

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/>

TIPHAINNE ANNABELLE BESNARD

(Université de Pau et des Pays de l'Adour)

La *Vénus de Milo* dans l'art contemporain (de 1980 à nos jours) : une icône globalisée

Abstract This paper aims to analyse the figure of the *Venus of Milo* in (extreme) contemporary art productions. The reception of this sculpture has already been studied in the past, but without considering the last decade (2010–2020), during which artists like Yinka Shonibare, Fabio Viale, or Daniel Arsham decided to use the Venus for their new productions. The paper also explains how the Venus of Milo became a globalised icon and an inspiration for artists from all over the world.

Keywords Vénus de Milo, Art contemporain, Réception, icône, sculpture

INTRODUCTION

Parmi les sculptures de l'Antiquité grecque et romaine les plus connues, c'est certainement l'*Aphrodite* dite *Vénus de Milo*¹ qui présente le plus grand nombre de reprises dans l'art du XX^e et du début du XXI^e siècle.

Il nous faut reconnaître que cette sculpture, datée de l'époque hellénistique et élevée par la critique au rang de chef-d'œuvre de l'art antique, fascine les artistes. Elle apparaît comme la personnification de l'idéal de beauté et s'impose comme une référence absolue, au point d'être copiée, imitée et mise en scène, déjà dans le passé. Elle devient par exemple *Allégorie du goût* dans le plafond peint de la salle Denon du Musée du Louvre par Charles Louis-Müller en 1863, ou objet d'étude, comme en témoignent les dessins au crayon de Paul Cézanne.² Dès la première moitié du XX^e siècle, cette ronde bosse est sujette à de nouvelles expérimentations plastiques. René Magritte lui redonne des couleurs dans les *Menottes de cuivre* en 1931 tandis qu'en 1964, c'est Salvador Dalí qui l'affuble de tiroirs.³ Dès lors, et grâce à ces artistes, la *Vénus de Milo* devient une icône. Et comme toute icône, à la manière d'une Marilyn Monroe adulée, elle est copiée, reproduite, peinte et transformée.

Dès 1972, une exposition présentée au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles sou-ève ce qui relevait déjà du constat, puisqu'elle prit pour titre *La Vénus de Milo ou les dangers de la célébrité*. Une trentaine de productions mêlant art, littérature, publicité et documentation historique, y furent dévoilées du 12 octobre au

1 *Aphrodite*, dite *Vénus de Milo*, vers 100 av. J.-C., marbre, H : 202 cm, Musée du Louvre, inv. Ma 399, Paris. La Vénus fut découverte le 19 avril 1820 sur l'île de Mélos par un paysan prénommé Yorgos Kendrôtas. L'esquisse, effectuée à l'époque par Olivier Voutier, atteste alors d'une sculpture trouvée dans un état fragmentaire. Il n'en demeure pas moins que le marquis de Rivière en fait l'acquisition dans l'idée de l'offrir à Louis XVIII. L'année suivante, elle rejoint le Louvre, musée qui lui sert toujours d'écrin aujourd'hui. Pour une histoire approfondie de la Vénus, voir Takis Théodoropoulos, *L'invention de la Vénus de Milo*, Paris, Sabine Wespieser Éditeur, 2008.

2 Paul Cézanne, *Étude de Vénus de Milo*, 1881-1884, graphite sur papier, 23.7 × 15.2 cm, National Gallery of Art, Washington (inv. 1992.51.9.ppp).

3 René Magritte, *Les Menottes de cuivre*, 1931, huile sur plâtre, H : 37 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique ; Salvador Dalí, *Vénus aux tiroirs*, 1964, bronze, 98.5 × 32.5 × 34 cm, Théâtre-Musée Dalí, Figueras.

11 novembre.⁴ Parmi les œuvres d'art moderne et contemporain, ont été présentés la *Vénus de Milo aux tiroirs* (1936) de Salvador Dalí, l'*Arrachement à la terre de la Vénus de Milo et reconstitution artificielle d'un mythe* (1972) d'Anne et Patrick Poirier, tout comme l'*Autopsie de la Vénus de Milo* (1972) de Michel Journiac. Dans le catalogue édité pour l'occasion, les commissaires Colette Lambrichs et Corneille Hannoset expliquèrent le choix de cette exposition en ces termes :

[...] la Vénus de Milo finit par ressembler à Marx ou à Lénine, Marylin Monroe à Mao Tsé Toung et la Joconde à Mannekenpis ou au Général de Gaulle. On les achète pour le même prix qu'un Super Bazar, on les pêche à la ligne dans les baraques foraines. On leur fait des misères, de bonne foi ou pour rire, mais, quel que soit le jeu, ils en sortent un peu plus célèbres.⁵

Plus tard, dans l'ouvrage du journaliste Gregory Curtis intitulé *Disarmed. The story of the Venus de Milo*, paru en 2003, ainsi que dans le catalogue de l'exposition *Archéopub. La survie de l'Antiquité dans les objets publicitaires* qui s'était tenue au musée d'archéologie de Strasbourg en 2006, il a aussi été rappelé le rôle primordial de la publicité dans la diffusion de cette sculpture. Les auteurs citèrent l'exemple de la campagne publicitaire de 1984 de la marque d'électroménager Darty qui avait titré, non sans humour : « Quand je vois les prix Darty ... les bras m'en tombent ».⁶

Ce type fameux qu'est la *Vénus de Milo* a été, il va sans dire, amplement étudié, et les productions scientifiques sont relativement nombreuses. Nous gardons en mémoire le catalogue de l'exposition belge, mais aussi celui de l'exposition parisienne *D'après l'Antique* qui s'est tenue au Musée du Louvre en 2000.⁷ Nous pensons aussi au petit ouvrage de Dimitri Salmon, *La Vénus de Milo. Un mythe*,

4 Voir la liste complète des œuvres exposées dans *La Vénus de Milo ou les dangers de la célébrité*, cat. exp., Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, du 12 octobre au 11 novembre 1972, Louis Musin Éditions, 1972, p. 45.

5 *Ibid.* p. 2.

6 Voir Gregory Curtis, « VII. The Last Chapter », dans *Disarmed. The story of the Venus de Milo*, Sutton Publishing, Stroud, 2003, pp. 193–204 et *Archéopub. La survie de l'Antiquité dans les objets publicitaires*, Musée archéologique de la ville de Strasbourg, 20 octobre 2006–31 décembre 2007, pp. 199–203.

7 *D'après l'Antique*, cat. exp., Paris, musée du Louvre, 16 octobre 2000–15 janvier 2001, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000.

publié la même année. Les articles ne doivent pas être oubliés. Citons « Reception and the Ancient Art : The Case of the Venus de Milo » et « Creating the Past : The Vénus de Milo and the Hellenistic Reception of Classical Greece », respectivement rédigés par les chercheuses américaines Elizabeth Pettejohn et Rachel Kousser.⁸ Enfin, nous signalons une publication plus récente de Bente Kiilerich intitulée « Vénus de Milo–brug, misbrug og genbrug » [Vénus de Milo – utilisation, abus et recyclage], paru en 2012.⁹ Néanmoins, ce sont généralement les mêmes œuvres qui sont convoquées, *Vénus aux tiroirs* en tête, et lorsqu'elles sont analysées, c'est généralement sous l'angle d'une parodie qui mènerait à la dégradation.

C'est pourquoi cet article a pour ambition de revenir sur les pratiques hyperartistiques d'artistes actuels qui réinvestissent la *Vénus de Milo* dans leurs productions. Nous désignons par ce terme emprunté à Gérard Genette les créations dans lesquels les artistes reprennent, transforment et resémantisent à loisir des œuvres préexistantes (que nous nommons œuvres-source)¹⁰. Après avoir observé les différentes transformations possibles de la Vénus, nous nous intéresserons aux principaux sens des reprises, avant de prendre un peu de hauteur afin d'envisager une *Vénus de Milo* non plus exclusivement gréco-française (pourrait-on dire), mais internationale et globalisée.

8 Elizabeth Pettejohn, « Reception and the Ancient Art : The Case of the Venus de Milo », dans Charles Martindale, Richard F. Thomas (sous la direction de), *Classics and the Uses of Reception*, Oxford, Blackwell Publishing, 2006, pp. 227–249 ; Rachel Kousser, « Creating the Past : The Vénus de Milo and the Hellenistic Reception of Classical Greece » dans *American Journal of Archaeology* 109, 2005, p. 227–250.

9 Bente Kiilerich, « Vénus de Milo–brug, misbrug og genbrug », dans *Klassik Forum*, 2012, 2, pp. 42–52.

10 Si le terme de « citation » est largement utilisé pour désigner une production artistique faisant elle-même référence à autre, nous choisissons de ne pas y recourir. En effet, la citation est en premier lieu utilisée dans le champ littéraire. Or contrairement à la phrase qui, mise entre guillemets, conserve sa forme et son sens à l'identique, l'œuvre contemporaine qui fait référence à l'Antiquité présente des modifications. Elle ne peut donc plus, à proprement parler, être citation. C'est pourquoi nous reprenons l'expression de « pratiques hyperartistiques », proposée par Gérard Genette, bien plus adéquate pour désigner des productions dans lesquelles le second degré est clairement établi. Voir Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, p. 536. Le recours à cette terminologie appelle à des explications approfondies que nous ne pouvons développer dans ce présent article.

VÉNUS NE RESTE PAS DE MARBRE BLANC

Dans les pas des recherches initiées par René Magritte et Salvador Dalí, les artistes de la fin du XX^e et du début de XXI^e siècles se sont aussi approprié la Vénus. Il s'agit pour eux de jouer avec une sculpture devenue « icône » et identifiable de tous. De même, recourir à elle leur permet de s'approprier « l'aura dont [elle] jouit ».¹¹

Des artistes comme Léo Caillard ou Fabio Viale sont amenés à sculpter leurs propres *Vénus de Milo* dans du marbre. Toutefois, et dans la majorité des cas que nous avons pu recenser, les artistes n'hésitent pas à recourir à d'autres matériaux.¹² Ainsi les Vénus de Jim Dine sont tantôt reproduites en sérigraphie et lithographie, tantôt coulées en bronze, ou sculptées dans du bois¹³, alors qu'Arman décompose dans un alliage de bronze et de laiton la Vénus (dans le cadre de sa série *Interactive*)¹⁴. Daniel Arsham, dans le cadre de l'exposition *Paris, 3020*, présentée récemment à la galerie Perrotin (Paris, 11 janvier–21 mars 2020), a combiné le béton et la sélénite pour sa série et *Rose Quartz Eroded Venus of Milo* en est un exemple.¹⁵ Si les Vénus en plâtre sont légion (pensons à celles produites par Bjørn Norgaard),¹⁶ il faut aussi compter sur de nouveaux matériaux comme les mélanges de résine et de fibre de verre, le polycarbonate et le silicone. La résine

11 Catherine Marcangeli, « Du pareil au même : Mike Bidlo et l'art d'appropriation aux U.S.A dans les années quatre-vingt », dans André Topia, Marie-Christine Lemardeley et Bernard Brugière (sous la direction de), *L'art dans l'art*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 233.

12 Ce point spécifique a été développé dans un article paru en 2018 : Tiphaine-Annabelle Besnard, « L'Empire des citations : vers un art contemporain < néo-néoclassique > ? », dans Fabien Bièvre-Perrin, Élise Pampanay (dir.), *Antiquipop : La référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine*, MOM Éditions, Lyon, 2018.

13 Jim Dine (1935–), *Double Venus in the sky at night*, 1984, sérigraphie et lithographie, 103,5 × 74,9 cm, Collection particulière ; *The field of the Cloth of Gold*, 1988, bronze peint, 198,1 × 76,2 × 63,5 cm, Pace Wildenstein, New York ; *Black Venus*, 1991, teinture noire sur bois d'érable, 197 × 69 × 66 cm, Centre Pompidou, inv. AM2017-370.

14 Arman (1928–2005), *Interactive en éventail (Small Vénus de Milo)*, 1995, bronze, laiton, 51 × 18 × 15 cm, collection particulière.

15 Daniel Arsham (1980–), *Rose Quartz Eroded Venus of Milo*, 2019, sélénite rose, ciment, 216 × 60 × 65 cm, Galerie Perrotin, Paris.

16 Bjørn Norgaard (1971–), *Venus Modification*, 2005, plâtre, 249 × 110 × 79 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhague, inv. KMS8443.

et la fibre de verre permettent à Hui Cao de « saucissonner » la Vénus¹⁷ tandis que le polycarbonate et le silicone, utilisés dans le cadre de réalisations pensées à l'aide d'ordinateur et d'imprimantes 3D, permettent à l'artiste Matthew Darbyshire de produire la série CAPTCHA.¹⁸ Enfin, notons le recours à des objets parfois insolites. La Vénus de Nino Cais présente un buste composé d'assiettes surmonté d'une tête en cruche.¹⁹ La diversité des matériaux choisis reflète, en définitive, la liberté qu'ont les artistes aujourd'hui pour reproduire à l'envi et aisément des formes initialement singulières.

Si ces exemples laissent tout de même deviner une représentation de la Vénus dans sa totalité, d'autres en revanche n'en choisissent qu'un fragment. Ed Paschke ne garde que la tête²⁰, alors que Jim Dine la supprime : ce sont alors des *Vénus de Milo* acéphales que nous découvrons. Toutefois, et malgré la disparition de sa tête, la Vénus reste reconnaissable grâce à son *contrapposto* caractéristique, son drapé prêt à tomber et, il va sans dire, son absence de bras.

Les changements de matériaux et de formes sont caractéristiques des pratiques hyperartistiques. Or il nous faut aussi prendre en considération une autre modalité plastique de transformation, à savoir les adjonctions de couleurs. En effet, si la *Vénus de Milo* a perdu les couleurs que les Anciens avaient su lui appliquer, elle les retrouve en revanche grâce aux reprises contemporaines, par touches d'abord.

Yayoi Kusama est connue par son procédé artistique qu'elle nomme « *self-obliteration* » qui consiste à recouvrir les espaces et les objets (jusqu'à ses propres vêtements) de milliers de points colorés (appelés « *nets* ») peints à la main. Rien de surprenant donc à constater qu'elle a fait de même avec la *Vénus de Milo*. Plusieurs versions colorées à échelle 1 composent la série *Statue of Venus Obliterated by Infinity Nets*, produite en 1998 : à titre d'exemple, celle sur fond vert présente

17 Hui Cao (1968-), *Don't forget me*, 2011-2012, résine, fibre de verre, acrylique (69 pièces), format variable, Pifo Gallery, Pékin.

18 Matthew Darbyshire (1977-), *CAPTCHA No. 12 – Venus de Milo*, 2014, polycarbonate, silicone, fer, 224 × 75 × 75 cm, Herald St Gallery, Londres. Captcha est la marque d'un test sur ordinateur qui permet de différencier de manière automatisée l'utilisateur humain, de l'ordinateur.

19 Nino Cais (1969-), *Untitled*, 2014, poudre de marbre, assiettes en porcelaine, 140 × 45 × 45 cm, Central Galeria de Arte, São Paulo.

20 Ed Paschke (1939-2004), *Milo Uno*, 1999, huile sur toile, 22.9 × 30.5 cm, lieu de conservation non renseigné.

des pois marron.²¹ Les contrastes chromatiques opérés sont visuellement très forts. Derrière chaque Vénus se trouve un tableau peint des mêmes pois colorés. La ronde-bosse semble dès lors disparaître puisque fond et forme ne font plus qu'un. Seules les ombres propres de son drapé sont encore perceptibles par le spectateur.²²

Les sculptures polychromes de Yayoi Kusama désacralisent indéniablement le sujet originel, puisqu'il tend à disparaître. Mais le phénomène de désacralisation s'accroît lorsque des matériaux brillants, qui plus est dits « pauvres », sont apposés sur la Vénus. Les plus caractéristiques sont les paillettes et le plastique.

Comme le souligne l'artiste Pascal Lièvre, « la paillette est un élément de la culture populaire, c'est un matériau pauvre, peu onéreux qui produit un effet immédiat par ses propriétés de captation de la lumière ».²³ On les retrouve depuis 2008, appliquées avec plus ou moins de modération, dans ses « sculptures plates ».²⁴ En 2010, l'artiste produit quatre œuvres pailletées à sujet antique. Les trois premières consistent en des paillettes rouges collées sur des toiles peintes de couleur rouge. Le contraste opéré entre les deux matières permet d'identifier, grâce aux contours créés, le *Discobole*, le *Laocoon*, et la *Victoire de Samothrace*.²⁵

21 Yayoi Kusama (1929–), *Statue of Venus Obliterated by Infinity Nets*, 1998, fibre de verre, peinture acrylique, toile, 214.6 × 68.5 × 78.7 ; 227.3 × 146 cm, Collection particulière.

22 Les créations d'Omar Hassan sont semblables à celles de Yayoi Kusama. Les couleurs vives appliquées par tache et les processus d'invisibilisation sont caractéristiques de ses *Venerere di Milo* produites en 2011. En revanche, l'acrylique laisse place aux bombes aérosol de différentes couleurs pour la création des pois. Voir « Un Revival haut en couleur ! (Re)présenter la polychromie antique dans la sculpture contemporaine », dans Maud Mulliez (dir.), *Restituer les couleurs. Le rôle de la restitution dans les recherches sur la polychromie en sculpture, architecture et peinture murale*, Bordeaux, Ausonius, Coll. Archeovision, vol. 8, pp. 219–226.

23 Pascal Lièvre, « Travestir l'œuvre d'art, une histoire de la paillette », dans *Cahier d'inspiration Maison & Objet* [en ligne : <https://lievre.fr/travestir-loeuvre-dart-de-pascal-lievre/>], 2015, § 9, consulté le 11/10/2021.

24 *Ibid.* § 5 : « En 2008 je commence à abandonner la peinture sur mes toiles au profit de la paillette. Contrairement à mes aînés, c'est l'aspect sculptural de la paillette qui m'intéresse. J'envisage les toiles comme des socles sur lesquels sont collées des paillettes que je nomme sculptures plates. »

25 Pascal Lièvre, *Glitter Discobolus*, 2010, paillettes rouges collées sur toile acrylique rouge, 100 × 80 cm, collection de l'artiste ; *Glitter Laocoon*, 2010, paillettes rouges collées sur toile acrylique rouge, 160 × 120 cm, collection de l'artiste ; *Glitter Winged Victory of Samothrace*, 2010, paillettes rouges collées sur toile acrylique rouge, 100 × 80 cm, collection de l'artiste.

La quatrième, en revanche, n'est pas une « sculpture plate » puisque les paillettes ne sont pas appliquées sur une surface plane, mais sur une réplique en plâtre de la *Vénus de Milo* : *The Red glitter Venus de Milo*.²⁶ Pascal Lièvre explique sa démarche ainsi :

Il s'agit avant tout de remettre en cause l'aspect autoritaire des discours historiques dans le champ de l'art. L'aspect iconique est traduit par la paillette qui fait briller la forme autant qu'elle la transforme. C'est une sorte d'aveuglement que je cherche à mettre en scène. [...] Je propose donc une traduction d'œuvres iconiques avec un matériau pauvre, une appropriation de tout ce qui brille par une matière brillante à la portée de tous. Une appropriation que chacun d'entre nous crée en reprenant les codes de la lumière pour briller de tous ces feux comme un diamant, comme le chante Rihanna.²⁷

L'invention d'une carnation, qui plus est clinquante sur des sculptures, se retrouve aussi dans le travail de l'artiste Enrica Borghi. Celle-ci n'hésite pas à recouvrir de plastique coloré et brillant des *Vénus de Milo* et des bustes féminins romains. Toutefois, en les observant en détail, le spectateur constatera que le plastique coloré est singulier : il s'agit de faux ongles disposés tels des écailles de poisson. Grâce à cette série intitulée *Metamorphosis* (1996–2010), l'artiste souhaite interroger le spectateur sur le statut des femmes et les processus de féminisation mis en œuvre dans notre société. De la sorte, les vénus deviennent glamour et, en même temps, femmes de ménage (lorsqu'elles revêtent une serpillière sur leur tête) ou couturières (lorsque des épingles à nourrice ou des dés à coudre leur servent de serre-tête).²⁸

²⁶ Pascal Lièvre, *The Red glitter Venus de Milo*, 2010, paillettes rouges collées sur plâtre, H : 30 cm, collection particulière.

²⁷ Pascal Lièvre, *op. cit.*, § 9–10. L'artiste fait ici référence à la chanson *Diamonds* de l'artiste pop Rihanna, issue de son album *Unapologetic* sorti 2012 : « Shine bright like a diamond [...] We're beautiful like diamonds in the sky ».

²⁸ Enrica Borghi, *Venus*, 1996, plâtre, plastique (faux ongles), tissus, 170 × 40 × 40 cm, Musée d'art moderne et d'art contemporain, Nice (inv. 2005.8.2) ; Enrica Borghi, *Busto di donna romana*, 2010, plâtre, plastique (faux ongles), barrettes pour cheveux, 53 × 38 × 23 cm, collection privée.

VÉNUS EST INSPIRANTE

Enrica Borghi recourt à la figure de la Vénus pour questionner le rôle de la femme dans notre société. Si les exercices techniques et les exercices de style prédominent dans le champ des pratiques hyperartistiques et qu'il en résulte, dans la majorité des cas, de transpositions parodiques²⁹, il se peut que ces dernières se doublent d'intentions plus ou moins affirmées par les artistes.

L'incitation au discours peut d'abord consister à ancrer la Vénus au XXI^e siècle. La sculpture quitte alors l'Antiquité pour se retrouver dans notre monde contemporain. Pensons en ce sens aux créations de Léo Caillard. L'artiste s'est fait connaître en habillant les statues à l'aide de photomontages en 2012, puis directement sur des répliques à échelle 1.³⁰ Dans le cadre de sa série des *Hipsters in Bronze*, nous retrouvons l'*Hercule Farnèse*, le *Laocoon*, mais aussi la *Vénus de Milo* : écouteurs autour du cou, lunettes et casquette ... c'est une Vénus actualisée que nous avons sous les yeux !³¹

La démarche de contemporanéisation de la Vénus a également été entreprise par Fabio Viale. Ce sculpteur italien s'est spécialisé dans la taille du marbre. Lorsque ses sculptures à l'esthétique hyperréalistes sont lisses³², il les recouvre de tatouages. L'artiste conçoit la surface du marbre comme s'il s'agissait d'un épiderme, puisqu'il encre les couleurs : les pigments ne sont pas seulement appliqués sur la pierre, ils la pénètrent en profondeur, permettant ainsi des rendus extrêmement réalistes. Les dessins qu'il applique sur ses marbres ont la particula-

29 Afin d'atténuer l'intention comique (et moqueuse) à laquelle la parodie en littérature et dans les champs des arts plastiques est encore trop souvent attachée et qui ne peut qualifier pleinement les œuvres ici étudiées, nous parlerons de *caractère parodique* et donc de « transposition parodique ». Sont identifiées comme des transpositions parodiques toutes les productions artistiques associées par le récepteur aux registres humoristique ou tragico-comique.

30 L'artiste a été exposé à Toulouse dans le cadre de l'exposition *Age of Classics ! L'Antiquité dans la culture pop* (22 février–22 septembre 2019, Musée Saint-Raymond, Musée archéologique de la ville de Toulouse).

31 Léo Caillard (1985–), *Hipster in Bronze*, 2016, bronze et marbre, 75 × 50 × 45 cm, collection de l'artiste.

32 Pourquoi évoquer l'aspect lisse ? Tout simplement, car dans d'autres cas, il imite des matériaux pauvres tel que le polystyrène. Voir, par exemple, Fabio Viale (1975–), *Nike*, 2017, marbre, 123 × 88 × 65 cm, collection particulière.

rité de renvoyer à l'univers des Yakuza, lorsqu'ils ne sont pas issus du répertoire de la mafia russe.³³

Grâce aux modifications qu'ils apportent sur la *Vénus de Milo*, ces deux artistes la rendent actuelle et visent par là même un public jeune qui pourra s'identifier à elle. Dans le même temps, cette icône de beauté se doit d'être incarnée, ce qui la rend plus vivante que jamais. C'est pourquoi des artistes se tournent vers le photomontage. Il peut-être grossier, au regard de l'*Aphrodite Fashion* d'Olga Tobreluts³⁴ ou de la *Nuova Dolce Vita (Eva de Milo)* de Francesco Vezzoli.³⁵ *A contrario*, il peut être bien plus subtil, comme en témoignent les *morphings* de Lawickmüller dans lesquels de jeunes inconnues prennent la même pose que le modèle.³⁶ Dans tous les cas, l'icône Vénus se trouve confrontée, et comparée, à de nouvelles Vénus, cette fois-ci contemporaines.

Enfin, la transformation de la Vénus peut servir à un art engagé. En ce sens, nous renvoyons au travail de l'artiste britannico-nigérian Yinka Shonibare. Né en 1962 à Londres de parents nigériens, il grandit à Lagos, avant de revenir dans sa ville natale où il intègre le Central Saint Martins College of Art and Design. Depuis le début des années 1990, il questionne par son travail la notion de construction identitaire entre les continents européen et africain. Dans une série débutée en 2016 (et qui est toujours en cours de réalisation), il recourt aux sculptures majeures de l'Antiquité grecque et romaine. Nous pouvons identifier la *Vénus de Milo*, mais aussi les *Discoboles* (en action et au repos) et autres *Hercule Farnèse* et *Apollon du Belvédère*.³⁷ Au total, ce sont dix-neuf sculptures antiques que l'artiste

33 Fabio Viale (1975–), *Venus*, 2017, marbre et pigments, 214 × 68 × 65 cm, collection particulière ; *Venus*, 2017, marbre et pigments, 19 × 43 × 36 cm, collection particulière. Par ailleurs, nous renvoyons à l'article à paraître : Tiphaine Besnard et Giuseppe Indino, « Fabio Viale et les métamorphoses du marbre. Échanges avec un sculpteur sur marbre à l'occasion de son exposition Truly (Pietrasanta, juin–octobre 2020) », dans *Anabases. Traditions et Réceptions de l'Antiquité* 34, 2021.

34 Olga Tobreluts (1970–), *Aphrodite (Fashion Hero) (série : Models)*, 2000, photomontage imprimé, format non renseigné, Collection de l'artiste.

35 Francesco Vezzoli (1971–), *La Nuova Dolce Vita (Eva de Milo)*, 2009, collage, 200 × 125 cm, Almine Rech Gallery, Londres.

36 Lawickmüller (Friederike van Lawick, 1958– ; Hans Müller, 1954–), *Venus de Milo (Isabelle, Anna)*, série : *PERFECTLYsuperNATURAL*–, 2002, photographie numérique sur cibachrome contre-collée sur aluminium, 100 × 73 cm, Galerie Patricia Dorfmann, Paris.

37 Yinka Shonibare (1962–), *Venus de Milo (after Alexandros)*, 2016, fibre de verre, peinture, globe terrestre, 138.2 × 48 × 39 cm, Stephen Friedman Gallery, Londres ; *Discus Thrower (after*

réinvestit, et dans la grande majorité des cas, il s'agit des plus connues. Il a fait le choix d'appliquer les motifs wax et batik directement à la peinture et sur des répliques en fibre de verre. Par ailleurs, les têtes des sculptures ont laissé la place à des globes terrestres. À la manière des *Dutch Wax* qui inondèrent le marché ouest-africain dans les années 1960 jusqu'à devenir un symbole panafricain³⁸, la sculpture classique devient, elle aussi, le symbole du phénomène de globalisation. En effet, même si Yinka Shonibare fait partie des rares artistes de la diaspora africaine à faire explicitement référence à l'Antiquité classique³⁹, il n'en demeure pas moins qu'elle est aujourd'hui globalisée. Et le globe terrestre apposé sur chacune des sculptures vise à le rappeler. Dans le même temps, une autre lecture peut être faite de cette série : celle de l'hégémonie de l'Occident (symbolisée par la statuaire classique) sur le continent africain.

Myron), 2016, 131.7 × 161 × 169 cm, Stephen Friedman Gallery, Londres ; *Doryphoros (after Polykleitos)*, 2017, fibre de verre, motifs wax et batik peints à la main, globe, feuille de vigne dorée, 141.5 × 50 × 54 cm, Stephen Friedman Gallery, Londres, *Farnese Hercules*, 2017, fibre de verre, motifs wax et batik peints à la main, globe, feuille de vigne dorée, 141 × 77.5 × 76 cm, Stephen Friedman Gallery, Londres ; *Apollo of the Belvedere (after Leochares)*, 2017, fibre de verre, wax peint à la main, globe, feuille de vigne dorée, 144 × 102 × 44 cm, Stephen Friedman Gallery, Londres.

38 Julie Crenn, critique d'art et commissaire d'exposition a consacré une thèse aux textiles. Dans *Arts textiles contemporains : quêtes de pertinences culturelles*, thèse de doctorat soutenue le 12/10/2012 à l'Université Bordeaux Montaigne, elle explique ce que sont les Dutch Wax : « Ils [les Dutch Wax] sont nés de la volonté des marchands hollandais d'inonder le marché textile indonésien au XIX^e siècle. Il s'agissait à l'origine de reproduire mécaniquement les tissus locaux fabriqués artisanalement : les batiks. [...] L'opération commerciale va se révéler être un véritable échec, les machines ne pouvant pas remplacer le travail artisanal, la reproduction des couleurs et des motifs était variable et inexacte. [...] À la fin du XIX^e siècle, les mêmes marchands hollandais pour écouler les stocks, vont trouver un marché alternatif : l'Afrique de l'Ouest », [en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01214745>], p. 143, consulté le 11/10/2021.

39 Il convient de rappeler que le constat effectué ne concerne que l'art contemporain. Les références à l'Antiquité dans la littérature, la poésie et le théâtre sont quant à elle fort nombreuses et ont été étudiées. Voir l'article de Véronique Gély « Partages de l'Antiquité : un paradigme pour le comparatisme », dans *Revue de littérature comparée*, 2012/4 (n°344), pp. 387–395, et plus spécifiquement, l'ouvrage de Barbara Goff et Michael Simpson, *Crossroads in the Black Aegan, Ædipus, Antigone, and Dramas of the Africa Diaspora*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

VÉNUS EST UNE SUPERSTAR

Notre étude nous mène à constater que nombreux sont les artistes européens à recourir à la *Vénus de Milo* dans leurs productions. Qu'ils fassent référence à l'Antiquité n'a, finalement, rien de surprenant ni de nouveau. Il y a eu en Europe plusieurs temps forts dans laquelle l'Antiquité a eu des fonctions majeures. De sa redécouverte en Italie lors de la Renaissance⁴⁰ à son usage au service de vertus morales, civiques et politiques (tant aux XVIII^e et XIX^e siècles⁴¹ qu'au XX^e siècle⁴²), la mythologie et l'idéal de beauté formant une Antiquité « modèle » ont été largement diffusés. Et la *Vénus de Milo* fait partie de cet héritage culturel européen. Nous noterons que cet héritage ne se limite pas à l'Europe méridionale, puisqu'on le retrouve aussi en Russie. L'académie impériale des beaux-arts de Saint-Pétersbourg en est un exemple.⁴³ D'ailleurs, la Nouvelle Académie des beaux-arts, créée en 1989, n'est de fait pas étrangère au courant néoacadémique que l'artiste Olga Tobreluts rejoint.

Il n'en demeure pas moins que l'héritage antique s'est exporté jusqu'aux États-Unis. Mais alors que nous pouvions observer un « empire » américain sous l'« emprise » de la référence antique par le passé, c'est finalement elle qui s'est retrouvée, malgré elle, sous l'« emprise » des États-Unis. En effet, le recensement d'œuvres néo-néo effectué dans le cadre de notre recherche doctorale permet d'attester que les artistes américains se révèlent être les plus nombreux à utiliser les références à l'Antiquité gréco-romaine dans leurs productions⁴⁴. Nous souli-

⁴⁰ Voir Anne-Hélène Klinger-Dollé, « « Restituer » l'Antiquité à la Renaissance : entre érudition et créativité imaginative. Propos introductif », dans *Anabases. Traditions et Réceptions de l'Antiquité*, 17|2013, pp. 43–49.

⁴¹ Nous renvoyons par exemple ici aux ouvrages de Hugh Honour, *Neoclassicism*, Londres, Penguin, 1991 et de Vicky Coltman, *Fabricating the Antique-Neoclassicism in Britain 1760–1800*, University of Chicago Press, 2006.

⁴² Lire, à ce propos, Hildegard Brenner, *La Politique artistique du national-socialisme*, Paris, La Découverte, 1980 (chapitre IV en particulier) ou, plus récemment Johann Chapoutot, *Le national-socialisme et l'Antiquité*, Paris, Presses universitaires de France, 2008 et l'article de Laura Malvano Bechelloni, « Le mythe de la romanité et la politique de l'image dans l'Italie fasciste », dans *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 2003/2 (n°78), pp. 111–120.

⁴³ Lire, à ce propos, Basile Baudez, *La Naissance de l'Académie des beaux-arts de Russie, 1757–1802*, Paris, Éditions de l'École des chartes, à paraître.

⁴⁴ Ma thèse porte sur les références à l'Antiquité grecque et romaine dans l'art contemporain, de 1980 à nos jours (dir. Sabine Forero Mendoza, Université de Pau et des Pays de

gnerons d'ailleurs que le traitement de la Vénus est tel que lorsque l'on observe les sculptures de Jim Dine, on ne saurait dire s'il lui rend hommage ou s'il la dénigre. L'aurait-il trop vue ?

À la manière des États-Unis, le Brésil possède lui aussi un passé antique, hérité du colonialisme portugais et des échanges qui en ont suivi tout au long du XIX^e siècle. Et Nino Cais le réinvestit. Dans ce cadre, nous pouvons dire que la *Vénus de Milo* se « métisse ». Ce terme, emprunté à l'historien et spécialiste de l'Amérique latine Serge Gruzinski⁴⁵, semble le plus approprié pour qualifier toutes ces reprises et transformations des références antiques et, *a fortiori*, de la *Vénus de Milo*, opérées à l'heure de la globalisation.

En définitive, ces artistes deviennent des passeurs. Et ces passeurs se trouvent aussi en Asie extrême-orientale, comme le prouvent les productions du chinois Hui Cao et de la japonaise Yayoi Kusama. Rien de surprenant : dans l'introduction à son ouvrage paru en avril 2019 et intitulé *Le Japon grec. Culture et possession*, Michael Lucken bouscule notre vision occidentale du Japon.

L'Antiquité gréco-romaine fait partie des fondements de la culture du Japon contemporain. En dépit de la différence physique, de l'éloignement géographique, de la rareté de l'expérience de terrain, de la relative pauvreté des collections antiques, les intellectuels et artistes ont acquis en l'espace de deux siècles environ une connaissance remarquable de la culture classique.⁴⁶

En revanche, si le phénomène de globalisation rend visible la *Vénus de Milo* en Europe, en Amérique du Nord et qu'elle paraît fortement se développer en Asie extrême-orientale ainsi qu'en Amérique latine, il convient aussi de signaler qu'il semble s'arrêter de l'autre côté de la Méditerranée, au bord des côtes de l'Afrique et du Proche-Orient. Rares sont en effet les artistes que nous avons pu, jusqu'à présent, référencer. Mais pour combien de temps encore ?

l'Adour). Dans le cadre de ce travail, plus d'un millier d'œuvres produites par près de 160 artistes ont été référencées dans une base de données.

45 Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.

46 Michael Lucken, « Introduction », dans *Le Japon grec. Culture et possession*, Paris, Gallimard, 2019, p. 20.

EN GUISE DE CONCLUSION

Le monde contemporain dans lequel vivent et s'inscrivent les artistes leur permet de contempler les legs d'un passé qui s'universalise, de s'en imprégner et de les questionner. Devenue objet de la culture populaire, la *Vénus de Milo* sert, comme nous avons pu l'observer, aussi bien de support à des expérimentations plastiques, que de réflexions sur le temps ou l'identité. Dans tous les cas, il en résulte des productions souvent étonnantes, faisant parfois (ou souvent) sourire celles et ceux qui les observent. Il est en ce sens intéressant d'observer comment la *Vénus de Milo* est passée d'une œuvre admirée et étudiée par les esthètes dans le passé, à une figure, une forme, qui s'est globalisée, saisie de tous et pour tous.

La *Vénus de Milo* est devenue, au fil du temps, un « palimpseste ». En effet, elle finit par en revêtir tous les critères. Car comme le signale Béatrice Joyeux-Prunel :

L'*objet* palimpseste, passé d'un contexte culturel à un autre, d'une main à l'autre, d'un contexte matériel à un autre, d'un contexte social et d'une époque à une autre, recopié (reproduit) dans un état puis dans un autre, gardé et regardé, puis gratté, récupéré, montré et démontré ici, monté et démonté ailleurs, et aujourd'hui conservé, choyé souvent (en musée ou en collection pour l'œuvre d'art, en bibliothèque pour le palimpseste), mais aussi reproduit, analysé, interprété et réinterprété.⁴⁷

Toutes les reprises de la *Vénus de Milo* participent du fait que la sculpture est aujourd'hui devenue, pour reprendre l'anglicisme approprié, *mainstream*. La définition que propose le sociologue Frédéric Martel dans *Mainstream. Enquête sur la guerre globale de la culture et des médias* nous intéresse particulièrement. En effet, est *mainstream* ce qui est dominant ou grand public. Mais associé à la culture, le *mainstream* « peut avoir une connotation positive, au sens de « culture pour tous », comme négative, au sens de « culture dominante » ». ⁴⁸ Les deux dernières Vénus produites par l'artiste Daniel Arsham semblent aller dans ce sens : les sculptures, la première en gypse incrustée de quartz, et la seconde

47 Béatrice Joyeux-Prunel, « Circulations, resémantisations. Le palimpseste aporétique », dans *Artl@s Bulletin*, vol. 6, Issue 2, 2017, p. 15.

48 « Mainstream », dans Frédéric Martel, *Mainstream. Enquête sur la guerre globale de la culture et des médias*, Paris, Flammarion, 2012, p. 572.

en bronze, sont « esthétisées » et résolument « instagrammables »⁴⁹. S'agirait-il alors de penser la Vénus de Milo comme le symbole d'une « beauté de consommation », pour reprendre l'expression utilisée par Umberto Eco dans l'ouvrage *Histoire de la beauté* ?⁵⁰

BIBLIOGRAPHY

- Curtis (2003). – Gregory Curtis, *Disarmed. The story of the Venus de Milo*, (Stroud : Sutton Publishing 2003).
- Forero Mendoza (2004). – Sabine Forero Mendoza, « De la citation dans l'art et dans la peinture en particulier. Éléments pour une étude phénoménologique et historique », in Pierre Beylot (eds), *Emprunts et citations dans le champ artistique*, (Paris : L'Harmattan 2004), 19–31.
- Genette (1982). – Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, (Paris : Seuil 1982).
- Joyeux-Prunel (2017). – Béatrice Joyeux-Prunel, « Circulations, resémantisations. Le palimpseste aporétique », in *Artl@s Bulletin*, vol. 6, Issue 2 (2017), 15.
- Kiilerich (2012). – Bente Kiilerich, « Vénus de Milo–brug, misbrug og genbrug », in *Klassik Forum*, (2012), 2, 42–52.
- Klinger-Dollé (2013). – Anne-Hélène Klinger-Dollé, « « Restituer » l'Antiquité à la Renaissance : entre érudition et créativité imaginative. Propos introductif », in *Anabases. Traditions et Réceptions de l'Antiquité*, 17|2013, 43–49.
- Kousser (2005). – Rachel Kousser, « Creating the Past : The Vénus de Milo and the Hellenistic Reception of Classical Greece » in *American Journal of Archaeology* 109 (2005), 227–250.
- Lièvre (2015). – Pascal Lièvre, « Travestir l'œuvre d'art, une histoire de la paillette » in *Cahier d'inspiration Maison & Objet* [<http://lievre.fr/travestir-loeuvre-dart-de-pascal-lievre/>, consulté le 11/10/2021.], 2015.
- Lucken (2019). – Michael Lucken, *Le Japon grec. Culture et possession* (Paris : Gallimard 2019).

49 L'artiste comptabilise à l'heure actuelle plus d'un million d'abonnés sur son compte *Instagram* (@danielarsham) à qui il partage quotidiennement ses œuvres, réalisées ou en cours de réalisation.

50 Umberto Eco, *Histoire de la beauté*, Paris, Flammarion, 2010.

- Marcangeli (2000). – Catherine Marcangeli, « Du pareil au même : Mike Bidlo et l'art d'appropriation aux U.S.A dans les années quatre vingt », in André Topia, Marie-Christine Lemardeley et Bernard Brugière (eds), *L'art dans l'art* (Paris : Presses Sorbonne Nouvelle 2000) 233.
- Martel (2012). – Frédéric Martel, *Mainstream. Enquête sur le guerre globale de la culture et des médias* (Paris : Flammarion 2012).
- Prettejohn (2006). – Elizabeth Prettejohn, « Reception and the Ancient Art : The Case of the Venus de Milo », in Charles Martindale, Richard F. Thomas (eds.), *Classics and the Uses of Reception* (Oxford : Blackwell Publishing 2006), 227–249.
- Théodoropoulos (2008). – Takis Théodoropoulos, *L'invention de la Vénus de Milo* (Paris : Sabine Wespieser Éditeur 2008).
- Salmon (2000). – Dimitri Salmon, *La Vénus de Milo. Un mythe* (Paris : Gallimard 2000).
- Age of Classics ! L'Antiquité dans la culture pop*, cat. exp., Toulouse, Musée Saint Raymond, 22 février–22 septembre 2019, Toulouse, Éditions Fédora 2019.
- Archéopub. La survie de l'Antiquité dans les objets publicitaires*, Musée archéologique de la ville de Strasbourg, 20 octobre 2006–31 décembre 2007, pp. 199–203.
- D'après l'Antique*, cat. exp., Paris, musée du Louvre, 16 octobre 2000–15 janvier 2001, Paris, Réunion des Musées Nationaux 2000.
- La Vénus de Milo ou les dangers de la célébrité*, cat. exp., Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, du 12 octobre au 11 novembre 1972, Louis Musin Éditions, 1972.

Tiphaine Annabelle Besnard

Université de Pau et des Pays de l'Adour

ITEM 3002

Institut Claude Laugénie,

Avenue du Doyen Poplawski

64 000 Pau

Tiphaine.BESNARD@univ-pau.fr – tiphainebesnard@icloud.com

Suggested citation

Besnard, Tiphaine Annabelle : La *Vénus de Milo* dans l'art contemporain (de 1980 à nos jours) :

une icône globalisée. In: *thersites* 13 (2021): Antiquipop, pp. 84–99.

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol13.156>