

JOURNAL FOR TRANSCULTURAL PRESENCES &
DIACHRONIC IDENTITIES FROM ANTIQUITY TO DATE

thersites

13/2021

Fabien Bièvre-Perrin (Ed.)

Antiquipop



www.thersites-journal.de

Imprint

Universität Potsdam 2021

Historisches Institut, Professur Geschichte des Altertums
Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam (Germany)
<https://www.thersites-journal.de/>

Editors

PD Dr. Annemarie Ambühl (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)
Prof. Dr. Filippo Carlà-Uhink (Universität Potsdam)
Dr. Christian Rollinger (Universität Trier)
Prof. Dr. Christine Walde (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

ISSN 2364-7612

Contact

Principal Contact

Prof. Dr. Filippo Carlà-Uhink
Email: thersitesjournal@uni-potsdam.de

Support Contact

Dr. Christian Rollinger
Email: thersitesjournal@uni-potsdam.de

Layout and Typesetting

text plus form, Dresden

Cover pictures:

Fabien Bièvre-Perrin, visuals for the 2019 Antiquipop program,
based on photographs of plaster casts of the Laocoon and the Great Altar
of Pergamum at the Musée des moulages de Lyon, 2018

Published online at:

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol13>

This work is licensed under a Creative Commons License:
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

This does not apply to quoted content from other authors.

To view a copy of this license visit

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

ISABELLE JOUTEUR

(FoReLLIS, Université de Poitiers)

Laocoon relooké

Abstract This article focuses on the reception of the ancient statue of Laocoon in the arts and popular culture of the 21st century. It looks into why this icon has remained continuously present in the public's collective imagination and covers, in particular, the recapturing of this motif by four contemporary painters: Richard Wallace (2002), Ron Milewicz (2005), Gilles Chambon (2008), Kent Monkman (2008). The article examines as well the new meanings associated with its treatment and finally explores the way our contemporary world deals with the notion of monument and the concept of academicism.

Keywords Laocoon, Contemporary Art, Academicism, Painting, 21st century

INTRODUCTION

Avec la Victoire de Samothrace, le Discobole et la Vénus de Milo, le Laocoon figure parmi les quatre chefs d'œuvre de la statuaire antique qui ont suscité le plus d'imitations au fil des siècles et dont le renom est encore vivace aujourd'hui.¹ L'« opéra de pierre » selon les termes de M. Yourcenar² n'a cessé d'inspirer les artistes tout au long de l'histoire. S. Settis, R. Brilliant³ en ont étudié la postérité. Loin de se tarir, l'élan s'est même amplifié au 20^e siècle – S. Settis⁴ répertoriait déjà une centaine de Laocoons uniquement dans les dernières décennies du 20^e siècle.

L'une des raisons de ce succès à travers le temps réside incontestablement dans la stature monumentale de l'œuvre. Le groupe en effet a acquis très vite la dimension d'un monument, en vertu de la massivité de sa silhouette imposante (il s'agit d'une performance sculpturale), de son lien avec la mort (il représente l'agonie précédant la mort du prêtre, que le marbre fixe pour l'éternité, à l'égal d'un monument funéraire, en l'inscrivant dans un champ mémoriel), de son statut d'emblème de l'histoire de l'art (c'est l'un des joyaux artistiques les plus commentés par les archéologues, esthètes, philosophes, théoriciens de l'art), de son histoire mouvementée (la pièce a été exhumée du passé, reconstituée progressivement, et ce que notre mémoire a retenu est le résultat de cette restauration,⁵ de

1 Settis (2003) 280. Au vu de l'étendue de sa postérité, la bibliographie sur le marbre du Vatican est immense, et concerne prioritairement les domaines de l'archéologie, de l'histoire de l'art, de l'esthétique. Notre enquête, centrée sur la création contemporaine, relève plutôt de la théorie de la réception, d'une sociologie de l'image et d'une anthropologie de la mémoire collective. L'article se référant à un grand nombre d'images, le lecteur est invité, pour une meilleure compréhension des analyses, à les consulter sur le carnet Antiquipop [<https://antiquipop.hypotheses.org/laocoon>, consultation 13-10-2021] où elles ont été regroupées.

2 M. Yourcenar, *Le Labyrinthe du monde, II, Archives du Nord*, 1977, p. 1032.

3 Settis (1999) ; Brilliant (2000).

4 Settis (2003) 294.

5 Cette redécouverte n'est pas seulement un héritage, mais aussi une reconquête sur le travail du temps (cf P. Laurens, citant le travail des humanistes, dans une conférence donnée à l'Institut de France : « Les Anciens et nous : moins un héritage qu'une conquête ». Processus que met en scène le photomontage du groupe sur Blender Nation, *The Discovery of Laocoon* : un groupe luminescent, éclairé par un rai de soleil dans un paysage de ruines, miracle de la redécouverte sur fond de colonnes chancelantes ou brisées, prises d'assaut par du lierre grim pant.

la somme des avatars et œuvres secondes qu'il a générés, mêlant indissociablement son histoire propre à celle de ses réécritures (l'essai critique de R. Brilliant⁶ témoigne de cette relecture incessante du groupe du Vatican dans les différentes strates de sa réception). Une autre raison, que j'avais invoquée dans un article précédent, tient au lien qui l'a unie au texte de Virgile, sans doute dès l'Antiquité, même si les questions relatives à la datation de la sculpture et à sa nature de pièce authentique ou de copie ne sont pas résolues, puis explicitement à partir de Lessing.⁷ Virgile avait conféré également à son texte une dimension spectaculaire, notamment en hyperbolisant les serpents de la tradition mythologique, dans le langage de l'épopée et par les ressources de l'ekphrasis, pour leur conférer l'allure de monstres. Avec un texte spectaculaire mis en regard d'une statue monumentale par les philosophes des Lumières, nous sommes en présence de deux monstres, au sens de deux monuments de la culture occidentale.

Que reste-t-il de ces monstres patrimoniaux, et comment s'effectue le passage de cet héritage dans le monde contemporain ? Ayant travaillé sur la réception de la statue dans le cadre d'un séminaire de master, à l'Université de Poitiers, j'ai eu la très grande surprise de constater le succès du marbre antique dans le monde contemporain, où il n'a rien perdu de sa puissance iconique, tout en gagnant d'autres aires que celle de la stricte figuration. Dès la deuxième moitié du 20^e siècle, en effet, la statue est entrée plus nettement dans le domaine public en gagnant les territoires variés de la paraculture, quittant les sphères d'une culture érudite, réservée à une élite, se dégageant progressivement des débats esthétiques ou sémiotiques, et laissant derrière elle une transmission du savoir aristocratique ou strictement artistique ou littéraire, pour frayer avec de nouveaux enjeux, ceux de la société de consommation, de la démocratisation de la culture, de la révolution numérique, des problématiques environnementales, des interrogations genrées. Le 21^e siècle qui s'amorce accuse cette dynamique en l'amplifiant plus encore, comme nous allons le voir dans cet article : l'architecture arachnoïde de la toile favorise en effet la propagation des images, leur croisement, le dialogue entre les arts et les techniques, les démarches de réappropriation, augmentant leur impact à mesure de l'inflation des empreintes laissées par la croissance des informations.

6 Brilliant (2000).

7 Jouteur (2016).

En guise de clôture de cette introduction, je mentionnerai en un tour d'horizon rapide quelques-uns des champs paraculturels où le sujet s'est infiltré : le dessin de presse, la bande dessinée, les mangas, la création populaire, le street art, l'architecture.

Dans le dessin de presse, j'ai répertorié quatre dessins dans la décennie actuelle : le plus récent (dessin de Willem, *Libération*, 2 janvier 2014) montre François Hollande aux prises avec les courbes du chômage, mais prêt à en découdre ; une caricature du bédéiste tchadien Achou, publiée sur son blog en 2010, au moment de la crise financière de la Grèce, campe Nicolas Sarkozy et Angela Merkel en joueurs de pipeau, projetant des dollars destinés à alimenter le circuit économique de la France et de l'Allemagne ; à l'arrière, le ministre grec, asphyxié par la dette, brandit en vain son drapeau et l'appel au secours, tandis que la dirigeante allemande incarne avec désinvolture une position cynique, portée par l'humour rosse du satiriste. L'économie, toujours, l'inflation, les bookmakers, le cours de la bourse, sont encore l'objet de croquis, comme celui d'Otilia Bors (« Economic Crisis », 2010). Les prédictions de la fin du monde et l'annonce d'événements cataclysmiques pour l'humanité, en décembre 2012, ont été illustrées par Stéphane Kiehl (21 décembre 2012, *Le Monde*) dans un dessin de facture pop, à la colorisation flashy, marqué par l'obésité des anneaux reptiliens, déstabilisant l'équilibre des silhouettes humaines, dont l'une désormais féminine. Ces dessins remontent à une tradition journalistique présente déjà au 20^e siècle (l'une des caricatures de presse les plus connues est sans doute celle, anonyme, illustrant Nixon et le scandale du Watergate : le président américain se débat contre les bandes magnétiques à l'origine de la révélation des pratiques d'espionnage et de l'existence du système d'écoute à la Maison-Blanche), mais également dès le 19^e siècle (« Le nez de la Triplice », Henri Meyer, *Le Petit journal*, 25 octobre 1896 ; « In the Coils », Lindley Sambourne, *Le Punch*, 16 juin 1909⁸).

Dans la bande dessinée, le motif a été inséré dans *Astérix (Les lauriers de César, 1972)*, *Lucky Luke (Fingers, Morris, 1983)*, et plus récemment *Picsou, Alix (La conjuration de Baal, 2011)*, ainsi que dans le manga *Thermae Romae* (vo. III, 2012). Que la bande dessinée, ici à destination d'un public jeunesse, se soit ouverte au motif atteste que la sculpture est pleinement installée dans l'imaginaire collectif. Le phénomène met en œuvre un processus de transmission à l'enfant d'un objet patrimonial, mais révèle aussi sans doute, plus sûrement, la

8 Exemples cités par Settis (2003).

relation de filiation entre les bédéistes qui reconduisent un motif hérité de productions antérieures, avec changement de média (qu'il s'agisse du passage de la statuaire dans le volume réduit du phylactère, ou d'un mode d'intertextualité propre à l'univers de la bande dessinée, dont témoigne in fine l'insertion dans le manga).

L'univers du jeu a aussi ses productions, même si les figurines que nous avons collectées sont moins destinées à l'usage des enfants qu'elles ne témoignent d'une démarche ludique ou politique de plasticiens, relevant en tout cas d'une opération de communication. Utilisant le lego, Alexander Provan publie sur Twitter la boutade « Lego Laocoon. William Blake would be so pleased » et lance un geste de communication critique, où le burlesque et la référence à une figure de l'histoire de l'art majeure dans l'histoire du Laocoon s'allient pour contester l'emprise de la guerre gouvernant les Nations. Vikastri élabore une figurine plus sophistiquée, revendiquant une ambition artistique : les corps aux bruns subtils sur fond de terre argileuse découpent leur silhouette modélisée tout en étant mise en valeur par la photographie et les effets d'ombrage. Entre mythologie antique, science-fiction et publicité, l'affichage sur Pinterest de Stormtroopers, soldats de l'empire galactique agencés en Laocoon, sert de vitrine amusante pour entretenir la passion des fans de la saga *Star Wars*. Le groupe pénètre également le jeu vidéo *World of Warcraft* et son univers graphique, perméable aux influences de la bande dessinée : Hercu-Liz explique qu'il/elle a hésité à concevoir une version sous forme d'alliance pour opter finalement pour l'attaque de sa horde féminine par deux serpents. Les corps bodybuildés, la référence à des modèles antérieurs de paralittérature servent ici à illustrer le thème du combat central dans le jeu vidéo. Globalement, les destinataires de ces créations transitoires sont plutôt des adultes chez qui l'artiste active la pulsion du jeu et la nostalgie régressive de l'enfance, en l'habillant dans la référence culturelle.

Cette fois technique de vente, Laocoon représente la force virile à l'instar de l'Hercule des culturistes⁹ lorsqu'il orne le logotype d'une salle de sport ; dans le design, il offre le maintien garanti d'une ceinture, ou se décline au féminin dans un défilé de mode où la femme n'est plus en position de lutte, mais bien au contraire, libérée, et s'accommodant des serpents à l'égal d'une fourrure.

Dans le street art, la fresque de Marco Battaglini « All you have is », mélangeant les niveaux de réception, entre mythologie antique et provocation caus-

9 Wolff (2017).

tique, affiche à la vue de tous (la rue) ce qui reste quand on a tout enlevé, un corps mis à nu, dans son simple appareil, glosé par l'inscription murale « Porno ».¹⁰

Comme l'avait déjà noté S. Settis,¹¹ le passage de la figure dans le domaine de la paraculture atteste sa popularité (il faut que le motif soit connu pour être reconnu) et s'effectue majoritairement sur le régime de la parodie, de l'humour, de la caricature, ou du détournement. La parodie, entendue au sens genettien de création imitative en marge du modèle, affaiblit ici la ligne séparative entre art sérieux et pratiques parallèles, le motif tombant de son piédestal pour entrer dans des genres mineurs. On observe alors un mouvement à double sens : l'utilisateur du motif donne une légitimité à la salle de sport, au jeu, à la bande dessinée en lui apportant la caution de la culture, tout en engageant un processus de désacralisation de l'antique. Parallèlement, la reprise de la statuaire antique en distorsion génère un phénomène de refamiliarisation avec ce qui était susceptible de sombrer dans l'oubli.

Mais l'art est célébration mémorielle. Et Laocoon est indissociable de sa dimension académique. Sur le site californien de Deviantart,¹² créé en 2000, on trouve plus de 550 « déviations », c'est-à-dire des créations originales, postées par un groupe ou un membre, amateurs d'art, artistes ou étudiants des beaux-arts, plasticiens, qui jouent avec les références culturelles pour en produire des dérivés ; ces déviations relèvent de ce que G. Genette¹³ appellerait des transpositions, des travestissements ou des parodies dans le domaine du texte. Elles n'entraînent pas forcément l'humour, mais un principe de détournement de l'objet de sa fonction première ; l'icône est un modèle d'inspiration, pour des œuvres éphémères qui détournent l'académisme muséal et forment un espace de création vive, notamment par l'expérimentation de nouvelles techniques, croisements intermédiaires, création numérique, peinture digitale, photomontages, utilisation de logiciels de retouche ou de création, Illustrator, Photoshop. Art-emisia croise la mosaïque, le pastel, le dessin ; Carlota Salgado, étudiante en art à l'Université de Pontevedra en Galicie, associe le tableau du Gréco avec le violoniste de Chagall et le troisième film de la série produite par Mutual, *Charlot musicien*, où

10 All you have is...Painting by Marco Battaglini, Airbrush, Acrylic, Digital on Canvas, 2017 [https://www.saatchiart.com/art/Painting-All-you-have-is/28818/3376137/view, consultation 13-10-2021].

11 Settis (2003) 281.

12 DeviantArt : https://www.deviantart.com, consultation 13-10-2021.

13 Genette (1982) 45.

le clown vagabond rencontre une bohémienne. Xploria poste une création numérique où la statue évolue entre ronde planétaire et sous-sol végétalisé. Igaabo stylise le motif en le traitant avec une gamme chromatique chaude et enveloppante. Derrière la signature du pseudo, les artistes empruntent la plupart du temps la voie de l'interartialité (l'exemple le plus net est lorsque le cinéma s'invite dans la peinture). Si Laocoon est parfois porteur de messages, sur l'environnement (Gilly2727¹⁴), le tourisme sexuel (« Terror in Tachma Hall » par Jeff Fairbourn, alias faile35¹⁵), il est surtout objet d'expérimentations artistiques en écho au chef d'œuvre. Sans avoir trouvé de modernisations multimodales, j'ai rencontré surtout des adaptations avec changement de média, transfert de la sculpture vers d'autres arts figurés, ou croisement de média.¹⁶

Ces exemples témoignent de ce que l'on a affaire à un monument de la culture occidentale, encore vivace dans la mémoire collective, chargé d'une longue histoire qui continue à vibrer et à se réinventer sous de nouvelles formes. Sa présence dans la culture populaire engage un mécanisme de transposition de l'œuvre sculpturale dans des scénarios, des univers diégétiques qui ne sont pas ceux de son origine, avec effets de réappropriation et d'actualisation, change-

14 Le tableau, en art digital, figure explicitement la lutte contre le temps qui passe dans un paysage désertique, où le buste de Laocoon, fondu dans une pâte enlisante comme un marécage destiné à l'engloutir, se trouve au centre de l'horloge du temps, devant un observateur circonspect qui, au lieu d'agir, mesure l'écoulement des heures et la lutte impuissante de l'homme contre le serpent devenu flèche du temps ; au bout de la flèche, la mort de l'humanité, symbolisée par un crâne ; au fond, le fils, symbole des générations futures, pleure ou prie.

15 L'artiste peint en général des scènes érotiques où les femmes sont campées comme des objets de désir livrées à l'appétit de leurs prédateurs (ogre des contes de fées, araignée géante, nazis, cow-boys), femmes ligotées, prisonnières, bâillonnées. Le tableau fait partie d'un calendrier « Bikini Babes » publié en 2013, où les demoiselles, souvent couplées par trois, sont poursuivies par sorcières, lutins, gobelins, dans un environnement exotique, fantastique, horrible. La pièce, avec son jeu de mots sur le Taj Mahal, date de 2010. Selon le commentaire de l'auteur, « we have here another example of bikini-style tourism gone horribly wrong. Somehow, our two innocent foreign babes in bathing suits have mistaken the Mughal-style pagoda belonging to Tashma the Snakewoman for some other landmark that is more famous and much more tourist-friendly. I can't remember that other place's name, but « Tashma Hall » lies about 170 kilometers southeast of that new Deli on North Central Inn Dia Street. » [Faile35, *Terror in Tashma Hall*, 2010 <https://www.deviantart.com/faile35/art/Terror-in-Tashma-Hall-150006136>, consultation 13-10-2021].

16 Voir la galerie d'images en ligne sur Antiquipop : <https://antiquipop.hypotheses.org/laocoon>, consultation 13-10-2021.

ment de matérialité (le plastique a remplacé le marbre) et d'objectif (l'allusion, la publicité, le genre, la place de l'homme dans la nature, la politique, la société, prennent la place de la métaphysique, de la philosophie, des relations entre les hommes et les dieux). Jusqu'à l'une de ses versions les plus récentes, entre extra-terrestre, robotique, cyberspace, et intelligence artificielle, un croisement inédit entre Laocoon et ET.

Quittant désormais le champ de la culture populaire, qui oriente l'enquête sur le terrain d'une sociologie de la mémoire collective, pour celui de la création artistique contemporaine, qui replace l'enquête sur celui de l'histoire de l'art, j'ai sélectionné quatre artistes peintres qui recourent au Laocoon dans une perspective différente de la production parodique et instantanée du dessin de presse, de la bulle de BD ou de la copie d'apprentissage. La visée déclarée est ici celle de la constitution d'une œuvre d'art. Ces tableaux, choisis pour leur caractère récent, comme le voulait le colloque Antiquipop, nous donnent l'occasion de nous interroger sur le statut de l'œuvre d'art ancienne dans l'art contemporain et sur ses significations actuelles. La persistance de cet objet iconographique dans la création contemporaine s'explique-t-elle par les spécificités d'un sujet qui a constitué un jalon majeur dans l'histoire des débats esthétiques ? Les avatars du 21^e siècle ont-ils conservé la ligne réflexive et métacritique qui accompagnait la douleur du prêtre troyen et marquait les discours critiques sur l'objet d'art, depuis les débats des philosophes et esthéticiens des Lumières ?

RICHARD WALLACE : LAOCOON, 2002¹⁷

Diplômé en design graphique, R. Wallace a travaillé dans la publicité jusqu'à ce qu'un problème de santé l'amène à changer de voie et à devenir peintre. Il a reçu le « young artist award » de l'Academy of fine art de Manchester et exposé à la Royale académie de Londres. Il use de la mythologie (Icare, Narcisse, Laocoon, le Minotaure) en tant que vectrice d'expression atemporelle. Il représente majoritairement des corps d'hommes nus (cavaliers, arlequins, acrobates, danseurs), pris dans des contorsions joyeuses ou turbulentes, troncs torsadés engoncés dans le cadre trop étroit de l'espace rectangulaire du tableau, aux postures

17 Site officiel de Richard Wallace : <http://www.richardwallace.org/index.html>, consultation 13-10-2021.

tourmentées (gestes d'évitement, occultation du regard, mains cachant le sexe, cf *Knave of heart*) et dont les parties intimes sont souvent menacées par des serpents, des poissons ou des batraciens. La dislocation des membres, le thème récurrent de la chute (via la représentation, en série, d'Icare, ou celle de l'ange déchu, en reprise grinçante d'un héritage judéo-chrétien), qui dénotent une problématique du corps souffrant, se trouvent compensés par l'expression récurrente d'un désir d'union, exprimé par le thème obsédant de la boucle (cf *Resting figure, Narcissus*). Doit-on supposer un propos sur l'homosexualité (le peintre est placé dans la rubrique « queer art » du site Pinterest) ? Œuvrant peut-être pour une décatégorisation des standards sociétaux, en matière de sexualité, de couple, de famille, le peintre ouvre également la voie à une production marquée par l'apaisement, le rêve et l'idéal, comme en témoignent les tableaux *Les Amants, Family group, Mother and child*, où les personnages évoluent dans une ambiance enveloppante et douce.

Sa version du *Laocoon* fait apparaître les éléments du standard iconographique de la statue, avec le trio humain enlacé par les serpents, mais le cri de souffrance est cette fois étendu aux trois protagonistes. La structure pyramidale de la sculpture a été abandonnée au profit d'une représentation aplatie à deux dimensions, où les personnages sont alignés comme dos au mur. De concert, la relation de parentalité entre le père et ses fils a disparu au profit d'un « travestissement », au sens genettien, suggérant désormais une relation homoérotique entre les trois personnages. Ceux-ci se détachent d'un fond glauque bleu-vert sombre indifférencié. Ce fond suggérerait-il une sorte de jardin de la nature à la végétation serrée, un Eden à la Douanier Rousseau ? Mais si paradis il y a, il est ici mis en danger par la présence des serpents, portés à cinq, dotés d'une langue fourchue, qui laissent pressentir le motif chrétien du serpent tentateur et du péché. Boa bijou aux couleurs chatoyantes, telles un pièce de maroquinerie travaillée, le serpent ondoyant (extension du phallus ?) exerce sa fascination tant auprès du spectateur (l'univers de la décoration, entre luxe, luxure, sophistication, fait ici son entrée) qu'auprès de ses victimes, dont le personnage de gauche est le plus atteint : la morsure du serpent qui s'attaque frontalement au pénis de l'homme, le traitement des corps préraphaélites, rappellent une riche tradition picturale, celle de Michel Ange avec *Minos dans le Jugement dernier* de la chapelle Sixtine où l'enlacement du serpent traduit l'étreinte amoureuse menaçante. Le prosaïque drapé en forme de slip qui habille les corps, à la manière des Saint-Sébastien homoérotiques de la Renaissance (cf la version de Mantegna), oriente là encore le regard en direction de la partie centrale des corps masculins, moins pour cacher leur intimité que pour suggérer la présence du pénis. Visi-

blement, le peintre se réapproprie le mythe pour le modeler en fonction de problématiques contemporaines. Dans le serpent tentateur et vengeur, on reconnaît les symboles de la théologie chrétienne, où les êtres humains sont châtiés d'être les descendants du couple primordial d'Adam et Ève qui ont succombé au désir et touché au fruit défendu. Quelle punition pour l'homme d'aujourd'hui ? Conformément à l'esthétique habituelle de ce peintre, les corps sont tordus et s'ils répondent dans leurs proportions aux canons d'une représentation classique, ils portent néanmoins une expression de souffrance aiguë : le personnage de droite tente de se dégager du serpent, celui du milieu paraît bien pris, et le dernier ne peut y échapper. Si l'on suit l'hypothèse d'une traduction du mythe païen dans un contexte de culture post-judéo-chrétienne marquée par la faute, le tableau suggère une mise en question de la sexualité. Les personnages, enfermés dans l'espace clos du cadre, sont en mouvement et luttent.

Par ailleurs, on note la ressemblance troublante, quasi gémellaire, des trois personnages. Les silhouettes laissent supposer le même âge. Sommes-nous devant un trio masculin (un trio d'amants ?), ou s'agit-il du même personnage saisi dans trois phases d'un processus auquel il n'échappe pas ? Dans cette hypothèse, la lecture du tableau se ferait de droite à gauche, dans la direction d'ailleurs du regard des/de la victime.s, avec les différentes phases du combat, qui lamine progressivement l'individu jusqu'à la mort. Le corps le plus à droite est doté de couleurs plus chaudes, le corps le plus à gauche en revanche, est gagné par des touches verdâtres maculant une cage thoracique aux côtes saillantes et annonçant la perte de la bataille contre l'assaut du serpent. À l'appui de cette lecture, la rythmique qui anime le tableau, avec une technique d'applat de la peinture par touches épaisses et torturées qui rappelle un Van Gogh et une dynamique de la représentation relevant du cinématisme : au spectateur de suivre les étapes du processus inéluctable.

Parmi les interprétations possibles en contexte postmoderniste, Wallace semble traduire ici la difficulté de vivre son homosexualité sans subir de revers, et l'on peut penser aussi bien à l'homosexualité frappée par le sexe même avec l'irruption de la maladie du sida dans les années 1990 (le serpent comme métaphore du phallus porte ici une langue rouge sang) qu'à une réflexion plus large sur le phénomène de marginalisation subi par les homosexuels, victimes de stigmatisation ou d'exclusion : la direction des regards est parlante puisque les visages de Laocoon et/ou du trio se détournent du spectateur.

RON MILEWICZ : LAOCOON II, 2005¹⁸

Ron Milewicz est un artiste américain, installé à New York. Diplômé d'histoire de l'art de Cornell et détenteur d'un master d'architecture de Columbia, il s'intéresse à l'univers urbain, l'une de ses signatures visuelles.

Dans son *Laocoon II*, il opte pour un cadre spatial distinct du cadre d'origine du mythe : une banlieue anonyme, no man's land balayé par des voies ferrées, sorte de réplique de Manhattan avec une ligne d'horizon bleu. Ce qui frappe d'emblée, ce sont les tons acidulés et la teinte sulfureuse de la ville, plombée par un ciel jaune et des nuages en forme d'émanation douteuse (Fumée d'usine ? Version moderne du dragon cracheur de feu qui crache ici sa pollution dans le ciel ?). La représentation de la ville n'est pas célébration d'un urbanisme raisonné, mais plutôt vision d'espaces marqués par le gigantisme et la désertion humaine, la présence écrasante de blocs de pierre et de bétons, des lignes froidement géométriques, des bretelles d'autoroute : une atmosphère mélancolique à la Hopper. Chez Milewicz, les empreintes de l'homme sur la planète construisent un monde radicalement artificiel. Loin de préoccupations strictement mimétiques, l'artiste use d'un style stylisant à tendance expressionniste, avec la colorisation violente et agressive du jaune envahissant, qui consacre la rupture de la vie moderne avec la nature. Il affectionne par ailleurs les ciels jaune-orangé et peint souvent des décors urbains où la ville écrase l'homme et produit le désert (cf sa série Citiwide, dans laquelle le tableau *Late afternoon* pourrait renvoyer à ce soir de l'humanité, constatant avec tristesse ou désinvolture les effets de l'apprenti sorcier sur la planète).

Pour Maureen Mullarkey, commentant une exposition commise en 2005 à la George Billis Gallery, où l'artiste présentait une série sur la thématique « Citiwide », la peinture de Ron Milewicz se focalise sur des quartiers chers à sa sensibilité, Manhattan, Long Island, le Queens, abordés sous un jour grinçant : « L'horizon de Manhattan comble la distance, une forteresse solitaire encerclée par le balayage des voies ferrées surélevées. Les tonalités grinçantes élèvent ce no man's land au niveau du mythe, nous rappelant que le premier constructeur de villes fut Caïn, agissant en réponse à une malédiction divine. La situation des

¹⁸ Site officiel de Ron Milewicz : <http://ronmilewicz.com>, consultation 13-10-2021. Son tableau *Laocoon*, exposé à la George Billis Gallery, n'est pas visible sur le blog. Il fait partie d'une série dans laquelle le peintre replaçait les mythes grecs dans les milieux urbains contemporains.

villes est aussi vieille que Babel. »¹⁹ Mario Naves de son côté y voit un hommage à Long Island City « dans toute sa gloire industrielle – dans une série de peintures avec zooms et éclairages électriques ». ²⁰

Dans le *Laocoon*, le recours au mythe modifie l'angle de la création en l'écartant plus encore d'objectifs réalistes. La transposition du mythe de Thésée et du Minotaure dans l'univers pictural de Ron Milewicz amène la critique Karen Wilkin à s'interroger sur la marge de compatibilité entre le projet de peindre un monde urbain et celui de puiser dans les mythes antiques : s'agit-il d'évoquer un lointain patrimoine encore actif dans les mémoires ou de méditer sur une ville acquérant par la référence antique une dimension mythique ? « Loin d'être des descriptions littérales de la vue depuis un studio de Long Island City, les visions mélancoliques de Milewicz deviennent des rêves obsédants d'un lieu peut-être mythique, à la fois familier et inaccessible ». ²¹ Par delà l'éventualité d'une mythification du paysage urbain, le propos est-il de réfléchir au devenir de villes devenues no man's land, ou de donner à voir un environnement dans lequel l'homme ne trouve plus sa place ? L'espace naturel a totalement disparu au profit de constructions à divers étages qui grignotent l'espace coloré d'un jaune vitreux. Par ailleurs, la posture étrange des hommes sur le devant de la scène attire l'attention : font-ils de la gymnastique, s'adonnent-ils à un entraînement (Mario Naves, avec une pointe d'humour critique non dissimulée, y voit une interprétation de Laocoon performé par un trio de G. I. Joes, une unité spéciale militaire transposée en figurines) ? Les trois hommes jouent-ils avec ce qu'ils ne maîtrisent pas ? Le tableau traduit-il un drame de l'irresponsabilité, avec son contraste entre une certaine forme de futilité et ses conséquences désastreuses ? Le monde paraît inerte, animé seulement par la courbure des tuyaux ; dans cet ensemble majoritairement statique, le regard est invité à suivre la ligne des ser-

¹⁹ « The Manhattan skyline fills the distance, a solitary fortress encircled by the sweep of elevated train tracks. Grating tonalities raise this no-man's-land to the level of myth, reminding us that the first builder of cities was Cain, acting in response to divine curse. Urban predicament is as old as Babel. » Mullarkey (2005).

²⁰ Naves (2005) : « in all of its industrial glory – in a series of zooming, electric paintings ».

²¹ « Far from being literal accounts of the view from a Long Island City studio, Milewicz's moody visions become haunting dreamscapes of a perhaps mythic place, at once familiar and unattainable » [Karen Wilkin, *Ron Milewicz : Recent Paintings* ? En ligne : <https://static1.squarespace.com/static/51f45c8ce4b0de43ba6odd50/t/51fa4942e4bod46ee28fc5b7/1375357250434/catessaykw.pdf>, consultation 13-10-2021.

pents, désormais actionnés par les hommes davantage qu'ils ne se lanceraient à l'assaut de ceux-ci. La différence est ici palpable avec l'icône antique. Avec ses allures de pipe-line, le serpent semblerait propre à dénoncer le problème écologique de la consommation de pétrole qui étiole la planète et modifie l'écosystème. La problématique environnementale n'a pourtant pas été l'objectif premier de l'artiste. Consulté au cours d'un entretien privé, celui-ci se dit sensible à l'intemporalité et à la polysémie des mythes, acceptant de conférer à son tableau une dimension politique, mais sans le réduire à une interprétation univoque. L'essentiel étant de mettre en scène par le rappel du mythe grec la thématique de la vérité au pouvoir. Il se dit en fait influencé surtout par Le Greco et par Graham Nickson, c'est à dire par des modèles graphiques et des précédents notoires dans l'histoire de l'art. C'est donc moins la statue que sa postérité, et le mythe plus que l'Antiquité, qui forment le substrat palimpsestique de la revisitation américaine.

GILLES CHAMBON, LAOCOON, 2008²²

Architecte et diplômé en urbanisme, Gilles Chambon a engagé parallèlement il y a quelques années une carrière d'artiste peintre et participe régulièrement à des salons d'art contemporain (SAFE, SM'ART, Grand Palais). Il est l'auteur de compositions d'inspiration fantastique ou surréaliste, où il réinterprète de façon décalée quelques grands sujets de la peinture classique mythologique et religieuse.²³ Très prolifique, il puise souvent dans le répertoire de l'Antiquité gréco-latine (*La folie d'Heraklès, Le rapt de Proserpine, Écho, Prométhée supplicié, La malédiction du centaure Nessus, L'enlèvement d'Hélène, Vertumne et Pomone, La puberté d'Andromède, Apollon archer, La chute d'Icare, Le songe d'Orphée, ou Les funérailles de la Licorne*, pour lequel il a obtenu le prix de la médaille de bronze au salon des artistes français d'avril 2018). Dans sa galerie d'art en ligne, il expose les grands principes de son inspiration.²⁴ Il peint un monde onirique,

²² Chambon (2008).

²³ Voir l'introduction à son exposition 2018 à Libourne, figurant sur son blog.

²⁴ « Je me réapproprie les grands thèmes mythologiques, parce que la mythologie est peu soucieuse de vraisemblance, et mélange allègrement les histoires, les lieux, et les époques. Il n'est donc pas interdit d'en traiter les thèmes avec une note d'humour, et d'en faire un

une mythologie « buissonnière » qui s'efforce « de faire rimer humour et poésie, en télescopant les références aux toiles de maître, les clins d'œil au monde contemporain, et l'imaginaire urbain auquel il reste toujours très attaché ».²⁵

Son *Laocoon* se réfère donc non à la statue, mais clairement au mythe grec, et donne au premier coup d'œil l'impression d'une inspiration néoclassique, avec sa composition équilibrée, la répartition des masses en deux volumes de part et d'autre d'une diagonale descendante, d'où se détache le cheval, dont la silhouette proéminente, comme sculptée au burin, laisse apparaître sa blancheur éclatante. La formation d'architecte de G. Chambon est décelable dans la représentation du temple et des marches, la précision du trait, l'attention portée aux lignes de l'édifice à gauche, entre hellénisme et orientalisme, avec la crête crénelée au-dessus du fronton du temple d'Athéna, les colonnades de part et d'autre de l'entrée, la silhouette délicate de la déesse, parée de son vêtement tombant en drapé, les lignes horizontales gravées sur les marches. Visiblement, l'artiste a le souci de l'équilibre et de la stylisation : une mer blanche, sans volume, sous un ciel laiteux. Les veinules du ciel dessinant des lignes légèrement bleues grises semblent rejouer la matérialité du marbre, symbole de la sculpture antique.

Dans cet ensemble d'allure néoclassique, se détachent cependant des éléments troublants, voire grinçants : l'animal qui appelle le regard ici est le cheval, symbole de trahison, tandis que les serpents sont relégués dans les marges du tableau. Les marches du temple sont oxydées, la noblesse du passé ou du sacré est chargée de rouille et d'humidité. Le drame de Laocoon est reconnaissable dans la scène qui se joue en bas à droite : les corps humains jonchent le sol dans une atmosphère de désolation. Le prêtre dont le corps est tordu comme dans une danse macabre, est identifié par la ligne tranchante de la lance noire, qui le fixe dans la posture du lanceur de javelot et non dans sa fonction sacerdotale, c'est-à-dire comme celui qui a déclenché la méprise de son peuple en faisant crier les flancs du cheval. Les serpents sont à terre, larges et sinueusement paresseux. Le corps à corps tragique mis en scène dans la statue a disparu, car sur la toile, le mal est déjà fait, la lutte est désormais inutile.

conte poétique nouveau, amusant ou tragique, utilisant quelques convergences profondes de l'inconscient collectif. » [présentation de Gilles Chambon sur le site Art Majeur : <https://www.artmajeur.com/fr/art-gallery/gallery/gilleschambon/1437364>, consultation 13-10-2021].

25 Chambon (2016).

Mêlé à tant d'éléments connus, le spectateur sent flotter l'héritage du 20^e siècle, avec un relent de surréalisme, notamment dans l'ambiguïté formelle de l'embout qui se dresse : une sorte de tête de canard avec un bec, enrubannée d'une chiffonnade désordonnée, rappelant l'univers absurde d'un Dali et son bestiaire échevelé. Devant la déesse, un instrument décharné aux lignes dégingandées et à la fonction non identifiée, outil agraire ou machine défensive, défie les lois de la gravité. La deuxième impression est celle d'un tableau sur l'antique, revisité par modernité, mêlant surréalisme et néoclassicisme, et une prééminence du symbolique dans la représentation (la trahison grecque concentrée dans la silhouette du cheval, la lance du prêtre).

Une prise de contact avec l'artiste (que je remercie pour son accueil chaleureux) m'a permis de mieux comprendre la signification qu'il a accordée à son tableau. Depuis 2014, il travaille sur ce qu'il appelle la peinture synchronistique,²⁶ dans laquelle il associe des fragments d'œuvres d'époques et de styles différents, en cherchant entre elles des affinités secrètes au-delà de l'espace et du temps. Dans le blog qu'il anime depuis treize ans, il présente de nombreux échantillons de ses peintures et prend position sur l'évolution de l'art contemporain. Qualifiant son art de transfiguratif, comme appelé à transcender la représentation par une savante alchimie entre mimesis et phantasia, il se définit comme « un artisan de l'imaginaire » qui se situe « dans une alternative de résistance face aux radicalismes plastique et conceptuel de l'art contemporain officiel ». Sa démarche « synchronistique » tient de ce que l'on appelle la *contaminatio* antique, dans la création littéraire, puisqu'il s'agit de composer des tableaux en rapprochant sur une même toile des éléments provenant d'œuvres d'artistes très différents. Dans son Laocoon, le cheval est une citation des *Chevaux d'Achille* de Chirico, et les têtes des serpents, ainsi que l'appareil devant le temple, viennent de sculptures de Tinguely. Dans cette mise en dialogue de l'art contemporain et de l'art antique, le dieu de l'art contemporain (équivalent d'Athéna ou Poséidon dans le mythe) envoie les serpents (ses émissaires), « serpents régénérateurs, drolatiques et effrayants comme l'art du 20^e siècle »,²⁷ pour porter un message nouveau : il faut renouveler les formes. Ce Laocoon est donc une peinture sur le devenir de la peinture, un tableau métapictural, qui intègre une dimension critique, réflexive, sur l'esthétique. Quel type de renouvellement prône-t-il ?

26 Site de l'atelier Erewhon : <http://erewhon.free.fr/synchronistique.htm>, consultation 13-10-2021.

27 Commentaire de l'auteur dans un entretien privé.

Dans son blog, il explique qu'après avoir collectionné des tableaux d'auteurs peu connus (pour raison d'économie !), il a estimé qu'après le réalisme, le sur-réalisme, le cubisme, il manquait à la peinture une sorte de synthèse « capable de réensemencer notre imaginaire pictural, ramolli par un demi-siècle d'errance entre installations, performances, et autres gadgets post-duchampiens [...] Les tableaux que je produis avec cette méthode sont aussi pour moi une façon de rendre hommage à toutes ces œuvres qui ont construit notre imaginaire collectif, comme je le faisais d'ailleurs déjà dans ma période des « mythes revisités ».²⁸ Il fustige le renoncement de la peinture à représenter le monde, depuis la concurrence introduite dans les arts visuels par l'arrivée des nouvelles technologies, et dénonce la folie qui la guette. « Depuis plus d'un demi-siècle, elle [la peinture contemporaine] délire et semble se dévorer elle-même. Elle s'observe comme artefact, elle s'amuse à démonter toute sa machinerie interne : déconstruction de la figure, déconstruction du sens, déconstruction de la beauté, de la matière, de la couleur, du support, et en fin de compte du métier lui-même ... Elle n'en finit pas de se désintégrer, de sucer ses propres os, sans parvenir pourtant ni à disparaître ni à renaître. Pour échapper à cet état ectoplasmique, il faut que la peinture trouve en elle-même la force de se ressourcer, qu'elle puise dans les profondeurs de son histoire, et recommence un nouveau cycle de vie figurative, glorieuse et mouvementée, en phase avec le siècle qui commence ». Il cherche donc par l'assemblage de références à des tableaux antérieurs, réunis et agencés selon les lois du hasard ou de l'intuition, à produire un choc synchronistique, porteur d'une signification insolite et mettant en évidence les lames de fond de l'inconscient collectif : « Ma peinture synchronistique se propose donc de revivifier l'imaginaire pictural en faisant coexister, en une association improbable, des fragments ou des réminiscences de peintures plus ou moins connues de l'histoire de l'art, avec parfois des styles et des périodes historiques très éloignés. Ces rapprochements et ces mises en scène picturales produisent un sens nouveau et une prégnance esthétique inattendue. En renouant avec l'histoire de la peinture et en rendant hommage aux artistes qui l'ont marquée, la démarche synchronistique revalorise aussi en peinture une dimension qui était jusqu'à présent plutôt associée à la musique : celle de l'interprétation. Il ne s'agit pas de la simple copie, pratiquée jadis par les plus humbles peintres comme par les plus grands maîtres ; mais d'une relecture, d'une recomposition, plus en phase avec la créati-

²⁸ Site de l'atelier Erewhon : <http://erewhon.free.fr/synchronistique.htm>, consultation 13-10-2021.

tivité et l'imaginaire contemporains. Le rôle de la peinture aujourd'hui n'est plus, comme aux siècles passés, de glorifier la religion, les commanditaires, la nature, ou, que sais-je encore, la société de consommation ou une idéologie politique ... Son rôle est de regarder le chemin qu'elle a parcouru depuis Lascaux, et de s'y plonger, pour le glorifier humblement et le réensemencer ». Dépassant la définition cartésienne de l'imagination, comme activité combinatoire, la pratique de Gilles Chambon passe par une méthode d'assemblage fécondée par la quête surréaliste de l'incongru et celle, jungienne, d'archétypes de l'inconscient. Une telle poétique artistique commente l'héritage du passé en abolissant le contexte historico-culturel des toiles antérieures pour procéder à une mise en relation d'éléments de provenance hétérogène cependant unis par un rapport intrinsèque et définis par le nouveau sujet du tableau ; les composantes entrent idéalement en résonance pour produire un processus de défamiliarisation à la source du renouvellement sémantique et pictural.

Puisque l'aventure picturale est chez Gilles Chambon hommage à toute l'histoire de la peinture en même temps que recreation personnelle, Laocoon, jalon majeur dans l'histoire des débats esthétiques, avait toutes chances de bénéficier d'un traitement de faveur. De fait, l'auteur commente son tableau en insistant sur sa portée métacritique. Son Laocoon, défenseur de l'art traditionnel, dénonce la supercherie des Grecs qui font croire à la suprématie d'une nouvelle façon de peindre :

Le double serpent se retrouve dans beaucoup de mythologies. Il représente les forces chthoniennes antagonistes, forces de permutation, forces qui mettent l'homme devant toutes les frontières. Entre la vie et la mort, entre le bien et le mal, entre la vérité et l'illusion. Qui les apprivoise possède les dons de clairvoyance et de guérison (comme Apollon). Qui les affronte, risque de sombrer dans la folie, le mensonge, ou la mort. Le bâton-sceptre du pouvoir sacré (caducée) se change alors en reptiles diaboliques, tout se trouble, et l'unité devient division. Diable, du grec διαβολη, signifie en effet division. Pas étonnant que dans ma peinture, les deux serpents avancent masqués, avec des masques ridicules ou terrifiants, comme ceux des malfaiteurs, mais aussi comme ceux des danses sacrées africaines. Le mythe est toujours un masque qui recouvre un grand nombre d'histoires et les représente en une fable sacrée ou poétique. Ici, le cheval de Troie, emprunté aux « Divins chevaux d'Achille » < de Chirico >, est la dernière séduction métaphysique, le dernier piège qui cache l'écroulement imminent de l'art traditionnel sous les assauts de l'art contemporain. Et pour faire taire ce pauvre Laocoon, prêtre-guerrier dévergondé et un peu kitsch, qui dénonce la supercherie, le dieu de l'art moderne envoie les terribles, dé-

sopilantes, et humoristiques machines de Tinguely, contre la puissance subversive desquelles le défenseur du vieux bastion de la peinture ne fait pas le poids. Comme Troie, l'art traditionnel a aujourd'hui été détruit.²⁹

On a vu que Gilles Chambon portait un regard critique sur l'art contemporain. S'il y a supercherie, dans l'assassinat de l'art antique (où « antique » cristallise tout ce qui précède les dernières décennies du 20^e siècle !) par l'art contemporain, ce serait à cause de la prétention hybristique ou naïvement rebelle de ceux qui affirment un peu vite le triomphe vaniteux d'un art iconoclaste sur une tradition jugée périmée. En somme, Laocoon représente analogiquement « *les tenants de la peinture figurative, empêchés à partir des années 1970 de dénoncer le caractère délétère de l'art post-duchampien, par la critique d'art officielle qui les disqualifie en prétendant que l'Art contemporain est la seule suite logique des avant-gardes modernes (niant ainsi le changement de paradigme mis en évidence par Natalie Heinich)* ». Abordé comme parangon de l'art classique, le thème de Laocoon donne lieu à un tableau métapictural, redonnant sa légitimité à la figuration, mais sous la forme intellectualisée du symbole. C'est tout le mythe, parfaitement maîtrisé (Gilles Chambon connaît parfaitement les sources antiques, y compris littéraires, qu'il cite abondamment dans les commentaires de ses tableaux) et non le marbre du Vatican, qui vient à l'appui d'un discours critique, dans lequel l'auteur prend position sur la crise identitaire que traverse l'art contemporain (concurrence de l'image mobile du cinéma, de la photographie numérique, cacophonie des courants, profusion désordonnée d'images, contorsion et provocation des artistes pour se faire remarquer des médias) pour réhabiliter l'héritage et y matérialiser par la mise en dialogue des productions du passé les données de la psyché et les structures anthropologiques de l'imaginaire.

²⁹ Chambon (2008).

KENT MONKMAN : *THE ACADEMY*, 2008³⁰

Artiste naïf nord-américain né en Ontario, d'origine crie et irlandaise, Kent Monkman représente l'histoire des Amérindiens par un art engagé recourant à la peinture, aux performances filmiques et à un personnage féminin qui lui sert de porte-parole, Miss Chief Eagle Testickle, pour dénoncer xénophobie, homophobie, ou relations de pouvoir entre communautés blanche et autochtone. Sa démarche artistique est donc liée à un projet militant et identitaire, la défense des minorités. Comme l'explique la critique d'art Alice Pelot,³¹ dont les analyses qui suivent sont largement tributaires, Ken Monkman cherche à réhabiliter les communautés américaines indigènes, notamment le peuple crie dont il est originaire, via une peinture qui revisite l'histoire de la conquête du Canada, en dénonçant les stéréotypes dont ces populations ont fait l'objet à travers le regard et la peinture des conquérants, qui célébraient les valeurs du christianisme ou usaient de parodie à leur rencontre.³² Il « devint célèbre pour ses peintures d'histoire dans lesquelles il personnifia des paysages canadiens inspirés par les peintres plus traditionnels, Cornelius Krieghoff, Paul Kane et Frederick Verner, avec les stéréotypes de « cow-boys » blancs et d'Indiens sexy à talons hauts ».³³

À quelle fin l'artiste canadien reprend-il le mythe gréco-latin de Laocoon et comment se le réapproprie-t-il ? *The Academy* (2008) est d'abord une œuvre de commande de l'Art Gallery of Ontario, s'alignant en cela à une tendance croissante des galeries canadiennes à constituer des fonds patrimoniaux sur la culture autochtone.³⁴ Indice de la commande, le peintre a intégré dans le tableau le portrait de deux mécènes de la galerie, M. et Mme William Henry Boulton, comme

30 Site officiel de Kent Monkman : <http://www.kentmonkman.com/shop/the-academy-giclee-print>, consultation 13-10-2021.

31 Pelot (2016).

32 Pelot (2016) « His works reconsider how Colonial histories misconstrue the cultures of the colonized and the impact of Christian imagery with more than a hint of camp parody ».

33 Pelot (2016), « At the beginning of the millennium, Monkman became celebrated for his history paintings in which he populates Canadian landscapes inspired by more traditional painters Cornelius Krieghoff, Paul Kane and Frederick Verner with the stereotypical white < cowboys > and sexy high-heeled < indians > ».

34 Pelot (2016).

nous l'apprend un commentaire publié directement sur le site de la galerie d'art (« Boulton Smith a fait don de sa collection d'œuvres d'art et de son domaine historique Grange à ce qui est aujourd'hui connu sous le nom d'AGO »³⁵).

Dans ce tableau nord-américain, Laocoon apparaît sur le mode de l'inclusion : la statue se trouve insérée en format réduit dans la toile, à l'intérieur d'une maison traditionnelle, hutte en bois avec trouée au plafond et peau de renard à terre, donnant lieu à une scène de peinture académique, où les regards de l'assistance convergent vers l'objet d'art. De la sorte, le regard extradiégétique du spectateur du tableau voit dans la scène une confrontation entre l'art européen occidental classique et le melting pot américain faisant coexister indien algonquien dans sa tenue traditionnelle (tête rasée, plumes, posture à même le sol) et colons (tailleur, chapeau haut de forme, cigare pour les messieurs, robe en mousseline et dentelle pour la femme). Deux angelots détournant la figure habituelle de Cupidon se chauffent les mains au feu du wigwam. Les caractéristiques d'un art ludique se mêlent ici à la critique, politique sans être grinçante, car l'humour n'est jamais loin. Cet art naïf et militant nous invite surtout à changer de regard en adoptant la focalisation de l'indien face à l'icône de l'art occidental : que reste-t-il de Laocoon dans le Nouveau Monde ? L'idéalisation de l'homme blanc dans la perfection de ses formes (ici représentée par cinq silhouettes au lieu de trois, dont deux aux cheveux blonds ou roux, plus conformes au morphotype anglo-saxon) ne trouve aucun écho chez l'Amérindien dont la toile reste vide. Celui-ci n'a pas même dessiné les contours d'un modèle qui n'en est pas un pour lui, tandis que ses propres créations sont occultées par le bloc de marbre vers qui converge l'attention générale. « Les objets de référence aborigènes, notamment les sculptures en bois, les masques et les sacs en écorce de bouleau, sont masqués par les autres références classiques. Ils expriment leur frustration face à une représentation falsifiée et à l'effacement de la culture des Premières Nations dans l'histoire de l'art, dont les premiers peintres canadiens étaient partiellement responsables. »³⁶

35 « Boulton Smith donated her art collection and historic Grange estate to, what's now known, as the AGO » ? AGO (2019).

36 Pelot (2016), « Littered about the scene and obscured by the other classical references are Aboriginal artifacts including wooden sculptures, masks and birch bark bags expressing a frustration with the misrepresentation and over-shadowing of First Nations culture in Art History for which early Canadian Painters were partially responsible. »

Selon Alice Pelot, « les étudiants de l'académie confrontent les enjeux subjectifs et historiques de l'art de la représentation », ³⁷ et c'est bien ainsi également que la notice du site de l'AGO, dont nous reprenons les analyses, résume la scène, comme un concentré de l'évolution des pratiques en matière de représentation artistique. Pour sa structure d'ensemble, Kent Monkman reprend la composition générale d'un tableau de Nicolas-André Monsiaux (*Zeuxis choisissant ses modèles* pour peindre Hélène de Troie), dans lequel il remplace Zeuxis tendant la couronne vers son modèle par Harriet-Miss Chief. Les autres toiles représentent différents stades ou conceptions de la mimesis : classicisme à droite, primitivisme fauve en bas à droite, et un dessin en forme de robot à gauche, caricaturé. « À l'extrême droite, au-dessus de la représentation de l'artiste anishinaabe Norval Morrisseau travaillant sur sa peinture *Self Portrait Devoured by Demons*, on retrouve Monkman, mais cette fois en tant que tel – faisant de *The Academy* un double portrait de lui dans des rôles masculin et féminin. Monkman se tient derrière le chevalet, vêtu d'un manteau traditionnel cri, captivé par une interaction avec le peintre néoclassique français, Jacques-Louis David. ³⁸

La scène laisse entrevoir une possibilité de réconciliation interculturelle – cette réconciliation appelée des vœux de l'artiste lors du communiqué officiel qu'il prononça après son mariage fictif symbolique avec Jean-Paul Gaultier à Montréal en 2017 (« Aujourd'hui, Miss Chief accepte l'offre d'union artistique de Jean-Paul Gaultier comme une alliance esthétique sous le signe du respect mutuel et de la reconnaissance interculturelle ») : l'un des mannequins, libéré de l'emprise des serpents (de ses préjugés ?), se baisse pour tirer d'un sac un masque ou un totem en bois, tandis que l'auteur du tableau, dévaluant l'art académique occidental, jugé désuet, tout en l'intégrant dans la scène, rend hommage à l'œuvre de l'artiste anishinaabe Norval Morrisseau, connu pour avoir reporté sur l'acrylique des motifs pétroglyphiques, mais également pour avoir lutté contre la répression de la culture autochtone nord-américaine.

De la sorte, par le mélange des références historiques, géographiques, culturelles, et des valeurs qui leur sont associées, le tableau s'inscrit sur la ligne fron-

37 Pelot (2016), « The students of the academy confront the subjective and art historical issues of representation. »

38 « On the far right, above the depiction of Anishinaabe artist Norval Morrisseau working on his painting *Self Portrait Devoured by Demons*, is Monkman again, but this time as himself – making *The Academy* a double portrait of him in male and female roles. Monkman stands behind the easel wearing a traditional Cree Coat, caught up in an interaction with French Neoclassical painter, Jacques-Louis David », AGO (2019).

talière entre culture populaire et culture savante : si le tableau exige de son spectateur un minimum de culture générale en histoire de l'art, de manière à ce que soient reconnues les allusions aux précédents fameux, l'auteur ne donne pas l'impression de rechercher un lectorat élitiste, mais plutôt de vulgariser par la voie de l'art naïf des idées directement accessibles (l'abolition de la soumission d'une population à l'autorité d'un groupe dominant) ou plus subtiles (un questionnement genré entrevu, dans la substitution d'Harriet par le personnage égérie de Kent Monkman ; une dénonciation humoristique du rapport de domination masculine à travers le geste du mari, soulevant la jupe de sa femme).

Avec cette reprise de Laocoon, l'icône mythique est passée de l'universalisme de la souffrance de l'homme selon la vision méditerranéenne, gréco-latine, à un multiculturalisme contemporain, contestataire des valeurs de l'homme blanc.

CONCLUSION

Nul n'ignore que le 20^e siècle a été iconoclaste, mettant en œuvre aussi bien la destruction de valeurs dans le champ axiologique que la destruction de l'image dans le champ pictural, dernier pallier de la déconstruction du figuratisme après l'impressionnisme et le cubisme. Deux dessins de Giacometti témoignent de cette entreprise d'annihilation, ou plutôt de brouillage, de l'image. Et Jackson Pollock (1946), Braco Dimitrijevic (*Desintegration of Laocoon Group*, 1983–1984, Paris, collection Nena Dimitrijevic), Corrigan (2011) ont prolongé cette dynamique de décomposition.

Pourtant, l'image de Laocoon a subsisté davantage qu'elle n'a sombré. Si les vissitudes du groupe statuaire de Laocoon ont conservé leur actualité et leur force iconique, c'est, selon S. Settis, que la statue représente « le degré extrême de la douleur virile »³⁹ (ou humaine ?), un *exemplum doloris* paroxystique. La mort du prêtre asphyxié par les serpents a ainsi pu traduire au 20^e siècle le pathos de la condition humaine, aux prises avec la technologie, les machines, le système économique, la politique intérieure, extérieure, la bureaucratie, les scandales financiers, les armes nucléaires, l'oppression du pouvoir, la pollution de l'environnement, le téléphone, l'ordinateur, la sexualité, les virus élec-

39 Settis (2003) 299.

troniques, la solitude, la destruction de la nature.⁴⁰ Tel est le bilan dressé par le chercheur italien S. Settis, selon un point de vue centré sur les mécanismes de la transmission, c'est-à-dire attaché à analyser le voyage du motif à travers le temps et ses significations successives, néanmoins ramenées à un noyau de signification central identique, l'impuissance de l'homme ou le constat de ses défaillances. Si l'on déplace l'analyse sur l'axe de la réception, l'on observe que ces deux dernières décennies se réapproprient la référence antique pour l'actualiser dans un contexte où le mythe de Laocoon signe la fin de la résistance de l'homme devant les épreuves, et souligne plutôt la responsabilité de l'homme dans un monde sans dieux, englué dans ses contradictions, pris au piège de ses propres actes, désidéalisé à mesure que l'anthropocentrisme faisait l'expérience de ses limites. R. Brilliant relève de son côté la « primauté des enlacements »⁴¹ c'est-à-dire le déplacement de l'intérêt de l'homme vers les conditions de sa destruction, la ligne serpentine constrictive. Cette mise en scène de la mort du prêtre troyen et de ses outils de torture, à distance de l'*exemplum doloris* d'antan, serait-elle devenue mise en scène d'une certaine conception de l'homme pensée comme caduque ?

Certes la dimension monumentale du chef d'œuvre a incontestablement participé à sa survie par delà les barrières du temps, et chez les artistes du 21^e siècle, le groupe est encore abordé comme tel. Mais ce monument n'est plus l'objet d'une vénération ; les déterminations culturelles, sociologiques, artistiques de notre époque conditionnent un rapport décalé au classicisme et à l'académisme. La perspective critique initiée au siècle précédent a abattu les canons, détourné l'académisme muséal. Laocoon irrigue désormais la culture populaire en tant que symbole d'un classicisme antique et académique, les deux étant fusionnés, dans une globalisation du sens qui ignore les strates complexes d'une histoire en réalité bimillénaire, où l'Antiquité n'a été que l'impulsion initiale ; à l'ère de la culture médiatique, cybernétique, la circulation des images se fait plus intense dans le vaste espace de la toile, réservoir dense de vignettes dans une iconothèque numérique qui favorise l'expansion mnémonique à l'échelle internationale (on a relevé des images en provenance de Russie, d'Allemagne, du Japon, de la France, de l'Amérique) et surenchérit sur l'universalité initiale de son sujet (le pathos de la condition d'un homme). Conjointement à l'évolution des nouvelles technologies, le rapport à la hiérarchie et à l'autorité ont été profondément mo-

40 Settis (2003) 285–299.

41 Brilliant (2003).

difiés, et la ligne séparative entre art populaire et art institutionnel est tombée. Dès lors, la force iconique du Laocoon ne tient plus à sa valeur esthétique, qui n'est plus discutée. L'œuvre, qui a figuré dans des collections privées, dans les musées les plus prestigieux, bénéficié du critère de notoriété et de reconnaissance institutionnelle, puis été imitée maintes fois, garde de son passé le statut de canon, et ce, quels que soient les critères d'appréciation et par-delà la mouvance des paramètres du jugement, y compris lorsque la valeur qu'on lui a attribuée un temps a été ensuite remplacée par son antipode.

Qu'est devenu le canon, pris dans la dynamique de transformation d'un siècle privilégiant le décalage et le recyclage ? J'ai voulu m'attacher à une perspective poétique qui s'intéresse au processus d'intégration du modèle ancien dans l'œuvre nouvelle comme à celui de la récupération de ce modèle dans un contexte l'actualisant. Chez les quatre artistes sélectionnés, l'herméneutique de l'image est claire, la statue ou le tableau inspiré du mythe conservent leur lisibilité. Pour autant, une synthèse de ces quatre tableaux demeure aléatoire. On ne peut pas plaider la survivance d'une ligne métacritique chez les quatre artistes.

On ne peut pas non plus insister sur la présence de l'Antiquité, en tant que telle, dans l'imaginaire contemporain : certes, notre 21^e siècle émergeant se livre à un travail conservatoire sur le passé, de digestion et de recyclage des œuvres classiques passées à la moulinette des détournements, impliquant le regard critique, l'humour, le mélange ; mais le mythe grec, les vicissitudes du prêtre troyen ont été oubliés à mesure que la statue s'autonomisait et acquerrait une indépendance et une vie propre, suscitant à son tour la valse des reprises. Ce n'est donc pas l'Antiquité qui est en jeu chez les peintres et dans les exemples relevés de la culture populaire, mais l'image fantasmée d'un classicisme qui a été celui de l'« antique » reconstitué à la Renaissance, puis de l'esthétique moderne déconstruite au 20^e siècle. La force iconique vient aussi de la stratification complexe de ces représentations. Il existe par ailleurs tellement de représentations de Laocoon que l'établissement d'une filiation entre les figurations devient une gageure (cf Ron Milewicz, qui a pensé au Gréco plus qu'à la statue). Il semble que l'autonomisation du sujet (la statue en tant que telle, dans sa présence marmoréenne, plus que le sujet traité) ait fini par primer sur la volonté de délivrer un signifiant.

En réalité, la polyphonie des réinterprétations contemporaines est à l'image de l'amphibologie de la statue (elle même énigmatique et polysémique, puisque figurant la tragédie d'une mort injuste non expliquée), mais aussi de l'éclatement des valeurs et de la boulimie de notre période multimodale. Émancipée de ses origines gréco-latines, la statue est entrée dans la ronde des réceptions

décuplées. Le croisement des genres (les enjeux intermédiaires entre le texte et l'image) s'associe désormais à l'interartialité (le mélange des arts entre eux, des techniques, des périodes), comme à la transversalité des références (avec un phénomène d'aplatissement temporel). Le figuratisme que l'on vouait à l'extinction au 20^e siècle reprend sur de nouvelles bases, comme on le constate avec les quatre exemples commentés.

Néanmoins, l'on ne peut plus circonscrire le sens à une interprétation dominante. Le 21^e siècle est l'ère des sémiotiques plurielles, car la diffusion de l'image connaît un régime d'expansion grâce aux nouvelles technologies qui mettent en œuvre l'archivage des données du passé, augmentent le public des récepteurs et des créateurs, et élargissent le champ de la réception en l'ouvrant à une communauté non académique. La relation dialogique entre l'œuvre source et ses avatars dessine un ensemble sémiotique de plus en plus large, qui, après les interrogations d'antan sur la valeur du beau, le sublime, l'expressivité des formes, la compatibilité de la beauté avec l'expression de la souffrance, comporte aujourd'hui, parmi ses significations multiples, un pôle centré sur la mise en question de l'académisme (Monkman) ou la réhabilitation de la valeur de l'héritage (Chambon). Ce qui est nouveau, c'est que le déclassement du chef d'œuvre n'implique plus sa disqualification ; le mode de pensée ancien, pyramidal, et axiologique, se trouve aujourd'hui aboli par la circulation des images et des valeurs dans un cyberspace réseauté qui favorise et valorise le croisement, l'hybride, la création instantanée, et casse les clivages et les hiérarchies, décernant au monument la stature de chef d'œuvre et lui adjoignant la famille secondaire et proliférante de ses avatars démultipliés.

BIBLIOGRAPHIE

- AGO (2019). – < ICYMI : The Academy >. AGO (1/10/2019). En ligne : <https://ago.ca/agoinsider/icymi-academy>, consultation 13-10-2021.
- Andreae (1973). – Bernard Andreae, *L'art de l'ancienne Rome* (Paris : Mazenod 1973).
- Beyer & Valentin (2014). – Andreas Beyer, Jean-Marie Valentin, *Lessing, la critique et les arts*, (Paris : éd. de La Maison des Sciences de l'homme 2014).
- Brilliant (2000). – Richard Brilliant, *My Laocoon, Alternative Claims in the Interpretation of Artworks* (Berkeley : California Studies in the History of Art, Discovery series 8, University of California Press 2000).

- Brilliant (2003). – Richard Brilliant, « Le Laocoon moderne et la primauté des enlacements ». *Revue germanique internationale* 19 [*Le Laocoon : histoire et réception*] (Paris : PUF 2003) 251–267.
- Chambon (2008). – G. Chambon, « Laocoon ». *Débat Art Figuration* [blog], (29/11/2008). En ligne : <http://art-figuration.blogspot.com/2008/11/laocoon.html>, consultation 13-10-2021.
- Chambon (2016). – G. Chambon, « La mythologie selon Gilles Chambon », *Débat Art Figuration* [blog] (20/02/2016). En ligne : <http://art-figuration.blogspot.com/2016/02/la-mythologie-selon-gilles-chambon.html>, consultation 13-10-2021.
- Cuzin, Gaborit & Pasquier (2000). – Jean-Pierre Cuzin, Jean-René Gaborit & Alain Pasquier, *D'après l'antique* (Paris, Musée du Louvre 2000).
- Décultot (2003) – Élisabeth Décultot, « Les Laocoon de Winckelmann ». *Revue germanique internationale* 19 [*Le Laocoon : histoire et réception*] (Paris : PUF 2003) 145–157.
- Gall & Wolkenhauer (2009). – Dorothea Gall, Anja Wolkenhauer (eds.), *Laokoon in Literatur und Kunst. Schriften des Symposions « Laokoon in Literatur und Kunst » vom 30. 11. 2006*, Universität Bonn (Berlin : De Gruyter 2009).
- Genette (1982) – Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré* (Paris : Seuil 1982).
- Haskell & Penny (1988). – Francis Haskell & Nicholas Penny, *Pour l'amour de l'antique : la statuaire gréco-romaine et le goût européen : 1500–1900* (Paris : Hachette 1988).
- Gadoin (2006). – Isabelle Gadoin, « Re-reading Lessing's *Laocoon* today : for and against the theory of « Ut pictura poesis » ». *Études Britanniques Contemporaines* 31 (nov. 2006) 21–39.
- Jouteur (2016). – Isabelle Jouteur, « Le sacrifice de Laocoon sous l'angle des serpents : le texte monstre (Virgile, *Enéide* II, 199–227) ». *BAGB* 1 (2016) 65–91.
- Labbé (2018). – Mickaël Labbé, « L'anti-académisme est-il un classicisme ? Autour de quelques figures de l'architecture moderne : Loos, Perret, Le Corbusier », in *Quels arts classiques pour le vingtième siècle ? (Villeneuve-d'Ascq)* [webtv de l'Université de Lille3], 4/2018.
- Le Rider (2003). – Jacques Le Rider, « Ruptures de tradition dans l'interprétation du Laocoon, du Greco de Winckelmann, Lessing et William Blake ». *Revue germanique internationale*, n° 19, *Le Laocoon : histoire et réception* (Paris : PUF 2003) 181–194.

- Michel (2003). – Christian Michel, « Anatomie d'un chef d'œuvre : Laocoon en France au XVIIIe siècle ». *Revue germanique internationale* 19 [*Le Laocoon : histoire et réception*] (Paris : PUF 2003) 105–117.
- Mullarkey (2005). – Maureen Mullarkey, « Ron Milewicz : Recent Paintings » [review]. *Artcritical* (1/11/2005). En ligne : <https://artcritical.com/2005/11/01/ron-milewicz-recent-paintings/>, consultation 13-10-2021.
- Naves (2005). – Mario Naves, « Bohemia's Beautiful Style : The Met's Ticket to Prague ». *Observer* (23/10/2005). En ligne <https://observer.com/2005/10/bohemia-beautiful-style-the-mets-ticket-to-prague/>, consultation 13-10-2021.
- Pelot (2016). – Alice Pelot, « Don't spend it all in one space – unless it's at the AGO : to make a grouping of things not related to the climate at hand ». *Reusing old graves* (2/4/2016). En ligne : <http://reusingoldgraves.weebly.com/alice-pelot/dont-spend-it-all-in-one-space-unless-its-at-the-ago-to-make-a-grouping-of-things-not-related-to-the-climate-at-hand>, consultation 13-10-2021.
- Pucci (2010). – Giuseppe Pucci, « Estasi antiche e moderne ». *I Quaderni del Ramo d'Oro*, 3 (2010), p. 129–147.
- Settis (1999). – Salvatore Settis, *Laocoonte, Fama e stile* (Cité Settis : Rome 1999).
- Settis (2003). – Salvatore Settis, « La fortune de Laocoon au XXe siècle ». *Revue germanique internationale* 19 [*Le Laocoon : histoire et réception*] (Paris : PUF 2003) 269–301.
- Simon (1992). – Erika Simon, « Laokoon », in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (Zurich-Munich 1992 : Artemis Verlag) 196–201.
- Truchot (2003). – Pierre Jean Truchot, « Contribution pour un nouveau Laocoon », in Marie-Hélène Popelard (éd.), *Les Arts face à l'histoire* (Mont-de-Marsan : L'Atelier des Brisants, 2003) 21–40.
- Wolff (2017). – Nadège Wolff, « L'Antiquité dans l'univers du bodybuilding : une injonction à quelle(s) virilité(s) ? », in Fabien Bièvre-Perrin (éd.), *Antiquipop*, Lyon, 17/09/2017. En ligne : <https://antiquipop.hypotheses.org/2750>, consultation 13-10-2021.

Isabelle Jouteur
Université de Poitiers
Laboratoire FoReLLIS
Maison des sciences de l'homme et de la société
Bâtiment A5
5 rue Théodore Lefebvre
86073 POITIERS
isabelle.jouteur@wanadoo.fr

Suggested citation

Isabelle Jouteur : Laocoon relooké. In : thersites 13 2021 : Antiquipop, pp. 43-70.
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol13.136>