la veille de la Révolution un modèle moral exemplaire, en rupture avec la légèreté du siècle de Louis XV et les moeurs d'une certaine noblesse jugée trop licencieuse.

A la marge de ces grandes compositions historiques, David (1748-1825) témoigne avec le plus d'acuité du nouveau style : *Hector**, réalisé pendant son séjour romain, annonce par l'austérité de la composition et le cadre atemporel du sujet les grands nus héroïques que seront *La mort de Marat* (1793, musées royaux de Bruxelles) ou *Barra* (musée Calvet, Avignon).

François Xavier Fabre, peintre d'Histoire

Si la notoriété de Fabre (1766-1837) collectionneur et mécène a longtemps éclipsés ses talents de peintre, il n'en est pas moins l'un des meilleurs représentants du courant néoclassique. Il entre à l'âge de 17ans grâce à Joubert dans la meilleure des écoles du moment, c'est à dire l'atelier de David. Considéré comme l'un des élèves du maître les plus prometteurs, il adopte son style antiquisant, sévère et réaliste. Grâce au Grand prix de peinture qu'il remporte en 1787 (voir salle 26) avec *Nabuchodonosor faisant tuer les enfants de Sédécias* (ill.1), il part en Italie où il séjournera jusqu'en 1822. Loin des rigueurs laïques de la Révolution et de l'Empire, Fabre est l'un des rares disciples de David, si ce n'est le seul, à dépeindre avec le même bonheur des épisodes historiques et religieux.



ill.1- François Xavier Fabre
Nabuchodonosor faisant tuer les enfants de Sédécias
Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts
Droits réservés

Son premier envoi de Rome, *Le soldat romain** (1788) est une académie qu'il interprète déjà au registre historique. *Saint Sébastien** (1789) et *La mort d'Abel** (1790) affirment cette dimension narrative : ces grands nus masculins sont aussi le récit d'un drame héroïque. L'ampleur des corps contorsionnés par le supplice rend sensible l'influence de Michel-Ange tandis que l'ordonnancement du paysage est redevable au classicisme du Seicento.

Avec *Suzanne et les Vieillards**, contemporain d'*Abel**, Fabre se mesure à l'art vénitien de Titien et Véronèse – ils traitèrent tous deux le sujet – et à la peinture des bolonais Carrache ou Reni. C'est aussi avec le modèle de David qu'il aborde en s'inspirant de sa grammaire gestuelle et expressive. Sa meilleure réussite dans le domaine du grand genre est sans doute *Saül et Achimelech** : l'héritage manifeste de Poussin – composition en frise des personnages, paysage de la campagne romaine – cohabite avec un tracé précis des formes caractéristiques de l'esthétique néoclassique. Mais la gamme raffinée des coloris et l'ambiance crépusculaire qui baignent la scène n'appartiennent qu'à Fabre et annoncent le romantisme.