

— L'Antiquité : rêvée

LA REDÉCOUVERTE DE L'ANTIQUITÉ AU XVIII^e SIÈCLE EN EUROPE

Les chefs-d'œuvre modernes peuvent-ils égaler ceux légués par l'Antiquité ? Cette question devient centrale au cours du deuxième tiers du XVIII^e siècle quand les théoriciens de l'art, les critiques et les artistes entreprennent de régénérer l'art de leur temps, jugé décadent, en se reportant directement aux sources de l'art antique. Plus que l'analyse d'un style, le néoclassicisme, il s'agit ici de présenter une histoire du goût.

1/ LE GOÛT POUR L'ART CLASSIQUE

— le contrepied de l'art rocaille

L'Europe est saisie par un rejet du style **rococo** et toutes les valeurs qu'il était censé exprimer, style jugé capricieux et frivole, pour laisser la place à une nouvelle ferveur moralisatrice qui commence à pénétrer tous les arts. Dans **le Salon de 1765**, **Diderot** fustige **Boucher**, sa peinture où la *dégradation du goût, de la couleur, de la composition, des caractères, de l'expression, du dessin a suivi pas à pas la dépravation des mœurs*. Le critique d'art traduit en ces termes la volonté de rompre avec un art dont l'unique objectif est de séduire les sens.

François Boucher, Hercule et Omphale, vers 1731-1734, Huile sur toile, Moscou, Musée Pouchkine



— les débats académiques : la régénération de l'art par l'art antique

Le deuxième tiers du XVIII^e siècle est marqué en France par des débats dont le but est de transformer l'art contemporain en lui faisant adopter une ligne stylistique plus équilibrée influencée par l'art antique. La rénovation de l'**Académie royale de Peinture et de Sculpture**, et notamment de son activité pédagogique, apporte un nouveau souffle à la peinture d'histoire et à la sculpture. Des personnalités comme **Caylus, Mengs, Winckelmann et Diderot**, par leurs écrits et leurs réseaux, ont influencé de manière déterminante l'opinion publique et le cercle des amateurs.

Bouchardon, Philippe von Stosch, 1727, Marbre, Berlin, Bodemuseum

Il s'agit du premier buste réalisé par **Bouchardon** qui choisit une formule à l'antique convenant parfaitement à la personnalité de son modèle, un amateur d'art passionné notamment de pierres gravées. **Stosch** est représenté les cheveux courts, le torse nu avec sur l'épaule gauche une draperie retenue par une fibule gravée d'une chouette, symbole de Minerve que le collectionneur avait choisi comme emblème personnel. Ce buste est un des chefs-d'œuvre de **Bouchardon** : le visage déterminé de **Stosch**, sourcils froncés, regard intense, révèle un caractère fort, tout à fait au diapason de la composition héroïque du torse. Le jet de draperie sur l'épaule est un morceau de bravoure, où les creux et les bosses de l'étoffe froissée contrastent avec la peau lisse du marbre poli à la perfection.



Greuze, *L'Empereur Sévère reproche à Caracalla son fils d'avoir voulu l'assassiner* 1769, Huile sur toile, Paris, musée du Louvre



En 1769, **Jean-Baptiste Greuze**, très apprécié jusqu'alors pour ses scènes de genre moralisantes inspirées de la vie contemporaine et ses portraits, suscite une violente réaction en présentant cette peinture à sujet antique auprès de ses collègues de l'Académie Royale à Paris comme son morceau de réception en tant que peintre d'histoire. Il est reçu comme académicien mais dans la catégorie inférieure de « peintre de genre ». Et pourtant **Greuze** s'est appuyé notamment sur les compilations d'œuvres antiques pour détailler le mobilier, les cuirasses, et même les portraits réels des deux romains. Il s'est inspiré aussi des tableaux à sujets antiques de **Poussin**, notamment du *Testament d'Eudamidas*. Mais ce que tous reprochent, c'est d'avoir réalisé une oeuvre archéologique et non pas interprété de l'antiquité.

La structuration des champs de l'archéologie et de l'histoire de l'art

Le regain d'intérêt pour l'art et l'histoire antiques bénéficie d'une approche plus pragmatique, plus analytique, en lien avec les développements à l'époque des **Lumières** des sciences expérimentales. Sont-ce des originaux ? Une conscience de l'historicité de l'art apparaît, une conscience liée à la notion de temps, dont l'un des précurseurs est **Johann Joachim Winckelmann** (1717-1768). En **1755**, il se fixe à Rome où se déroule toute sa carrière. Protégé par l'un des plus grands collectionneurs d'antiques, le **cardinal Albani**, il devient son bibliothécaire, avant d'être nommé surintendant des Antiquités de Rome et bibliothécaire du Vatican. Pour cet écrivain et archéologue allemand, dans son livre majeur, **L'Histoire de l'Art de l'Antiquité, 1764, les sources les plus pures de l'art sont ouvertes. Heureux celui qui les trouve et sait les goûter. Rechercher ces sources, c'est aller à Athènes**. En effet, il ose établir une chronologie stylistique là où ses prédécesseurs se contentaient de commentaires iconographiques, il est ainsi considéré comme le fondateur de l'histoire de l'art et de l'archéologie en tant que disciplines modernes.

Mengs, *Le Parnasse*, fresque, 1760-1761, fresque, Rome, Villa Albani, actuellement Torlonia



L'ami et le plus proche disciple de **Winckelmann** est le peintre **Anton Raphael Mengs**, chef de la nouvelle école d'art à l'antique. Le décor peint d'un des plus beaux musées privés de Rome, la **villa Albani**, lui est confiée : la collection d'antiques du cardinal Albani y trouve un cadre harmonieux et un prolongement suggestif avec la **fresque du Parnasse** en **1761** inspiré par des fragments de **peintures d'Herculanum**. Toutes les figures adoptent des attitudes empruntées à de célèbres exemples de la statuaire antique ; la statue de l'Apollon est dessinée d'après le modèle de l'**Apollon du Belvédère** conservé dans les collections du pape au Vatican, exemple pour **Winckelmann** de toutes les perfections en art.

La naissance des premiers musées

C'est au Louvre, **Museum central des arts**, qui ouvre ses portes en **1793**, jour anniversaire de la chute de la monarchie, que pour la première fois, se confrontent sur une très grande échelle les Anciens avec les chefs d'œuvre de la statuaire antique et les Modernes avec les plus célèbres productions artistiques depuis la Renaissance. Le peintre **Hubert Robert** participe activement à la réalisation du projet : de 1784 à 1792 puis de 1795 à 1802, il s'occupe des acquisitions et de l'agencement des collections.

Hubert Robert, *Projet d'aménagement de La Grande Galerie*, 1796, Huile sur toile, Paris, musée du Louvre



Toujours dans le registre imaginaire, le peintre a mis en scène dans ce tableau la salle d'exposition idéale : dans une galerie inspirée de celle du Louvre, la Rome antique est célébrée à travers un choix des plus beaux monuments de sculpture et d'architecture, ces derniers étant figurés par des tableaux fictifs. **Hubert Robert** rappelle ainsi le goût prononcé de l'époque pour l'Antiquité et suggère que la **Grande Galerie** constitue le lieu par excellence pour exposer tous ces chefs d'œuvre.

2/ LA MODE À LA GRECQUE OU L'ANTICOMANIA

l'abondance des découvertes et la mode à la grecque

Les connaissances s'affinent grâce à la diffusion de recueils illustrés et aux fouilles archéologiques, donnant aux connaisseurs et aux artistes un cadre de référence sûr et diversifié même si la connaissance de la sculpture antique est encore très limitée avant les fouilles archéologiques du XIX^e siècle en Grèce. Cependant la fouille n'est alors conçue que comme une chasse au trésor faite pour enrichir des collections particulières ou celles des grands musées européens – c'est ainsi par exemple que débutèrent les collections de statues ou de moulages grecs dès les années 1630 en Grande-Bretagne, mais également celles du **British Museum (1753)**, et des **musées du Vatican (1792)** et **Napoléon (1801)**.



Hubert Robert, *La découverte du Laocoon*, 1773, Huile sur toile, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts

Peinte à Paris, huit ans après le retour de l'artiste en France, cette œuvre semble tirer la leçon du long voyage initiatique qu'**Hubert Robert** fit en Italie. Il replace la scène de la découverte en 1506 de ce grand groupe sculpté dans une immense galerie qui évoque plus ses projets à venir pour la **Grande Galerie du Louvre** que les quelques souterrains encore intacts du **palais de Néron**. L'éclairage venant du fond accroît ici l'impression d'immensité. La perspective est toutefois habilement décentrée vers la gauche afin d'éviter toute impression de monotonie, tandis que pour dramatiser la scène, la découverte du **Laocoon** se fait sous une lumière rasante, émanant de la droite, comme d'une coulisse de théâtre. Dans cette archéologie rêvée, ce n'est pas l'épisode de la Renaissance qui est évoqué mais cette résurgence d'un passé héroïque.



Piranèse, *Vue des restes de la Cella du Temple de Neptune*, 1778, Gravure à l'eau-forte, Paris, BnF

Défenseur de la suprématie de l'art romain, **Piranèse** n'en a pas moins entrepris, à la fin de sa vie, une ultime série de planches consacrées aux ruines des temples grecs de **Paestum**, découverts au sud de **Naples**. Les lieux, redécouverts un peu avant le milieu du XVIII^e siècle, attiraient l'attention des curieux et de nombreuses estampes circulaient sur le sujet. Cette planche représente **le temple dit de Neptune** (considéré aujourd'hui comme celui d'Héra). Bâti vers 460-450 avant J.-C., c'est le plus imposant des trois temples de **Paestum**. Il a conservé une bonne partie de sa colonnade intérieure à deux niveaux. **Piranèse** déploie dans cet œuvre ultime la même science de la perspective et des effets de lumières qui charge de tant d'émotion ses vues de **Rome**.



Le Grand Tour

Les fouilles d'**Herculanium (1738)** puis de **Pompéi (1748)** vont peu à peu susciter chez les hommes épris de pittoresque, le désir de se rendre en Grèce. Les vestiges antiques deviennent alors symbole du temps qui passe.

Charles John Crowle, *Pompeo Batoni*, 1761, Huile sur toile, Paris, musée du Louvre

Lorsque **Crowle** commande cette œuvre, il entend faire le souvenir du Grand Tour et il pose devant la **Cléopâtre** expirante du musée du Vatican ou **Ariane endormie**, statue extrêmement admirée depuis son acquisition par le pape **Jules II**, Hercule appuyé sur sa masse, une sphère et des livres qui maintiennent à plat un rouleau de papier déroulé sur lequel on discerne un plan.



Le renouvellement des arts décoratifs

Vien, *La Marchande à la toilette dit aussi La Marchande d'amours*, 1763, Huile sur toile, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau et *la Vertueuse Athénienne*, 1763, Huile sur toile, Strasbourg, musée des Beaux-Arts

Au Salon de 1763, **Vien** exposa un ensemble remarquable de huit tableaux dont il précisait dans le livret qu'ils étaient tous traités dans le goût & costume antique. Il précise que la composition de la *Marchande à la toilette* est basée sur la description d'une peinture trouvée à Herculanium et que l'on voit dans le cabinet du Roi des Deux-Siciles, à Portici. La scène se joue dans un intérieur où le mobilier et les accessoires s'inspirent d'une antiquité réinterprétée. La découverte du modèle en bronze du **temple d'Isis à Herculanium** participe au regain d'intérêt pour le trépied.



Athénienne, vers 1773, Bois doré, bronze et cuivre doré, Martin-Guillaume Bien-nais (1764-1843) d'après Charles Percier (1764-1838), entre 1800 et 1804, H. 0,90 ; D. 0,47, Paris, musée du Louvre



Pendule « Vestales portant sur un brancard l'autel du feu sacré », Jean-Démouthène Dugourc (1740-1825), dessinateur-ornemaniste, Louis-Simon Boizot (1743-1809), sculpteur Pierre-Philippe Thomire (1751-1843), bronzier Robert Robin (1742-1799), horloger, Paris, 1788, Bronze doré et bronze patiné en noir, plaque en porcelaine de Sèvres, biscuit, marbre brocatelle et bleu turquin, H. 50,5 ; l. 65 ; pr. 18 cm, Paris, musée du Louvre

Vêtues à l'antique de tuniques inspirées du chiton grec, deux vestales transportent sur un brancard un autel en porcelaine où brûle le feu sacré. Sur la base de marbre, soutenue par quatre lionnes, une plaque de porcelaine, décorée dans le goût pompéien de rinceaux et de grotesques polychromes, est flanquée de deux médaillons représentant Uranie, muse de l'Astronomie, et Clio, muse de l'Histoire. Réalisés à la **Manufacture de Sèvres**, ces médaillons s'inspirent des créations de **Wedgwood**, manufacture anglaise qui s'est fait une spécialité d'objets en grès fin de couleur, dans le goût antique. La vestale, jeune prêtresse vouée au culte de Vesta, déesse du foyer, est chargée d'entretenir la flamme. L'utilisation de cette figure à des fins décoratives est révélatrice de la nouvelle vision de l'Antiquité, plus sévère, qui s'impose à la fin du XVIII^e siècle, où le feu sacré est associé à la vertu et la vestale au dévouement à la patrie. Cette pendule est livrée en **1788** à la reine **Marie-Antoinette**. Le thème des vestales en marche lui a sans doute été inspiré par une gravure d'**Hubert Robert**, tirée du **Recueil des Griffonis**, publié en 1771-1773.



Tasse et soucoupe, Manufacture de Sèvres, 1791, Jean-Jacques Lagrenée (1739-1821), auteur de la forme, Dubois et Vaudé (1753-1779), peintres, Porcelaine dure, rehauts d'or

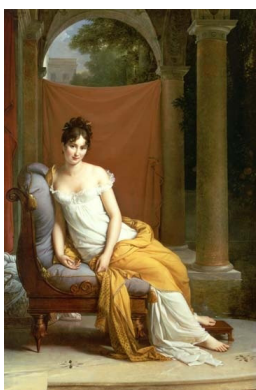
La forme « étrusque » de cette tasse est créée en **1786** pour l'usage de la reine **Marie-Antoinette** à la laiterie de Rambouillet. Son dessin est inspirée, notamment dans le profil des anses, de vases et coupes antiques de la collection de **Dominique Vivant-Denon**.



Fauteuil à l'étrusque, Acajou sculpté, 1787, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

Acquis par **Louis XVI** en 1783, le domaine de Rambouillet avait surtout séduit le roi comme terrain de chasse. Un luxueux mobilier composé d'une grande table, de quatre guéridons, de quatre fauteuils, dix chaises et six pliants est réalisé par **Georges Jacob**. L'usage de l'acajou deviendra – sous forme de plaquage – le revêtement le plus courant des sièges du demi-siècle à venir. Ce fauteuil relève d'un souci archéologique nouveau en matière d'ameublement, d'où le recours à **Hubert Robert** pour sa conception : outre une forme générale qui évoque les sièges curules, les dossier et accotoirs adoptent un motif de croisillons à l'antique et de palmettes ajourées tandis que des branches de myrte courent sur l'ensemble des structures.

les merveilleuses



De la chute de Robespierre en 1794 à l'avènement de l'Empire en 1804, c'est une société nouvelle qui se met en place, incarnée par des figures féminines, les merveilleuses, qui souscrivent à un engouement pour l'antique, le mobilier « étrusque », la mode à la grecque, où tournures et corsets sont alors abandonnées au profit d'une recherche de naturel et de simplicité, avec un engouement pour le blanc et les drapés.

Gérard, Portrait de Juliette Récamier, Huile sur toile, 1805, Musée Carnavalet

Le modèle est représenté dans une pose alanguie sur une chaise « étrusque », dans un décor qui rappelle celui d'une salle de bain antique. Elle fut l'une des premières à se meubler en style « étrusque » et à s'habiller « à la grecque », sous le **Directoire**, et joua de ce fait un rôle non négligeable dans la diffusion du goût pour l'Antique qui allait prévaloir sous l'Empire. Le chef-d'œuvre de **Gérard**, pour nous qui n'avons pas connu le modèle, semble rendre admirablement compte de sa beauté et de son charme. **Madame Récamier** (1777-1849) avait alors vingt-trois ans mais était déjà une des femmes les plus admirées de son temps, en raison de sa beauté et de son Salon.



David, Portrait de Mme Récamier, 1800, Huile sur toile, Musée du Louvre

Commandé en **1800** à **David** par le modèle, ce tableau est resté inachevé pour des raisons obscures et sans doute multiples. C'est une oeuvre novatrice dans un format horizontal, insolite pour un portrait, format d'habitude utilisé pour les tableaux d'histoire. **David** crée un espace autour de la figure qui met en valeur l'arabesque élégante de son corps. La source antique de la pose de **Madame Récamier**, le dépouillement du décor comme de l'habillement de la jeune femme répondent à l'idéal néoclassique.

L'inachèvement de la toile lui donne un aspect mystérieux et poétique très différent sans doute de celui qu'aurait recherché **David** en achevant ce portrait. Symbole même de l'ascension sociale, c'est l'image de la grande bourgeoisie, l'image d'un monde neuf, sans origines, qui cherche à s'imposer en exploitant des valeurs et des représentations issues de l'Antiquité.



3/ NÉO-CLASSICISMES 1720-1790

Le terme même de néoclassique fut utilisé au XIX^e siècle pour qualifier cette double volonté : l'aspiration à l'exemplarité éthique et l'épuration du style, pouvant aller jusqu'au dépouillement.

Les valeurs héroïques : le triomphe de Mars

Bénard, *Projet de porte monumentale commémorant la liberté des mers*, Plume, encre et aquarelle, 1784, Londres, Royal Institute of British Architects

De nombreux et ambitieux projets d'urbanisme ont été proposés pour le réaménagement et l'agrandissement de **Marseille** depuis le milieu du XVII^e siècle. élever un arc de triomphe sur **la place d'Aix** à la gloire de **Louis XVI**. Bel exemple du goût solennel et martial en vogue sous son règne, ce projet met en perspective un arc à décor de colonnes, rendu plus imposant encore par l'échelle réduite des pittoresques figures de promeneurs qui animent la place. Rares ont été les réalisations effectives de ce type de projets, plus faciles à concevoir sur le papier qu'à financer. On renonce au chantier avec sagesse.



Le Grand Homme

Le Grand Homme renvoie à la définition de quelques figures autour desquelles la Cité peut s'unir, qu'elle peut exalter et dont elle se fait obligation de conserver – voire d'héroïser – la mémoire. L'idée qui sous-tend la mise en avant de quelques figures de « Grands Hommes » est d'élever les âmes en montrant des parcours exemplaires, l'exemplum virtutis. Les arts ont désormais une dimension citoyenne, celle d'éduquer le peuple.

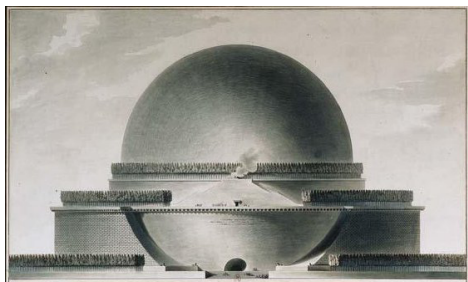


Pigalle, *Voltaire nu*, 1776, Marbre, Paris, musée du Louvre

Lorsqu'un cénacle de philosophes commande à **Pigalle** le portrait de **Voltaire**, le sculpteur choisit la nudité héroïque mais la nudité flasque d'un vieillard décripé, selon le modèle du portrait du philosophe depuis **Senèque**. La mauvaise réception du chef d'œuvre témoigne de la défaveur du modèle.

Houdon, *Denis Diderot*, Marbre, 1775, Paris, musée du Louvre

Houdon expose au **Salon de 1771** un buste de **Diderot**. Les critiques du Salon de 1771 sont très élogieuses. **Diderot** est le seul grand intellectuel des Lumières, dans la galerie de **Houdon**, à n'avoir été représenté que suivant un type unique : cheveux courts, torse nu avec une découpe arrondie allant des épaules jusqu'au thorax. **Houdon** comprend ce que désire **Diderot**, et le sculpte selon son idéal. Dans cette figure magistrale, qui est véritablement son premier portrait connu, **Houdon** a parfaitement transcrit l'image idéale de **Diderot**, au profil de médaille, qui s'équilibre entre l'état permanent du penseur – à l'égal des Anciens- et la vivacité inlassable de l'esprit curieux et ouvert sur son temps.



Étienne-Louis Boullée, *Projet pour un cenotaphe à Newton : coupe transversale* (« nuit avec effet de jour »), Plume, encre brune et lavis, Paris, BnF

Physicien et astronome britannique, **Isaac Newton** (1642-1727) compte parmi les savants que l'Europe des Lumières n'a cessé d'admirer. Ce projet de cenotaphe que **Boullée** a dessiné en **1784** constitue à l'évidence le plus spectaculaire hommage imaginé pour le savant anglais. L'édifice se compose d'un puissant soubassement circulaire à deux niveaux en gradin, sur lequel est posée une demi-sphère. La forme sphérique, symbolise la terre de celui qui a mis en lumière le phénomène de gravitation universelle. L'entrée du spectateur s'effectue par son centre de gravité par une ouverture pratiquée dans le socle, sur lequel est placé le tombeau. Le tombeau et le spectateur se retrouvent à l'intérieur même de la terre sphérique. La double rangée de marches symbolise tout autant cet élan vers le ciel que le lien qui unit, par la théorie du système gravitationnelle, les planètes et le soleil.

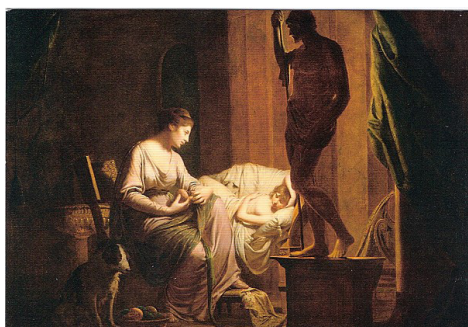
L'apologie de la Vertu

Peintures et sculpteurs célèbrent les grands hommes et privilégient les sujets moraux : fidélité et amour maternel pour les femmes, patriotisme et sacrifice pour les hommes.



David, Serment des Horace, entre les mains de leur père, Huile sur toile, 1785, Paris, musée du Louvre

David reçoit sa première commande royale pour le **Salon de 1783**. Il propose comme sujet un moment fort de l'histoire romaine reprise par **Corneille** dans une de ses plus célèbres tragédies : au VII^e siècle av. J.-C., pour mettre fin à une guerre sanglante entre **Rome** et **Albe**, trois frères Romains - les Horace - combattent trois frères Albains - les Curiace. Seul subsistera un des Horace, qui tuera sa soeur éplorée par la mort de son fiancé Curiace. **David** a choisi de représenter le moment où les frères prêtent serment sur les épées que leur père leur présente tandis que sur la droite les femmes de la famille manifeste leur douleur par leur attitude languide. Les trois combattants romains sont tellement unis dans leur action qu'ils semblent ne plus former qu'un seul être mythologique à trois corps. La composition radicalise les partis pris de dépouillement des précédentes toiles de **David** : nombre restreint des personnages, enchaînement strictement linéaire de la disposition en frise, claire répartition des volumes, des espaces et des couleurs. Les rythmes sont simples : binaires et ternaires. Le tripartisme régulier et oppressant du décor architectural enferme de façon équitable chaque instance nécessaire au complet déploiement de la scène : l'action des guerriers à gauche, l'autorité morale qui la conduit (le père au centre), les femmes affligées qui souffrent (à droite).

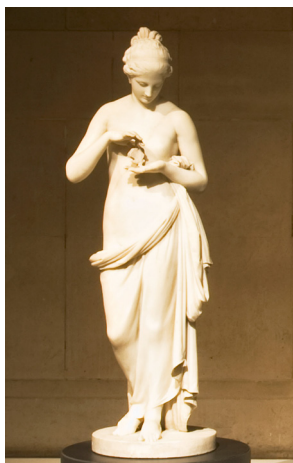


Wright, Pénélope défaisant son ouvrage, Huile sur toile, fin 1783-1785, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (87.PA.49)

Josiah Wedgwood, entrepreneur de la manufacture renommée de céramiques s'inspirant directement des vases antiques découverts en Italie, souhaite une oeuvre de Wright. A la demande de **Wedgwood**, **Wright** réalise une scène inspirée de l'*Odyssee* d'Homère. Pénélope, épouse d'Ulysse parti en guerre depuis de nombreuses années, défait son ouvrage dans une chambre où se trouve endormi Télémaque leur unique enfant, avec dans l'ombre, une statue de son époux qu'elle attend inlassablement. Les deux tableaux illustraient ainsi la fidélité des femmes aussi bien en tant que jeune fille qu'en tant que femme mariée. La composition est fidèle aux standards de la peinture grecque sur vase des V^e et IV^e siècles avant J.-C : représentation affrontée des deux conjoints de profil (l'homme debout et nu, tenant une lance, et la femme assise), dans un environnement rendu presque abstrait par l'éclairage. L'insertion blafarde de l'enfant endormi au sein de cet univers au chromatisme assourdi est un effet remarquable qui, à la fois, casse la linéarité de la scène et lui confère toute une charge de sensibilité propice à susciter l'empathie du spectateur. La scène paraît alors, avec sa retenue et son effet d'éclairage, comme une sorte d'adoration de l'enfant païenne et antiquisante.

Le corps magnifié : beau comme l'antique

La représentation du corps humain, dénudé et épuré, devient l'enjeu et le miroir d'une exigence de perfection morale et formelle.



Canova, Psyché, 1789-92, Marbre, Coll. Part.

Commandé en **1789** à **Canova** par l'amateur anglais **Henry Blundell**, « *Psyché* » - achevée en 1792 - est envoyée avant l'été 1793 à Londres, où elle fut brièvement exposée, puis transportée à **Ince Blundell House**, à proximité de Liverpool. **Canova** a choisi de représenter la jeune héroïne contemplant le papillon comme s'il s'agissait d'une méditation sur son âme. C'est la quintessence d'une oeuvre inspirée par les Anciens mais qui s'en écarte résolument. Le corps de *Psyché* ondule subtilement et prend possession de l'espace. Sa jambe droite légèrement en retrait, et la chute de plis sur son flanc gauche invitent le spectateur à tourner autour d'elle. La sélection du sujet - la concentration de la jeune fille fixant le papillon - permet une théâtralisation du « moment choisi » qui est une constante de l'art de **Canova**, et provoque l'attention du spectateur. Le traitement de surface du marbre est éblouissant, la transparence de l'étoffe, la chair polie avec soin permettent une restitution troublante du réel dans le cadre de la beauté idéale.



David, *Psyché abandonnée*, vers 1795, Huile sur toile, Coll. Part.

David a laissé cette huile sur toile dans un état d'apparent inachèvement et a toujours gardé son souvenir dans le catalogue de ses œuvres abouties. **David** a choisi de représenter le moment où Psyché vient d'être abandonnée par Cupidon, le dieu de l'amour, furieux du parjure de son épouse ; en effet, la curiosité l'emportant, Psyché a contemplé son mari qui devait rester invisible à ses yeux. La jeune femme est traitée comme une étude académique (à la fois anatomique et expressive), nue, le visage éploré de face et le corps de profil, assise devant un paysage esquissé et un grand ciel vide. Le corps, qui laisse bien visible la technique du frottis adoptée par David, perd de son épaisseur. La gracile silhouette, peinte sur un fond clair, y gagne bien entendu dans le sens de la transparence diaphane. L'étreinte délicate et sans objet des mains est à l'image de son corps précisément défini mais caressé par un pinceau vagabond. **David** semble avoir choisi délibérément de conserver son tableau dans cet état semi-esquissé.

CONCLUSION :

Plus encore que les formes artistiques, c'est surtout le statut de l'artiste qui s'est transformé en Europe à la fin du XVIIIe siècle. L'artiste, en puisant dans les racines antiques, est à la recherche d'un langage universel, investi d'une mission pour le bien de l'humanité, et propage des valeurs morales dans l'Europe révolutionnaires.