SFEVE 2009 « Culture savante, culture populaire », « Alma-Tadema et le détournement de la culture savante »

Anne-Florence Gillard-Estrada – Université Rouen-Normandie

En janvier 1913, Robert Fry fit paraître un article dans lequel il évoquait la peinture de Lawrence Alma-Tadema, qui venait de mourir :

> The historian of this time will have to take note of the fact, then, that there exist, side by side, two absolutely separate cultures, so separate that those who possess one culture scarcely ever take any notice of the products of the other. […] The culture of which the late Sir Alma-Tadema was so fine and exuberant a flower may perhaps be defined as the culture of the Sixpenny magazine. […] This culture finds its chief support among the half-educated members of the lower middle-class. Its appeal to them is irresistible, because it gives them in another "line" precisely the kind of article which they are accustomed to buy and sell. Sir Lawrence's products are typical of the purely commercial ideals of the age in which he grew up. He does, however, add the information that all the people of that interesting and remote period, all their furniture, clothes, even their splendid marble divans, were made of highly-scented soap. He arrived at this conclusion, not as a result of his profound archaeological researches, but again by reference to commercial customs. (Fry, 666)

À la lumière de ces remarques, on se propose d'examiner ici un art qui se situe à la frontière entre le « *high* » et le « *low* », entre le « grand style » et le « genre painting », et qui paraît emblématique d'une relation complexe entre culture savante et culture populaire. Dans les années 1860, Alma-Tadema se consacre essentiellement à des sujets tirés de l'Antiquité, réputés plus vendeurs, et plus précisément à la représentation d'une civilisation qui accorde au plaisir et à l'oisiveté une importance centrale. Les acheteurs de ses tableaux, notamment les clients privés, raffolaient de ces toiles qui regorgeaient de détails au rendu méticuleux et qui mettaient en scène des Romains ou des Grecs occupés à leurs loisirs. Pour créer ces reconstitutions de la vie quotidienne, Alma-Tadema s'appuyait sur une vaste culture archéologique et littéraire. Or, l'une des clés de son immense popularité fut sans doute d'avoir détourné certains éléments relevant de cette culture savante pour toucher non seulement les nouvelles catégories sociales aisées constituées par les marchands et les manufacturiers, mais aussi un public plus populaire accédant à l'art, en particulier grâce à l'ouverture récente de grands musées.

On formulera ici l'hypothèse que ce détournement de la culture savante dans la peinture d'Alma-Tadema se manifeste avec une acuité particulière autour de la question de l'objet. Non seulement parce que la notion de « *commodity culture* »[1] paraît offrir un éclairage pertinent sur cet art qui semble refléter une civilisation matérielle à son apogée. Mais cette peinture témoigne aussi d'un culte esthétique des objets qui pourrait conduire à situer son auteur non pas seulement, comme on le dit d'ordinaire, dans le mouvement «néoclassique » anglais[2], mais bien aussi dans le Mouvement Esthétique. Enfin, certains objets, notamment les objets d'art puisés à la culture savante, comportent une dimension subversive qui ne pouvait être perçue que par les spectateurs ayant accès à ces sources savantes.

Les objets présents dans les tableaux d'Alma-Tadema sont de véritables parangons de ce que l'on a appelé le « *Victorian clutter* ». Se pose notamment la question de leur « aura » (pour reprendre l'expression de Walter Benjamin), à une époque où prolifèrent les biens de consommation destinés aux nouvelles classes moyennes. La réutilisation systématique d'objets antiques ou d'artefacts archéologiques, qui (on le verra) ont parfois le statut de marchandises, témoigne de l'intérêt du peintre pour la fabrication et la reproduction des objets. L'Antiquité n'ignorait certes pas le phénomène de copie et de circulation des objets. Mais avec la production manufacturée de masse, ce phénomène connut un essor sans commune mesure au XIXe siècle. Avec Alma-Tadema, on pourrait parler d'œuvre d'art à l'ère

[1] Voir Lindner, Miller et Richards et leur étude de cette « *commodity culture* », une culture où la production et la consommation d'objets prennent une importance nouvelle et ont un impact sur la littérature et l'art de l'époque.
[2] Ce mouvement a notamment été défini par l'historien d'art Christopher Wood, qui inclue Alma-Tadema parmi les « Olympiens » « néoclassiques ».

de la reproductibilité, ici technique mais surtout artisanale, puisqu'il s'intéresse en premier lieu à des objets artisanaux (poterie, vannerie, sculpture, peinture sur panneaux, métallurgie).

L'étude de la notion de « *commodity culture* » montre que les objets, et plus précisément les biens de consommation, ont influencé les formes culturelles dès le début du XIXe siècle. L'Exposition Universelle au Crystal Palace de Londres en 1851 constitue à ce titre un tournant majeur qui voit le développement d'une forme culturelle précisément centrée sur les objets : les biens, les objets, ont un langage qui leur est propre, et le discours sur les échanges économiques en vient à se superposer au discours sur les échanges sociaux. L'intérêt du peintre – et de ses clients – pour la production, l'échange ou la vente des objets explique l'importance, notamment dans son œuvre des années 1860-1870, de scènes où des producteurs, des marchands, des commerçants, des collectionneurs et des acheteurs contemplent ou commentent des objets d'art ou d'artisanat. L'art, les objets d'art, les tableaux, deviennent eux-mêmes des produits et des biens dans un système d'échange social et économique. À l'instar de nombreux écrivains ou artistes de l'époque, Alma-Tadema fait écho aux pratiques commerciales de son époque, non sans ironie parfois envers la vanité de collectionneurs ou de « nouveaux riches » romains, images transparentes des clients d'Alma-Tadema.

Les sculptures, dont certaines très connues, jouent en particulier un rôle central dans la composition des toiles des années 1860-1870. Alma-Tadema les copie ainsi d'après photographie, puis les transporte hors des lieux publics ou des musées où le spectateur contemporain pouvait les voir. Il joue avec leur matière, leur dimension, l'angle sous lequel on les contemple, les modifiant à sa guise et leur donnant un statut différent selon l'endroit où elles se trouvent – sur une table, dans une alcôve, sur une fontaine intérieure. Dans des œuvres comme *A Sculpture Gallery* ou *A Roman Art Lover*, dont il existe plusieurs versions, les reproductions en petite dimension de statues connues surgissent dans des intérieurs domestiques ou des échoppes de marchands[3]. Le peintre leur fait perdre la patine des ans, les faisant passer du statut d'antiquités à celui d'objets d'art contemporains destinés à être vendus, achetés ou posés dans un intérieur, à l'instar de ces objets du commerce touristique dont la production se développe dans la deuxième moitié du XIXe siècle.

Les objets sont donc restaurés et recontextualisés, parfois pour des raisons purement esthétiques, ou pour créer du sens. Pour la composition de ses toiles, Alma-Tadema avait à sa disposition des centaines de photographies qu'il classait par thèmes dans des portfolios et qui constituaient tout un stock de motifs dont il pouvait user comme bon lui semblait. Il combinait ainsi des éléments qui n'auraient jamais pu se côtoyer dans le même contexte temporel ou spatial. Ces anachronismes résultaient d'un choix concerté, les considérations artistiques l'emportant sur le souci de précision archéologique ou chronologique.

Le goût du peintre pour l'objet décoratif rappelle en outre les préoccupations des « Esthètes », au premier rang desquels Walter Pater. L'utilisation des objets chez Alma-Tadema évoque, en effet, le culte de l'art pour l'art. Le même privilège est accordé aux valeurs formelles et à la composition des tableaux, sans souci de fidélité à un quelconque projet moral. Cette parenté profonde fut d'ailleurs fort bien perçue par un critique d'art contemporain, Wilfrid Meynell, qui affirmait, en 1883, qu'Alma-Tadema s'inscrivait dans la doctrine de l'art pour l'art et qu'il ne faisait de tableaux que pour l'œil en voulant se libérer de tout contenu littéraire ou narratif[4]. De fait, le peintre recherche avant tout à dépeindre la beauté des objets, dans un souci esthétique qui n'est pas sans rappeler l'intérêt pour l'objet décoratif typique des tableaux d'Albert Moore ou de Whistler. Alors que pour Vern Swanson, la beauté chez Alma-Tadema était indissociable d'un sens moral, il paraît plus pertinent de situer son travail dans la lignée des écrits de Walter Pater. Non seulement son sens de la beauté est délesté de toute vision éthique, mais sa peinture

[3] La plupart des oeuvres de Alma-Tadema mentionnées dans cet article ainsi que les sources qui l'ont inspiré sont reproduites dans le catalogue dirigé par Becker et dans les ouvrages de Barrow et Swanson. Voir aussi les sites internet indiqués dans la bibliographie.
[4] Voir Wilfrid Meynell. *Some modern artists and their work*. London : Cassell, 1883.

n'est pas dépourvue de dimension subversive. Car les objets qu'Alma-Tadema puise dans sa vaste culture archéologique recèlent des significations ou des allusions qui ne pouvaient guère être accessibles à un spectateur non averti.

Dans le tableau *Catullus at Lesbia's* (1865), le peintre s'inspire ainsi du poème 51 de Catulle, qui déplore la mort de l'hirondelle que lui a offerte son amante Lesbia. Le tableau est le premier d'une série dans laquelle les détails archéologiques fonctionnent comme autant de signes invitant le spectateur érudit à la fois à les reconnaître comme authentiques et à y déceler un sens caché. Alma-Tadema découvre dans le monde romain une autre sexualité qui semble le fasciner et à laquelle il fait allusion par le biais de certains objets. Il transforme ainsi la statue obscène de *Pan* (Musée de Naples) en assiette décorative, cachant soigneusement la scène de copulation entre le satyre et la chèvre, qu'il a de surcroît inversée. Dans le même tableau, il insère une statue, en bronze, du Musée de Naples, *Bacchus et jeune satyre*, qui traite d'un autre sujet scandaleux. Catulle avait écrit des poèmes érotiques dans lesquels il évoquait non seulement son amour pour Lesbia, une femme mariée volage, mais aussi pour Juventius, un jeune homme. Alma-Tadema fait donc allusion dans son tableau aux thèmes de la bestialité, des amours homosexuelles et de la sexualité libre d'une femme aux nombreux amants, dont certains figurent probablement ici, tout en poursuivant son entreprise de réutilisation d'artefacts antiques placés ici et là sur la toile[5]. Le thème de l'homosexualité lié au motif de Bacchus est repris dans un tableau plus tardif, *The Roses of Heliogabalus* (1888), où figure un groupe similaire à celui de Naples : une réplique miniature en bronze du groupe en marbre de *Dionysos ivre s'appuyant sur un satyre* (copie romaine du IIe siècle après J.-C., Palazzo Altemps, Rome). Alma-Tadema dépeint Eliogabale en empereur sanguinaire (il fait étouffer ici les convives d'un banquet sous une pluie de pétales de roses) mais aussi aux mœurs particulièrement scandaleuses selon les normes victoriennes. Au reste, cette évocation d'une Rome luxueuse, cruelle, voire décadente, n'est pas sans écho chez ses contemporains.

Dans une série de toiles sur le thème du banquet grec, Alma-Tadema met en scène des hommes qui ont bu et s'assoupissent tandis qu'une femme leur joue de la flûte. Le peintre aborde ici un autre thème relativement peu fréquent dans les représentations artistiques ou littéraires d'une Grèce souvent idéalisée et quelque peu désincarnée : celui des courtisanes. En raison du contexte « homosocial » du banquet, le personnage féminin est généralement identifié comme une hétaïre. Alma-Tadema représente un monde hédoniste caractérisé par les loisirs, l'indolence et des formes de sexualité déviantes pour la société victorienne. Il reproduit, en outre, des statues connues mais à une échelle différente, ce qui crée à la fois un effet de reconnaissance et d'étrangeté. En un sens, redisons-le, Alma-Tadema ne faisait que répéter ce qui se pratiquait déjà dans l'Antiquité, puisque les statues étaient copiées ou transposées dans d'autres matériaux. Mais ce faisant, il leur donne un nouveau sens. Dans *The Siesta 1* (1868), la célèbre *Vénus de Medicis* (Rome), sculpture en pied et en marbre, est transformée en une petite statuette, une décoration de table qui inscrit le motif de l'amour charnel dans le tableau (elle apparaît d'ailleurs dans d'autres tableaux à cette échelle ou à sa taille normale). Et dans *The Siesta* 2 (1868), la Vénus est remplacée par la célèbre statue de l'*Hercule Farnèse* (qui est devenu ici une copie minuscule) probablement pour inscrire le thème de la virilité dans la toile. On retrouve des objets souvent réutilisés, notamment le rhyton, un petit vase à figures rouges et un vase nuptial à anses, le *lebes gamikos*. Sur le cadre, le peintre a inscrit des vers du poète grec Anacréon qui font référence à l'amour, au vin et aux beaux jeunes hommes. Même Georg Ebers, le biographe d'Alma-Tadema, interprétait le tableau comme la représentation du couple Anacréon et Bathylle[6]. L'homoérotisme est présent dans une autre variation sur le même thème, *Greek Wine* (1873), scène de banquet entre hommes uniquement, et dans *A Pyrrhic Dance* (1869) ou *Phidias showing the*

[5] On remarque un rhyton, récipient en forme de corne et à tête de daim, et un situle, vase à vin, présents dans nombre de ses tableaux.
[6] Ebers, 46.

Frieze of the Parthenon to his Friends (1868), où l'on voit des couples d'érastes et d'eromènes. Tout se passe comme si Alma-Tadema faisait écho ici aux thèses de Walter Pater sur la dimension homoérotique de la culture grecque.

Le peintre reprend par ailleurs les thèses de Pater sur le culte de Dionysos : dans ses *Greek Studies* (1895), Pater avait proposé une nouvelle approche des rites dionysiaques qui mettait l'accent sur la sexualité débridée ou la violence rituelle. Alma-Tadema a visiblement été influencé par cette conception des rites et de la religion grecs et s'est particulièrement intéressé au culte de Dionysos. Mais il opère un détournement de ces thèmes par le biais d'une culture savante plus ou moins étrangère au grand public. Il dépeint ainsi dans *Greek Wine* une fresque contenant des satyres : ces êtres mi-animaux mi-humains, souvent représentés avec une queue-de-cheval, comme ici, sont liés au dieu Pan et symbolisent la sexualité débridée. Ce motif revient dans de nombreuses toiles ultérieures. On y repère aussi une version miniature en bronze du *Silène ivre* en marbre du Louvre qui renforce le thème dionysiaque. Difficile ici de ne pas percevoir dans cette série de tableaux un hommage discret aux idées de Walter Pater, qu'Alma-Tadema avait loué régulièrement dans ses conversations[7]. Il s'éloigne de la vision idyllique de Frederick Leighton dans *A Bacchante* (1895), où aucune allusion cachée ne vient subvertir de sages bacchanales.

Le tableau *The Vintage Festival* (1870) représente une procession en l'honneur de Bacchus. Sur le mur du milieu, on voit la même peinture, mais en plus petit, que celle qui apparaît dans *An Egyptian Juggler* (1870) : elle figure soit Bacchus et sa suite – thème orgiaque –, soit Hercule et Omphale – thème qui symbolise traditionnellement la dévirilisation. Beaucoup d'objets archéologiques sont représentés sans souci de précision chronologique. Sur un autel consacré à Dionysos et décoré de masques, attributs du dieu, sont posés un tripode de bronze qui contient des offrandes se consumant et un seau en argent ou *situla* pour l'offrande de vin. De part et d'autres sont placés un immense pot en terracotta et un *askos* en argent, à l'origine un petit vase pour verser du vin qui ici est devenu énorme, ainsi qu'un rhyton et un thyrse, autre attribut de Dionysos. À gauche, on retrouve la statue du *Silène ivre* présent dans *Greek Wine* mais avec les proportions et le marbre de l'original. Un très grand cratère de marbre comporte une frise qui se trouve à l'origine sur un bas-relief de marbre du Ier siècle après JC représentant une thiase (l'entourage de Bacchus) constitué d'une ménade et de deux satyres (British Museum). Une troupe de personnages, menés par une prêtresse couronnée de feuilles de vigne et de grappes de raisin, plantes associées au dieu, jouent d'instruments consacrés à Dionysos qu'Alma-Tadema représente dans d'autres tableaux – *aulos*, flûtes simples ou doubles, et *tympana*, tambourins – ou portent des amphores à vin et surtout un *liknon*, panier dans lequel on déposait du raisin, du vin et le *phallos* des mystères de Bacchus. Par ce dispositif d'objets, Alma-Tadema fait donc allusion ici aux rites orgiaques évoqués par les auteurs classiques, notamment les scènes de débauche décrites par Tite-Live dans son *Histoire de Rome*, que de nombreux contemporains du peintre connaissaient.

Cet intérêt pour le dionysiaque se confirme dans *A Private Celebration* ou *Bacchanal* (1871), où le peintre reprend les motifs d'un *stamnos* (vase pour verser du vin) dit du peintre de Dinos à figures rouges (Musée archéologique de Naples), qui représente des ménades dansant autour d'une colonne surmontée de la tête de Dionysos. Il en avait fait un dessin, qu'il a transposé ici sur une fresque. Un homme probablement saoul dort au pied d'un bas-relief. Des personnages dansent en une frise inspirée de celles présentes sur des vases ou des bas-reliefs antiques. De nombreuses œuvres du peintre sont en fait composées sur le modèle de la frise en vogue à l'époque : Leighton peint de nombreuses processions religieuses, mais pas des cortèges bachiques ; Albert Moore représente des femmes alignées. Alma-Tadema choisit très souvent de représenter des processions bachiques, thème qui lui tient visiblement à cœur, sur ce mode de la frise. Certains motifs du *stamnos* de Dinos réapparaissent ainsi sur une fresque dans *Between Hope and Fear* (1876) : on y voit un motif issu d'un cratère du Musée archéologique de

[7] Ebers et Meynell rapprochent ainsi à plusieurs reprises Alma-Tadema des idées de Walter Pater.

Naples représentant une procession avec une ménade conduisant des satyres qui portent une outre de forme phallique sur une civière. Le peintre a plus tard transposé ce dessin présent sur la fresque de l'arrière-plan en une procession de personnages réels dans *A Dedication to Bacchus* (1889). Qu'on assimile ou non l'outre à un *phallos*, la portée érotique du tableau de 1876 en est d'autant plus évidente que le sujet est probablement une hétaïre sollicitée par un homme[8].

Un rapide passage en revue de l'œuvre d'Alma-Tadema suffit à se convaincre d'un goût prononcé pour les personnages (réels ou non) en proie à des états d'abandon orgiaque, comme les membres du cortège de Dionysos, les Bacchantes ou les satyres. Le thème bachique est ainsi repris dans *A Dedication to Bacchus*, dans lequel le peintre représente la cérémonie d'initiation d'une petite fille au culte de ce dieu. Dans le texte du catalogue qui accompagnait le tableau lorsqu'il fut exposé dans une galerie de Londres en 1889, le critique F.G. Stephens fit l'éloge de la retenue du peintre, puisque cette scène contrastait selon lui avec les rites bachiques qu'évoquait Tite-Live[9]. Stephens a en fait édulcoré certains aspects plus violents et irrationnels de la culture grecque, auxquels Alma-Tadema fait pourtant allusion dans sa toile. On y retrouve plusieurs objets ou motifs connus : un cratère en argent dont il possédait une réplique ; l'outre portée par des fidèles, transposition du motif peint de *Between Hope and Fear* ; un bas-relief représentant un cortège bachique. De nombreux éléments attestent ainsi de thèmes plus violents ou plus licencieux, notamment le centaure *furietti* du Capitole en marbre, rendu ici en bronze, qui fait écho à la bataille des Centaures et des Lapithes représentée sur le bas-relief en haut à droite (à l'origine sur la frise du Temple d'Apollon à Bassae, qu'il avait vue au British Museum). Les centaures, qui voulaient violer les femmes des Lapithes, symbolisaient les appétits animaux, la lubricité, la concupiscence et l'ivresse ; le combat contre les Lapithes peut se lire comme une parabole de l'affrontement des états civilisé et sauvage ou de la menace que constituent les pulsions sexuelles. Quant à l'étrange statue à droite, qui embrasse du regard toute la scène, on peut se demander si elle représente Pan, Priape ou un satyre. Priape, dieu ithyphallique de la fertilité et de la fécondité, protecteur des jardins et des troupeaux, ne figure quasiment jamais dans l'art victorien. Alma-Tadema lui dédie cependant la procession qu'il dépeint dans son tableau *Spring* (1894). Cette étrange statue réapparaît dans *On the Way to the Temple* (1882), posée sur la main d'une jeune fille parfois identifiée comme l'une des prostituées présentes dans les temples. Quoi qu'il en soit, une érudition savante permettait de mieux décoder toutes ces allusions à la sexualité impulsive ou débridée ou aux états de transe bachique.

Alma-Tadema a donc tiré parti de ses connaissances archéologiques et historiques pour composer ses recréations de l'Antiquité. Or, sa peinture peut s'interpréter de différentes manières. On peut y déceler d'abord une certaine subversion puisqu'il traite de thèmes comme la sexualité libre, l'homosexualité ou l'orgiasme dans l'Antiquité. Mais il effectue aussi un travail iconologique susceptible de toucher un large public. Celui-ci était ainsi en mesure d'apprécier ces scènes, ou même de projeter des fantasmes ou des désirs dans ces représentations antiques de personnages que certains historiens de l'art, notamment Vern Swanson, qualifient de « Victoriens en toge », expression assez contestable puisque ces figures représentent en un sens leur envers absolu. On pourrait y discerner assez aisément tout le refoulé de la société victorienne faisant retour dans les tableaux d'un peintre qui prenait tout de même soin de représenter des corps peu sensuels et propres, comme du savon[10]. On voit des corps dénudés, des attitudes osées et des poses lascives, mais en même temps, les signes du goût victorien se donnent à lire partout dans les tableaux : blancheur laiteuse des corps féminins, rousseur de la *English Rose* en vogue dans les

[8] Voir Barrow, p. 73ff ; Becker 194*ff*.
[9] Voir Barrow, 137*ff*.
[10] Certains peintres néoclassiques ou préraphaélites contemporains n'hésitèrent pas à mettre leur talent au service des publicitaires : la firme Pears acheta notamment un tableau de nu d'Alma-Tadema pour une publicité de l'un de ses savons.

tableaux de l'époque, espaces somptueux caractérisés par un étalage d'objets et de *commodities* typique du *Victorian clutter*.

Tout cela procède du citationnel, et l'on peut donc situer Alma-Tadema dans le Mouvement Esthétique de la fin du siècle (*Aesthetic Movement*), dont le fondement même est le collage et la citation. Quelques critiques contemporains l'associaient, on l'a dit, à la doctrine de l'art pour l'art de Walter Pater. D'autres insistaient sur la précision archéologique des œuvres (qui était l'occasion pour certains critiques de faire état de leur culture classique et de leur érudition). La valeur culturelle de ces représentations matérielles du monde antique décrit dans ses moindres détails archéologiques était parfois remise en question, notamment par Ruskin, qui critiqua la représentation du luxe et de la décadence des Romains et le traitement des objets, rendus avec trop de détail et de profusion. Les théories esthétiques de la fin du siècle permirent cependant à Alma-Tadema d'être de plus en plus apprécié, surtout à partir des années 1870 : on loue son souci de représenter une beauté idéale, ou encore les qualités visuelles et esthétiques de ses toiles, plus que leur dimension morale ou le contenu anecdotique[11]. Pour Alma-Tadema, le but éthique de l'art ne résidait pas tant, en effet, dans le contenu ou le sujet que dans la beauté de l'œuvre[12]. Il rejetait la primauté du sujet s'il consistait en la représentation d'événements historiques obscurs dont le sens échappait au spectateur de son époque. Il voulait en effet que le spectateur puisse comprendre un tableau sans recourir à des notes ou à des titres explicatifs. D'où le privilège accordé à l'aspect anecdotique plutôt qu'à la dimension historique. Il choisissait des moments tirés de la vie romaine, pompéienne ou grecque que ses contemporains pouvaient comprendre et apprécier. Les autres peintres néoclassiques incluent des éléments archéologiques ou architecturaux dans leurs toiles non pas dans un souci d'authenticité, mais dans un effort pour s'inscrire dans le « High Art ». Alma-Tadema joue avec ses sources, dont le choix est lui aussi révélateur. Leighton ou Watts choisissent pour leurs recréations de l'Antiquité des œuvres au statut noble et plus connues, tandis qu'Alma-Tadema se tourne vers un art moins connu, plus artisanal et domestique (figurines de Tanagra, graffitis, fresques, etc.) à l'instar de Pater, qui, avant lui, s'y était intéressé dans ses essais sur l'art grec. Chez Alma-Tadema la culture savante s'efface ainsi devant des références à l'Antiquité faciles à lire. Centrées sur des sujets facilement identifiables (les empereurs fous, les riches s'adonnant à leurs loisirs, etc), ces toiles représentent des scènes de genre dans lesquelles les personnages sont occupés à des activités simples, familières, mais où les artefacts antiques créent tout de même un effet de défamiliarisation, dans le contexte d'un engouement pour les tableaux néoclassiques et néogrecs.

En guise de conclusion, on insistera sur le paradoxe d'une peinture de l'antique qui semble avoir perdu le rapport à l'histoire dont elle se soutenait, s'écartant de la tradition du peintre savant. Dans la tradition classique – celle de la peinture d'histoire notamment – l'exigence du tableau était de se donner à lire comme une histoire. Le peintre était évalué sur son art de saisir le moment le plus fécond de l'histoire, qui était celui qui permettait de comprendre et de solliciter la mémoire, la culture. À l'évidence, l'exigence d'Alma-Tadema est d'une tout autre nature. Ses œuvres ne se soucient de prendre en charge aucune dimension narrative ou littéraire, historique ou mythologique. Nulle histoire identifiable chez lui : on ne sollicite du spectateur aucun savoir, aucune connaissance. Il s'agit seulement de lui offrir des représentations fascinantes par leur virtuosité ou par leur charge fantasmatique. Or, le paradoxe est aussi dans cet autre sens, moins accessible, que le peintre propose, et que les spectateurs plus érudits peuvent décrypter. Mais ce ne sont plus que les signaux d'une culture qui a perdu son sens et sa cohérence pour le spectateur qui ne la possède pas. Car si ce sens n'est plus accessible, c'est que cette peinture a basculé du côté d'une culture populaire : les seules traces de la culture savante se trouvent sous la forme de signes

[11] Voir l'article « Art and 'materialism : English critical responses to Alma-Tadema 1865-1913, in Becker eds., 101-108.
[12] Zimmern, Ellen, *Sir Lawrence Alma-Tadema*, London, 1902, 28.

inintelligibles, de souvenirs oubliés. Il n'est donc pas étonnant que Alma-Tadema soit souvent considéré comme le précurseur de la consommation de masse de l'érotisme allusif des premiers péplums produits par Hollywood.

Bibliographie

Barrow, J.R. *Lawrence Alma-Tadema*. London : Phaidon, 2001.

Becker, Edwin, et al., eds. *Sir Lawrence Alma-Tadema*, exhibition catalogue, Van Gogh Museum, Amsterdam, and Walker Art Gallery, Liverpool, 1996.

Ebers, Georg. *Lorenz Alma Tadema : His Life and Works*. New York, W.S. Gottsberger, 1886. Texte en ligne : http://www.archive.org/details/lorenzalmatadem00ebergoog

Fry, Roger. "The Case of the Late Alma-Tadema, O.M.". *The Nation*, 18 January 1913, 666-67.

Lindner, Christoph. *Fictions of Commodity Culture : From the Victorian to the Postmodern*. Burlington : Ashgate Publishing, 2003.

Lippincott, Louise. *Alma-Tadema : "Spring"*. Malibu, California : Getty Museum Studies on Art, 1990.

Liversidge, Michael, & Edwards, Catharine. *Imagining Rome : British Artists and Rome in the Nineteenth Century*. London : Merrell Holberton, 1996.

Miller, Andrew H. *Novels Behind Glass : Commodity Culture and Victorian Narrative*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995.

Ribeyrol, Charlotte. « From the Great Exhibition to Aestheticism: production and poetics ». La Revue Lisa, vol. V n°1, 2007. http://www.unicaen.fr/mrsh/lisa/publications/014/07Ribeyrol.pdf

Richards, Thomas. *The Commodity Culture of Victorian England : Advertising and Spectacle, 1851-1914*. Stanford : Stanford University Press, 1991.

Swanson, Vern Grosvenor. *The Painter of the Victorian Vision of the Ancient World*. London : Ash & Grant, 1977.

— *The Biography and Catalogue Raisonné of the Paintings of Sir Lawrence Alma-Tadema*. London : Garton & Co, 1990.

— *Biography of Sir Lawrence Alma-Tadema* (1994) : http://www.artrenewal.org/articles/2001/Alma-Tadema/tadema4.asp

Wood, Christopher. *Olympian Dreamers : Victorian Classical Painters 1860-1914*. London : Constable, 1983.

Zimmern, Ellen, *Sir Lawrence Alma-Tadema*, London, 1902.

Antike Keramik im Werk Alma-Tademas und seiner Zeitgenossen : http://www.archaeologie.uni-wuerzburg.de/Lindner/Alma_Tadema.htm

Œuvres de Alma-Tadema sur le site Educnet :

http://www.ac-grenoble.fr/lycee/diois/Latin/ico/Sir%20Lawrence%20Alma-Tadema/thumb.html

Œuvres de Sir Laurence Alma Tadema sur le site « Victorian Web » :

http://www.victorianweb.org/painting/tadema/paintings/index.html