

JOURNAL FOR TRANSCULTURAL PRESENCES &  
DIACHRONIC IDENTITIES FROM ANTIQUITY TO DATE

# thersites

13/2021

Fabien Bièvre-Perrin (Ed.)

**Antiquipop**



[www.thersites-journal.de](http://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](mailto:thersitesjournal@uni-potsdam.de)

#### **Support Contact**

Dr. Christian Rollinger  
Email: [thersitesjournal@uni-potsdam.de](mailto: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/>

# thersites

13/2021

## Contents

---

### PREFACE

Fabien Bièvre-Perrin “Everything is a copy of a copy of a copy”. Preface _____	i
---	---

### ARTICLES

Michel Briand <i>Le Laocoon en icône queer et camp.</i> Jeux esthétiques, culturels, politiques _____	1
Isabelle Jouteur Laocoon relooké _____	43
Élise Pampanay The Nike of Samothrace’s presences during the XX and XXI centuries: mysteries and victories _____	71
Tiphaine Annabelle Besnard La <i>Vénus de Milo</i> dans l’art contemporain (de 1980 à nos jours) : une icône globalisée _____	84
Daniela Costanzo Le destin des icônes : perception, symboles et images des Bronzes de Riace dans la culture contemporaine _____	100
Manon Renault Antiquités et pop cultures dans la haute couture et le prêt-à-porter des années 2010 _____	125

Arnaud Saura-Ziegelmeier  
Construire ses propres modèles :  
le cas des bandes sonores post-*Gladiator* \_\_\_\_\_ 141

Mathieu Scapin  
Les chefs d'œuvre de l'Art antique dans la bande dessinée du XXI<sup>e</sup> s.  
Usages et Background \_\_\_\_\_ 169

## BOOK REVIEWS

Arnaud Saura-Ziegelmeier  
Review of Carine Giovéna, Véronique Krings, Alexandre  
Massé, Matthieu Soler, Catherine Valenti : *L'Antiquité imagine.  
Les références antiques dans les oeuvres de fiction  
(XXe–XXIe siècles)* \_\_\_\_\_ 200

Mateo González Vázquez  
Review of Carlos Sánchez Pérez, Luis Unceta Gómez (eds.):  
*En los márgenes de Roma: la Antigüedad romana en la cultura  
de masas contemporánea* \_\_\_\_\_ 207

Andelko Mihanovic  
Review of Patrick Gray: *Shakespeare and the Fall  
of the Roman Republic: Selfhood, Stoicism and Civil War* \_\_\_\_\_ 213

FABIEN BIÈVRE-PERRIN

(Université de Lorraine, HISCANT-MA, F-54000 Nancy, France)

## “Everything is a copy of a copy of a copy”

### Preface

---

A quote from *Fight Club* (Chuck Palahniuk, 1996) may seem unusual for a Classicist. Nevertheless, this famous sentence summarises the contents of this special issue of *thersites* perfectly. As specialists in classical reception frequently witness, there is a sort of *déjà-vu* effect when it comes to the presence of Antiquity within popular culture. Countless versions of the Laocoon and the Venus de Milo coexist, from the most faithful reproductions to the most eccentric re-interpretations. Since 2015, the project *Antiquipop* has analysed and inventoried the presence of antiquity in contemporary popular culture: from the authors and speakers who contributed to the blog, the first symposium, to the various events over the years – all have clearly highlighted this trend.<sup>1</sup> Indeed, postmodernism, mass culture and social networks have accelerated this ancient phenomenon to the extreme. One can wonder why so many creators build such an army of clones. How do they seek originality and how do they confer an *aura* to their work of art, making it more than a reproduction?<sup>2</sup> In 2019, to try to better under-

---

<sup>1</sup> Antiquipop: <https://antiquipop.hypotheses.org/>; Fabien Bièvre-Perrin & Élise Pampanay (eds), *Antiquipop: la référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine. Actes du colloque 2016* (Lyon: MOM Editions, 2018). DOI: <https://doi.org/10.4000/books.momeditions.3299>.

<sup>2</sup> On reproductions and the *aura* of works of art, see Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1935).

“Everything is a copy of a copy of a copy”

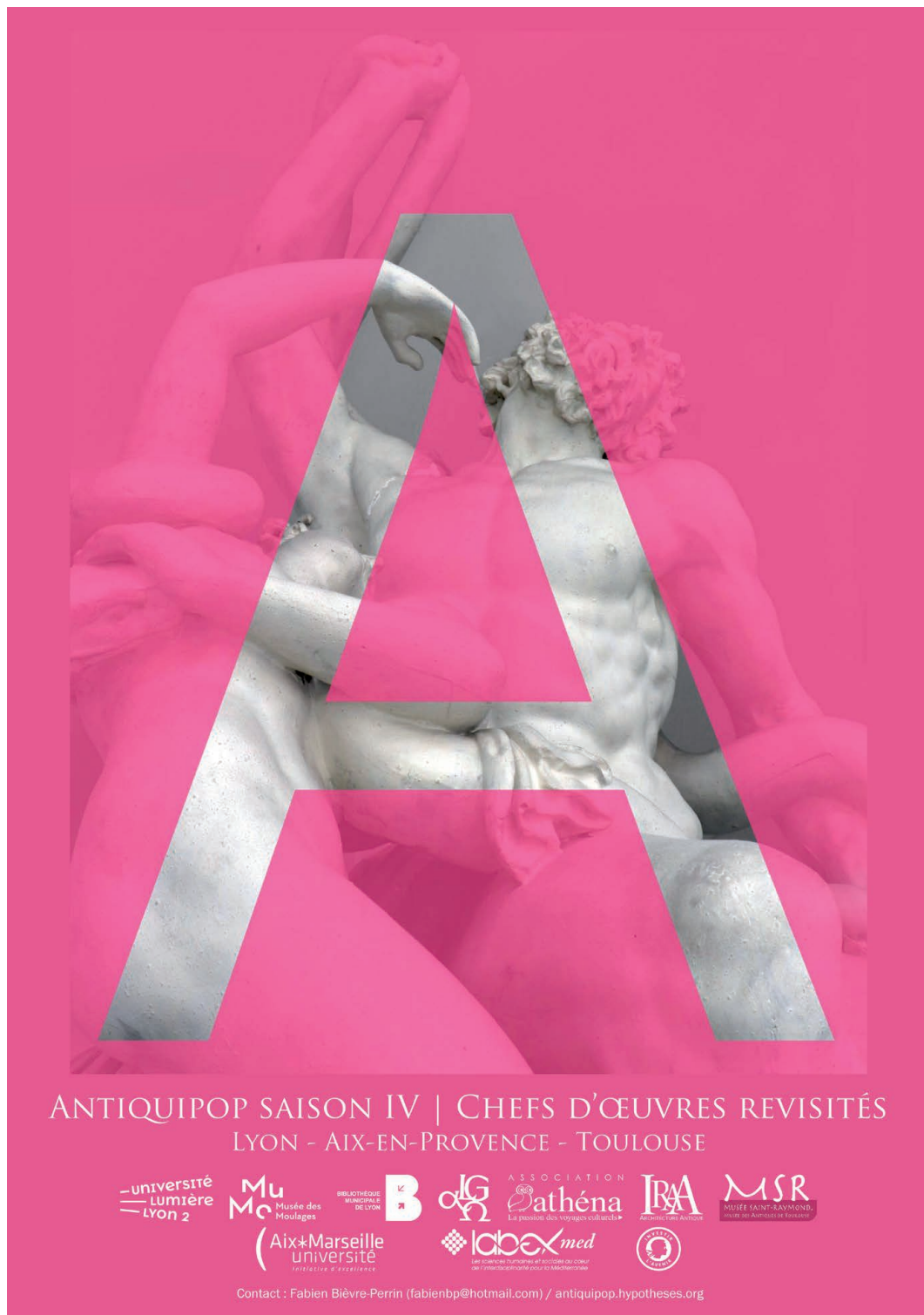


Figure 1 Poster of the fourth “season” of Antiquipop, Fabien Bièvre-Perrin.

stand the phenomenon, Antiquipop invited researchers to take an interest in the construction and semantic path of these “masterpieces” in contemporary popular culture, with a particular focus on the 21<sup>st</sup> century.

This volume brings together the proceedings of a seminar organised in the first half of 2019 (1 February – 24 May) in Lyon as well as the output from the congress organised in Toulouse on June 1 of the same year with the support of LabexMed. The Bibliothèque municipale de Lyon welcomed Manon Renault for her talk about fashion, while the Musée des moulages de Lyon offered the perfect backdrop for Isabelle Jouteur’s lecture on the Laocoon, as well as guided tours of the museum led by Tiphaine Annabelle Besnard and myself. The congress was hosted by the Musée Saint Raymond as part of the events surrounding the exhibition *Age Of Classics* (22 February – 22 September 2019), curated by Tiphaine Annabelle Besnard and Mathieu Scapin. I would like to thank all these institutions for supporting and welcoming our events in such ideal and fitting settings.

The proposals Antiquipop received in response to its call for papers easily confirmed the special status of five ancient works that have become iconic. Three of them have been known for a long time and as such form part of an extensive tradition: the Laocoon (1506), the Venus de Milo (1820) and the Victory of Samothrace (1863). These are used in popular culture so often that establishing an exhaustive catalogue of their recurrences has become unthinkable. Their whiteness and incompleteness have fuelled their aura and made them icons of classicism, a process now questioned.<sup>3</sup> The two Riace Warriors, in polychrome bronze, have a shorter contemporary history since they were only discovered on the shores of Calabria in 1972. The circumstances of their discovery, their exceptional state of preservation and their quality made them immediately famous. Their popular reception is mostly traceable to Italy, in particular in Calabria and Reggio Calabria, where they are now preserved.

While these five works differ in their artistic, historical and technical aspects, they illustrate common reception phenomena exclusive to a very restricted club of classical statues, among which the Discobolus or the Apollo of Belvedere could also be have been discussed.<sup>4</sup> Of course, not all facets of these masterpieces could be covered by the contributors. Several volumes would be neces-

---

<sup>3</sup> Philippe Jockey, *Le mythe de la Grèce blanche: Histoire d’un rêve occidental* (Paris: Belin, 2015). DOI: <https://doi.org/10.3917/bel.jocke.2015.01>.

<sup>4</sup> The club could also be opened to non Graeco-Roman works, such as Nefertiti’s bust; Fabien Bièvre-Perrin, ‘Nefertiti, a queen for the XXI<sup>st</sup> century’, in Penelope Kolovou, Richard Cole &

“Everything is a copy of a copy of a copy”

sary for such an undertaking. Given its central place, the Laocoon is the subject of two quite different and complementary approaches. Michel Briand looks at it as a queer and camp icon, questioning aesthetic, cultural and political issues, while Isabelle Jouteur focuses on its status as a muse of contemporary art. The Victory of Samothrace is examined by Élise Pampanay who seeks to decode the meanings and symbolism of its latest reinterpretations, focusing for example on contemporary art by Omar Hassan or Xu Zhen as well as the music videos of Beyoncé and Jay-Z. Through the Venus de Milo, Tiphaine-Annabelle Besnard explores hyper-artistic practices in modern and contemporary art and how they remade the famous statue into a “palimpsest object”. Finally, Daniela Costanzo offers a deep analysis of the fate of the Riace Bronzes in contemporary culture, especially in Calabria where they play a central political role, covering a wide range of issues, from tourism exploitation to the migrant crisis, to which the two bronzes are regularly linked.

The second half of the volume is devoted to analyses that do not focus on specific works, but on a more diffuse and abstract reception of Classical Art. Manon Renault deals with fashion, from *haute couture* to *prêt-à-porter* and shows how classical models keep influencing designers and shaping trends. Arnaud Saura Ziegelmeyer deals with the difficult subject of sound and asks how, in the absence of models, the contemporary imagination has approached ancient music and created new *clichés*, and what these can tell us about our society? Finally, Mathieu Scapin offers a vast panorama devoted to comics, the widespread presence of ancient models, whether famous or not, and their multiples uses.

This volume shows to what extent the same phenomenon, the repetitiveness of classical models in recent popular culture, is nourished by various phenomena and intentions. If an appeal to the collective imagination, itself nourished by numerous previous reinterpretations, seems to have motivated most of the creators, these masterpieces and their history are also put into perspective to consecrate them as models as well as to question their role and their impact on today’s societies and ways of thinking. Somewhat paradoxically, each new version reinforces the iconic status of the original work and its *aura*. To clarify the extent, the mechanisms, and the effects of the phenomenon, it will surely be appropriate in the future to devote a consequent collective and interdisciplinary effort to one of these masterpieces, for example the Laocoon or the victory

---

Markus Stachon (eds), *Classical Antiquity in Our World* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, forthcoming).



of Samothrace, which have found further success in recent popular and mainstream culture.<sup>5</sup>

---

Fabien Bièvre-Perrin  
HISCANT-MA, Centre Edouard Will  
Université de Lorraine  
23 boulevard Albert 1<sup>er</sup>  
54015 Nancy  
fabien.bievre-perrin@univ-lorraine.fr

**Suggested citation**

Fabien Bièvre-Perrin, Everything is a copy of a copy of a copy [preface]. In: *thersites* 13 (2021): *Antiquipop*, pp. i–v.  
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol13.191>

---

<sup>5</sup> Many thanks to Lorna Richardson for her careful proofreading and corrections.



MICHEL BRIAND

(Université de Poitiers)

## Le *Laocoon* en icône *queer* et *camp*

### Enjeux esthétiques, culturels, politiques

**Abstract** The *Laocoön* group, a famous source of inspiration for modern artists and a crucial masterpiece for historians of art and philosophers, is also a popular figure in *queer* contemporary art and culture, both distorted and celebrated through *camp* performative devices. After remarks about 1. “queer gaze” and the complex relation of *queer* or *LGBTQIA+* culture and politics to the dialectics of *kitsch/camp* and classical/contemporary/*pop* art, and 2. (not *straight* but) *queer classics*, using “anachronisme raisonné” (Loroux) and “écart” (Dupont), this article focuses on case studies from the 2010’s: 1. *The untold gay history of Vatican* guided tour; the music video *Falling*, by the “queer cowboy” Drew Beckman. 2. Paintings by Richard Wallace (esp. *Laocoön*); photographic series of Danil Golovkin (*Modern Heroes: Photographing Bodybuilders in the Digital Age*), 3. Julien Servy (*Collages: Photo vs. Statues*); the design firm *modern8* (for the 2017 Utah Pride Festival). 4. The indigenous Canadian artist Kent Monkman, who, in paintings (*The Academy*), performances, installations, altogether stages and questions the violence of historical and cultural colonization and its impact on issues of gender and identity, and promotes dynamic interactions of aesthetics and politics, as well of *pathos* and *camp*.

**Keywords** Anachronism, Camp, Classical Reception, Gay, Danil Golovkin, Laocoon, Kent Monkman, Queer, Richard Wallace

Le *Laocoon*, ou « groupe du *Laocoon* », fameux ensemble sculptural d'époque hellénistique (voir Figure 1), sera apprécié ici au croisement de deux perspectives, liées au terme *queer*, initialement « tordu, bizarre », appliqué aux pratiques, représentations et pensées produites par et relatives aux minorités de genre et de sexualité, dites autrement LGBTQIA+.<sup>1</sup> La première perspective concerne la notion problématique de culture *queer*, entre théorie critique d' « avant-garde », *empowerment* activiste et industrie culturelle de masse : en rapport avec le *camp* et le *kitsch*, précisés plus loin, se pose la question d'une réception *queer* (« singulière, curieuse », voire « extravagante ») de l'Antiquité<sup>2</sup> et de l'usage esthétique et éthique des références à l'Antiquité dans la culture visuelle contemporaine, notamment à thématique et de style *queer*. La réflexion portera ainsi sur des études de cas hétérogènes où se déploient des références à une Antiquité (re)construite et détournée, par le biais du groupe statuaire appelé « le » *Laocoon*. Mais une seconde question importante concerne les études classiques elles-mêmes, en tant qu'elles participent à une *queerisation* de la culture contemporaine et d'un temps historique conçu d'abord comme linéaire, voire téléologique : le rapprochement de l'antique et du contemporain peut être un dispositif critique, inspiré de l'« anachronisme raisonné » de N. Loraux<sup>3</sup> ou de l'« écart » de F. Dupont,<sup>4</sup> et mettant en tension art contemporain, pensée critique et culture *pop*. Ces questions gagnent à se traiter avec l'horizon dynamique de l'« intempestivité »/« inactualité » nietzschéenne, mise à l'œuvre par la deuxième considération ainsi qualifiée (*unzeitgemäss*), sur « l'utilité et les inconvénients de l'histoire pour la vie ».<sup>5</sup>

---

1 In Rennes (2017), voir les articles de Maxime Cervulle et Nelley Quemener, *Queer*, 529–538, ainsi que Keivan Djavadzadeh, *Culture populaire*, 183–191, Luca Greco et Stéphanie Kunert, *Drag et performance*, 222–231, Sébastien Chauvin et Arnaud Lerch, *Hétéro/homo*, 306–320, et Anne Creissels, *Mythe/métamorphose*, 390–399). Voir aussi Perreau (2018).

2 Cf. Lord & Meyer (2013), en particulier *Queer Worlds (1995 – present)*, 187–252 et 351–372. Voir aussi Moineau (2016).

3 Loraux (1993). Sur l'anachronisme à la fois dans l'Antiquité et dans les études sur l'Antiquité, Rood, Atack et Phillips (2020).

4 Dupont (2014).

5 Cf. Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen 2. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874), et, parmi les diverses traductions françaises disponibles, *Considérations inactuelles 2. De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie* (Paris : Classiques Garnier 1998). Voir Briand (2015).

## HISTOIRE CRITIQUE ET ÉPISTÉMOLOGIE : DES QUEER CLASSICS ?

### Le *Laocoon* : entre idéalisme et (post-)modernité

Comme le montre la *Revue germanique internationale* de 2003, sur l'histoire et la réception du *Laocoon*,<sup>6</sup> se cristallisent ici des questions cruciales pour l'histoire de l'art et la critique moderne et contemporaine de la statuaire grecque. Outre que la notion même de « réception » doit être nuancée, autant que celle d'« origines » et *a fortiori* de « racines »,<sup>7</sup> inopérantes ici, voire risquées sur le plan idéologique, on signalera quelques étapes importantes pour la suite de la réflexion, sur le plan esthétique, mais aussi éthique ou encore culturel et politique. Quand un artiste contemporain, identifié comme *queer* ou non, cite, imite, détourne le *Laocoon*, il le fait, de manière volontaire ou non, à l'issue d'une longue généalogie ou, du moins, en relation avec d'autres artistes et œuvres elles-mêmes liées à une telle généalogie.

Il s'agit en effet du « groupe du *Laocoon* », en marbre blanc, représentant le prêtre troyen de Poséidon et ses deux fils, attaqués par des serpents, et exposé au Musée Pio-Clementino du Vatican, au Palais du Belvédère. Le groupe, redécouvert en 1506, n'a cessé depuis de nourrir le débat esthétique. Mais il est évoqué dès Pline l'Ancien (Plin. nat. 26, 37), grand passeur de la culture hellénistique à Rome, dans l'un de ses chapitres sur les pierres, ici sur les chefs-d'œuvre en marbre et les artistes célèbres. Pline situe la force du *Laocoon* dans sa cohésion et donc sa cohérence dynamique et paradoxale, du fait qu'il fut sculpté, selon lui, dans un seul bloc massif, par trois artistes « de concert » :

*Nec deinde multo plurimum fama est, quorundam claritatti in operibus eximiis obstanti numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum. Ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Hagesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii.*

<sup>6</sup> Décultot, Le Rider & Queyrel (2003).

<sup>7</sup> Bettini (2016).

« Il n'y a pas beaucoup d'autres artistes fameux, puisque, pour des œuvres collectives, la réputation des artistes est contrariée par leur nombre : il est impossible ni qu'un seul bénéficie de la gloire, ni que plusieurs soient mentionnés à égalité. Il en est ainsi pour le *Laocoon*, qui se trouve dans le palais de l'empereur Titus, œuvre préférable à toutes les pièces de peinture et de sculpture. À partir d'un seul bloc, le héros, ainsi que ses enfants et les replis admirables des serpents, ont été taillés, suivant un plan commun, par les excellents artistes de Rhodes que sont Hagésandre, Polydore et Athénadore ».<sup>8</sup>

Cette remarque prépare de loin, sur le plan historique et esthétique, ce que l'observation du groupe a inspiré à l'idéalisme allemand et aux travaux de Goethe, Winckelmann (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755, « *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en sculpture et en peinture* »),<sup>9</sup> Lessing (*Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766–1768, « *Laocoon, ou Des frontières de la peinture et de la poésie* »),<sup>10</sup> Novalis, Schopenhauer, et d'autres, qui ont donné un rôle central à l'œuvre antique dans leurs réflexions sur le rapport entre arts du temps et de l'espace, poésie et arts visuels, ou encore unité plastique et fragmentation, ainsi que sur les critères du beau et du sublime.<sup>11</sup>

Cette scène de mort violente est décrite par Virgile, au chant II de l'*Énéide* (29–19 av. è. c.), où le prêtre invite les Troyens à se méfier du « Cheval de Troie » (*Timeo Danaos, et dona ferentes*, « Je crains les Grecs, même quand ils apportent des cadeaux », v. 49). La formule est proverbiale, jusque dans une culture de large diffusion, jouant d'anachronisme ironique ou burlesque, d'Alexandre Dumas (*Les trois Mousquetaires*, 1844–1846) à la BD *Astérix Légionnaire* (1967, René Goscinny et Albert Uderzo), en passant par les films *La grande Bouffe* (1973, Marco Ferreri, la formule étant citée par Philippe Noiret) et *Rock* (1996, Michael Bay, par Sean Connery) ou la série vidéo *The Crown* (2016). Une question ancienne est la datation du *Laocoon* et de son rapport à l'œuvre épique : l'un a-t-

---

8 Sauf indication contraire, les traductions sont miennes.

9 Cf. la traduction française récente : *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* (Paris : Allia, 2005).

10 Cf. la traduction française récente : *Laocoon ou Des frontières respectives de la poésie et de la peinture* (Paris : Klincksieck 2011).

11 Au moment de mener cette recherche, je ne connaissais pas les intéressantes analyses de Whitney (2010), auxquelles je renvoie ici.



**Figure 1** Laocoon et ses fils, Museo Pro Clementino (Vatican). Dennis Jarvis from Halifax, Canada (CC BY-SA 2.0).

il inspiré l'autre ? Il est difficile de donner une réponse définitive, d'autant qu'il s'agit du rapport général entre culture hellénistique et romaine et que les représentations de Laocoon, notamment de la mort de ses fils, avec ou sans lui, sont l'objet de multiples figurations plastiques, de l'art vasculaire grec à des fresques pompéiennes, et d'allusions textuelles variées, d'Homère à Tzetzès (Byzance, XII s.). Les deux œuvres peuvent aussi être indépendantes : la sculpture renverrait à d'autres versions fragmentaires du mythe, comme chez Euphorion de Chalcis (III<sup>e</sup> siècle av. è. c.)<sup>12</sup>. Chez Virgile, le prêtre et ses fils sont tués par les serpents, et la sculpture pourrait être la copie d'une œuvre hellénistique. Mais on doit différencier l'intertextualité et l'intericonicité en synchronie, dans l'Antiquité, surtout à l'époque augustéenne, et la diachronie longue, de la « Renaissance » (ou plutôt de la « première Modernité ») à nos jours.

Pour les artistes modernes, le long texte virgilien et le groupe du *Laocoon* sont les deux modèles principaux, sinon uniques. À distance, surtout pour des non-spécialistes de l'Antiquité, ce sont soit plutôt les ressemblances entre le texte et l'image qui frappent, soit, de plus en plus souvent, l'œuvre visuelle qui prédomine sur le texte. Les effets d'intensité, torsion et variété typiques du poème offrent de claires correspondances avec le style du groupe, qu'il aide à apprécier plus vivement. Virgile donne à lire, entendre et voir une *ekphrasis*, intense description d'actions, « parcours discursif amenant avec évidence sous la vue ce qui est montré », selon Aelius Théon (I<sup>er</sup> s.)<sup>13</sup>. Le genre ecphrastique sera restreint ensuite, à partir de Philostrate et surtout après le XVI<sup>e</sup> s., à des œuvres d'art, sous l'influence du *Bouclier d'Achille* (Hom. Il. 18, 468–613), description dynamique de la fabrication d'armes divines représentant le monde, réorienté par

12 Cf. Euphorion, *Œuvre poétique et autres Fragments*, texte établi et traduit par Benjamin Acosta-Hughes et Christophe Cusset (Paris : Les Belles Lettres, 2012). Je remercie Charles Delattre pour son analyse suggestive présentée, en mai 2021, dans le cadre du colloque « Suites d'Homère de l'Antiquité à la Renaissance », organisé par l'Université de Tours, sur la mort de Laocoon, en forme d'*ekphrasis* intense et développée, dans la *Suite d'Homère* de Quintus de Smyrne (III<sup>e</sup>–IV<sup>e</sup> s.) : ce poète tente de combler l'espace narratologique entre l'*Illiade* et l'*Odyssée* et s'apprécie, par son art de la réécriture par écart, en rapport avec, outre Euphorion et Virgile, surtout le *Cycle épique* et une iconographie très variée, de la peinture vasculaire classique aux fresques pompéiennes et à notre *Laocoon*. Ces références ne sont pas étudiées ici : les créateurs contemporains, *queer* ou non, ne renvoient pas à ces sources possibles, ni souvent même pas directement à Virgile.

13 Aelius Theon, *Progymnasmata*, 118, λόγος περιηγηματικός, ἐναργῶς ὑπ'ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον). Cf. Webb (2009).



Virgile, dans le *Bouclier d'Énée* (Verg. Aen. 8, 626–721), description d'une œuvre achevée préfigurant l'avenir glorieux de Rome.<sup>14</sup>

On cite ici de Virgile la survenue des serpents et la mort de Laocoon et ses fils (Verg. Aen. 2, 203–223) : ce texte correspond aux effets d'horreur et pitié quasi-tragique recherchés par les sculpteurs sur leurs spectateurs, assimilables, par empathie, au public intradiégétique de l'épopée, c'est-à-dire les Troyens dans le récit d'Énée, Didon à laquelle il l'adresse, et les lecteurs/lectrices. Les artistes désormais connaissent moins ce texte, d'accès difficile pour un public moins formé aux littératures classiques, que la sculpture. Mais on peut apprécier la possible influence indirecte du texte, qui représente un contexte esthétique et culturel ancien riche d'enjeux actualisables, en termes de synesthésie dynamique et de réception active. Virgile, par des jeux de focalisation, fait de la lecture et de l'imagination qu'elle stimule un spectacle. Cette scène de mort sensationnelle est épique, mais aussi plastique, théâtrale, pré-cinématographique, suivant le dispositif par lequel l'introduit le narrateur, Énée : v. 199–200 *Hic aliud maius miseris multoque tremendum, / obicitur magis, atque improuda pectora turbat*, « alors quelque chose de plus puissant pour ces malheureux et de beaucoup plus redoutable / survient et trouble leur cœur désemparé ». Dans le texte latin et sa traduction, on a souligné les jeux d'*enargeia* et *poikilia* multisensorielles : ces effets culminent dans l'entremêlement des corps humains, des reptiles monstrueux et du *kosmos*, lui-même en convulsion, surtout à la fin, quand Laocoon, tel un taureau, fuit l'immolation. Le poème est un support de transmédialité, propre à faire imaginer à la fois la scène épique et son correspondant plastique. On a signalé en gras dans le texte les notations réflexives, où est mise en scène la perception du public, qu'il regarde, écoute ou lise. Ces vers préparent l'étude menée plus loin des jeux de pastiche et parodie, d'humour et ironie, voire de comico-sérieux, typiques du *queer* et du *camp*, selon lesquels on moque ce qu'on aime le plus, en renforçant le sublime et le pathétique par un excès de grotesque et burlesque :

*Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta / – horresco referens – immensis orbibus angues / incumbunt pelago, pariterque ad litora tendunt ; / pectora quorum inter fluctus arrecta iubaeque / sanguineae superant undas ; pars cetera pontum / pone legit, sinuatque immensa uolumine terga. / Fit sonitus spumante salo ; iamque arua tenebant, / ardentisque oculos suffecti sanguine et igni, / sibila lambebant linguis uibrantibus ora. / **Diffugimus uisu exsanguis** : illi agmine certo / Laocoonta petunt ; et*

14 Cf. la notice *Bouclier*, in Guez *et al.* (à paraître).

*primum parua duorum / corpora natorum serpens amplexus uterque / implicat, et miseros morsu depascitur artus; / post ipsum auxilio subeuntem ac tela ferentem / corripunt, spirisque ligant ingentibus; et iam / bis medium amplexi, bis collo squamea circum / terga dati, superant capite et ceruicibus altis. / Ille simul manibus tendit diuellere nodos, / perfusus sanie uittas atroque ueneno, / clamores simul horrendos ad sidera tollit: / quales mugitus, fugit cum saucius aram / taurus, et incertam excussit ceruice securim.*

« Or voici qu’au large, venant de Ténédos, à travers les flots tranquilles, deux dragons jumeaux font peser sur la mer leurs anneaux gigantesques – **à le raconter j’en frémis encore** – et gagnent de front notre rivage. Leur poitrail se dresse au milieu des vagues, leur crête sanglante s’élève au-dessus des flots et le reste du corps s’appuie sur les eaux, où serpente leur croupe démesurée. La mer se met à écumer à grand bruit, ils avaient bientôt touché terre, leurs yeux ardents étaient injectés de sang et de feu, leur langue vibrante léchait leur gueule sifflante. **À les voir, le sang se retire de nos veines et nous prenons la fuite.** Eux, d’un élan assuré, vont droit à Laocoon. Et d’abord les deux dragons entourent le corps enfantin des deux fils de Laocoon, s’y enlacent et leurs dents se repaissent des membres de ces malheureux. Puis c’est le père, venu à leur secours, les armes à la main, qu’ils saisissent et ligotent dans leurs vastes spirales. Ils l’ont bientôt enlacé de deux tours par le milieu, entouré son cou de deux tours de leur croupe écaillée, et ils le surmontent de leur tête et de leur haute encolure. Quant à lui, ses mains essaient de dénouer leurs nœuds, ses bandelettes sacrées sont couvertes de bave, de leur noir venin, tandis qu’il jette jusqu’aux cieux des cris épouvantables, des mugissements de taureau blessé qui s’enfuit de l’autel en secouant de son encolure la hache mal assurée. »<sup>15</sup>

---

15 Traduction de Paul Veyne, *Virgile. L’Énéide* (Paris : Albin Michel/Les Belles-Lettres 2012), 60–61. Outre ses qualités stylistiques, on a choisi cette traduction du fait que, par sa collaboration avec Michel Foucault (cf. *Michel Foucault. Sa pensée, sa personne* (Paris : Albin Michel 2008), ainsi que les remarques du philosophe sur le latiniste, dans son *Histoire de la Sexualité* (Foucault (1978–1984), et du latiniste sur le philosophe, dans l’introduction aux *Œuvres choisies* de Sénèque (Paris : Robert Laffont, Bouquins, 1993)), Paul Veyne a joué un rôle certain dans une diffusion intempestive de la culture latine classique, dans des modalités qu’on ne qualifiait pas encore de *queer*, mais dont l’intérêt pour les questions de genre et de sexualité, en même temps que sur le rapport mythe/fiction, est central : cf. Veyne (1983).

Revenant au *Laocoon*, notons que les critiques insistent sur les points suivants : sa théâtralité monumentale, parfois comparée à celle du Grand Autel de Pergame (IIe s. av. è. c.) et de sa frise de la *Gigantomachie*, exposée à Berlin ; le pathétique d'une scène saisie en plein mouvement, souvent qualifiée de « baroque », du fait des torsions, tensions, sinuosités, courbures, échos et dissymétries qui s'y mêlent, dans les attitudes et gestes, ainsi qu'au niveau des visages ou des chevelures, et dans le rapport cinétique et musculaire entre bêtes et hommes, à la fois opposés dans un combat acharné et confondus dans un même marbre ; l'expressivité tendue de l'ensemble, surtout du visage de Laocoon, entre l'agonie d'une ultime torture et, selon Winckelmann, une « noble simplicité et une grandeur tranquille », liée au silence de la statue, qui ne peut crier en mourant. Le cri muet est d'ailleurs fréquent en peinture, chez le Caravage, Francis Bacon, ou bien sûr Edvard Munch. Ces réactions et interprétations, balançant entre idéalisme et expressionnisme, reposent parfois sur la blancheur erronément attribuée à la statuaire classique, dont on sait depuis longtemps qu'elle était bigarrée :<sup>16</sup> l'éclat poli du marbre souligne, par contraste, la violence, organique et fatale, du sujet et de son traitement hellénistique. Cette approche, influencée par certains pré-supposés philosophiques, donc esthétiques, prend en compte, sans les résoudre, ni cependant y repérer une ironie autre que tragique, des torsions et hybridations formelles et ontologiques qu'on retrouve dans le point de vue *queer* sur cette œuvre.

En résumé, le *Laocoon*, complété par la lecture de Virgile et par celle des penseurs modernes, associe grandeur épique et tragique mêlée de baroque, tension entre douleur et plaisir esthétique (au sens premier, alliant sensations fortes et résistance à ces énergies), jeux de torsion et contradiction cathartiques, et la splendeur paradoxale d'une nudité héroïque et mortelle entre puissance et précarité. Cette œuvre est devenue un paradigme de la relation empathique (en particulier kinesthésique) entre l'œuvre plastique (considérée d'une manière quasi-chorégraphique) et le spectateur/la spectatrice qu'emporte l'émotion : la couverture de l'ouvrage d'Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux, *Empathie et esthétique*, porte une photo du *Laocoon*, post-modernisée, voire *queerisée*, par, dans sa moitié supérieure, une vive tache de couleur, rouge à gauche, jaune à droite.<sup>17</sup>

---

16 Jockey (2013).

17 Gefen & Vouilloux (2013). Voir la couverture de l'ouvrage, sur le site de l'éditeur : <https://www.editions-hermann.fr/livre/9782705684723> (consulté le 5-10-2021).

### **Queer/camp : une histoire tordue de l'art classique**

Pour une définition plus précise du *queer* et du *camp* (ou *kitsch* volontaire),<sup>18</sup> et pour une première application de ces notions à des références contemporaines, *pop* ou non, on peut rappeler :

- les paradoxes du détournement (post-)moderne d'œuvres antiques, à la fois souvent parodique et empreint de respect, quand, par exemple en danse et dans les arts de la scène et du corps, le contemporain mêle références académiques (*highbrow*) et dites populaires et/ou actuelles (*lowbrow*). Ainsi, *Antigone Sr.* (2012) du chorégraphe Trajal Harrell fait se croiser, dans la tragédie de Sophocle, la danse post-moderne américaine des années 1960 et le *vogueing* des *balrooms* new-yorkais, ou, dans *Castor et Pollux* (2010), François Chaignaud et Cecilia Bengolea, toujours croisant danses dites savantes et actuelles, du haut d'un trapèze, chantent les vers conservés de l'*Oreste* d'Euripide ;<sup>19</sup>
- dès Lucien de Samosate (IIe s.), le comico-sérieux ou *spoudaiogeloion* : des idées philosophiques d'inspiration cynique ou sceptique, en tout cas critiques,<sup>20</sup> passent par le rire, par exemple sur des questions de genre et de sexualité. Un bon exemple en est l'anthropologie fantastique des Sélénites dans les *Histoires vraies*, surtout leurs modes inouïs de reproduction et les effets satiriques d'une description relativisant, d'un point de vue quasi-constructiviste, les notions de nature et de sexe comme celle d'histoire et de fiction, ainsi que les usages qu'en ont fait des militants contemporains dans des débats récents pour ou contre le « mariage pour tous » ou la procréation médicalement assistée.

---

<sup>18</sup> Pour une étude de la dialectique *gay – queer – kitsch – camp* dans un autre corpus (le duo de plasticiens Pierre et Gilles et le chorégraphe Trajal Harrell), voir Briand (2018b). Sur le caractère indissociablement esthétique et politique du *queer*, en particulier dans la littérature et les arts, voir Plana (2018) et, pour de riches études de cas, Plana & Sounac (2015).

<sup>19</sup> Voir Briand (2012), ainsi que Briand (2013), (2015), (2016), (2018a à d).

<sup>20</sup> Sur le rôle de Lucien dans l'histoire longue de la pensée critique et sur l'influence des *Lumières grecques*, voir Narbonne (2016).

Ajoutons quelques rappels terminologiques et historiques :

- le terme anglais *queer* (adjectif mais aussi verbe), issu d'une racine signifiant « tordu, de travers » (cf. allemand *quer-* « en travers, oblique »), est d'abord, et parfois encore, une insulte, positivement réinvestie, comme un renvoi paradoxal de l'injure, par ses destinataires mêmes : on parle ainsi souvent de personnes LGBTQIA<sup>+</sup>, acronyme où apparaît un *Q* à valeur spécifique, dans la série désormais non close (+) associant lesbiennes, *gays*, bisexuel·le·s, personnes transgenres, intersexes et intergenres, asexuelles. Mais le mot *queer* s'emploie aussi au sens générique, incluant les autres dénominations relatives à des sexualités et identités de genre minoritaires. Les artistes rencontrés plus loin jouent de manière variée de ces dénominations, en général en les revendiquant comme des marques positives d'*empowerment* et affirmation : une identité *queer* se veut, de ce fait, plurielle, fluide et surtout performative, comme on peut le lire chez Judith Butler et d'autres théoricien·ne·s du genre et des sexualités.<sup>21</sup>
- l'adjectif anglais *camp* est aussi d'origine assez ancienne, d'abord de sens négatif, dès 1909 comme synonyme de « tasteless » (« sans goût, de mauvais goût, vulgaire ») : une étymologie française est signalée, sur *se camper* « prendre une pose (provocante) ». La notion, théorisée et popularisée par Susan Sontag, dans ses *Notes on camp*, désigne un « goût assumé (et théâtralisé) pour le mauvais goût »,<sup>22</sup> et les exemples les plus connus, d'Oscar Wilde au concours Eurovision de la chanson, allient esthétique et politique, selon des degrés divers d'ironie, engagement et distance, jeux d'illusion, *pathos* et réflexivité.

Le *camp* fait sens avec le *kitsch*, dont il est un proche assumé, voire exhibé, souvent empreint de dandysme et/ou d'excès, donc distinct du (voire opposé au) *kitsch* dont parle le philosophe T.W. Adorno, en y voyant un régime esthétique lié à l'industrie culturelle de masse et aux valeurs conformistes qu'elle promeut avec sérieux.<sup>23</sup> Le *camp* se réalise dans des figures spectaculaires désignées

---

<sup>21</sup> Butler (1990) et (1993).

<sup>22</sup> *Notes on Camp*, Sontag (1966) 275–292. Sur le rapport *camp*/culture populaire contemporaine, voir Shugart & Waggoner (2008).

<sup>23</sup> Cf. Adorno (1970) et Arrault (2010).

comme « icônes gay » ou « *queer* » (ou encore « LGBT+ » et « LGBTQIA+ »),<sup>24</sup> selon une catégorie sémantique floue, bien diffusée dans la culture *pop* et les médias les plus commerciaux, mais chargée d'une puissance critique, ironique, voire satirique, conforme au système artistique, économique et politique que ces icônes célèbrent et troublent, en le dynamisant par leurs excès mêmes. L'application du mot « icône » aux usages *queer* du *Laocoon* est plus complexe : le groupe statuaire et les œuvres qui s'en inspirent, comme le *Laocoon* du Greco, ne relèvent pas du *kitsch*, dans l'histoire (académique) de l'art, mais ils peuvent finir par apparaître ainsi, dans leur diffusion de masse sous forme de produits dérivés, par exemple en bibelots de résine, dans des boules à neige ou sur des coques de smart-phone.<sup>25</sup>

Enfin, dans certains détournements du *Laocoon*, l'humour *camp* se teinte d'un *pathos* où la satire rejoint le désespoir : J. Babuscio donne en exemple de ce registre les films de R.W. Fassbinder, par exemple *Les larmes amères de Petra von Kant* (1972).<sup>26</sup> Par le *queer* ou le *camp*, fondés sur l'ambiguïté et la précarité des identités, apparences et performances, un regard minoritaire s'exprime, à propos d'une culture dominante, ses représentations et son histoire, qu'il s'agisse de l'hétérosexualité patriarcale ou de la culture de masse, souvent complémentaires, ainsi à la fois tordues, subverties, détournées de l'intérieur et cependant, de façon ambivalente, poussée à l'extrême, impudemment assumée.

Les arts contemporains, arts plastiques, arts de la scène, littérature, ont une relation complexe, créative, instable, avec la performativité *camp*, ainsi qu'avec les questions de genre et sexualité, dans une perspective intersectionnelle ou multifactorielle reliant genre, « race »/ethnicité, classe sociale, sexualité, âge, (in)validité, etc.<sup>27</sup> Le genre, comme tout attribut d'identité en acte, résulte d'une

---

24 La formule « icône culturelle » désigne des objets et images, mais aussi des personnes et personnages influant un imaginaire social et une identité collective : le *Laocoon* est à la fois un personnage et un objet. Voir Meyer (2010) qui montre, dans un manuel de « civilisation française » destiné aux étudiant·e·s de français langue étrangère, comment un système d'icônes définit une culture. Ces notions seraient à soumettre à une réflexion plus approfondie, comme dans les *Mythologies* de Roland Barthes. Voir aussi, sur la notion de *pop icon*, Danesi (2007).

25 On y revient dans la conclusion.

26 Babuscio (1993).

27 Sur l'intersectionnalité comme « approche multidimensionnelle des rapports sociaux », voir l'introduction (« La chair des rapports sociaux ») de Rennes (2017), et, sur l'« assem-

construction performative et d'un jeu scénique, dont le comble, selon Judith Butler, s'expose dans la figure de la *drag queen*.<sup>28</sup> Certains artistes *queer* sont ainsi sensibles à ce qui se joue dans le *Laocoon*, ou dans la référence au *Laocoon*, en termes de performance de genre, statut social, mais aussi goût culturel.

Enfin, cette attitude *queer/camp*, « tordue », jouant sur une dialectique complexe de l'engagement et de la distance, de l'altérité et de la comparaison, voire du sérieux et de l'ironie, par rapport à des objets artistiques anciens, se retrouve dans des courants actifs des études classiques s'intéressant à l'écart, au décentrement<sup>29</sup> et à un « anachronisme raisonné ».<sup>30</sup> Le caractère *queer* et *camp* de ces approches de l'Antiquité s'affirme parfois visuellement : la forme même des ouvrages publiés métaphorise parfois, de manière sensorielle, le rapport des antiquisants avec leurs études, qualifiées de « liquides », « profondes », et, comme ici, « tordues », « obliques », etc, en contraste avec des approches dominantes qualifiées en retour de « droites » (*straight*, au sens spatial mais aussi sexuel et généré), « solides », « superficielles », etc. On pense d'une part à l'Antiquité « en rose et noir » proposée par Brooke Holmes et Karen Marta, dans *Liquid Antiquity*, qui ne se veut ni un recueil académique, ni un livre d'art, mais un « courant d'images, d'idées et de voies »<sup>31</sup> : sur la couverture au noir profond, en faux cuir veiné, se détachent en fuchsia le titre de l'ouvrage et le nom de l'éditeur, de la même teinte vive que le ruban marque-page, les coins droits et surtout le côté gauche et la tranche de l'ouvrage, où le titre et l'éditeur apparaissent en noir sur fond rose. Ce contraste joue à la fois sur un goût bibliophile suranné et une symbolique des couleurs *camp*. De même, la couverture du volume, cette fois en *paperback*, de Shane Butler, *Deep Classics. Rethinking Classical Reception* :<sup>32</sup>

---

blage *queer* », Puar (2005). Pour une généalogie critique et plurielle de l'intersectionnalité et de ses figures métaphoriques, voir Mestiri (2020).

28 Babuscio (1993).

29 Dupont (2013).

30 Loraux (1993).

31 Holmes & Marta (2017). Voir aussi, sur la place des études classiques dans les études de genre, Holmes (2015). Voir la couverture de *Liquid Antiquity*, sur le site de l'éditeur : <https://deste.gr/publication/pub-liquid-antiquity/> (consulté le 5-10-2021).

32 Volume dans lequel on retrouvera l'important article de Matzner (2016). Voir la couverture de l'ouvrage sur le site de l'éditeur : <https://www.bloomsbury.com/us/deep-classics-9781474260541/> (consulté le 5-10-2021).

la sculpture de Matteo Pugliese, *La Promessa*, 2010, d'une série *Extra Moenia* (« hors des murs »), représente un corps masculin vigoureux et souffrant, d'inspiration antique, pris dans un mur d'où se dégagent le haut du corps et les mains. Des effets de torsion dynamique et de gravité ont quelque chose du *Laocoon*, même si l'on n'a ni serpents monstrueux, ni visage grimaçant sur un cri muet.

C'est comme si ces productions savantes proposaient, d'une manière plus ou moins sous-jacente ou explicite, une lecture *queer* accessible d'abord à un « regard *queer* ». <sup>33</sup> L'expression *queer gaze* s'inspire du *male gaze* théorisé d'abord en études cinématographiques, <sup>34</sup> à savoir le regard masculin pour lequel est produite la grande majorité des œuvres populaires ou savantes. Dans une perspective féministe, il s'agit de décentrer et troubler ce regard, qui implique un rapport de pouvoir dissymétrique, entre masculin sujet et féminin objet. On inversera ainsi le point de vue, par un *female gaze*, ou on le troublera, en l'agérant ou surgérant, en mode *queer*. Ces questions sont à la fois esthétiques et politiques, la théorie dite *queer* étant liée à la théorie critique et aux *cultural studies* pour lesquelles l'histoire de l'art est un ensemble de pratiques et discours souvent soumis à une normativité (masculine, hétérosexuelle, binaire, « occidentale », ...) dont on peut s'émanciper, par exemple par d'autres discours et pratiques, « tordues ». On mentionnera ainsi le parcours *Queer Antiquities. Bridging Binaries*, dans la collection de moulages du *Museum of Classical Archeology*, au sein de la *Faculty of Classics* de Cambridge, <sup>35</sup> ou bien une expérience à laquelle on invite le lecteur/la lectrice : construire un mur d'images choisies par un moteur de recherche, à partir des mots-clés « Saint-Sébastien » et « art », et observer la page obtenue dans une perspective d'histoire de l'art religieux et dans celle du genre et de la sexualité. Les mots « Laocoon » et « *queer* » ont aussi un effet intéressant.

---

<sup>33</sup> Cf. de nouveau Whitney (2010).

<sup>34</sup> Le premier emploi critique de l'expression est attribué à Mulvey (1975). Voir, in Rennes (2017), 549–558, la synthèse de Giovanna Zapperi, *Regard et culture visuelle*.

<sup>35</sup> Inspirée du *LGBTQ+ Tour* mis en place en 2015 au *Victoria and Albert Museum* de Londres, cette expérience est désormais étendue à la plupart des Musées de Cambridge.



## UN QUEER GAZE SUR LE LAOCOON : ÉTUDES DE CAS

### *The untold gay history of Vatican et Drew Beckman*

Prenons d'abord deux exemples du *Laocoon* en perspective *gay* (ou désignée comme *queer* au sens spécifique de *gay*, selon un usage désormais fréquent),<sup>36</sup> d'une part dans l'industrie du tourisme culturel ciblé, d'autre part dans le champ particulier de la musique dite *country*. On peut en effet visiter le Vatican avec un guide au regard singulier et révélateur, selon l'intitulé *The Untold Gay History of Vatican* (« L'histoire *gay* secrète (litt. « non dite ») du Vatican ») : le public visé est en effet plus *gay* que *queer* (au sens incluant par exemple les transidentités), comme le montre la photo publicitaire sur le site web, où le groupe de touristes écoutant le guide se constitue de couples identifiables comme homosexuels masculins et féminins, d'une manière simplement binaire. La visite propose de faire voir une histoire de l'art en général ignorée et tue par les autres guides, soumis à l'histoire officielle, hétérosexuelle et masculine, sous prétexte de neutralité : les catégories d'une culture minoritaire, y compris en termes de sexualité, sont appliquées à des objets culturels fameux, ainsi décentrés, et l'art académique est lu selon des critères populaires et anachroniques, voire « de mauvais goût ». Le guide adopte une posture *camp* typique quand, au Musée Pio-Clementino, il présente l'Apollon du Belvédère comme un *twink* (jeune homme entre la fin de l'adolescence et le début de la vingtaine, « éphèbe », plutôt mince, imberbe, d'allure juvénile) et Laocoon comme un *hunk* (homme jeune, adulte, d'allure très sportive, parfois aussi appelé *beefcake*, quand le *punctum* érotique d'une photographie par exemple est au niveau des abdominaux et du torse, très musclés) : on perçoit là un grand écart culturel entre l'art académique observé et un vocabulaire argotique, usité dans le domaine de la pornographie. Une typologie *gay*, sexuelle, plus masculine que *queer* au sens plus radical, permet d'apprécier autrement l'histoire de l'art, tout en donnant aux visiteurs le plaisir de la reconnaissance anachronique.<sup>37</sup> On pose ainsi autrement la question du rapport entre plaisir esthétique et érotique, que Kant, par exemple, distingue, selon son idée d'un beau nécessairement désintéressé. Le choc de cultures ici mis en scène se

36 Cf. Halperin (2015), en particulier VI. *Qu'est-ce que la culture gaie ?*, 547–622, dont Chap. XXI. *Queer à jamais*.

37 Sur la « lecture intéressée », que motive cette reconnaissance, cf. Rabau (2015).

teinte d'humour, mais aussi du sérieux d'un public qui aime s'identifier à l'orientation sexuelle minoritaire d'artistes anciens.

Notre deuxième exemple est Drew Beckman, *songwriter* et chanteur de *country*. Ce genre musical populaire, d'origine traditionnelle, surtout du Sud-Est des Etats-Unis, souvent croisé avec des esthétiques *pop*, *rock*, *punk*, et intégré dans la notion plus large de *folk music*, est souvent jugé *kitsch*, stéréotypé sur le plan formel et idéologique, peu enclin à s'ouvrir à l'expression de minorités sexuelles ou raciales. Drew Beckman se présente comme un *queer cowboy*, ce qui relève d'un paradoxe, dans la culture *western* dominante, où les attributs de la masculinité, surtout au cinéma, sont des plus traditionnels (ce qui renforce en fait leur caractère « crypto-gay »). Mais il suit l'évolution, dans la culture *gay*, puis simplement *pop mainstream*, de la figure du *cowboy*, comme dans le film aux accents parfois pathétiques d'Ang Lee, *Brokeback Mountain* (« Le secret de Brokeback Mountain », 2005)<sup>38</sup>, bien en-deçà de récits, mises en scène et objets culturels d'abord considérés comme *underground*.

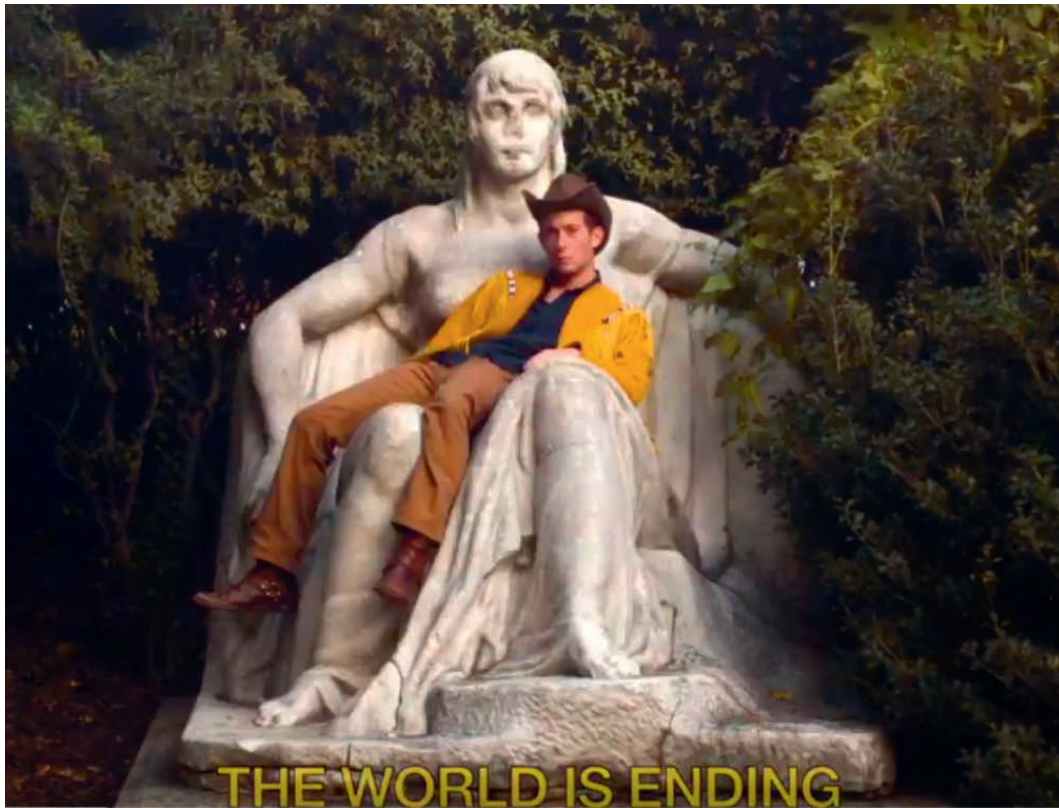
Dans les performances de Beckman, ainsi que dans les images fixes ou en mouvement qui en sont tirées, et dans sa musique, avec le groupe *The Boundary Boys*,<sup>39</sup> on remarque une posture *camp* mélancolique, par exemple dans la vidéo de la chanson *Falling* (« tombant, en chute », 2018, voir Figure 2)<sup>40</sup> un rapport singulier s'y instaure avec l'histoire de l'art académique, dans une ballade triste (« my apocalyptic breakup song »)<sup>41</sup> où le chanteur regarde avec insistance son spectateur, sans chanter, muet, jusqu'aux larmes, pendant que la voix *off*

38 Cf. Kac-Vergne (2015) et Grugeau (2018), ainsi que l'article de Daniel Mendelsohn, *An Affair to Remember*, paru dans *The New York Review of Books*, janvier 2006, repris dans le recueil *How Beautiful It Is And How Easily It Can Be Broken : Essays*, New York, Harper, 2011, et traduit, sous le titre *Une liaison exemplaire*, dans Mendelsohn (2016). Ce film s'adresse à un public large, contrairement au *western* franchement *camp* de Paul Bartel, *Lust in the Dust* (1985), « Souillure dans la luxure », avec l'artiste *drag* Divine en chanteuse de saloon *oversized*, personnage extravagant qu'on retrouve dans la vidéo musicale disco *Walk Like A Man* (1985).

39 Du nom d'un pub musical de Bloomingdale, DC, le *Boundary Stone* (« borne de pierre, borne-frontière ») : le nom des musiciens est ainsi connoté comme « les gars de la frontière ».

40 *Falling*, titre tiré de l'album *Blue Horses*, de Drew Beckman + the Boundary Boys (CD Baby Pro, 2018). Vidéo en ligne, 3'36, sur le compte de l'artiste : <https://www.youtube.com/watch?v=Ap9x2Ki1LEY> (consulté le 5-10-2021).

41 « ma chanson de rupture apocalyptique », in Chris Richards, « Here's How Drew Beckman Became A Country Singer Literally Overnight », *Washington Post*, 1 mai 2019 : <https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/music/heres-how-drew-beckman-became->



**Figure 2** *Fallin'*, Drew Beckman + The Boundary Boys. Captation d'écran de la vidéo en ligne. CD Baby (au nom de Drew Beckman + the Boundary Boys); CD Baby Pro (Publishing), BMI – Broadcast Music Inc.

s'adresse à nous, le texte défilant en sous-titres. Le chanteur est presque allongé, à demi-redressé, sur les genoux et contre les seins d'une sculpture allégorique monumentale, à connotation funéraire, *Serenity*, réalisée en 1925 par l'espagnol Josep Clarà (1878–1958), dont un maître fut Auguste Rodin et un modèle fidèle la danseuse moderne Isadora Duncan, morte en 1927, connue pour sa passion envers

---

[a-country-singer-literally-overnight/2019/04/30/142f8bba-66co-11e9-82ba-fcfeff232e8f\\_story.html](https://www.a-country-singer-literally-overnight/2019/04/30/142f8bba-66co-11e9-82ba-fcfeff232e8f_story.html) (consulté le 5-10-2021). On pourra comparer la posture adoptée par Drew Beckman dans cette vidéo avec celle de l'artiste *pop* Katy Perry en Cléopâtre, dans la vidéo *Dark Horse*, où à deux reprises (1'30 et 1'50) on la voit de même assise au milieu d'un groupe sculptural de divinités égyptiennes, en pierre grise, cernée de grands serpents dorés. La tonalité est différente mais le détournement est aussi typiquement *queer* de références anciennes. Je remercie F. Bièvre-Perrin de m'avoir signalé ce rapprochement.

l'Antiquité grecque.<sup>42</sup> Ce décor néo-classique, qui contraste, tout en l'accueillant, avec ce que l'artiste appelle son « cowboy drag », se trouve à Washington, au *Meridian Hill Park*, construit de 1912 à 1940, aussi appelé *Malcolm X Park*, pour sa partie Nord, depuis les années 1970, en référence à l'activiste afro-américain. La statue, d'un seul bloc de marbre blanc, célèbre William Henry Schuetze, officier naval et explorateur arctique (1853–1902), que l'attitude activiste de Drew Beckman, alliant esthétique, éthique et politique, vise à *queeriser* : entrechoquant cultures populaires (*country* et *western*) et (néo-)classiques (statuaire monumentale d'inspiration gréco-romaine et peut-être préraphaélite), l'artiste dit composer « from the perspective of a queer cowboy living in the 1800s » (« du point de vue d'un cowboy *queer* du XIXe s.).

Le *Laocoon* n'est pas loin : lors d'une interview au *queerzine The Holy Male Magazine* (« Le Magazine du sacré Mâle », pour essayer de rendre un peu l'humour de l'anglais), en 2017,<sup>43</sup> à la question sur les modèles artistiques de sa jeunesse, Drew Beckman répond non tel chanteur de *country*, cinéaste ou même peintre contemporain, mais « le *Laocoon* du Greco », exposé à Washington, *National Gallery of Art*, et créé en 1610–1614, presque un siècle après la redécouverte du chef-d'œuvre hellénistique (voir Figure 3) : le peintre y déploie un maniérisme rompant avec une certaine harmonie « renaissante », et actualise la sculpture antique, en la détachant sur le fond d'une Tolède ténébreuse, assimilée à Troie. D'une façon toute *camp*, Beckman ajoute qu'il ne pouvait pas résister, d'un point de vue esthétique et érotique, à une image représentant de beaux hommes musclés et de puissants serpents, mais il suffit d'observer la peinture, après la vidéo, pour voir que cette évidente sensualité s'associe à une mélancolie profonde, non moins claire, non *kitsch*.<sup>44</sup>

---

42 Cf. Suquet (2012), « L'Antiquité revisitée et l'idée de *mouvement naturel* », 135–251, et « Exotisme(s) et modernité(s) : l'Autre en miroir », 255–365.

43 Accessible en ligne en 2018 et début 2019, au moment où je préparais la communication dont est tiré cet article, cet article ne semble plus l'être, même si on peut se procurer encore les trois numéros du magazine parus en version papier. La revue fonctionne maintenant surtout par des comptes *Instagram* : <https://www.instagram.com/theholymale/> (consulté le 17-05-20) et *FaceBook*.

44 Le croisement entre *queer* et *country music* produit une culture en pleine effervescence : cf. le site <https://countryqueer.com> (consulté le 15-05-20). Sans avoir trouvé pour l'instant d'autres références directes à l'Antiquité, je signale Ryan Cassata, musicien, militant et homme *trans*; Orville Peck, dont la réelle personnalité se cache à la fois derrière ce pseudo-



**Figure 3** *Laocoon*, El Greco (1610–1614), National Gallery of Art, Washington D.C., Domaine public.

### R. WALLACE, *LAOCOON* ET D. GOLOVKIN, *MODERN HEROES*

Après le *Laocoon* comme référence culturelle, abordons quatre exemples de créations contemporaines où l'œuvre est citée, détournée, célébrée. L'attention se portera sur les points suivants :

- les similarités et différences entre l'icône initiale et sa revisite, parodie, transposition contemporaine, pour les personnages, visages, expressions, corps et

---

nyme et un masque de *Lone Ranger* muni de franges ; ou encore le duo Hank Pine and Lily Fawn, *queer* aussi sur le plan musical, quand iels inventent une musique *Apocalyptic Gospel Country Punk*, pour leur troisième album *North America*.

gestes, les vêtements, les serpents, le décor, les effets de couleur et lumière, les émotions, du rire à la tristesse, et, finalement, ce que l'œuvre plastique, tel l'instantané d'une scène, fait imaginer avant et après elle.

- la relation instituée avec le spectateur, parfois en tant que co-créateur, d'une part en termes d'empathie synesthésique, surtout motrice et visuelle, et d'expérience personnelle et d'identification ; d'autre part, en termes culturels, sociaux et politiques, qu'il s'agisse d'histoire de l'art, de la relation entre art académique et populaire/actuel, occidental ou non, et entre arts plastiques et arts de la scène et du spectacle, et surtout entre antique et contemporain, dans leurs modalités *gay*, LGBTI+ ou *queer*.

On mentionnera d'abord le peintre anglais Richard Wallace.<sup>45</sup> Dans la biographie succincte de son site personnel, on note qu'il se revendique « autodidacte » (*self-taught*), tout en mentionnant de brèves études de beaux-arts à Manchester et d'assez nombreuses expositions, surtout en Grande Bretagne, jusqu'en 2016. On trouve là une des caractéristique de l'art dit *outsider*, voire « déviant », selon le nom de l'une des galeries et réseaux qui le soutiennent,<sup>46</sup> et marginal par rapport à l'art dit contemporain, soutenu par des institutions privées et publiques plus prestigieuses : figuration, effets de réalisme, sentimentalité, éro-

---

<sup>45</sup> Cf. <http://www.richardwallace.org> (consulté le 15-02-20). Je remercie Isabelle Jouteur de m'avoir fait découvrir cet artiste, à l'occasion d'une journée d'études sur le *Laocoon*, à Poitiers, dans le cadre du laboratoire FoReLLIS EA 3816. Il faut le distinguer de Sir Richard Wallace (1818–1890), collectionneur, philanthrope et homme politique.

<sup>46</sup> *DeviantArt* (<https://about.deviantart.com>, consulté 15-02-20) est un réseau social en ligne et une plate-forme pour artistes et amateurs d'art, formant « an inclusive and supportive community » de millions de membres inscrits, « known as deviant ». On y remarque la place majeure accordée à des esthétiques et genres visuels populaires ou *pop*, tels que *manga*, *animé*, *science-fiction*, *fantasy*, *fan fiction*, *cosmic*, *game art*, *cosplay*, *emoji/emoticon*, y compris dans la catégorie plus classique des *Drawings and Paintings*. R. Wallace se situe volontairement dans un mouvement *lowbrow*, issu d'abord de l'infographie et intéressé par le recyclage et le détournement, intitulés « deviations ». La formule « art déviant » n'est pas mise en perspective explicite par rapport à ce qu'elle a d'abord traduit en anglais, rendu en français par « art dégénéré » : *Entartete Kunst* fut le titre d'une exposition organisée à Munich en 1937 par le régime nazi. Comme avec le terme *queer*, on peut ici voir une stratégie de résistance à la censure, au racisme, à l'assignation violemment imposée : par ce renversement de l'insulte, les artistes de *Deviant Art* s'assimilent à l'art le plus créatif, critique et expérimental de la première moitié du XXe s., de l'abstraction au fauvisme, en passant par le surréalisme. Voir Butler (1997).



**Figure 4** *Laocoon*, Richard Wallace (2000–2010), Site web de l'artiste: <https://www.richardwallace.org/galleryx/index.html>

tisme *soft*, goût du travail très soigné. Le site a pour sous-titre *Properly Painted Pictures*, « des peintures peintes correctement », ce qui pourrait convenir à un certain *kitsch*, dans la perspective d'une critique esthétique de type *highbrow* (littéralement « à front haut », « intellectuelle, officielle »). Mais les œuvres de Wallace semblent reconnues, bien diffusées, sur divers sites d'images, et très appréciées d'un public d'amateurs, dont les commentaires insistent à la fois sur leur belle facture et sur leur sensibilité *gay*. La distinction art brut/art contemporain peut ainsi se dissoudre, et le titre du site pourrait être plus ironique qu'à

première vue, moins simplement « correct », « approprié », plus intempestif : la *Preface*, en 2013,<sup>47</sup> présente l'artiste, à la troisième personne, en des termes ambivalents, où se retrouvent des métaphores et éléments de description similaires à ce qu'on pourrait avoir dans une critique d'universitaire ou de galeriste franchement *queer* et *camp* :

« Richard Wallace's beautifully composed, audaciously contorted figures are etched and chivvied into life on the canvas and imbued with feisty fun !...He has a mordant sense of humour, and the technique of conveying it brilliantly ! »<sup>48</sup>

Le *Laocoon* de Wallace (Figure 4) donne à éprouver une équivocité singulière, entre émotion et humour, sexualité rude et joliesse, conformisme et marginalité revendiquée. Le héros éponyme du groupe ancien, le père, plus âgé et plus grand au centre, est remplacé dans la peinture par un jeune homme, pour constituer un trio de jeunes gens de même taille, aux traits similaires. Comme dans les autres productions de l'artiste datant des années 2000 et surtout 2010 (*Icarus* 1 à 3 par exemple),<sup>49</sup> la transposition de la sculpture classique en peinture figurative « moderne », plutôt que contemporaine, induit un *gay gaze* dont les effets plastiques peuvent aussi être dits *kitsch*, quelles qu'en soient les qualités techniques ou peut-être justement à cause d'elles. Cependant, l'expression des visages oscille plus entre plaisir, possiblement sexuel, et douleur que le groupe original, et les trois corps mis en scène, par leur musculature, leur teint, leur sexe apparent ou voilé d'un pagne, correspondent à une fantasmagorie personnelle de l'artiste, typique de la culture *gay* de la fin du XXe siècle. Dans un forum de discussion, cette ambivalence est même rapprochée de la violence exquise et/ou répugnante que met en scène le genre d'origine japonaise du *tentacle porn*, dans des *mangas* et *animes* érotiques à connotation sado-masochiste, *gays* ou non. Le fond sombre du tableau confirme la tonalité ténébreuse de l'œuvre, comme dans d'autres productions, *Narcissus* (2005) et *Minotaur* (2001), assez distinctes de ses nombreuses

---

47 <http://www.richardwallace.org/#preface> (consulté le 15-05-20).

48 « Richard Wallace compose de belle manière et contorsionne avec audace des figures qu'il érôde et torture vivement sur la toile, tout en les imprégnant d'une fougue joueuse ! ... Il a un sens de l'humour acerbe et la technique qui lui permet de le communiquer avec brio ! »

49 Cf. le commentaire *camp* de l'artiste, sur *Icarus* 3, 2013 : « O ! not another Icarus I hear you cry !! Sorry. I couldn't resist it ; and this is my favourite one...the last, I promise you ». En ligne : <https://useum.org/artwork/Icarus-3-Richard-Wallace> (consulté le 18-05-20).



autres peintures aux teintes claires et à l'atmosphère festive (gaie ...), représentant par exemple des Arlequins tout aussi mais autrement érotisés.

Un autre artiste intéressant est David Golovkin, photographe de mode russe, réputé pour ses mises en scènes à la fois plastiques et expressives. Dans la série *Modern Heroes: Photographing Bodybuilders in the Digital Age* (2018, voir Figure 5),<sup>50</sup> comme l'*Apollon du Belvédère*, l'*Hercule de Farnèse*, la *Vénus de Milo*, le *Doryphore* de Polyclète, l'*Athéna du Pirée* ou des figures de l'*Autel de Pergame*, le *Laocoon* induit une « distinction culturelle »<sup>51</sup>, une sorte d'argument d'autorité esthétique, intégrant la mode (et le *chic*), ainsi que le *bodybuiding*, comme sculpture de soi, dans une histoire de l'art légitime et classique : il s'agit de célébrer le travail sur leur corps accompli par des *bodybuilders* moscovites, femmes et hommes, en les saisissant en performance sur fond de sculptures « héroïques ». Golovkin a travaillé avec la créatrice de mode et artiste Masha Mombelli, qui explicite ainsi cette référence à l'Antiquité, où le corps héroïque, ancien et moderne, figure une résistance physique à la technologie numérique et à la virtualité : « The Ancient Greeks left us with images of gods and myths of heroes. In a modern world dominated by technology, physical strength once again feels like a heroic act in itself ».<sup>52</sup> Il s'agit plus de force, quasi-épique, que de beauté, du moins explicitement, mais l'éloge actif de cette puissance passe par une esthétique où la mode, au centre de la culture *pop*, affirme relier culture populaire et art contemporain, y compris sur des questions d'ordre sociétal, traitées d'une manière assez générale.

Dans la photographie, où une *bodybuidesse* se montre, comme en compétition, sous un cliché géant du *Laocoon* projeté sur elle, certains traits formels sont à relever : le cadre en (faux ?) marbre, blanc veiné de gris-rose ; la photo du groupe sculptural, en noir et blanc quasi-archéologique, à la fois muséal et monumental, couvrant/découvrant le modèle contemporain, moins contrasté

50 En ligne : <https://www.hungertv.com/feature/modern-heroes-photographing-bodybuilders-in-the-digital-age/> (consulté le 18-05-20). Sur la même page, on recommande la brève vidéo montrant les *bodybuilders* mentionné-e-s plus loin en train de prendre et changer leurs poses de face et de profil, sur les fonds photographiques ou les projections du *Laocoon*, de l'*Hercule Farnèse* et de la *Vénus de Milo*, entre autres.

51 Au sens sociologique de Bourdieu (1979).

52 « Les anciens Grecs nous ont laissé des images de dieux et des mythes de héros. Dans un monde moderne dominé par la technologie, la force physique pour une fois se revit comme une action héroïque en soi. » En ligne, sur la page indiquée en note 50.



**Figure 5** Danil Golovkin, *Modern Heroes : Photographing Bodybuilders In the Digital Age* (2018) (Marina Vlasova wearing her own bikini). Photographie tirée du site Hungertv : <https://www.hungertv.com/feature/modern-heroes-photographing-bodybuilders-in-the-digital-age/>

et plus sombre, comme en bronze ; sa gestuelle, surtout les bras, dont le droit suit le mouvement de Laocoon reconstitué/inventé au XVIIe siècle, sa musculature dessinée, huilée comme les statues de marbre dans l'Antiquité, sa posture à la fois dynamique et tendue (déhanché et torsion des bras et du bas des jambes, entrecroisées). L'ensemble n'utilise pas d'un registre *camp* évident, même si la figure du *bodybuilder* rejoint celle d'un *dandy*, dont le corps, surtout la peau, serait la parure : le propos, d'abord sérieux, relève d'un bon goût classique, éventuellement *kitsch* pour un public extérieur, et typique d'un projet à la fois artistique et commercial assumé, visant à célébrer en même temps une composante significative de la culture populaire contemporaine (le culturisme) et la mode, en tant qu'industrie du luxe qui s'en inspire, en l'anoblissant. Il ne s'agit pas de parodier, encore moins critiquer, un système spectaculaire aux forts enjeux économiques et politiques, mais la photographie n'en a pas moins quelque chose de *queer* pour deux raisons surtout :

- l'identité du modèle, une femme cisgenre (*Marina Vlasova wearing her own bikini*) exposant une corporéité non stéréotypée, surtout dans le monde de la photographie de mode féminine, par une affirmation de soi frontale, dont l'« agentivité » (*agency*, « capacité d'agir ») féministe défie des clichés de genre établis.<sup>53</sup>
- l'idée que le corps est une construction culturelle : dans les corps du *bodybuilding* il y a quelque chose des performances *drag* et des transidentités :<sup>54</sup> une hybridation similaire, inverse, voire la mise en scène d'une transition tenant compte de ce qui peut sembler culturellement féminin dans le rapport d'un *bodybuilder* masculin à son corps, apparaît quand le modèle, masculin cisgenre (*Sergei Oleinikov wears his own shorts*), sert d'écran, encadré de marbre, à une projection du visage de la Vénus de Milo, en noir et blanc, l'œil de la statue centré sur le haut de la poitrine du *bodybuilder*, ainsi à la fois héroïsé et *queerisé*.<sup>55</sup>

53 Cf. en lien avec la notion de performativité, de nouveau Butler (1990).

54 Cf. la vie et les travaux de Paul B. Preciado, anciennement Beatriz, en particulier Preciado (2008) et (2019).

55 Sur les traits typiquement *queer* du *bodybuilding* et du corps masculin à la fois musclé et d'inspiration antique, surtout dans le genre du *peplum*, voir Rushing (2016), chap. 2 *Pre/Post. Sexuality in the Peplum*, 65–99.

## JUL (JULIEN SERVY) ET LE UTAH PRIDE FESTIVAL 2017

Abordons maintenant deux autres exemples mettant en scène autrement encore les questions de genre et sexualité et le rapport art populaire/art classique et/ou contemporain, à partir d'un usage particulier du *Laocoon*. On peut comparer les cas précédents avec le travail plus « bricolé », sous certains aspects au sens lévi-straussien du terme, plus « modeste » aussi,<sup>56</sup> d'un créateur dont le travail est à la fois diffusé à moins grande échelle et peut-être plus teinté d'humour et donc *camp*: Julien Servy, sous le nom d'artiste Jul, membre d'un collectif nîmois *Toril d'Artistes*, propose une série *Collages: Photo vs. Statues*, créée en 2015 (voir Figure 6).<sup>57</sup> Dans l'image où une photo du *Laocoon* intègre, à hauteur du buste, du visage et des bras du héros antique, une photo en couleur d'un jeune modèle masculin torse nu, pris dans une mêlée vigoureuse, on interroge autrement le rapport sculpture ancienne/photographie contemporaine que chez Golovkin, en termes de contraste plus que de mélange inclusif, qu'il s'agisse du médium, des couleurs (marbre blanc/peau bronzée) et de la mise en scène de l'œuvre (un cadre de bois simple, sans référence classique). La dimension *camp*, dans l'expression excessive du modèle vivant, grimaçant sous l'effort, bouche contractée, contrairement au *Laocoon* sculpté, est perceptible dans d'autres productions de l'artiste, parfois proche du duo Pierre et Gilles,<sup>58</sup> dans des séries comme *Bondieu-series*, *Frida*, *Flamenco*, *Romanité* ... Le collectif *Toril des Artistes* se revendique plus *pop*, dans le sens où il se rattache au *street-art* et aux « cultures du Sud », dont le *kitsch* catholique et la tauromachie sont deux expressions typiques. Une créativité similaire, dé- et re-contextualisant des chefs d'œuvres antiques, se retrouve chez de nombreux artistes/artisans, autour de la Méditerranée, en Amérique latine, ou encore dans des galeries d'art contemporain/*pop-punk*, dans les métropoles globalisées, de Berlin à Los Angeles, Paris ou Londres.

Le *Laocoon* devient aussi une « icône » *queer*, au sens *pop*, dans le monde le plus contemporain, hyper-moderne et connecté, de la communication publicitaire. Un bon exemple en est l'affiche annonçant le *Utah Pride Festival*, à Salt

---

<sup>56</sup> Au sens de la formule « art modeste » (détournement de « art moderne »), inventée par l'artiste Hervé di Rosa, qui dénonce l'arrogance d'une scène artistique conformiste et/ou élitiste. Cf. le *Musée international des Arts modestes*, à Sète (dont l'acronyme MIAM a quelque chose d'ironique) : <https://miam.org> (consulté le 5-10-2021).

<sup>57</sup> <http://www.lemonzjul.com/photo-vs-statues/> (consulté le 15-05-20).

<sup>58</sup> Briand (2018).

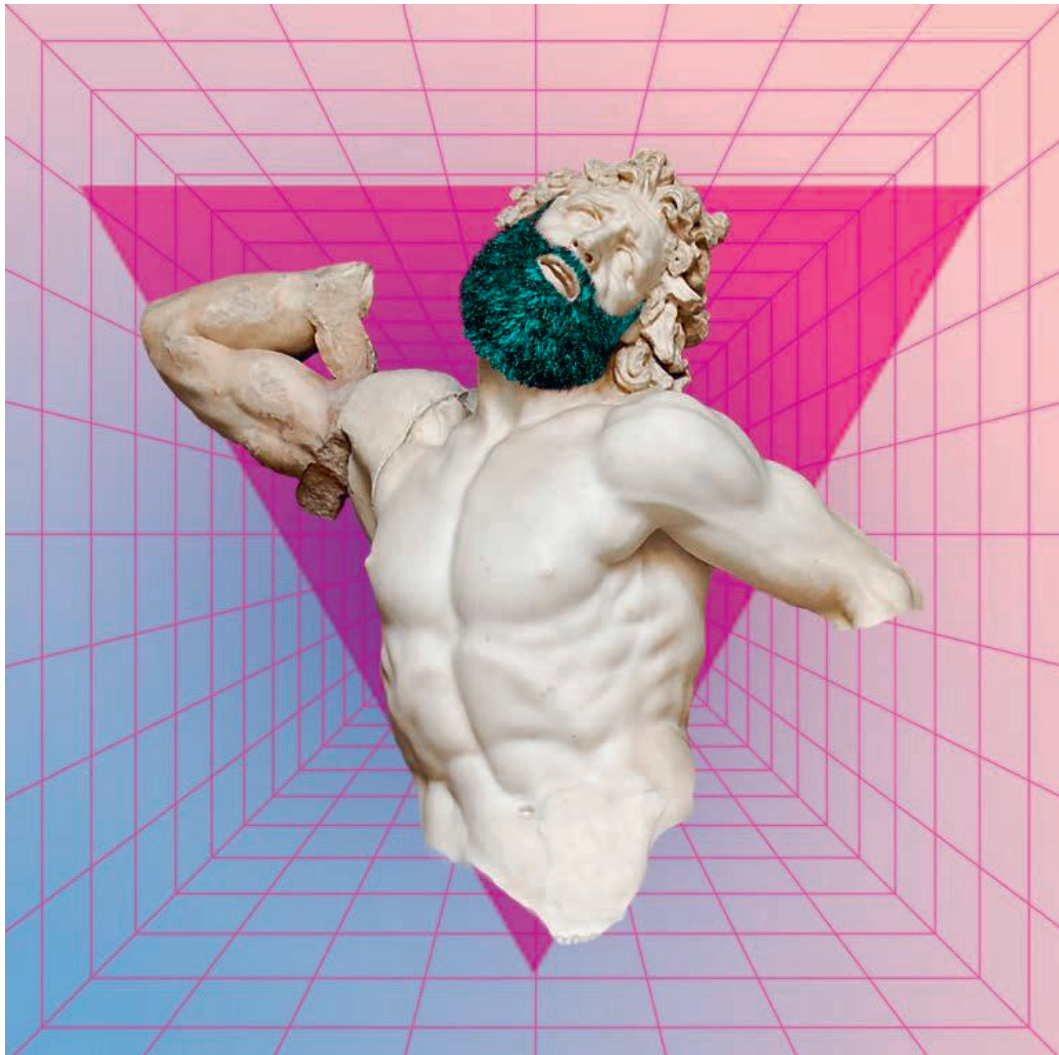


**Figure 6** Une pièce de la série *Collages : Photo vs. Statues*, Jul (Julien Servy), 2015, Site web de l'artiste : <http://www.lemon2jul.com/photo-vs-statues/> Tous droits réservés.

Lake City, en 2017, sur le blog du collectif *Modern8*,<sup>59</sup> après un autre article intitulé *Art vs. Design* (voir Figure 7) : cette entreprise commerciale de design publicitaire propose des services de « strategic brand design consultancy », où la référence culturelle sert, comme dans la mode, à « habiller » la promotion des

---

<sup>59</sup> Voir l'œuvre et un commentaire détaillé des *designers*, associant esthétique et engagement sociétal, en ligne : [www.modern8.com/pride-in-design/](http://www.modern8.com/pride-in-design/) (consulté le 18-05-20). Voir aussi le site du Utah Pride Center : <https://utahpridecenter.org> (consulté le 18-05-20).



**Figure 7** Affiche pour le *Utah Pride Festival* (2017), Collectif *Modern8* (Salt Lake City), Site web du collectif : <https://modern8.com/>

marques, en associant « emotion and design », et esthétique et commerce. Mais il s'agit aussi d' « identity design » et d' « environmental design » : certains projets concernent la communication et la promotion d'actions et de structures associatives, à finalité artistique, culturelle, voire éthique ou politique, comme un festival LGBTQIA+. Sur l'affiche, ou plutôt le *flyer*, le *Laocoon*, en tant qu'icône *pop*, est limité au torse, au visage et à ce qui reste des bras du héros, muni d'une barbe sombre, de type *hipster*, et intégré dans un triangle rose vif sur un fond graphique rose et mauve très clairs, que structure un réseau de lignes droites

formant un point de fuite dynamique, derrière le motif central. La citation de l'œuvre grecque est plus ou moins reconnaissable par le plus grand nombre, ou déjà vue, même si le nom en est ignoré ou oublié : identifiable comme une statue antique, elle exhibe un torse masculin athlétique, dénudé et en mouvement, *queerisé* par son support géométrique et chromatique, et actualisé par la pilosité faciale, qui contraste avec le marbre lisse et pâle, imberbe. La possible force humoristique de l'image repose sur la simultanéité anachronique de la référence visuelle classique, comme argument d'autorité culturelle (le *Laocoon*), et de la visibilité contemporaine, joyeusement revendicatrice (la barbe noire et le *rose gay*) : l'icône antique est politisée, par son détournement en affirmation de fierté ; la figure actuelle est esthétisée et exhaussée, par son intégration dans une histoire longue de l'art et des mœurs ; les deux, superposées et croisées, forment une performance inactuelle, typiquement *queer*.

Le commentaire des *designers* insiste sur le code des couleurs (*Pink Quartz* et *Senerity*), tout en présentant ce que les minorités *queer*, devenues public-cible, les aident à comprendre de leur travail : « This pride month *modern8* began a discussion of how queer communities have impacted the way we think about design and current trends and how brands are actively changing the way they talk to their audience. »<sup>60</sup> Comme avec le triangle rose de la typologie symbolique en vigueur dans les camps de concentration nazis, où les prisonniers homosexuels étaient ainsi marqués, on perçoit en sous-texte, sous l'humour de surface, des références à des modalités sérieuses de création, communication et performance : le texte d'intention de *modern8* renvoie à la formule paradoxale *Radical Softness as a Weapon* (« la douceur radicale comme arme »), inventée en 2015 par l'artiste, autrice, graphiste, plasticienne et performeuse Lora Mathis,<sup>61</sup> ainsi qu'aux séries visuelles d'Arvida Byström, artiste *queer* et modèle, connue par ses *posts* sur *Instagram*, mais aussi pour la publication d'un recueil d'images censurées par ce réseau social, surtout des photos de corps féminins (*Pics or It Didn't Happen : Images Banned From Instagram*, 2017). Dans une action *queer* et/ou *camp*, la précarité et la fragilité des identités et apparences sont d'autant

**60** « Pour ce mois des fiertés *modern8* a commencé à débattre sur l'impact qu'ont eu les communautés *queer* sur la manière dont nous pensons le design et les modes actuelles et dont les marques s'emploient à changer la façon dont elles s'adressent à leur public. »

**61** Voir le site de l'artiste : [www.loramthis.com](http://www.loramthis.com). Un autre de ses slogans montre ce que peut être un registre *camp* à la fois doux et efficace : *Emotions are not a sign of weakness*, « les émotions ne sont pas un signe de faiblesse ».

plus puissamment mises en scène que l'intime y rejoint le politique. Pour Lora Mathis, la « radical softness » est « the idea that unapologetically sharing your emotions is a political move and a way to combat the societal idea that feelings are a sign of weakness. »<sup>62</sup> Le *Laocoon* est ici encore revisité grâce à des ambivalences fondamentales, non résolues et typiquement contemporaines, entre art et activisme, douceur et radicalité, sérieux et humour, stratégie commerciale et sociale.

### AUTOUR DE KENT MONKMAN, *GALLERY*

Le dernier exemple, peut-être le plus riche sur le plan artistique et politique, sera Kent Monkman, artiste multimédia canadien, né en 1965, remarquable à plus d'un titre.<sup>63</sup> Ses identités sont multiples, en tension, mouvantes : autochtone, comme on dit au Québec, ou *indigenous*, au Canada anglophone, de la tribu des Crees, mais aussi en partie d'origine irlandaise, et intéressé par l'histoire violente qui, au Canada, opposa longuement « blancs » et « indiens », impliquant discours et pratiques racistes et homophobes, jusqu'à nos jours ; *queer*, se référant à la tradition amérindienne des *berdaches* (« aux deux esprits », hommes – femmes ou femmes – hommes), tout en intégrant les études de genre et sexualité contemporaines ; artiste transmédiatique et critique, alliant peinture, performance, films, et déconstruisant les rapports entre art contemporain et art populaire *native* (« indigène »), sur le plan historique, pratique et théorique. On peut signaler les performances, filmées ou non, et les expositions et installations suivantes : de manière exemplaire *Dance to Miss Chief*, 2010, avec son alter ego *gender-fluid* fictif, Miss Chief Share Eagle Testickle, qui met en scène « a playful critique of German fascination with North American « Indians » that is guaranteed to

---

62 « la douceur radicale [est] l'idée que partager sans réserve nos émotions est un geste politique et une façon de combattre l'idée sociétale (*sic*) que les sentiments sont un signe de faiblesse ».

63 Je remercie vivement F. Bièvre-Perrin de m'avoir signalé cet artiste important. Voir le site <https://www.kentmonkman.com>, consulté le 18-05-20, et Fellner (2017). Voir aussi, dans une perspective plus générale, Rennes (2017), la synthèse de Malek Bouyahia, *Postcolonialités*, 488–498.



make you want to get up and shake your booty ! », <sup>64</sup> selon la présentation de l'œuvre, renvoyant aux *westerns* allemands de Karl May, dont Monkman revisite, sur un ton *camp*, l'exotisme *kitsch* ; et plus rapidement ici, surtout pour leurs titres, où se lit l'entrelacement des questions de genre et subjectivation, d'identité et histoire personnelle et collective, de résistance aux violences et à l'oppression coloniales, d'*empowerment*, d'émotion et d'ironie, ainsi que, plus largement, de religion, morale, politique et esthétique, *Dance to the Berdashe*, 2008 ; *The Rise and Fall of Civilization*, 2015, sur l'extinction des bisons, ou encore *Shame and Prejudice : A Story of Resilience*, 2017, sur l'histoire du Canada, revue encore par Miss Chief Eagle Testickle. Enfin une dizaine de films, en rapport avec les œuvres citées ci-dessus ou non, résultent d'une collaboration avec la réalisatrice Gisèle Gordon, sous le titre *Urban Nation*. <sup>65</sup>

La tension, voire le choc, entre la culture amérindienne, en particulier la conception du genre qui s'y construisait, et l'histoire et la culture dites occidentales, eurocéocentrées, est ici un thème crucial, et cet ensemble d'œuvres plastiques et performatives compose un contexte suggestif pour le *Laocoon* tel qu'il apparaît dans le tableau de grandes dimensions intitulé *The Academy* (2008, voir Figure 8). <sup>66</sup> On peut y repérer, comme dans d'autres œuvres de Monkman transposant la grande peinture historique, le jeu intericonique avec la tradition des tableaux monumentaux représentant l'atelier du peintre. On pense à Courbet, mais aussi à d'autres, sous des intitulés comme « la galerie de tableaux ». Le *Laocoon*, reconstitué, dans une scène de genre qu'on pourrait situer au XIXe siècle, par un groupe de modèles vivants nus (avec le héros barbu entouré de quatre jeunes gens), dans une sorte de grange au toit ouvert, pour la lumière, est observé par quatre possibles artistes, chacun devant une toile : de gauche à droite, une jeune femme en robe et voilette blanches, qui, debout, dessine l'ensemble du groupe ; un indien, peut-être *cree*, songeur, au centre, de trois quarts dos, torse nu, sa toile encore blanche ; un homme à chapeau haut de forme, assis sur une chaise, qui a presque achevé une peinture représentant un des jeunes gens ; et deux hommes debout, aussi en redingote, jabot et chapeau haut de forme, dont l'un dessine l'un des modèles. Par mise en abyme, ce tableau donne à voir une

<sup>64</sup> « une satire joyeuse de la fascination allemande pour les « Indiens » d'Amérique du Nord, dont on vous garantit qu'elle vous donnera envie de vous lever pour vous secouer les fesses ! ».

<sup>65</sup> Cf. le site [www.urbannation.com](http://www.urbannation.com) (consulté le 18-05-20).

<sup>66</sup> Cf. <https://www.kentmonkman.com/painting/2008/the-academy> (consulté le 16-05-20).



**Figure 8** *The Academy*, Kent Monkman (2008), Courtoisie de l'artiste.

réflexion sur ce que sont la création et l'imitation artistiques modernes et la circulation internationale et transhistorique d'une culture autorisée, vivement anachronique et paradoxale, transportée de l'Europe la plus classique et urbaine à une *frontier* nord-américaine encore « sauvage ».

*The Academy* fait aussi le portrait d'une société coloniale, marquée par les normes de distinction occidentales (l'art classique, blanc, à imiter, par souci esthétique et social), opposée à des cultures minoritaires, représentées par l'indien à crête « iroquoise », songeur, au centre, de trois quarts dos, peut-être figurant le regard de l'artiste et du spectateur, intrigués ou séduits par ces nudités paradoxales, et par les deux *erotes* ou *putti*, blond et brun, se chauffant à la flamme devant eux. Cette tension est renforcée par l'insertion du chef-d'œuvre antique dans un cadre encore rural, ni « civilisé », ni « urbain » : c'est ce que connotent le feu au sol, dans un foyer de pierres, entre l'indigène et les deux anges, les chevaux dont l'un se cabre, à gauche, la paille qui pend du toit, et surtout les gros piliers de bois encadrant le groupe modèle, en fond de scène, comme un tableau. Il y a une tension, à première vue, entre, d'une part, quelque chose de naïf ou brut, qui se dégage de la peinture proposée, figurative, voire mimétique, similaire à ce

qu'on a observé plus haut en parlant d'*outsider art* ou d'artisanat à propos de Richard Wallace ou de Jul, et à ce que les artistes amateurs tentent de réaliser dans le tableau ; et, d'autre part, la culture esthétique, historique et critique, précise et lucide, qui colore visuellement et émotionnellement ce tableau, comme tout Monkman. Cette dynamique apparaît dans le groupe de *Laocoon* lui-même, composé non pas avec deux jeunes gens mais quatre, à la peau plus rose que blanche et aux cheveux bruns, blonds ou roux. Les nouveaux riches d'Amérique, dans ce cadre *western*, oublie que la statue hellénistique ne représente pas des modèles simplement humains mais monumentalement héroïques, sublimes : le *Laocoon* perd l'essentiel de sa force par ce processus de trivialisation, où il devient le modèle de dessins et peintures sur toile au style scolaire, petit-bourgeois, colonial.

L'humour *camp* caractérise ici une scène en fait *kitsch* en tant que telle, comme si elle équivalait à ses analogues historiques reconnus. Dans d'autres œuvres, cet humour, parfois satirique, se renforce, à propos des questions d'identité, quand un avatar de l'artiste amérindien s'intègre dans des mythes gréco-romains, comme pour *The Affair*, et *Leda and the Swan* (sur Lédè et le cygne), ainsi que *Being Legendary* (sur le rapt de Ganymède), toutes de 2018. On signale aussi le tableau *Achilles and Patroclus*, 2008,<sup>67</sup> qui renvoie à la peinture pastorale et mythologique, chez Poussin par exemple, et, dans un registre violemment pathétique et en même temps, dans leur maniérisme même, cruellement ironique, toutes les œuvres évoquant la politique religieuse, éducative, policière, culturelle, menée par les « Blancs » sur les populations indigènes : ainsi *The Scream (Le cri)*, 2017, sur les adoptions forcées et « pensionnats autochtones », jusqu'aux années 1990, qui visaient à éduquer et évangéliser les jeunes « Indiens », en les séparant de leurs familles pour « tuer l'indien dans l'enfant ». On peut imaginer quel rapport cela peut impliquer avec la culture dite classique d'origine européenne.

On achèvera ce parcours partiel, à travers une production foisonnante, par l'installation multi-media *Two Kindred Spirits*, 2012 (voir Figure 9.1 et 2),<sup>68</sup> fondée sur les similarités entre des couples amicaux (*buddies*) dans des fictions américaines et allemandes de *western* (*Tonto and the Lone Ranger*, *Winnetou and Old Shatterhand*, selon les titres donnés par l'artiste), avec les relations à la fois amoureuses et militaires évoquées dans les couples du type Achille/Patrocle ou

67 Voir <https://www.kentmonkman.com/search?q=achilles%20and%20patroclus> (consulté le 16-05-20).

68 Voir <https://www.kentmonkman.com/installation/2012/two-kindred-spirits-1>, et les deux pages suivantes pour chaque partie du typique (consulté le 16-05-20).



Figure 9 *Two Kindred Spirits* (2012), installation multimédia de Kent Monkman.

Apollon/Hyacinthe : dans la double installation, dans chaque chambre d'une cabane en bois, un guerrier « indien » pleure la mort de son compagnon, allongé au sol, en costume de soldat du type « tuniques bleues », et Monkman présente, dans un petit cadre en hauteur (sur le modèle *kitsch* d'un *Home, sweet home* brodé) la formule, en allemand et en anglais, *The love that dare not speak its name/ Die Liebe, die ihren Namen nicht zu nennen wagt* (« L'amour, qui n'ose pas dire son nom »), tiré d'un poème d'Alfred Douglas, *Two Loves* (1894), et devenu, depuis sa citation au cours du procès d'Oscar Wilde, un euphémisme courant pour « homosexualité ». Ce que l'on peut lire, mais de manière plus implicite, aussi dans *The Academy*.

## BREF ÉPILOGUE. TORSIONS PARADOXALES SANS FIN

Ce parcours par des usages *queer* et *camp* du *Laocoon*, chef-d'œuvre classique et « icône » *gay* et *queer*, a montré les jeux complexes, sérieux et comiques à la fois, vivement paradoxaux, de la révérence et de l'ironie. Au delà des questions de genre et sexualité, traitées en termes à la fois esthétiques et politiques, ces exemples, d'ampleur, registre et intensité variés, confirment que l'Antiquité même, dans sa diversité et ses contradictions, est une construction culturelle moderne et contemporaine : elle est issue d'une longue généalogie toujours vivante, donc à rebours, et non d'une réception orientée chronologiquement, voire téléologiquement à partir d'une origine simple, à la fois dans le monde académique et dans la culture populaire, et à plus forte raison dans des créations où se croisent (au double sens de « se rencontrer » et « s'hybrider ») ces deux courants. C'est ce que l'on entendait par la notion de *queer classics*, qui se réalisera d'autant plus efficacement, sur d'autres sujets que le *Laocoon*, qu'elle continuera de déployer une réelle réflexivité critique, en même temps qu'une sensibilité aux enjeux ainsi traités. Mais tout cela en acceptant à la fois l'ascèse d'une philologie, d'une archéologie et d'une historiographie rigoureuses, nécessaires pour reconstruire et comprendre mieux les événements et contextes anciens, en tant surtout qu'ils diffèrent des nôtres, et l'essentielle perfectibilité et précarité de tout écart ou décentrement : comme pour un paysage qui n'existe pas sans le regard le constituant, il n'existe guère quelque chose comme une Antiquité dont la réception ne serait pas, d'une façon ou de l'autre, « tordue », ou mieux d'objets antiques, surtout œuvres d'art et textes, qui ne dépendent pas d'abord de ce qu'en ont fait, en font encore et en feront sans doute les artistes modernes et contem-

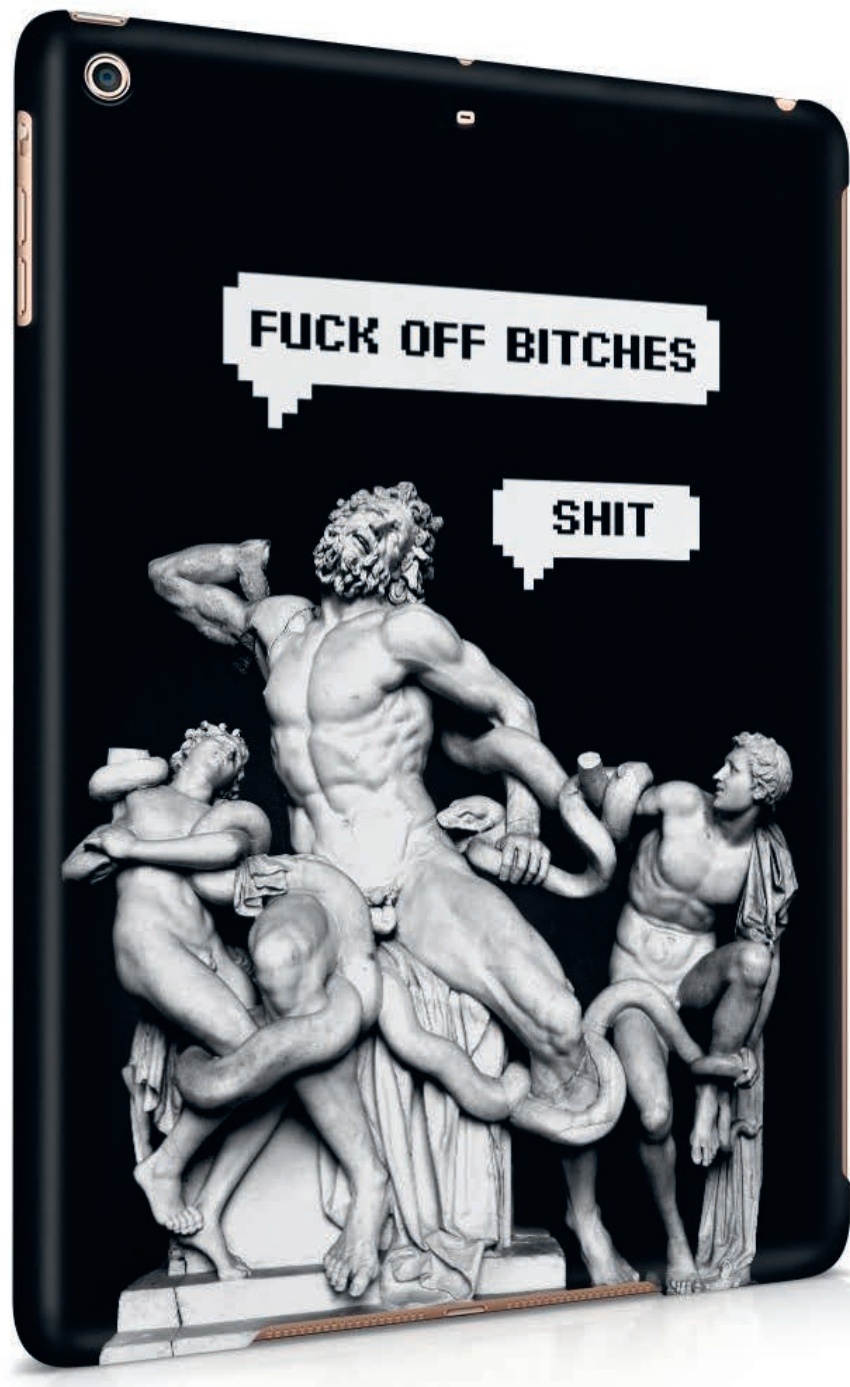
porains. Cette tension correspond encore à l'oxymore de N. Loraux sur « l'usage raisonné de l'anachronisme » en histoire, applicable, comme on l'a vu, dans les arts et cultures populaires, ainsi que dans l'histoire de l'art et l'esthétique : dans ce domaine, on aboutit à l'idée non moins paradoxale mais nécessaire d'un anachronisme sensible, jusqu'à l'immersion esthétique et l'engagement politique, et conscient, jusqu'à la critique et l'ironie, y compris sur soi.

Cet épilogue s'achèvera, comme l'exposé dont est tiré cette étude, par une allusion aux coques de *smartphone* sur lesquelles apparaît le groupe statuaire ancien, le *Laocoon*, sur un fond très noir, très chic, et, dans des phylactères pixelisés au-dessus de la sculpture, les expressions brutales « Fuck off bitches » et « Shit », qu'on se permet de ne pas traduire (voir Figure 10).<sup>69</sup> Au-delà du burlesque patent, fondé sur le décalage entre l'objet présenté et le ton avec lequel on le présente, en même temps que l'ancienneté de la citation visuelle et l'hyperactualité de son support matériel, on peut y voir un bon exemple de ce que produit d'ambigu et provoquant, d'oblique et *queer*, voire d'inconfortable et fascinant, la rencontre réitérée, diffuse ou spectaculaire, des études dites classiques, de l'histoire de l'art académique, des questions de genre et sexualité et de la culture populaire et *pop*.<sup>70</sup>

---

**69** On donne là un exemple que rend particulièrement provocant le texte inséré, qui tend au maximum l'écart entre cultures académique et populaire. La question principale est celle de la réception : parmi les commentaires d'acheteurs en ligne, on en a trouvé un seul qui, au-delà de la solidité de l'objet, émet une opinion d'ordre esthétique (« très jolie coque, très esthétique », « c'est très joli visuellement »), peut-être de registre plus *kitsch* (involontaire) que *camp* (ou *kitsch* exhibé). Mais en réalité il est très difficile de trancher. De même pour d'autres modèles de coques mettant en scène aussi le *Laocoon*, mais sans texte, à la fois en référence « de bon goût » à l'œuvre ancienne, et possiblement avec ironie ou humour *camp*, étant donné le caractère hypercontemporain du support choisi.

**70** Je tiens à remercier ici les organisateurs du colloque toulousain dont est issu cet article ainsi que les responsables et surtout les relecteurs anonymes de la revue, pour leurs remarques et corrections. Je reste bien sûr encore responsable des défauts de cette étude.



**Figure 10** Coque de protection pour iPhone, Sites web de vente à distance

## BIBLIOGRAPHIE

- Adorno (1970). – Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Frankfurt/Main : Suhrkamp 1970).
- Arrault (2010). – Valérie Arrault, *L'Empire du kitsch* (Paris : Klincksieck, 2010).
- Babuscio (1993). – Jack Babuscio, « Camp and the Gay Sensibility », in David Bergman (ed.), *Camp Grounds : Style and Homosexuality* (Amherst : University of Massachusetts Press 1993), 19–38.
- Bettini (2016). – Maurizio Bettini, *Contre les racines* (Paris : Flammarion 2016), trad. de *Contre le radici. Tradizione, indetività, memoria* (Bologna : Il Mulino 2016).
- Bourdieu (1979). – Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement* (Paris : Minuit 1979).
- Briand (2012). – Michel Briand, « Les contraintes et l'envol. Notes brèves sur Cecilia Bengolea, François Chaignaud, la danse, le genre et la poésie », *Le Pan poétique des muses/Revue internationale de poésie entre théories & pratiques* : « Poésie, Danse & Genre », n°1 (2012) : <http://www.pandesmuses.fr/article-contraintes-102659955.html> et <http://oz.fr/cYWf6> (consulté le 5-10-2021).
- Briand (2013). – Michel Briand, « Gestures of grieving and mourning : a trans-historic dance-scheme », in Ken Pierce (ed.), *Dance ACTions – Traditions and transformations. SDHS 36<sup>th</sup> Conference Proceedings* (2013), <https://s3.amazonaws.com/dance-studies-association/downloads/proceedings2013-small.pdf#asset:878> (consulté le 5-10-2021).
- Briand (2014). – Michel Briand, « Transfictions et mythologie chez Francis Berthelot. Autour de *La lune noire d'Orion*, *Mélusath* et *Hadès Palace* », in Mélanie Bost-Fievet & Sandra Provini (dir.), *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain. Fantasy, science-fiction, fantastique* (Paris : Classiques Garnier 2014), 525–542.
- Briand (2015). – Michel Briand, « Du contemporain dans la danse contemporaine ? Présence, performativité, actualité dans quelques créations trans-modernes/« Interrogating the contemporary in contemporary dance : presence, performativity, actuality, in the trans-modern choreographies of M. Marin, F. Chaignaud, C. Ikeda, O. Dubois », Cheryl F. Stock & Patrick Germain-Thomas (eds.), *Contemporising the past : envisaging the future*, Proceedings of the 2014 WDA Global Summit, Angers, (2015) : <https://ausdance.org.au/articles/details/du-contemporain-dans-la-danse-contemporaine> (consulté le 5-10-2021).



- Briand (2016). – Michel Briand, « Paradoxes of Spectacular/Political Performativity : Dionysiac Dance in Classical Greek Theatre, Olivier Dubois' *Tragédie*, the Femen's Sextremist Protests, and Trajal Harrell's *Antigone SR*. », in *Congress on Research in Dance Conference Proceedings, Cut and Paste : Dance Advocacy in the Age of Austerity (June 4–7 2014, Athens)* (Cambridge University Press, october 2016), 27–37.
- Briand (2018a). – Michel Briand, « Des mœurs sexuelles des Sélénites (Lucien, *Histoires vraies*, I.22) : entre satire *queer* et constructionnisme incarné, le sexe qui donne à rire et à penser », *Archimède* 5, dir. Ruth Blondell & Sandra Boehringer, « Humoerotica » (2018), 95–107 : <https://archimede.unistra.fr/revue-archimede/archimede-5-2018> (consulté le 5-10-2021).
- Briand (2018b). – Michel Briand, « Le *queer* (et le *camp*) antiquisant : Pierre et Gilles, Trajal Harrel et Cy Twombly ... » », in F. Bièvre-Perrin & É. Pampanay (éds.), *Antiquipop. La référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine* (Lyon : MOM 2018), <https://books.openedition.org/momeditions/3350?lang=fr> (consulté le 5-10-2021).
- Briand (2018c). – Michel Briand, « Achilles Tatius' *Ecphraseis* of Abused Female Bodies : Interplays of Gendered Metafiction and Intensity », in E. Cueva, S. Harrison, H. Mason, W. Owens, S. Schwartz (eds.), *Re-Wiring the Ancient Novel*, vol. 1. *Greek Novels*, Ancient Narrative Supplement 24.1 (Groningen : Barkhuis & Groningen University Press 2018), 127–150
- Briand (2018d). – Michel Briand, « Choreographic/Political Performances : Bodies, Spaces, Actions (Steven Cohen, Femen, Nuit debout) », in Kristie Mortimer (ed.), *Proceedings of the Dance Study Association 2018 Conference (Malta)*, 1–18 : [https://d1z6eg75w3adwx.cloudfront.net/images/DSA\\_2018\\_Conf\\_Proceedings-2.pdf](https://d1z6eg75w3adwx.cloudfront.net/images/DSA_2018_Conf_Proceedings-2.pdf) (consulté le 5-10-2021).
- Butler (1990). – Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* (Oxford : Routledge 1990). Traduction : *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion* (Paris : La Découverte 2005).
- Butler (1993). – Judith Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of < Sex >* (Oxford : Routledge 1993). Traduction : *Ces corps qui comptent ; de la matérialité et des limites discursives du « sexe »* (Paris : Amsterdam 2009).
- Butler (1997). – Judith Butler, *Excitable Speech. A Politics of the Performative* (Oxford : Routledge 1997). Traduction : *Le pouvoir des mots. Politiques du performatif* (Paris : Amsterdam 2004).
- Danesi (2007). – Marcel Danesi, *Popular Culture : Introductory Perspectives* (Lanham : Rowman & Littlefield 2007).

- Décultot, Le Rider & Qeyrel (2003). – Élisabeth Décultot, Jacques Le Rider & François Queyrel (dir.), *Le Laocoon : histoire et réception*, in *Revue Germanique Internationale* 19 (2003).
- Dupont (2014). – Florence Dupont, *L'Antiquité, territoire des écarts. Entretiens avec P. Colonna d'Istria & S. Taussig* (Paris : Albin Michel 2014).
- Fellner (2017). – Astrid M. Fellner, « Camping Indigeneity. The Queer Politics of Kent Monkman », in Ingrid HotzDavis, Georg Vogt, Franziska Bergmann, *The Dark Side of Camp Aesthetics. Queer Economy of Dust, Dirt, and Patina* (New York : Routledge 2017), 156–176.
- Foucault (1978–1984). – Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, t.1. La volonté de savoir, t.2. L'usage des plaisirs et t.3. Le souci de soi* (Paris : Gallimard 1978–1984).
- Gefen & Vouilloux (2013). – Alexandre Gefen & Bernard Vouilloux (dir.), *Empathie et esthétique* (Paris : Hermann 2013).
- Grugeau (2018). – Gérard Grugeau, « Les éperons de la contre-culture. Le désir homosexuel et le western », *24 images*, n° 186 (« Western. Histoires parallèles ») (2018), 7–8.
- Guez (à paraître). – Jean-Philippe Guez, Florence Klein, Jocelyne Peigney, Évelyne Prioux, *Dictionnaire des images du poétique* (Paris : Classiques Garnier à paraître).
- Halperin (2015). – David M. Halperin, *L'art d'être gai* (Paris : EPEL 2015), traduction de *How to be gay* (Cambridge, Ma : Harvard University Press 2014).
- Holmes (2012). – Brooke Holmes, *Gender. Antiquity and its Legacy* (Oxford : Oxford University Press 2012).
- Holmes & Marta (2017). – Brooke Holmes & Karen Marta, *Liquid Antiquity* (DESTE Foundation for Contemporary Art 2017).
- Jockey (2013) – Philippe Jockey, *Le mythe de la Grèce blanche. Histoire d'un rêve occidental* (Paris : Belin 2013).
- Kac-Vergne (2015) – Marianne Kac-Vergne, « Comment représenter l'amour entre deux hommes ? *Brokeback Mountain* entre western et mélodrame », in Mariannick Guennec (dir.), *Entre jouissance et tabous. Les représentations des relations amoureuses et des sexualités dans les Amériques* (Rennes : Presses Universitaires de Rennes 2015), 189–196.
- Loraux (1993) – Nicole Loraux, « Éloge de l'anachronisme en histoire », *Le genre humain*, 27 (1993), 23–39, repris in *Les Voies traversières de Nicole Loraux. Une helléniste à la croisée des sciences sociales*, numéro commun *Espaces Temps Les Cahiers* 87–88 et *CLIO, Histoire, Femmes et Sociétés* (2005), 128–139.

- Lord & Meyer (2013) – Catherine Lord & Richard Meyer, *Art & Queer Culture* (New York : Phaidon Press 2013).
- Matzner (2016) – Sebastian Matzner, « Queer Unhistoricism : Scholars, Metalepsis, and Interventions of the Unruly Past », in Shane Butler (eed.), *Deep Classics. Rethinking Classical Reception* (London – New York : Bloomsbury 2016), 179–201.
- Mendelsohn (2011) – Daniel Mendelsohn, *Si beau, si fragile* (Paris : Flammarion 2011).
- Mestiri (2020) – Soumaya Mestiri, *Élucider l'intersectionnalité. Les raisons du féminisme noir* (Paris : Vrin, 2020).
- Meyer (2010). – Denis Meyer, *Clés pour la France en 80 icônes culturelles* (Paris : Hachette 2010).
- Moineau (2016). – Moineau, Jean-Claude, *Queeriser l'art* (Paris : Les Presses du Réel 2016).
- Mulvey (1975). – Laura Mulvey, « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen* 16.1 (1975), 6–18.
- Narbonne (2016) – Jean-Marc Narbonne, *Antiquité critique et modernité. Essai sur le rôle de la pensée critique en Occident* (Paris : Les Belles Lettres 2016).
- Perreau (2018). – Bruno Perreau, *Qui a peur de la théorie queer ?* (Paris : SciencesPo Les Presses 2018).
- Plana (2018). – Muriel Plana, *Fictions queer. Esthétique et politique de l'imagination dans la littérature et les arts du spectacle* (Dijon : EUD 2018).
- Plana & Sounac (2015) – Muriel Plana & Frédéric Sounac (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble* (Dijon : EUD 2015).
- Preciado (2008). – Beatriz Preciado, *Testo Junkie : sexe, drogue et biopolitique* (Paris : Grasset 2008).
- Preciado (2019). – Paul B. Preciado, *Un appartement sur Uranus : Chroniques de la traverse* (Paris : Grasset 2019).
- Puar (2005). Jasbir Puar, « Queer Times, Queer Assemblages », *Social Text* 84–85, 23.3–4 (2005), 121–39.
- Rabau (2015). – Sophie Rabau, « Sabotage littéraire 1 à 4. Lecture intéressée », *Vacarme* 70–73 ([www.vacarme.org](http://www.vacarme.org), consulté le 5-10-2021) (2015).
- Rennes (2017). Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux* (Paris : La Découverte 2017).
- Rood, Atack & Phillips (2020). – Tim Rood, Carol Atack & Tom Phillips, *Anachronism and Antiquity* (London : Bloomsbury Academic 2020).

- Rushing (2016). Robert A. Rushing, *Descended from Hercules: Biopolitics and the Muscled Male on Screen* (Bloomington, In. : Indiana University Press 2016).
- Shugart & Waggoer (2008). – Helene Shugart & Catherine Egley Waggoner, *Making Camp. Rhetorics of Transgression in U.S. Popular Culture* (Tuscaloosa : Univ. of Alabama Press 2008).
- Sontag (1966). – Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays* (New York : Picador 1966).
- Suquet (2012). – Annie Suquet, *L'Éveil des modernités : une histoire culturelle de la danse (1870–1945)* (Pantin : Centre national de la Danse 2012).
- Veyne (1983). Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante* (Paris : Seuil, 1983).
- Whitney (2010). – Davis Whitney, *Queer Beauty: Sexuality and Aesthetics from Winkelmann to Freud and Beyond* (New York : Columbia University Press 2010).
- Webb (2009). – Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice* (Farnham : Ashgate 2009).

---

Michel Briand

Université de Poitiers (France)

Laboratoire FoReLLIS/MSHS/5 rue Théodore Lefebvre/86073 Poitiers Cedex 9

michel.briand@univ-poitiers.fr

#### **Suggested citation**

Briand, Michel : Le *Laocoon* en icône *queer* et *camp*. Enjeux esthétiques, culturels, politiques. In: *thersites 13* (2021), Antiquipop, pp. 1–42.

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol13.133>

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.<sup>1</sup> L'« opéra de pierre » selon les termes de M. Yourcenar<sup>2</sup> n'a cessé d'inspirer les artistes tout au long de l'histoire. S. Settis, R. Brilliant<sup>3</sup> en ont étudié la postérité. Loin de se tarir, l'élan s'est même amplifié au 20<sup>e</sup> siècle – S. Settis<sup>4</sup> répertoriait déjà une centaine de Laocoons uniquement dans les dernières décennies du 20<sup>e</sup> 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,<sup>5</sup> 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. Brilliant<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle (« Le nez de la Triplice », Henri Meyer, *Le Petit journal*, 25 octobre 1896 ; « In the Coils », Lindley Sambourne, *Le Punch*, 16 juin 1909<sup>8</sup>).

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 culturistes<sup>9</sup> 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 ».<sup>10</sup>

Comme l'avait déjà noté S. Settis,<sup>11</sup> 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,<sup>12</sup> 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. Genette<sup>13</sup> 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 (Gilly2727<sup>14</sup>), le tourisme sexuel (« Terror in Tachma Hall » par Jeff Fairbourn, alias faile35<sup>15</sup>), 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.<sup>16</sup>

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 remplace 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<sup>e</sup> 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, 2002<sup>17</sup>**

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'aplat 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, 2005<sup>18</sup>

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

---

<sup>18</sup> 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. »<sup>19</sup> 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 ». <sup>20</sup>

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 ». <sup>21</sup> 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, 2008<sup>22</sup>

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.<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> Il peint un monde onirique,

---

<sup>22</sup> Chambon (2008).

<sup>23</sup> Voir l'introduction à son exposition 2018 à Libourne, figurant sur son blog.

<sup>24</sup> « 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 ».<sup>25</sup>

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<sup>e</sup> 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,<sup>26</sup> 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<sup>e</sup> siècle »,<sup>27</sup> 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 ».<sup>28</sup> 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-

---

<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup>

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<sup>e</sup> 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.

---

<sup>29</sup> Chambon (2008).

**KENT MONKMAN : *THE ACADEMY*, 2008<sup>30</sup>**

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,<sup>31</sup> 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.<sup>32</sup> 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 ».<sup>33</sup>

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.<sup>34</sup> 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

---

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

<sup>31</sup> Pelot (2016).

<sup>32</sup> 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 ».

<sup>33</sup> 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 > ».

<sup>34</sup> 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 »<sup>35</sup>).

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. »<sup>36</sup>

---

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 », <sup>37</sup> 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. <sup>38</sup>

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<sup>e</sup> 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 »<sup>39</sup> (ou humaine ?), un *exemplum doloris* paroxystique. La mort du prêtre asphyxié par les serpents a ainsi pu traduire au 20<sup>e</sup> 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.<sup>40</sup> 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 »<sup>41</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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>



ÉLISE PAMPANAY

(Université Lumière Lyon 2 – HiSoMa)

## The Nike of Samothrace's presences during the XX and XXI centuries: mysteries and victories

---

**Abstract** Despite its fame, the Winged Victory of Samothrace keeps on fascinating not only every visitor of the Louvre museum, but also the eye of the connoisseur. Despite its recent restoration in 2014, some of its mysteries might indeed never be solved, like the identity of its sculptor. But this fascination also comes from the statue itself, its majestic aesthetics and lack of head, in a similar fashion perhaps to the loss of the Venus of Milo's arms. Since her discovery more than 150 years ago by Charles Champoiseau, she has been on the throne at the top of the Daru stairs at the Louvre Museum. This hellenistic masterpiece, that Champoiseau called a "mousseline de marbre", became a must see in the Paris museum, together with the Mona Lisa and its other chefs d'oeuvre. But this statue's fate is not set in stone. Many modern artists, like Omar Hassan or Xu Zhen, have tried to make it their own and give it a new depth. Recently, Beyonce and Jay-Z also offered a new perspective by including this Louvre masterpiece, among others, in their political masterpiece, the video clip "Apushit". This paper seeks to decode the meanings and symbolism of these new versions of the Nike.

**Keywords** Nike of Samothrace – sculpture – polychromy – victories – modern art

## A HEADLESS GODDESS

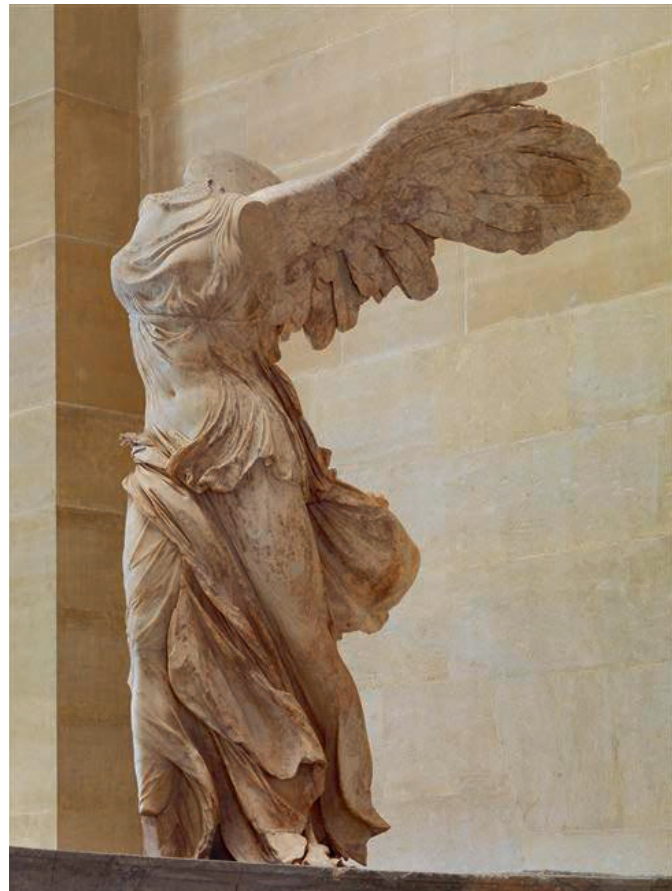
The Nike of Samothrace (Fig. 1), a three meter high statue made of white Parian marble, was found without arms nor head in 1863. Designed to fit in the Sanctuary of the Great Gods in Samothrace, it was probably commissioned to commemorate a Rhodian naval victory over Macedonians, which may have taken place in 190 B.C. This personified goddess of Victory is a winged figure represented in flight, as if she were ready to land on a ship's prow. Experts believe that the statue, placed high on the hill of the Sanctuary, welcomed the pilgrims, as she now welcomes the Louvre's visitors at the top of the Daru stairs. Some coin representations suggest that the Nike held a trumpet, a garland or a ribbon in its right hand, and a sceptre in its left.

Archaeologists were instantly fascinated by the virtuosity of its drapery. The fabric perfectly fits this female body's curves as if the wind had flattened it. This is not an isolated example in Greek sculpture. The technique, called wet drapery, can also be seen on the famous frieze of Nike adjusting her sandal. As one can see when reading his letters, Charles Champoiseau immediately felt the importance of his discovery:

Le reste est presque intact et traité avec un art que je n'ai jamais vu surpassé dans aucune des plus belles oeuvres grecques que je connais. Les draperies sont tout ce que l'on peut rêver de plus ravissant: c'est de la mousseline de marbre, collée par le vent sur des chairs vivantes.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> "Other pieces are nearly intact and made with an unchallenged skill among the most beautiful Greek masterpieces I've seen. The quality of the drapery is astonishing and delightful: it's muslin, made of marble, flattened by the wind on living flesh." Charles Champoiseau's letter to the Marquis de Moustier, French Ambassador in Constantinople, April 15th 1863.



**Figure 1** Nike of Samothrace, Photo © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais/Philippe Fuzeau.

## VICTORY'S POLYCHROMIES

### Blue Victory

Ludovic Laugier,<sup>2</sup> who was in charge of the recent Victory's restoration, found some traces of blue pigments on its wings. The Ancient Greek statues polychromy was discovered early in the XIX century, but it took nearly two centuries for the most sceptical of scientists to admit it. Yves Klein, a modern French artist, invented his own colour in the 1950s, the International Blue Klein (IKB), and used it on his own version of the Victory. One piece from this series was sold at auc-

---

<sup>2</sup> Hamiaux, Laugier & Martinez (2014).

tion in 2014 in Paris.<sup>3</sup> The blue Victory sheds a new light on the white and still statue. Indeed, the IKB pigments use a specific type of powder which can express movement through the effect of shadow and light.

### Tagged Victory

In a way, Omar Hassan also reminds us about polychromy and challenges our own view of a white and spotless Antiquity. Indeed, the young artist didn't use one colour like Yves Klein or Pascal Lièvre did, but used aerosol to graffiti the statue in multiple colours in several creations. In 2012, he created a multi-coloured Nike, mainly in blue, red and purple. In 2017, he used blue and yellow on his "Little Nike" (Fig. 2), colours which are well attested to have been used on ancient Greek sculptures, and with which the painter is quite familiar from his previous work "Irripetibili" (Unique) based on the Venus de Milo. It may be at first a proper way to talk about the ancient Greek sculptures he works on, many statues we found are actually Roman copies of lost Greek originals. Moreover, his creations use classic masterpieces sometimes several times, like the Victory of Samothrace, and these multiple copies show, on the contrary, how these icons aren't unique but open to modern art and new techniques, perhaps endlessly. Because of the way the splash of paint seems to randomly run over the sculpture, his works might be perceived as provocative, disrespecting these masterpieces. Yet, it rather seems to represent a bold tribute to polychromy and ancient art, which Hassan likes to use as a base for his own creations.

---

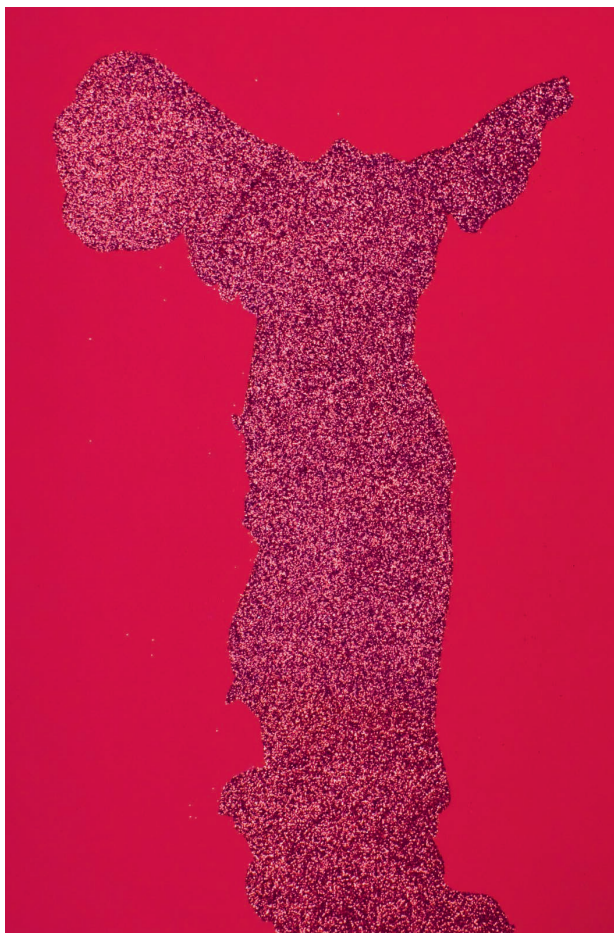
<sup>3</sup> Cornette de Saint-Cyr (2014).



**Figure 2** *Little Nike*, Omar Hassan. Mixed media on plaster sculptures, 60cm. 2017, <https://omarhassan.art/albums/sculptures/> (last accessed 08/10/2021).

## Red Victory

In another, also provocative way, Pascal Lièvre made a *Red Glitter Victoire de Samothrace* (Fig. 3) in his 2010 Paris exhibition, called *Bad Romance Solo Show*. He used this technique for other famous ancient masterpieces, like the *Discobolos* or the *Laocoon*. Red and glitter assuredly recall Paris' night life and through this technique the artist also gives these classical sculptures a new identity, as pop and queer. Red had already been chosen by Givenchy in 1991 for a fashion show, and Victor Skrebneski's photograph (Fig. 4) is clearly influenced by the Nike of Samothrace's drapery and flying movement – likely drawing from Audrey Hepburn's red dress in the 1957 movie *Funny face* and its famous scene of Hepburn descending the Daru Stairs, imitating with her red veils the flying movement of the statue behind her.



**Figure 3** *Red glitter Victoire de Samothrace*. Pascal Lièvre. 2010. Acrylic & glitter on canvas. 39,37 × 31,49 Inches, <http://lievre.fr/red-glitter-victoire-de-samothrace/> (last accessed 08/10/2021).



**Figure 4** *Givenchy Red*, Photograph by Victor Skrebneski. 1991, <http://www.getty.edu/art/collection/objects/295590/victor-skrebneski-givenchy-red-paris-american-negative-1990-print-about-1995/?dz=0.5000,0.6323,0.44> (last accessed 08/10/2021).

## VICTORY'S REMAKES

### Victory in a Box

Other artists have, in a way, tried to demystify the Nike of Samothrace. In 1987, a British modern artist, Edward Allington, created 99 small blue and yellow Victories in boxes. This work, called *Victory Boxes*, challenges the unique status of these classical Greek sculptures, and offers a reflection on plagiarism, art's replicability and perhaps even assembly-line-work. These multiple victories also show how fragile and precious the one and only Nike of Samothrace can be.

## Upside-down Victory

The Nike of Samothrace can also be viewed as part of a larger consideration of western and eastern art and civilisation, as in Xu Zhen's "Eternity", now exhibited in Paris, at the Louis Vuitton foundation (Fig. 5). The artist associated an upside-down Nike, along with the ship's bow, on top of a Bodhisattva's body.<sup>4</sup> Both sculptures are headless. Xu Zhen's career has been rising since he took part in Venice's Biennale in 2001. His series "Eternity" and "Evolution" create culture shocks by mixing icons of western sculpture with eastern and other cultures, such as African masks and Buddhist paintings. As Pascal Bernard mentions in



**Figure 5** Xu Zhen, *Eternity-Winged Victory of Samothrace, Tianlongshan Grottoes Bodhisattva*, Fiberglass, steel, cement. 626 × 460 × 230 cm | 246 7/16 × 181 1/8 × 90 9/16 inch. © Courtesy Perrotin. 2013, [https://www.perrotin.com/fr/artists/Zhen\\_Xu/302/eternity-material-winged-victory-of-samothrace-tianlongshan-grottoes-bodhisattva/38589](https://www.perrotin.com/fr/artists/Zhen_Xu/302/eternity-material-winged-victory-of-samothrace-tianlongshan-grottoes-bodhisattva/38589) (last accessed 08/10/2021).

<sup>4</sup> Buddhist who is one step away from becoming a Buddha.



his paper, the Chi-nese artist denies such claims on his work, and encourages us instead to focus on the material quality of his art pieces:

Rejetant en bloc l'interprétation d'une différence, dans le cas de la victoire de Samothrace, entre le dynamisme de l'une et le calme de l'autre, ou d'une équivalence entre l'histoire de l'art oriental et occidental [...], Xu Zhen invite à apprécier les qualités plastiques de son travail: "On croit souvent qu'une réflexion Est-Ouest traverse mes oeuvres. Un enfant ne réagirait pas de cette façon. Il trouve cela beau, c'est tout." (Beaux-Arts magazine, 02/2016).<sup>5</sup>

## IN THE NAME OF VICTORY

### Victory and marketing

The famous sportswear brand Nike, owes its name to the generic Greek word for victory, but it is also a clear visual reference to the Nike of Samothrace. Indeed, the visual logo is supposedly an upside down representation of one of the wings of the statue. This logo, called the Swoosh, means a rushing or sweeping sound, and therefore may also recall the flying sound of the statue's wings:

It looks like a wing, one of us said.

It looks like a whoosh of air, another said.

It looks like something a runner might leave in his or her wake.

We all agreed it looked new, fresh, and yet somehow – ancient. Timeless.<sup>6</sup>

---

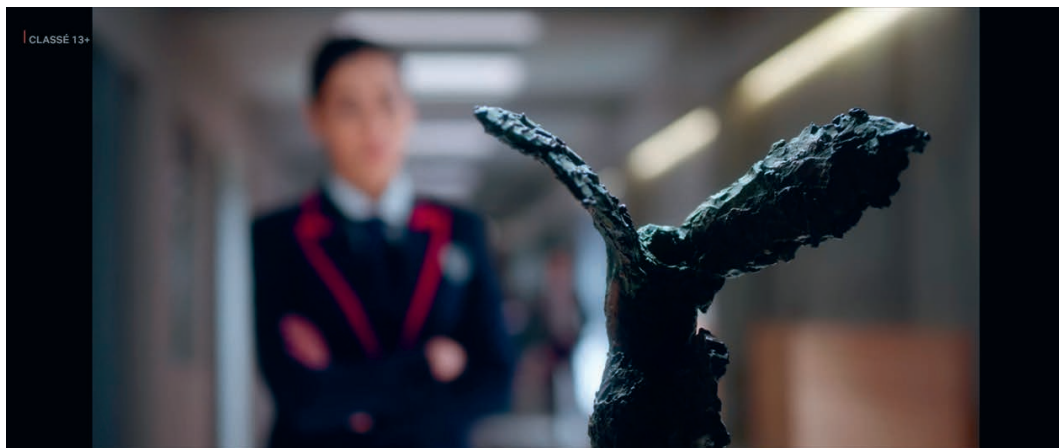
5 "About his version of the Nike of Samothrace, Xu Zhen rejects outright the idea of a contrast between the energy of one statue and the stillness of the other, as well as the equivalence between eastern and western art history. Instead, he invites us to appreciate the plastic quality of his work: 'Most people think that my work is imbued with a consideration on Eastern against Western societies. A child wouldn't think this way. He finds it beautiful, that's all.'" Bernard (2016).

6 "Il ressemblait à une aile pour l'un d'entre nous, à un souffle d'air pour un autre ou encore à ce qu'un coureur pourrait laisser dans son sillage. Nous étions tous d'accord pour dire qu'il faisait neuf, frais, et pourtant aussi un peu ancien. Bref, intemporel." Knight (2016).

This marketing choice is effective in two respects: by reference to sporting victory; and echoing the athlete's effortless and speedy run.

### Victory and Elite

We can also see a Victory of Samothrace in the recent Spanish Netflix series "Elite". Though the presence of this object seems at first anecdotal, it becomes central to the plot. Indeed, in the posh and prestigious high school "Las Encinas", the famous masterpiece is the trophy<sup>7</sup> all students wish for. The Victory gives the best student the opportunity to enter a great school in Florida, followed by a prestigious Ivy League University. If there is no historical reference to, or any explanation for the choice of the Victory as a trophy in the first episode, the teacher's aesthetical judgement that the "trophy is rather ugly" is quite an amusing wink to this work of art – though the only one. The bronze statuette is exhibited in a showcase of the high school, quite visible to all students, as a reminder of what is at stake (Fig. 6). Here, the Nike is above all a symbol, of academic success, but also, perhaps, of the dangers of ambition, since it is later used as murder weapon at the heart of the series' plot.



**Figure 6** *Elite*, So1 Eo1 Carlos Montero. 2018, Screenshot Netflix.

<sup>7</sup> The statue has also been a trophy in the medical field since 1946, for the Lasker Medical Research Awards, which usually precedes a Nobel Prize in Medicine. It could embody a Victory over sickness and death.

### 'I can't believe we made it'

Last but not least, the Victory of Samothrace has been given a new light in Beyoncé and Jay-Z's latest video clip, "Apeshit", which recounts their success story, as echoed in the lyrics "I can't believe we made it". The Carters privatise the Louvre museum for one night to pose next to several masterpieces of the French museum, including the Mona Lisa, dressed in haute couture. The video clip shows four ancient sculptures: the Great Sphinx of Tanis, the Nike of Samothrace, the Venus de Milo and Hermes Fastening His Sandal, alongside several paintings depicting ancient scenes, like David's *Intervention of the Sabine Women*. Next to these white and spotless statues, Beyoncé, along with her husband and black backing dancers, makes a political statement about black beauty and black feminism.<sup>8</sup> Indeed, the opposition between black and white skin colours and fabric seems central to the video clip's visual power. In front of the Victory of Samothrace, Beyoncé's frenetic dance contrasts with the statue's inertia, and recalls its first location, as a ship's figurehead. Her white dress, made of multiple light layers, is also close to the statue's *himation* and recalls the high quality of the sculpted drapery. The dancer's choreography on the stairs also recalls the waves, or the rowers' movement (Fig. 7). This statue wasn't chosen by chance: it embodies the Carter's success story and their desire to make these



Figure 7 *Apeshit*. Beyoncé and Jay-Z Carter. 2018.

<sup>8</sup> Bièvre-Perrin (2018).

classic icons, mostly western and white, and sometimes claimed through western history by racist cultures such as Nazism, their own. The video clip is also a reminder that this white and aesthetically perfect antiquity is a fantasy. Some didn't react well to their project, some because of the tremendous amount of money the Louvre is thought to have received from the Carters, but also for the clip's eccentricity, interpreted as a provocation towards academic art. However, their song also shows some welcome open-mindedness in modernising and shedding a new light on our dear Victory of Samothrace.

## CONCLUSION

The Nike of Samothrace is omnipresent in modern pop culture. In some cases, this is through a mere reference to its name or a visual background in cinema, television series or even marketing. However, some references have a deeper meaning and the symbol of Victory can become political. In any case, the wealth of art products based on this Victory shows the fascination it still holds today and how – even if we may think we know it – the statue still has some unrevealed secrets, and can offer new modern reinterpretations.

## BIBLIOGRAPHY

- Bernard (2016). – Pascal Bernard, 'Symbioses entre Orient et Antiquité: Xu Zhen – Eternity', Fabien Bièvre-Perrin (éd.), *Antiquipop* (2016), <https://antiquipop.hypotheses.org/1488> (last accessed 08/10/2021).
- Besnard (2019). – Tiphaine-Annabelle Besnard, 'Un Revival haut en couleur! (Re)présenter la polychromie antique dans la sculpture contemporaine', in Maud Mulliez (ed.), *Restituer les couleurs Le rôle de la restitution dans les recherches sur la polychromie, en sculpture, architecture et peinture murale*, (Bordeaux: Archeovision 8, Ausonius éditions 2019) 219–226.
- Bièvre-Perrin (2018). – Fabien Bièvre-Perrin, 'Jay-Z, Beyoncé & the Classics (Apeshit)', Fabien Bièvre-Perrin (éd.), *Antiquipop* (2018), <https://antiquipop.hypotheses.org/4097> (last accessed 08/10/2021).

- Cornette de Saint-Cyr (2014). – Sabine Cornette de Saint-Cyr, Fiche Yves Klein (1928–1962), Victoire de Samothrace S9, (Paris: Cornette de Saint-Cyr, Maison aux enchères 2014) <http://cornette-de-saint-cyr.com/html/fiche.jsp?id=4340312> (last accessed 08/10/2021).
- Garcias, Ladoucette & Reymmond (2015). – Juliette Garcias, Patrick Ladoucette & Dominique Reymmond, *La victoire de Samothrace: une icône dévoilée*. (ARTE France développement: 2015).
- Hamiaux, Laugier & Martinez (2014). – Marianne Hamiaux, Ludovic Laugier & Jean-Luc Martinez, *La victoire de Samothrace: redécouvrir un chef-d'oeuvre*. (Paris, Musée du Louvre: Somogy, 2014).
- Knight (2016). –, Philip Knight, *L'art de la victoire: autobiographie du fondateur de Nike*, traduit par Bastien Drut, (Paris: Hugo Poche 2016). Original title: *Shoe Dog: A Memoir by the Creator of Nike*.
- Quaroni (2014). – Ivan Quaroni, 'Omar Hassan. Due di uno.', *Ivan Quaroni*, (2014) <https://ivanquaroni.com/2014/01/07/omar-hassan-due-di-uno/> (last accessed 08/10/2021).

---

Élise Pampanay  
Research Associate at HiSoMa  
Maison de l'Orient et de la Méditerranée  
5-7 rue Raulin  
69007 Lyon  
[elise.pampanay@ac-lyon.fr](mailto:elise.pampanay@ac-lyon.fr)

**Suggested citation**

Pampanay, Élise: The Nike of Samothrace's presences during the XX and XXI centuries: mysteries and victories. In: *thersites* 13 (2021): Antiquipop, pp. 71–83.  
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol13.146>

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*<sup>1</sup> qui présente le plus grand nombre de reprises dans l'art du XX<sup>e</sup> et du début du XXI<sup>e</sup> 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.<sup>2</sup> Dès la première moitié du XX<sup>e</sup> 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.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup>

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 ».<sup>6</sup>

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.<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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)<sup>10</sup>. 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<sup>e</sup> et du début de XXI<sup>e</sup> 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 ».<sup>11</sup>

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.<sup>12</sup> Ainsi les Vénus de Jim Dine sont tantôt reproduites en sérigraphie et lithographie, tantôt coulées en bronze, ou sculptées dans du bois<sup>13</sup>, alors qu'Arman décompose dans un alliage de bronze et de laiton la Vénus (dans le cadre de sa série *Interactive*)<sup>14</sup>. 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.<sup>15</sup> Si les Vénus en plâtre sont légion (pensons à celles produites par Bjørn Norgaard),<sup>16</sup> 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 Vénus<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup> 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 tête<sup>20</sup>, 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.<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup>

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 ».<sup>23</sup> On les retrouve depuis 2008, appliquées avec plus ou moins de modération, dans ses « sculptures plates ».<sup>24</sup> 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*.<sup>25</sup>

---

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*.<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup>

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).<sup>28</sup>

---

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 parodiques<sup>29</sup>, 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<sup>e</sup> 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.<sup>30</sup> 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 !<sup>31</sup>

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 lisses<sup>32</sup>, 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.<sup>33</sup>

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 Tobreluts<sup>34</sup> ou de la *Nuova Dolce Vita (Eva de Milo)* de Francesco Vezzoli.<sup>35</sup> *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.<sup>36</sup> 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*.<sup>37</sup> 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 panafricain<sup>38</sup>, 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 classique<sup>39</sup>, 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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, Œdipus, 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 Renaissance<sup>40</sup> à son usage au service de vertus morales, civiques et politiques (tant aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles<sup>41</sup> qu'au XX<sup>e</sup> siècle<sup>42</sup>), 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.<sup>43</sup> 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 productions<sup>44</sup>. 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<sup>e</sup> 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 Gruzinski<sup>45</sup>, 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.<sup>46</sup>

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.<sup>47</sup>

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 » ». <sup>48</sup> 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

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

<sup>48</sup> « 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 »<sup>49</sup>. 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* ?<sup>50</sup>

## 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>

DANIELA COSTANZO

(Ministero della Cultura, Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria<sup>1</sup>)

## Le destin des icônes : perception, symboles et images des Bronzes de Riace dans la culture contemporaine

**Abstract** Très peu d'originaux nous permettent de connaître la statuaire grecque ancienne. Eu égard à la grande production de statues en bronze, un nombre très limité d'œuvres a été sauvé de la fureur du temps et des hommes. Le reste nous est connu de manière partielle et imparfaite par les copies romaines en marbre ou par des notes rapides d'auteurs anciens, qui mentionnent des artistes et des œuvres dont le seul nom demeure. La découverte de statues en bronze de production grecque est donc un événement exceptionnel d'un point de vue scientifique. Les « Bronzes de Riace » ont notamment eu, dès leur découverte en 1972, une immense influence dans la culture populaire, que nous allons aborder dans cet article sous l'angle des *Reception Studies*, en essayant d'intégrer ces réflexions au débat sur leur perception dans le monde contemporain, déjà abordé par deux volumes sortis en 1986 et 2015 (*Gli eroi venuti dal mare/Heroes from the sea* et *Sul buono e sul cattivo uso dei Bronzi di Riace*<sup>2</sup>), en portant une attention particulière au Web et aux réseaux sociaux.

**Keywords** Bronzes de Riace, Museo Archeologico Nazionale Reggio Calabria, politique, caricature, publicité

---

1 Je remercie Maurizio Paoletti et Fabien Bièvre-Perrin pour la relecture de cet article ; Domenico Benedetto D'Agostino pour m'avoir fait connaître, il y a quelques années, le poème de Felice Mastroianni dédié au Bronzes de Riace ; l'Archivio du Musée Archéologique National de Reggio Calabria, Mike\_arto4, le collectif *La Psicoscimmia* et Emanuela Robustelli pour les images qu'ils ont partagées.

2 Lombardi Satriani & Paoletti (2002<sup>2</sup>) ; Paoletti & Settis (2015). Les deux volumes sont absolument incontournables pour la question de l'image des Bronzes.

## AVANT-PROPOS : DEUX STATUES, UNE ŒUVRE D'ART ET ONZE T-SHIRTS

En avril 2012, à l'occasion du « derby de Grande Grèce » Reggina vs Croton<sup>3</sup>, l'équipe de football de Reggio Calabria met en vente des t-shirts de sport en édition limitée arborant une photographie du torse de l'un des deux colosses de bronze découverts à Riace en 1972 et conservés au musée de Reggio. Le slogan « La Reggina indossa la Calabria » accompagne la campagne (Figure 1).

L'initiative a déjà attiré l'attention de chercheurs qui ont abordé la question de la réception contemporaine de ces célèbres statues antiques<sup>4</sup>, mais nous souhaitons poursuivre les réflexions. La première question que nous nous posons



**Figure 1** Le défenseur Daniel Adejo porte la t-shirt du Reggina Calcio avec le torse du Bronze A, Image tirée de la vidéo promotionnelle lancée le 12 avril 2012 <https://www.youtube.com/watch?v=6HHE8ULXv5k&feature=youtu.be> (consultation mai 2019).

<sup>3</sup> Notons que l'emblème du club de Crotona est le trépied delphique et que ses footballeurs sont surnommés « les rouges bleus pythagoriciens ».

<sup>4</sup> Paoletti (2015) fig. 19.

est la suivante : comment une œuvre d'art<sup>5</sup> peut-elle s'être enracinée si profondément dans l'imaginaire collectif qu'elle est devenue un emblème reconnaissable et identitaire dans l'un des domaines le plus significatif de la culture populaire, le football ?

Dans le football italien, les références classiques sont nombreuses<sup>6</sup>, même si elles sont plus rares que les symboles issus du Moyen-âge et de la Renaissance : l'AS Roma, avec la Louve capitoline, offre probablement le meilleur exemple d'une œuvre d'art devenue l'emblème d'une équipe après être devenue l'emblème de l'histoire de la ville<sup>7</sup>. Afin de rester dans la discipline du football, et dans un pays où l'Antiquité classique est perçue comme fondatrice de l'identité nationale, regardons la situation en Grèce : le club athénien Apollon Smyrnis affiche dans son emblème officiel la tête de l'Apollon Citharède, l'Aris et l'Iraklis, basés à Thessalonique, ont quant à eux choisi l'Arès Ludovisi et l'Hercule Farnèse. Dans ces trois cas, le choix de l'œuvre d'art est lié au nom de l'équipe et illustre de manière générale l'idéal d'athlétisme et de force incarné par les divinités citées. Un cas de référence plus précise au passé de la ville est l'emblème de l'équipe ΠΑΣ Giannina, avec son taureau en position d'attaque issu des monnaies de la Ligue Épirote<sup>8</sup>. Ces œuvres, mis à part dans le cas des monnaies épirottes, ne sont pas conservées dans les musées des villes qui les ont choisies en tant qu'emblèmes. Ces différents exemples permettent de mettre en évidence une différence fondamentale entre ces clubs et notre cas calabrais. À l'exception de ceux qui ont accomplis des études d'art classique, combien de supporters grecs, après avoir reconnu un sujet génériquement ancien, savent quelle œuvre d'art est citée sur le blason de leur équipe et pourquoi ? Dans le cas de Reggio Calabria, au contraire, on peut affirmer que la familiarité des supporters

---

5 Bien qu'il s'agisse de deux statues, les bronzes sont souvent perçus comme une seule œuvre d'art : on reconnaît de manière empirique et instinctive leur appartenance à un groupe.

6 La Lazio utilise dans son emblème l'aigle impériale, l'Atalanta Bergamasca Calcio s'inspire de l'héroïne Atalante.

7 Ducomet (2017). L'utilisation de la Louve dans le blason de la ville remonte à Napoléon, mais l'iconographie est liée aux origines de la ville depuis toujours. En 1960, la Louve capitoline fut également choisie comme emblème des Jeux olympiques de Rome.

8 Parmi les équipes grecques, les références génériques à l'Antiquité dans les emblèmes sont nombreuses : on mentionne ici l'Olimpiakos, le Thrasylvoulos F.C., l'Aias Salamina F.C. ; le ΠΑΣΑ Irodotos Alikarnassos utilise un buste d'Hérodote d'iconographie comparable à celle de Palazzo Massimo à Rome, c'est l'importance du personnage et non pas celle de l'œuvre d'art qui a compté dans ce choix.



avec les bronzes de Riace est telle que l'utilisation *pars pro toto* du torse est suffisante pour évoquer et actionner le processus d'identification de la ville et de ses œuvres d'art les plus célèbres.

Ce fort sentiment d'appartenance, liant les habitants de la ville et les deux statues, se manifeste certes dans le football, mais aussi nous allons le voir, dans de nombreux autres domaines, notamment dans le dessin satirique où les deux bronzes commentent les événements locaux et nationaux dans le dialecte de Reggio<sup>9</sup>.

## DÉCOUVERTE ET SUCCÈS MÉDIATIQUE

Revenir rapidement sur les étapes de la découverte aidera à aborder la question de la fortune de ces statues : certains mécanismes de réception se manifestent de fait dès leur mise au jour. Le 16 août 1972 un plongeur romain, Stefano Mariottini, identifie le bras d'une statue au fond de la mer, à environ 300 m de la côte de Riace. La Surintendance de Reggio Calabria est alertée : entre le 20 et le 21 août, les carabinieri de Messine récupèrent deux statues. Une foule immense s'amasse sur la plage : des centaines de personnes sont venues assister aux opérations (Figure 2).

À ce moment-là, un important phénomène anthropologique se produit. Le petit village de Riace est consacré aux deux saints Côme et Damien : chaque année en mai, leur reliquaire est plongé dans les eaux de la mer Ionienne<sup>10</sup>, à l'endroit

<sup>9</sup> L'intention polémique est toujours aux aguets. Ainsi, après la visite à Rome du Premier ministre iranien Hassan Rouhani en janvier 2016, alors que les statues « de nus » conservées dans les Musées Capitolins ont été cachées par des panneaux, dans un dessin, le Bronze A fait remarquer à l'autre qu'il est complètement nu, le Bronze B, inquiet, s'exclame alors que s'ils avaient été à Rome, eux aussi auraient sûrement été rhabillés ! Même l'ouverture d'un grand supermarché est l'occasion d'une amère ironie faisant allusion au dramatique chômage en Calabre : le Bronze A demande à son « collègue » s'il a déjà envoyé le CV pour travailler chez Eurospin.

<sup>10</sup> « La < festa di maggio > anche detta < festa del Braccio > coinvolge soprattutto la comunità di fedeli di Riace. Ogni anno, la seconda domenica di maggio, a ricordo di quanto accaduto al pastorello, le reliquie dei Santi vengono portate in processione al < castedu >. Una teca d'argento a forma di braccio viene trasportata lungo un itinerario campestre attraverso i sentieri della campagna di Riace, dalla Chiesa Matrice fino a raggiunge la spiaggia di Riace Marina. Una volta giunti sulla spiaggia, la teca viene imbarcata e portata nei pressi di



**Figure 2** La découverte des Bronzes de Riace en 1972, Su concessione del Ministero della Cultura n. 20 del 24/06/2021 – Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria.

---

uno scoglio dove la tradizione racconta che sia rimasta l'impronta del piede di San Cosimo, dopo la traversata a nuoto dall'Arabia. Un tempo, durante il tragitto, i contadini, oggi i devoti che partecipano, depongono sulla base dove è collocata la teca fasci di spighe di grano, piante di fave, di piselli e rami di ulivo, la processione veniva, infatti, intesa come rito propiziatorio contro la siccità » <http://www.idea.mat.beniculturali.it/feste-e-tradizioni/calabria/item/197-santi-cosma-e-damiano-a-riace> ; consultation janvier 2020.

même où les Bronzes sont récupérés<sup>11</sup>. L'imagination populaire, malgré la nudité et l'Antiquité évidente des statues, identifie les Bronzes aux deux saints. Une véritable consécration de la découverte comme « pêche miraculeuse » se produit, un phénomène considéré par l'anthropologue Luigi M. Lombardi Satriani comme un moyen de rendre compréhensible un événement extraordinaire, en l'encadrant dans des modèles mentaux partagés par la communauté<sup>12</sup>. La presse ne fait pas écho à cette grande résonance locale et la découverte occupe une petite place dans les articles des journaux régionaux et nationaux de l'époque<sup>13</sup>. Du point de vue scientifique, dans cette phase initiale, l'authenticité des œuvres est débattue par les archéologues et les historiens de l'art ancien. Néanmoins, moins de deux mois après leur découverte, le surintendant Giuseppe Foti se prononce de manière convaincue et enthousiaste sur la valeur des statues au Congrès d'histoire et d'archéologie de la Grande Grèce de Tarente<sup>14</sup>. La restauration conduite par l'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro à

11 Giuseppe Roma pense qu'il y a un rapport précis entre cette tradition religieuse et le contexte archéologique des Bronzes : before Roma's citation, « In altre parole le statue non furono prese e interrate, ma si ha l'impressione che la deposizione fu molto rispettosa e ordinata. Vennero posizionate con il capo orientato perfettamente a W e si scelse un luogo riparato e facilmente identificabile per chi ne era al corrente, forse in attesa di tempi migliori per il recupero. Il ricordo nella memoria collettiva degli abitanti di Riace di quello spazio, e non di un altro, come « area sacra » da onorare con una processione che percorre chilometri per andare a immergere lì le reliquie dei santi patroni, è più che una conferma di questa ipotesi », Roma (2015) 81. Voir aussi Roma (2009).

12 Lombardi Satriani (2002<sup>2</sup>).

13 Settis (2015) 3–5.

14 « Si riconoscevano a prima vista come originali di arte greca, tra i pochi giunti fino a noi dall'antichità. Si tratta di due figure nude, stanti, maschili, delle quali una con il capo coperto da elmo attico. Imbracciano uno scudo, ora perduto ed evidenziato dalla sola maniglia di presa e dovevano avere, nella destra abbassata, un'arma difensiva (una asta o una spada). Ai piedi i grandi tasselli di piombo denunciano che le due opere sono state strappate dalle basi originarie, forse in pietra o in marmo. [...] Sono certamente due originali della grande arte dei bronzisti greci del V sec. a. C. Lo mostrano lo spessore del bronzo, i particolari struttivi dei corpi tanto vicini alle opere della metà del secolo, ma soprattutto la tecnica usata dall'artista nella resa dei particolari del volto, della barba, della chioma, delle ciglia, come già ci appaiono nei primi tentativi di restauro eseguiti su una delle statue. Forse l'affermazione è un po' azzardata. Speriamo che una conferma venga dallo studio che seguirà al completamento del restauro. Ad ogni modo si tratta di due opere che da sole fanno un Museo ! Vi invitiamo a venire a Reggio per vederle. Certo, come noi, resterete impressionati dalla loro bellezza », Foti (1973) 351–352.

Florence est longue et le silence s'abat sur les statues. En 1980, les Bronzes reviennent sous les feux des projecteurs à une échelle nationale à la suite de leur première exposition à Florence, qui attire des hordes de touristes et d'experts. Le Président de la République, Sandro Pertini, les veut au Quirinal : en deux semaines d'exposition les Bronzes attirent 300.000 visiteurs dans une véritable procession se déroulant sous la canicule et la pluie de Rome. « Tutti pazzi per i Bronzi ! », « Estate 81/perché sono tutti impazziti per i Bronzi di Riace » ... les titres des journaux illustrent le phénomène anthropologique et contribuent au succès médiatique des Bronzes : leur consécration en tant qu'icônes de beauté et de la perfection artistique du passé grec est complète.

Luigi M. Lombardi Satriani relève que les Bronzes sont à la fois anciens, en tant que produits d'une société lointaine dans le temps (mais proche dans l'espace), et modernes, car notre génération a eu le « privilège » de les revoir après des siècles et des siècles d'oubli<sup>15</sup>. Leur succès dans la culture populaire, poursuit l'anthropologue, est également motivé par le caractère sensationnel de la découverte : la découverte aurait pu être le fait de tout un chacun, sans que de longues années d'études et de campagnes de recherche ne soient nécessaires. Et pourtant, malgré ces analyses lucides, il est indéniable que les Bronzes exercent depuis le début une fascination collective presque irrationnelle, mobilisant d'importants flux de personnes<sup>16</sup>. En effet, aucune statue antique classique n'a probablement suscité autant de rumeurs et de passion. D'autres œuvres emblématiques, telles que la Vénus de Milo, la Victoire de Samothrace ou l'Apollon du Belvédère, ont fait sensation lors de leur découverte, mais alors que la société de médias n'était pas développée : elles se sont d'abord « installées » dans les milieux scientifiques et artistiques, et ont pris place seulement plus tard au sein de la culture populaire, qui a depuis assimilé et réinterprété leurs images à large échelle. *Mutatis mutandis*, la même rumeur et le même impact sur la culture contemporaine ont accompagné la découverte du Laocoon en 1506<sup>17</sup>.

---

15 Lombardi Satriani (2002<sup>2</sup>) 130–131.

16 « Estate '81. Esplode la mania per i guerrieri di Riace/Pazzi per i bronzi/Incredibile : nell'Italia dei musei trascurati e delle aree archeologiche abbandonate, la gente si alza prima dell'alba per due statue. Che cosa è ? Il richiamo del mistero o del simbolismo sessuale ? Risveglio culturale o divismo analfabeta ? », *Panorama*, XIX, 13 juillet 1981, cité par Paoletti (2015) 80.

17 Settis (2006). On pourrait se demander quelles directions aurait pris l'art de Michel-Ange s'il avait vu les Bronzes de Riace.

Au-delà de ces réflexions, nécessaires pour encadrer des phénomènes qui accompagnent les Bronzes dès leur découverte, c'est l'utilisation de leur image qui nous intéressera ici. Depuis le début de leur « fortune médiatique », les Bronzes ont fait l'objet d'une vaste exploitation de leur image, dans différents domaines que nous allons à présent analyser en détail.

### AU PLUS OFFRANT : ICONES, SOUVENIRS, MARQUES ...

L'utilisation la plus évidente de l'image des Bronzes concerne le secteur commercial. Le phénomène n'est pas nouveau, au contraire, on peut affirmer sans aucun doute qu'il accompagne les Bronzes de Riace depuis les années 1980<sup>18</sup>, au lendemain de leur « découverte » par le grand public. Il concerne principalement la production de souvenirs très kitsch de la région (très souvent *Made in China*), où les Bronzes sont invariablement placés près du Détroit de Messine en tant que symboles de la ville de Reggio Calabria, associés à des costumes traditionnels et à des produits gastronomiques typiques : piment, oignon, bergamote, espadon ... (Figure 3).



**Figure 3** Les Bronzes-souvenirs parmi les produits typiques calabrais : à gauche dans une cafétéria à Reggio Calabria, à droite dans l'aéroport international de Lamezia Terme, Clichés D. Costanzo, 2019.

<sup>18</sup> Voir Paoletti (2015).

Ces opérations, tout-à fait incontrôlables, modifient la nature d'œuvres d'art et la valeur esthétique des statues, très souvent déformées de façon presque caricaturale. La même finalité commerciale s'applique à toute une série de reproductions des Bronzes de tailles et matériaux divers, aux prétentions artistiques et parfois très coûteuses. Mentionnons notamment une impression 3D grandeur nature en carton recyclé du Bronze B, en vente sur Internet : le prix était de 1.200 euros en août 2018, il a atteint 2.200 euros en janvier 2020<sup>19</sup>.

Les entreprises privées ont utilisé et continuent d'utiliser les Bronzes dans la production de produits des plus variés : la seule présence des statues semble une garantie de succès pour chaque initiative commerciale et le phénomène se répète au niveau national et local. Pour Noël 2017, le groupe Ferrero, en collaboration avec le Fondo Ambiente Italiano, a ainsi lancé la campagne publicitaire « Scopri la bellezza d'Italia ». Dans les supermarchés du pays, chaque région était représentée par des monuments symboliques « couverts » par les célèbres chocolats : le Colisée pour le Latium, la Mole Antonelliana pour le Piémont, le Dôme de Milan pour la Lombardie et, bien évidemment, les Bronzes de Riace pour la Calabre (Figure 4).

À l'occasion de cette campagne, la Fondation Ferrero a soutenu financièrement plusieurs projets du Fondo Italiano per l'Ambiente destinés à restaurer des œuvres d'art et des monuments : il s'agissait donc d'un *concept* plus large, qui à côté de l'augmentation des ventes, proposait une action d'intérêt collectif visant à soutenir et valoriser le patrimoine culturel avec des aides ponctuelles. Ce qui est frappant, c'est que les Bronzes sont la seule œuvre d'art figuratif de la campagne, qui a préféré pour chaque région les monuments architecturaux les plus représentatifs. En Calabre, des monuments importants auraient pu attirer leur attention : la colonne du temple d'Hera Lacinia à Crotona (qui figure dans le blason de la région), la Cattolica à Stilo, le rocher de Tropea avec l'église Santa Maria dell'Isola, le Dôme de Cosenza, le château de Le Castella ... Aucun de ces édifices n'est cependant aussi reconnaissable et marquant que les Bronzes de Riace, élevés au rang de symbole et de monument. Ils sont si emblématiques que, tout comme les produits commerciaux modernes (comme la bouteille de Coca-Cola par exemple), leur silhouette est suffisante pour leur évoquer : une boulangerie historique de Reggio Calabria, dont l'un des points de vente est situé auprès du musée archéologique, a lancé en 2018 la ligne « Bronzi Choc », des

---

19 <https://ecoliving.it/products/statua-in-cartone-riciclato-bronzo-di-riace-stampa-3d-maxi-nextmaterials> ; consultation janvier 2020.



**Figure 4** La campagne Ferrero 2017 « Scopri le bellezze d'Italia », © City Now, 13 dicembre 2017, <https://www.citynow.it/ferrero-rocher-sceglie-bronzi-riace-liniziativa-scopri-le-bellezze-ditalia/> (consultation mai 2019).

biscuits et des glaces qui portent sur l'emballage la seule silhouette des deux statues. Le propriétaire a déclaré à cette occasion vouloir ainsi « contribuer à la valorisation » de la ville à travers la référence aux deux statues. À une échelle plus limitée que celle de la campagne Ferrero, et sans aucun impact effectif sur le patrimoine, le but commercial est donc placé auprès de celui, plus élevé, de participer à la diffusion du patrimoine de la ville.

Les institutions aussi ont exploité l'image des Bronzes : en 2011, la région Calabre a ainsi lancé un spot vidéo de promotion touristique dans lequel les bronzes de Riace, animés par une technique 3D plutôt discutable, s'échappaient du musée en cachette et devaient choisir entre passer l'été à la montagne ou à la

mer. Le spot a été très critiqué : d'abord pour le coût élevé de sa réalisation, ensuite pour le message implicite, c'est-à-dire que les Bronzes étaient prisonniers du musée. L'archéologue Mario Torelli a défini cette opération comme « il livello più basso conseguito dalla manipolazione delle immagini delle nostre sculture, per la loro scoperta mercificazione e per le finalità puramente crematistiche del < testimonial' »<sup>20</sup>. Une autre campagne de promotion du tourisme de la région de la Calabre, en 2014, était certainement plus appropriée au moins d'un point de vue esthétique : le spot diffusé sur les chaînes de télévision italiennes utilisait les photographies de l'artiste Mimmo Jodice et la voix de l'acteur Gianfranco Giannini pour louer les beautés naturelles et artistiques calabraises. Le même spot a été diffusé à bord des avions Alitalia, qui ont voyagé autour de l'Europe et du monde, emportant l'image des Bronzes sur leur livrée. Dans ce cas, la promotion était coordonnée : Alitalia garantissait des réductions sur les vols entre les principales villes italiennes et les aéroports calabrais et le musée de Reggio Calabria offrait une remise à l'entrée sur présentation de la carte d'embarquement<sup>21</sup>. À l'étranger, près de 5 millions d'euros ont été investis pour faire la promotion de la Calabre dans les grandes villes européennes en 2016 : à Madrid, Londres, Bruxelles, Moscou, Berlin, Dublin et Zurich, la carrosserie d'environ 210 mètres et autobus étaient ornée de photographies des paysages calabrais et des Bronzes de Riace<sup>22</sup>. Aucun bilan n'a encore permis de savoir si cet important investissement a entraîné une augmentation réelle du nombre de touristes en Calabre.

## **IDEAL VS REAL : LES BRONZES ET LES ARTS**

En tant qu'œuvres d'art, les Bronzes inspirent à leur tour d'autres formes artistiques : leur succès dans ce domaine est important et se reflète à la fois dans les arts figuratifs (peinture, sculpture, photographie, infographie, bandes dessinées,

---

<sup>20</sup> Torelli (2015) 34.

<sup>21</sup> <http://corporate.alitalia.it/it/media/comunicati-stampa/07-03-2014a.html> ; consultation mai 2019.

<sup>22</sup> <http://www.strettoweb.com/2014/03/nikon-e-alitalia-portano-bronzi-di-riace-nel-mondo-per-valorizzare-reggio-e-la-calabria-presentato-il-progetto-di-promozione-turistica/120977/> ; consultation janvier 2020.



tatouages), dans le design et dans la poésie, témoignant de leur importante capacité à inspirer les artistes et les écrivains contemporains dans un processus créatif dynamique. Nous avons ici choisi d'analyser deux exemples de lecture et réinterprétation des Bronzes. Éloignés dans le temps, 1982 et aujourd'hui, ils participent de différentes manifestations artistiques, poésie et photographie, et sont le fait d'artistes de milieux culturels différents, un calabrais et un français. Ils illustrent bien les pôles opposés entre lesquels les statues ont été lues et relues par la culture contemporaine. Comme pour chaque œuvre d'art emblématique, la réception peut être double : paradigme ou idole à abattre.

Auteur de plusieurs recueils de poèmes à partir de 1963, Felice Mastroianni (1914–1982), poète et enseignant calabrais, a vécu entre Naples et le petit village de Platania, aux pieds du mont Reventino. Le thème fondamental de la poésie de Mastroianni est l'évocation nostalgique du passé, qui concerne à la fois le milieu de la famille, à travers la mémoire des morts, et le souvenir de sa patrie idéale, la Grèce, à laquelle il se sent profondément lié « per sangue e per spirito ». La référence à la tradition classique et à la poésie ancienne (Homère en particulier) trouve son expression et ses traits stylistiques précis dans l'utilisation de la langue néo-grecque. Son dernier recueil *La favola di Eutichio*, publié à Athènes en 1982, comprends un poème dédié au Bronzes de Riace<sup>23</sup>.

ΟΙ ΠΟΛΕΜΙΣΤΕΣ ΤΟΥ ΡΥΑΚΙΟΥ

I « GUERRIERI DI RIACE »

Το θαύμα  
βγαλμένο απ' το γαλάζιο τάφο  
της θάλασσας της γης μου.

La meraviglia  
affiorata dalla tomba azzurra  
del mare della mia terra.

Οι εξόριστοι απ' τη φωτεινή νιότη  
κι απ' την ιερή αρμονία της Ελλάδας.

Gli esuli dalla luminosa giovinezza  
e dalla sacra armonia dell'Ellade.

Στα μάτια σας η μελαγχολία  
ενός χαμένου κόσμου.

Nei vostri occhi la malinconia  
d'un mondo perduto.

<sup>23</sup> Mastroianni (2014<sup>2</sup>) 292–293.

<p>Εμείς, σημερινά ανθρωπάκια, – εξόριστοι, πάντα πιο εξόριστοι απ’ τις αρχέγονες κι αγνές πηγές της ζωής – σας κοιτάζουμε, μαγεμένοι.</p>	<p>Noi, piccoli uomini d’oggi, – esuli, sempre più esuli dalle primigenie e pure sorgenti della vita – vi guardiamo, incantati ...</p>
--	--

Dans sa vision idéalisée, les Bronzes sont les témoins muets du passé, exilés d’un monde perdu et glorieux (ιερή αρμονία της Ελλάδας); les hommes d’aujourd’hui, exilés eux aussi (εξόριστοι), désormais loin de la perfection ancestrale, admirent fascinés ces œuvres. Le poème s’ouvre et se termine avec une référence à la merveille (θαύμα) et à la fascination exercée par les statues (μαγεμένοι).

La comparaison ne pourrait pas être plus frappante et en même temps plus exemplaire. En 2014 Gerald Bruneau photographie les Bronzes en tulle, string et boa fuchsia. L’impact médiatique est alors très fort et sa production reçoit dans la plupart des cas des critiques acérées : on parle sans ambages d’affront intolérable au patrimoine<sup>24</sup>. Plusieurs mouvements artistiques du XX<sup>e</sup> siècle (dadaïsme, surréalisme, pop-art) avaient déjà utilisé certaines œuvres d’art iconiques de manière frappante et désacralisante, dans le but de remettre en question l’art bridé des institutions telles que les académies et les musées : en 1919 Marcel Duchamp dévoile *L.H.O.O.Q.*, reproduction de La Joconde affublée d’une paire de moustache. Combinaison de *ready-made* et de dadaïsme iconoclaste<sup>25</sup>, elle deviendra à son tour le manifeste du mouvement Dada et une œuvre iconique. Il y a peut-être un fil rouge entre ces deux opérations de resémantisation d’un chef-

24 Parmi les titres des journaux : « Guerrieri in pelliccia. L’ultimo clamoroso oltraggio ai Bronzi di Riace » (*Fame di Sud*, 1er août 2014); « Outracy after ancient Greek statues snapped in tulle and feathers » (*The Telegraph*, 4 août 2014); « A symbol of virility – with feather boa and thong : Row over photos of the ancient statue that’s dressed up » (*Independent*, 4 août 2014). Si en général les archéologues, les institutions et les citoyens de Reggio Calabria ont jugé le reportage outrageant, il existe quelques avis divergents : « Bruneau ha infatti creato un’opera diversa e la componente di creatività è indiscutibile, per cui le sue foto possono senz’altro essere definite un bene culturale a se stante. E ciò nulla toglie all’interesse che la riproduzione può togliere all’opera originaria : non ci risulta che dopo la caricatura di Duchamp siano diminuiti i visitatori del Louvre curiosi di vedere la Gioconda. L’opera di Bruneau è sicuramente stata importante e valorizzante perché ogni rivisitazione che abbia dignità artistica, a giudizio di chi scrive, contribuisce a creare una letteratura che non fa altro che aggiungere e nulla togliere all’opera originaria conferendo significati senza per questo svilirne l’immagine » Sammarro (2019).

25 Duchamp (1994) 224.

d'œuvre : pour *L.H.O.O.Q.* Duchamp joue sur l'ambiguïté du genre masculin et féminin (son invention de l'hétéronyme Rose Selavy est à cet égard particulièrement éclairante), quant Gerald Bruneau déclare à propos des bronzes de Riace que « Se facciamo i dotti e i filologi, si finisce per dover dire che omosessualità e pederastia nella Grecia classica non erano pratiche anormali, né oggetto di scandalo sociale. Quindi sbaglia chi pensa che ho voluto contaminare del morbo del XXI secolo due icone classiche. Ho solo cercato di restituire un ordine di idee antico attraverso la banalità kitsch del presente : accessori Camp che sono il triste analogo mercificato di quel che nel mondo ellenico era il culto della bellezza in base al quale si praticava l'amore tra persone dello stesso sesso [...] seguendo la mia intuizione artistica, ho pensato di passare dai simboli della purezza transgender (un velo da sposa su un guerriero simbolo della virilité), a quelli del gusto Camp e Kitsch della contemporaneità : un tanga, un boa fucsia. »<sup>26</sup>

Dans les intentions du photographe donc, les photographies auraient dû questionner la virilité incarnée par les Bronzes et attirer l'attention sur la lutte pour les droits de la communauté LGBT, contribuant à lutter contre l'homophobie. La production de Gerald Bruneau est une réélaboration de l'image des statues qui s'appuie sur la perception esthétique populaire de ces œuvres d'art, qui a élevé les Bronzes en véritables icônes de virilité. Cependant, comme Mario Torelli l'a relevé à juste titre, il s'agit d'un malentendu. L'archéologue souligne que l'intention des artistes grecs n'était certainement pas d'exalter des formes de machisme<sup>27</sup> : dans l'art grec ancien la perfection physique répond à la fois à une série de vertus morales, résumée dans l'expression *Kalos kagathos* (beau et bon), qui n'a rien à voir avec ces prétendues manifestations de virilité. Toutefois, comme cela a déjà été mis en évidence<sup>28</sup>, dès les prémices de leur succès médiatique et en dépit des analyses scientifiques, les Bronzes sont devenus dans l'imaginaire populaire des symboles de la beauté masculine et du corps humain, véritables incarnation de perfection physique.

En 1981, l'hebdomadaire *Panorama* proposait en pleine page une photographie du Bronze A, accompagnée du titre « Bello come un dio » : dans le langage populaire ils sont « les beaux » par antonomase. Un peu partout en Italie,

<sup>26</sup> Réponse de Bruneau aux accusations de l'ancienne Surintendante Simonetta Bonomi : <https://m.dagospia.com/la-soprintendente-del-museo-di-reggio-calabria-bruneau-lo-prendo-a-calci-la-replica-di-brune-82285> ; consultation janvier 2020.

<sup>27</sup> Torelli (2015) 36–37.

<sup>28</sup> Lombardi Satriani (2002<sup>2</sup>) ; Fileni (2002<sup>2</sup>).

l'appellation « bronzo di Riace » ou plus simplement « bronzo » (forme abrégée probablement plus répandue en Calabre) désigne de jeunes hommes de grande beauté, un honneur rare<sup>29</sup>. Les statues ont, semble-t-il, toujours exercé une forte attraction sexuelle<sup>30</sup> : dès leurs premières expositions à Florence et Rome, les témoignages de visiteurs (hommes et femmes sans distinction) physiquement attirés par les statues ne sont pas rares<sup>31</sup>. Si la nudité est un code de représentation très répandu dans la culture classique et sa réception, elle est moins fréquente dans la conscience de ceux qui ne connaissent pas bien l'art et ses manifestations esthétiques. Cette inexpérience, rapportée à la contemplation de statues dont le physique est sans doute puissant, a suscité curiosité et attirance.

---

**29** Le 2 août 2017, un reportage sur la star Roberto Bolle publié par un magazine en ligne titre avec enthousiasme : « Meglio di un bronzo di Riace ! [...] Il ballerino posta le foto su Instagram e si mostra in tutta la sua bellezza : fisico da urlo ». Dans ce piège à clics, focalisé sur les photos de Bolle à la piscine, on lit plus avant « Addominali scolpiti, spalle larghe, bicipiti e gambe toniche, Roberto Bolle non ha nulla da invidiare ai bronzi di Riace » (<https://www.caffeinamagazine.it/dal-web/210125-meglio-di-un-bronzo-di-riace-roberto-bolle-il-bagno-in-piscina-e-da-infarto-il-ballerino-posta-le-foto-su-instagram-e-si-mostra-in-tutta-la-sua-bellezza-fisico-da-urlo/> ; consultation janvier 2020). Plusieurs mêmes Internet lancés sur les réseaux sociaux parodient l'expression italienne « Non è bello ciò che è bello, ma è bello ciò che piace » et la transforment en « Non è bello ciò che è bello, ma è bello ciò che Riace », avec les deux statues en évidence. Encore une fois, même dans un contexte humoristique, les statues incarnent un paradigme de beauté.

**30** Franco Fileni souligne toutefois que c'est surtout la statue A qui transmet un « atteggiamento provocatoriamente sessuale [...] un atteggiamento di corteggiamento esibizionistico, scoperto e tracotante tanto da risultare nel suo narcisismo quasi sfacciato. Il suo sorriso-ghigno non fa altro che sottolineare tutto ciò che nel suo corpo è iscritto anche se non a chiare lettere » : Fileni (2002<sup>2</sup>) 147. Encore, « l'insieme dei tre elementi – pene, scudo, lancia, – doveva esaltare la virilità eroica, mentre ora il sopravvissuto dei tre accentra l'occhio dello spettatore, non per voyeurismo, ma perché centro di una struttura dove prima il bacino e le armi, rispecchiandosi, facevano convergere », Fileni (2002<sup>2</sup>) 152–153.

**31** Fileni (2002<sup>2</sup>).

## LA RÉCEPTION COMME RÉSISTANCE : LES BRONZES, LA POLITIQUE, RIACE

L'utilisation des Bronzes à des fins politiques n'est pas vraiment récente : déjà dans les années 1980, on retrouve les statues de Riace dans plusieurs dessins satiriques sur les hommes politiques de l'époque, et encore aujourd'hui les mêmes dynamiques se répètent avec des cibles différentes. En 2015, à l'occasion de la réouverture du Musée suite à une longue phase de restauration, un dessin satirique illustre bien le phénomène : le Bronze B, regardant Matteo Renzi, alors premier ministre, s'exclame que Renzi a un visage de bronze (faccia di bronzo), une expression indiquant l'impudence. Ainsi, la satire implique également des représentants politiques actuels : Matteo Salvini est représenté en train de peindre en blanc le Bronze A, dont l'alliage métallique naturel est actuellement presque noir. « Comme ça ils arrêteront de tirer les noirs hors de la mer ! » s'exclame le chef de la Ligue, le pinceau à la main (Figure 5).



**Figure 5** Dessin satirique : les Bronzes et Matteo Salvini, ©Mike\_art4, collettivo La Psicoscimmia, 19 novembre 2018, image fournie par l'artiste.

Le rapport entre la Ligue et les Bronzes est très particulier : en 2014, les médias ont lancé une polémique soutenue par le critique d'art Vittorio Sgarbi et le président de la région Lombardia Roberto Maroni sur le transfert des deux statues à Milan pour la grande Exposition universelle 2015<sup>32</sup>. La surintendante de l'époque a précisé qu'aucune demande officielle de prêt n'était parvenue au Musée de Reggio Calabria. Quoiqu'il en soit, le Ministre Franceschini avait chargé une commission d'experts pour évaluer les risques d'un éventuel transport des Bronzes, qui avait émis un avis négatif quant à un déplacement des statues<sup>33</sup>. La controverse ne s'est pas arrêtée et certains militants de la Ligue ont mis en scène un « enlèvement » symbolique des Bronzes à l'entrée du Musée<sup>34</sup>. Cette affaire, éventuellement grotesque, mets deux éléments en évidence. Tout d'abord, on constate que les statues sont vues comme des simples ornements à déplacer en fonction des occasions les plus disparates et sans projet scientifique de valorisation qui, il faut le souligner, dans la législation italienne est liée à la protection des œuvres<sup>35</sup>. Ce type de propositions n'a rien à voir avec une réelle valorisation et une compréhension profonde des œuvres, qui sont soustraites à un récit scientifique pour des finalités politiques ou économiques et traitées comme des stars du showbiz, tirées hors de contexte<sup>36</sup>. Deuxième élément, cette polémique

32 « Bronzi per Expo, Sgarbi attacca : < Trasportarli è facilissimo. Chi si oppone è un conservatore >. Il critico e ambasciatore per le arti : < Sono un bene dello Stato, non della Calabria >. Poi dice che si rivolgerà al ministro Franceschini » [https://milano.repubblica.it/cronaca/2014/08/18/news/bronzi\\_a\\_milano\\_sgarbi\\_insiste\\_trasportarli\\_facilissimo\\_chi\\_si\\_oppone\\_conservatore\\_e\\_superstizioso-94008388/](https://milano.repubblica.it/cronaca/2014/08/18/news/bronzi_a_milano_sgarbi_insiste_trasportarli_facilissimo_chi_si_oppone_conservatore_e_superstizioso-94008388/) ; consultation mai 2019.

33 Pour le texte complet de la commission voir Paoletti & Settis (2015) 107–110.

34 « Bronzi di Riace, leghisti inscenano rapimento simbolico delle statue : < Contro chi non vuole portarli all'Expo di Milano > » [https://www.huffingtonpost.it/2014/09/25/bronzi-riace-lega-rapimento\\_n\\_5882796.html](https://www.huffingtonpost.it/2014/09/25/bronzi-riace-lega-rapimento_n_5882796.html) ; consultation mai 2019.

35 « La valorizzazione è attuata in forme compatibili con la tutela e tali da non pregiudicarne le esigenze » (art. 6, c. 2, *Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio*).

36 « Nell'era della sua riproducibilità, il capolavoro non cancella la sua aura, la moltiplica esponenzialmente. Al prezzo di cambiare statuto : non è più un'opera d'arte, ma un'icona, un simbolo pop che al pari delle star dello spettacolo è capace di attirare pubblico, e quindi viene usato alla stregua di un ospite di lusso a Sanremo [...] Non importa più che cosa significhino, che cosa sono, quale sia la loro storia. In una parola non importa più la conoscenza che portano con sé, ma solo la loro presenza. Non ci sono mostre, ma eventi », Botta (2015) 40. Déjà en 2009 Silvio Berlusconi et l'ancien ministre du patrimoine Sandro Bondi avaient proposé le déplacement des Bronzes en Sardaigne tout simplement pour « accueillir » les membres du

a exploité et en même temps alimenté des tensions sociales et des préjugés estimant comme un gâchis le fait d'exposer ces œuvres d'art en Calabre, une région « du sud » considérée comme arriérée<sup>37</sup>. Il est indéniable que la région ne développe pas pleinement son potentiel, il est néanmoins sans doute contradictoire de la priver de ses principaux attraits en affirmant qu'ils ne sont pas suffisamment valorisés, plutôt que de déclencher des cycles positifs de valorisation culturelle et touristique. La proposition avancée par Maroni de donner au Musée une partie de l'argent récolté par la vente des billets de l'exposition universelle (une sorte de *do ut des*) confirme une mentalité d'assistantat et la perception des œuvres d'art comme destinées uniquement à produire du profit. L'actuel leader de la Ligue, Matteo Salvini, n'a d'ailleurs jamais pris le temps de visiter le Musée de Reggio Calabria pendant ses nombreux voyages en Calabre en tant que Ministre de l'Intérieur ; sa première visite a eu lieu le 6 février 2020<sup>38</sup>.

Au-delà de la caricature des hommes politiques, on note également l'utilisation de l'image des Bronzes pour incarner des questions sociales précises. De manière générale, les Bronzes véhiculent des messages positifs<sup>39</sup> ; on peut affirmer qu'une partie de la culture populaire a accepté, de manière subconsciente, l'idéal

---

G8 et représenter l'Italie pendant le sommet [https://www.corriere.it/politica/09\\_febbraio\\_14/macri\\_cutri\\_bronzi\\_riace\\_calabria\\_g8\\_3b2a5044-fa6d-11dd-a8db-00144f02aabc.shtml](https://www.corriere.it/politica/09_febbraio_14/macri_cutri_bronzi_riace_calabria_g8_3b2a5044-fa6d-11dd-a8db-00144f02aabc.shtml) ; consultation décembre 2019.

**37** Les déclarations faites par Maroni étaient de ce type : « Non c'è nessuna polemica sui Bronzi di Riace, semplicemente abbiamo proposto di portare qui per l'Expo questi Bronzi che stanno in un museo, il museo della Magna Grecia, che ogni anno viene visitato da poche decine di migliaia di persone. Portiamoli qui, facciamo pagare il biglietto e qui saranno visitati da milioni di persone e siamo disposti a dare un contributo per rendere più efficiente il loro museo [...] Se poi il ministro Franceschini decide di non spostarli sarà peggio per i Bronzi e anche per i calabresi » [http://archivio.giornaledicalabria.net/index.php?section=news&id\\_Notizia=48776&idarea=6](http://archivio.giornaledicalabria.net/index.php?section=news&id_Notizia=48776&idarea=6) ; consultation mai 2019.

**38** À cette occasion Salvini a loué les statues, « due capolavori simbolo della genialità umana ». Le même jour, faisant référence à Mimmo Lucano pendant un meeting à Reggio Calabria, il a déclaré : « Quando torniamo al governo le frontiere le sigilliamo. Altro che modello Riace, l'unico modello Riace è quello dei Bronzi » ([https://www.quotidianodelsud.it/calabria/reggio-calabria/politica/2020/02/06/salvini-a-reggio-calabria-elogio-ai-bronzi-poi-critica-i-magistrati-che-vogliono-mandarli-a-processo?cli\\_action=1582623075.244](https://www.quotidianodelsud.it/calabria/reggio-calabria/politica/2020/02/06/salvini-a-reggio-calabria-elogio-ai-bronzi-poi-critica-i-magistrati-che-vogliono-mandarli-a-processo?cli_action=1582623075.244) ; consultation février 2020).

**39** Il faut souligner l'ambivalence de la pensée commune autour des statues : on a déjà mentionné leur identification avec les saints patrons de Riace au lendemain de la découverte, mais

grec de *kalokagathos* : à la beauté physique correspondent la vertu et la bonté morale. Ainsi, en 2015, après le meurtre du vice-président du Conseil régional de Calabre Francesco Fortugno, les Bronzes ont été utilisés comme porte-parole du mouvement de jeunesse antimafia né à Locres « Ammazatecittutti » : des symboles du passé pour donner une nouvelle chance à la région et à ses forces positives.

Cependant, l'utilisation la plus intense des Bronzes au sens politique est très récente et se poursuit encore. On a jusqu'à présent mis en évidence le lien et l'identification des statues avec Reggio Calabria, la ville où ils sont exposés depuis les années 1980, mais les Bronzes, comme leur nom le rappelle pour toujours, ont été découverts à Riace, sur la côte ionienne, sur l'autre versant de la Calabre. Le petit village de Riace, dont Côme et Damien sont les saints patrons, venus d'Arabie, et où les statues ont été trouvées a été administré pendant quinze ans par Mimmo Lucano, le maire qui a créé le « Modello Riace ». Presque abandonné en raison du chômage et de l'émigration des Calabrais, Riace a été au cours des dernières années au cœur d'une expérience d'accueil social. Des centaines de réfugiés issus de différentes régions du monde ont été accueillis et installés dans un système économique valorisant l'artisanat traditionnel de Riace ou du lieu d'origine des immigrés. L'idée est née après l'arrivée de plus de 300 réfugiés kurdes sur la plage de Riace en 1998, au même endroit où vingt-six ans plus tôt, les Bronzes sortaient des eaux. Pour l'ancien maire de Riace les trois faits sont étroitement liés, « [...] il tratto di mare dove sono sbarcati i Curdi è lo stesso dove negli anni Settanta erano stati ritrovati i Bronzi. Anche questo è un segno del destino per la comunità di Riace. Questo luogo si lega alla nostra comunità in una storia infinita. [...] I Bronzi, ma anche la festa dei santi Cosma e Damiano, questi due eroi del martirio cristiano che vengono dal mare. E c'è lo scoglio di Cosma e Damiano, dove sono stati ritrovati i Bronzi e dove sono sbarcati i Curdi. [...] Nel pomeriggio, dopo lo sbarco, andai alla Casa del Pellegrino per capire meglio. La prima cosa che mi ricordo sono i vestiti, sembravano tutti rom con quei vestiti colorati. Perché la nostra festa patronale, la festa di san Cosma e Damiano, la chiamano la festa dei rom »<sup>40</sup>. Il y a donc un récit mettant en

---

déjà Lombardi Satriani (2002<sup>2</sup>) avait remarqué leur côté obscur : la fascination collective exercée par les Bronzes revêt de temps à autre la forme de la « jettatura » : ils auraient le pouvoir de porter malheur et l'action même de les toucher serait néfaste.

<sup>40</sup> Interview de Mimmo Lucano, dans Zavaglia (2018).



relation le passé grec incarné par les Bronzes<sup>41</sup>, la tradition chrétienne des saints venus par bateau et l'arrivée des réfugiés aujourd'hui ; la mer est l'élément de connexion. La mer qui porte des trésors, garde le sacré, sélectionne les gens dirigés à Riace. Les incursions des Sarrasins ont été repoussées, mais les migrants accueillis comme un signe du destin<sup>42</sup>.

Après une accusation pour irrégularités administratives, Mimmo Lucano a été expulsé de Riace en novembre 2018 : un vaste mouvement de soutien s'est mis en place et un appel aux artistes a été lancé sur les réseaux sociaux avec les hashtags #matiteperriace et #Riacenonsiarresta. La plupart des artistes ont choisi les Bronzes comme symbole d'accueil et de solidarité : ils sont souvent figurés en train de sauver des réfugiés en mer ... de bons géants qui, comme le dit le journaliste Nicola Bottiglieri, sont « una metafora perfetta dell'emigrazione, oggi : la testimonianza di un viaggio nel quale l'umanità rigenera se stessa e la propria cultura »<sup>43</sup>.

Dans cette réinterprétation politique et sociale, les Bronzes participent à l'histoire de Mimmo Lucano, s'indignant ou pleurant la fin du « Modello Riace ». Tour à tour, ils retournent d'eux-mêmes dans les flots, se mêlent aux habitants

---

41 Mis à part la découverte des Bronzes, aucune trace archéologique antique n'est recensée à Riace.

42 « Riace e ... il mare, un rapporto intriso di amore e odio che ha segnato l'esistenza di questa terra. Un mare emblema di altissima civiltà, autentica autostrada tra la Grecia e le sue colonie mediterranee. Ma anche mare terribile, angoscioso, in grado con le sue onde violente di far naufragare e affondare le deboli imbarcazioni di legno dell'epoca magnogreca, e, nei secoli successivi, fonte di pericolo sempre imminente di sbarchi e attacchi fa parte di saraceni e turchi. Ancora oggi luogo di misteriosi naufragi e continui sbarchi di immigrati. La storia di Riace e il mare : « Qui mi ha gettato un dio », narrava Ulisse a Nausicaa sulla spiaggia dei Feaci. Dal mare arrivarono i greci ; dal mare giunsero i due santi protettori del paese, eroi del martirio cristiano, santi Cosma e Damiano, proprio accanto allo scoglio dove vennero ritrovate le statue bronzee. La tradizione popolare rappresenta questi santi come eterni guardiani del paese. Vari eventi miracolosi avevano provato la loro sacra presenza e protezione del mare di Riace : navi e imbarcazioni di pirati avevano tentato di approdare lungo la costa per saccheggiare paesi e villaggi erano state respinte da improvvisi e misteriosi colpi di vento o da mareggiate furiose », brochure de l'association *Città Futura* cité dans Zavaglia (2018).

43 « I migranti di Riace. Oltre la paura del « diverso » », l'article poursuit : « Tanto le statue di bronzo quanto il flusso dei migranti sono figli del mare e del tempo, arrivati sulle nostre coste dopo mille razzie, avanguardia di un popolo che preme alle loro spalle, frammenti di un mondo più grande di loro, di cui sono avanguardia inconsapevole. In ogni caso, guerrieri privi di armi le statue, guerrieri del lavoro i migranti, che usano le mani per vangare qualsiasi terreno, le gambe per camminare qualsiasi strada [...] Un'altra esperienza che li accomuna è quella di

multiethniques de Riace ou s'embrassent en signe de fraternité (le noir/Bronze A et le blanc/Bronze B). Représentés tels Tommie Smith et John Carlos pendant les Jeux olympiques de 1968, le poing levé et ganté pour soutenir le mouvement des droits civiques Black Panther Party, ils abattent les murs du racisme. Leurs énormes mains soutiennent le village (avec une citation de Italo Calvino, « Ogni città riceve la sua forma dal deserto a cui si oppone ») ou le monde entier. Dans un cas, le Bronze A est figuré comme un nouveau Christ, la couronne d'épines posée sur la tête, citant l'Évangile de Mathieu, 40 : « Je vous le dis en vérité, toutes les fois que vous avez fait ces choses à l'un de ces plus petits de mes frères, c'est à moi que vous les avez faites ». Sur une peinture murale de l'artiste péruvien Carlos Atoche au titre « Il sogno del guerriero », le Bronze B est représenté avec les traits de Mimmo Lucano, sur fond de couleurs du drapeau-arc-en-ciel (Figure 6) : les deux symboles positifs du village sont ainsi superposés et fusionnés, tandis que de manière diamétralement opposée, les Bronzes et Matteo Salvini s'opposent nettement sur une fresque peinte à la gare de Riace.

## SANS CONCLUSION

Il semble impossible de délivrer une conclusion. En près d'un demi-siècle de leur nouvelle vie, les Bronzes de Riace ont montré qu'ils peuvent intercepter les désirs, les besoins expressifs et les aspirations de pouvoir d'au moins deux générations. Outre leur valeur artistique incommensurable, c'est dans cette extraordinaire capacité à inspirer que réside probablement la nature plus intime de leur fascination.

À la veille du cinquantième anniversaire de leur découverte, les archéologues et les historiens de l'art ancien sont peut-être finalement prêts à s'interroger sur leur énorme pouvoir de pénétration de l'imaginaire et de la culture populaires. Sans préjugé, condamnation ou fermeture d'esprit. La nécessité de protéger et de sauvegarder la dignité des œuvres demeure et, avec elle, la grande responsabilité de préserver le passé pour l'avenir, les yeux bien ouverts sur le temps présent.

---

scontrarsi con un paese straniero, intercettare nuovi sguardi, ascoltare nuove voci, abitare nuovi spazi, insomma vivere una nuova vita » : <http://www.succedeoggi.it/2017/04/i-migranti-di-riace/> ; consultation mai 2019. Cette réinterprétation est sans doute poétique mais il faut relever que l'image qui accompagne l'article est celle de deux copies des Bronzes ...



**Figure 6** Riace, fresque de Carlos Atoche, « Il sogno del guerriero »,  
© Emanuela Robustelli, image fournie par la photographe.

## BIBLIOGRAPHIE

- Botta (2015). – Gregorio Botta, « Quando l'arte va in tournée », dans Maurizio Paoletti & Salvatore Settis (eds.), *Sul buono e sul cattivo uso dei Bronzi di Riace* (Roma : Donzelli 2015) 39–42.
- De Pourcq (2012). – Maarten De Pourcq, « Classical Reception Studies : Re-conceptualizing the Study of Classical Tradition ». *The International Journal of Humanities*, 9, 4 (2012) 219–225.
- Duchamp (1994). – Marcel Duchamp, *Duchamp du signe. Ecrits* édité par Michel Sanouillet (Paris : Flammarion 1994).
- Ducomet (2017). – Margaux Ducomet, « Devises, blasons et références antiques dans le foot », dans Fabien Bièvre-Perrin (éd.), *Antiquipop*, Lyon, 22/05/2017. En ligne : <https://antiquipop.hypotheses.org/2516> ; consultation octobre 2021.
- Felici (2002). – Enrico Felici, « Simboli nel passato, idoli nel presente : i Bronzi di Riace. A trent'anni dalla scoperta ». *L'archeologo subacqueo* VIII.2.23 (2002) 5–12.
- Fileni (2002<sup>2</sup>). – Franco Fileni, « Dalla mancanza alla sessualità/From absence to sexuality », dans Luigi M. Lombardi Satriani & Maurizio Paoletti (éds.), *Gli eroi venuti dal mare/Heroes from the Sea* (Roma : Gangemi Editore 2002<sup>2</sup>) 145–156.
- Foti (1973). – Giuseppe Foti, « La documentazione archeologica in Calabria », dans *Economia e società nella Magna Grecia*. Atti del XII Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto, 8–14 ottobre 1972 (Napoli : Arte Tipografica 1973) 341–352.
- Hardwick (2003). – Lorna Hardwick, *Reception Studies* (Oxford : University Press 2003).
- Lombardi Satriani (2002<sup>2</sup>). – Luigi M. Lombardi Satriani, « Il successo dei Bronzi/The popularity of the Bronzes », dans Luigi M. Lombardi Satriani & Maurizio Paoletti (éds.), *Gli eroi venuti dal mare/Heroes from the Sea* (Roma : Gangemi Editore 2002<sup>2</sup>) 121–144.
- Lombardi Satriani & Paoletti (2002<sup>2</sup>). – Luigi M. Lombardi Satriani & Maurizio Paoletti (eds.), *Gli eroi venuti dal mare/Heroes from the Sea* (Roma : Gangemi Editore 2002<sup>2</sup>).
- Mastroianni (2014<sup>2</sup>). – Felice Mastroianni, *Trilogia neoellenica/Ελληνική Τριλογία* (Soveria Mannelli : Rubbettino 2014<sup>2</sup>).
- Paoletti (2013–2014). – Maurizio Paoletti, « I Bronzi di Riace. L'arte classica è ancora attuale ? ». *Aiônos. Miscellanea di studi storici*, 18 (2013–2014) 55–74.

- Paoletti (2015). – Maurizio Paoletti, « L'entusiasmo per i Bronzi : una visione kitsch », dans Maurizio Paoletti & Salvatore Settis (eds.), *Sul buono e sul cattivo uso dei Bronzi di Riace* (Roma : Donzelli 2015) 77–96.
- Paoletti & Settis (2015). – Maurizio Paoletti & Salvatore Settis (eds.), *Sul buono e sul cattivo uso dei Bronzi di Riace* (Roma : Donzelli 2015).
- Roma (2009). – Giuseppe Roma, « I Bronzi di Riace. Un contesto archeologico trascurato ». *L'archeologo subacqueo* XV.2.44 (2009) 5–10.
- Roma (2015). – Giuseppe Roma, « I santi Medici e i Bronzi di Riace ». *Studi Biontini* 99–100 (2015) 73–83.
- Settis (2006). – Salvatore Settis, *Laocoonte. Fama e stile* (Roma : Donzelli 2006).
- Settis (2015). – Salvatore Settis, « La tripla rinascita dei bronzi di Riace », dans Maurizio Paoletti & Salvatore Settis (eds.), *Sul buono e sul cattivo uso dei Bronzi di Riace* (Roma : Donzelli 2015) 3–20.
- Torelli (2015). – Mario Torelli, « Del buon uso dei bronzi di Riace (e soprattutto del cattivo) », dans Maurizio Paoletti & Salvatore Settis (eds.), *Sul buono e sul cattivo uso dei Bronzi di Riace* (Roma : Donzelli 2015) 31–37.
- Zavaglia (2018). – Pietro Domenico Zavaglia, *Bronzi santi e rifugiati. Il caso di Riace* (Roma : Castelvechi 2018).

## SITOGRAFIE

- Istituto Centrale per la Demotologia antropologia <http://www.idea.mat.beniculturali.it/> ; consultation octobre 2021.
- Costanzo (2017). – Daniela Costanzo, « Compte rendu à Paoletti, Maurizio – Settis, Salvatore : Sul buono e sul cattivo uso dei Bronzi di Riace ». *Histara. Histoire de l'art, histoire des représentations et archéologie, les comptes rendus* <http://histara.sorbonne.fr/cr.php?cr=2866&lang=it&quest=costanzo> ; consultation octobre 2021.
- Sammarro (2019). – Dario Sammarro, « La valorizzazione del patrimonio culturale : il caso dei Bronzi di Riace ». *Ratio Iuris* [https://www.ratioiuris.it/la-valorizzazione-del-patrimonio-culturale-il-caso-dei-bronzi-di-riace/#\\_ftnref36](https://www.ratioiuris.it/la-valorizzazione-del-patrimonio-culturale-il-caso-dei-bronzi-di-riace/#_ftnref36) ; consultation octobre 2021.

---

Daniela Costanzo

Ministero della Cultura, Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria

Piazza G. De Nava, 26 – 89123 Reggio Calabria, Italy

daniela.costanzo@beniculturali.it

**Suggested citation**

Costanzo, Daniela : Le destin des icônes : perception, symboles et images des Bronzes de Riace dans la culture contemporaine. In : thersites 13 (2021), Antiquipop, pp. 100–124.

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol13.153>

MANON RENAULT

(Sorbonne Nouvelle, IRMÉCCEN – Institut de Recherche Médias, Cultures,  
Communication et Numérique)

## Antiquités et pop cultures dans la haute couture et le prêt-à-porter des années 2010

---

**Abstract** From the fluid dresses woven from precious materials evoking the iconic statues of Antiquity to the revival of Spartan shoes, two emblematic fashion trends will help us study the place of Greek Antiquity in contemporary women’s fashion collections. Ordinary as well as extraordinary, what do these reminiscences tell? Can they permit us to understand the boundaries that structure and govern the worlds of fashion? Numerous and diverse, the differences and the similarities of the ways in which classical references are used allow us to study the relations of power in which the specificities of haute couture and ready-to-wear are defined. The values, the entry criteria, the operating hierarchies as well as the very acceptance of the word “fashion” are different from one environment to another. From the catwalks of big fashion houses on Avenue Montaigne such as Chanel to the youngest brands, the differentiated readings and uses of Antiquity raise the question of the symbolic value of classics in fashion.

**Keywords** Fashion, Antiquity, Sociology, Fashion Studies, Pop culture

## INTRODUCTION

La mode telle que nous la connaissons aujourd'hui est un monde pluriel et composite qui s'est construit entre innovations techniques et mouvements de démocratisation des tendances au cours de l'époque moderne dans le monde occidental. Cette histoire, qui fait de la mode un phénomène social moderne (largement critiqué à cause de son eurocentrisme<sup>1</sup>), montre que la haute couture est devenue l'un des centres symboliques historiques d'un phénomène de renouvellement du vêtement qui ne répond pas seulement aux besoins pratiques, mais aussi aux aspirations spirituelles, à l'aune de l'économie libérale. La récurrence des références classique est très présente dans les discours sur les pratiques de création, sur les podiums ou dans les pages des magazines qui décrivent les tendances.<sup>2</sup> Protéiformes, ce sont l'Antiquité gréco-romaine, pharaonique – Chanel, *Métiers d'art* 2019 ; Dior Haute Couture 2005 – ou chinoise – Guo Pei Haute Couture 2019 – qui se faufilent jusque dans les défilés des créateurs les plus subversifs – Pam Hogg, printemps/été 2019 – et envahit les arrêts de bus pour des campagnes de parfum siglées Paco Rabanne – Olympea et Invictus – ou Yves Saint Laurent – Kouros. Ainsi, l'Antiquité dépasse la sphère de la haute couture et s'invite dans les univers qui l'entourent.

En 2006, dans le cadre d'un défilé mi-saison, la maison Chanel ressuscite la spartiate. La célèbre chaussure de guerrier est rapidement portée par les célébrités, elle se trouve alors déclinée par différentes maisons de prêt-à-porter (Balenciaga, Alexander Wang ...) et envahit les chaînes de magasins les plus accessibles. La paire de spartiate est un véritable « hit de l'été », soumis à la dureté du cycle d'engouement éphémère des consommateurs de mode. Sous les apparences de pièces coûteuses et rares, ou sous des formes plus populaires dans des matières moins nobles, le voyage du signifiant antiquisant par l'objet « spartiate » franchit les mondes sociaux et économiques. Son apparition chez Chanel en 2006 préfigure le point de départ de notre corpus : la spartiate y est alors associée à des « robes de déesses », nous y reviendrons. C'est un voyage différent qui est alors proposé, accueillant moins de passagers, et à partir duquel nous allons suivre le parcours du symbole antiquisant dans la mode.

---

1 Gaugele & Titton (2019).

2 Hammen (2011).



Prenant forme dans les ateliers de haute couture, les « robes de déesses » sont des pièces uniques, réservées aux soirées d'exceptions. Elles s'exposent dans des mises en scène extraordinaires, comme le défilé Chanel de 2017, plutôt que dans les rayons de Zara. Ces monstrations font appel à des cadres particuliers, qui mobilisent les plus grands noms du métier, depuis les mannequins jusqu'aux organisateurs, les rendant dignes d'un décor de cinéma. Attirant les regards d'un public qui ne peut y avoir accès, ces robes semblent symboliquement être un outil de distinction élitiste. Dans la haute couture, elles racontent le rêve d'une époque lointaine, nous y reviendrons. Ces robes ne constituent pas pour autant un *laïus* obligatoire pour les maisons de couture parisiennes – elles sont peu présentes dans les collections de la maison Dior par exemple – qui n'ont plus à faire leurs preuves, contrairement aux maisons récentes et étrangères – comme Georges Hobeika – qui jouent à un jeu beaucoup plus complexe que celui de la distinction. L'histoire de la *démocratisation* des spartiates suite au défilé Chanel n'est donc pas celle des robes antiques, et leurs modes de monstrations divergent.

Articulées à des pièces plus actuelles, les spartiates s'affranchissent de leur caractère antique par la grammaire de créateurs-stylistes du prêt-à-porter. Elles sont avalées, dans l'histoire particulière de la collection. Qu'elle se manifeste à travers des robes olympiennes ou des spartiates revisitées, dans la mode, l'Antiquité est à la fois dotée d'une aura, conférée par la virtuosité des techniques et des matières qui définissent la haute couture, et rendue populaire par la réplique et la grande distribution prêt-à-porter. Ces deux exemples illustrent le phénomène qu'est la mode : transformer des signes distinctifs en produits de consommation communs tout en puisant constamment le passé à la recherche de nouvelles spécificités, pour que jamais la possibilité de distinction ne s'évanouisse.

## L'ANTIQUITÉ DANS LA MODE : DES FONCTIONS DUELLES

« Dans la mode, l'Antiquité symbolise un équilibre interne – soit un accord entre corps et esprit. Les périodes de citation de l'Antiquité sont privilégiées par des contextes sociaux plus stables contrairement aux moments de désordres ou la culture ancienne et noble est délaissée par la mode qui se tourne du côté des cultures alternatives qui expriment le désordre, tels que les punks » explique Alice Pfeiffer, journaliste de mode et professeure à l'Institut français de la

mode.<sup>3</sup> L'Antiquité en tant que tendance répond donc à un besoin social et anthropologique qui transcende les frontières entre prêt-à-porter et haute couture, devenant le symbole d'un esprit du temps. La mode n'est néanmoins pas simplement une illustration sociologique. C'est une industrie au sein de laquelle les marchandises résultent de logiques internes. Elle devient alors la trace des tensions internes : ces dissonances peuvent être entendues comme l'écho de maisons habitées par des créateurs en compétition car soumis à la matérialité du marché économique. Agnès Rocamora, professeure en Fashion Studies à Londres, définit la mode comme une culture matérielle et un système symbolique :

It is a commercial industry producing and selling material commodities ; a socio-cultural force bound up with the dynamics of modernity and post-modernity ; and an intangible system of signification. It is thus made of things and signs, as well as individual and collective agents, which all coalesce through practices of production, consumption, distribution and representation. The study of fashion necessarily covers a wide terrain, ranging from production to consumption and systems of meaning and signification, and scholars need an equally wide array of methodologies and theories from many disciplines.<sup>4</sup>

Les clins d'œil à l'Antiquité sont des signes construits à la fois dans des pratiques de production et dans des pratiques de réception. Les modes de productions et valeurs liées à l'Antiquité doivent être regardés et analysés différemment dans la haute couture et dans le prêt-à-porter. La haute couture répond à une histoire particulière puisqu'elle incarne historiquement le premier système parisien de la mode, marqué par l'installation du couturier Charles Frederic Worth à Paris dans les années 1850, considéré comme le père de la haute couture.<sup>5</sup> Au niveau juridique, Paris est la seule ville à disposer de l'appellation « haute couture » déposée en 1945. Ce système, véritable outil de l'exception culturelle, assure une couverture médiatique à la place de Paris et permet à la ville de se distinguer. Il n'empêche pourtant pas l'apparition du « prêt-à-porter » en 1973.<sup>6</sup> La plupart des couturiers de l'époque, comme Cristobal Balenciaga, refusent de s'y soumettre :

---

3 Merci à Alice Pfeiffer pour ses réponses à mes questions.

4 Rocamora & Smelik (2015) 1.

5 Bass-Krueger (2016) 5.

6 Mouclier (2004) 54.

ce dernier qualifie le déploiement des lignes bis prêt-à-porter en usant du registre de la prostitution. Plus accessible et plus démocratique, le système de la mode se généralise malgré tout, séduisant une nouvelle frange de la population – ce qui n'est pas du goût de tous.<sup>7</sup> Au fil du temps les scènes mode se multiplient et des créateurs du monde entier tentent leur chance.

Dans son ouvrage de 1967, *Système de la mode*, Roland Barthes entend fournir « l'analyse structurale du vêtement féminin ». <sup>8</sup> Dans ses écrits le prêt-à-porter et la haute couture sont confondus : peu importe, ce qui intéresse l'auteur c'est la mode « capitaliste », telle qu'elle est écrite dans les magazines. Pour lui les « journaux de mode sont comme des axiomatiques établissant pour chaque saison un style vestimentaire » pour répondre « à l'économie capitaliste qui a besoin de mythologies pour obnubiler la conscience comptable de l'acheteur et lui faire acheter une image plutôt qu'un produit matériel ». <sup>9</sup> Il s'intéresse ainsi à Marie-Claire, et parle majoritairement des tendances du prêt-à-porter sans accorder une signification particulière à la catégorie. Lieu qui brasse un grand nombre de tendances, qui changent chaque saison, la mode est une mythologie qui dématérialise le vêtement, puisque sa mise en image et sa textualité prévalent à sa matérialité pour Roland Barthes. En somme pour comprendre les renouvellements il faut se pencher sur la mode *image*, et la comprendre comme un langage qui fait varier les signes pour une même robe, plutôt que faire l'étude matérielle et historique des évolutions d'un vêtement qui demande un accès à la pièce matérielle.

Pourtant dans la haute couture, il semble problématique d'oublier le vêtement matériel, tant la définition du terme porte en son sang celui des artistes et artisans qui la fabrique. « Les critères la définissant sont : rareté, prestige, qualité, artisanat, tradition, savoir-faire, etc. <sup>10</sup> » Les historiens de la mode accordent une place primordiale à la culture matérielle et se battent pour l'accès aux archives des maisons. <sup>11</sup> Unique, rare : la haute couture se fraye un chemin en empruntant

---

7 Barrère & Santagata (2005).

8 Barthes (1967) 5.

9 Hammen (2017) 49.

10 Assouly (2017) 14.

11 Il est difficile pour les chercheurs d'avoir accès aux archives des maisons de mode, qui sont parfois dispersées quand la problématique de l'archivage n'a tout simplement pas oublié.

les caractéristiques qui fondent l'aura des œuvres d'art avant l'aire de leur reproduction technique, si l'on reprend les mots de Walter Benjamin. Pour l'auteur de l'École de Frankfort, les industries culturelles (du prêt-à-porter distribué en grande quantité par exemple) participent à la dégradation des arts classiques dont l'aura était garantie par une histoire, un lieu, et surtout l'unicité<sup>12</sup> – comme une pièce de haute couture. Par ses pratiques de production, ses modes de représentations et les discours qui lui sont associés, le luxe se réfère à une mythologie contemporaine qui détache la haute couture de l'industrie. Dernier lieu sacré de la mode, la haute couture reste vaillante face aux inconstances du prêt-à-porter, plus enclin à être une industrie destructrice d'aura, telle que l'entend Walter Benjamin.

Pour résumer, la mode répond à une double définition : elle est un phénomène social et une industrie. En tant que phénomène social elle répond à des besoins anthropologiques : l'Antiquité est convoquée pour nourrir un fantasme qui sera remplacé la saison suivante. En tant qu'industrie, deux temporalités coexistent, celle du luxe et celle du prêt-à-porter : l'Antiquité est intégrée dans les discours de maisons qui cherchent à se distinguer et à se délier de l'idée d'industrie, au profit d'une intégration au champ artistique. Elle suit alors les temporalités de la haute couture. Ce type de réminiscences est dilué et accompagne la plupart du temps un message propre au créateur artistique ou à la maison – pensons au défilé Art et métier de Chanel en 2018 sur le thème de L'Égypte antique, peu avant la disparition de l'un des *pharaons* de la mode contemporaine, Karl Lagerfeld.<sup>13</sup>

En croisant les définitions d'Alice Pfeiffer, Agnès Rocamora, et le système sémiotique de Barthes, on peut dire que l'Antiquité fantasmée occupe une fonction duelle. Elle incarne un fantasme de l'équilibre. Soit une représentation à réminiscences cycliques répondant aux besoins de l'époque dans le prêt-à-porter – un lieu où le vêtement image change constamment de signifiant, d'où un cycle rapide où les images sont plus importantes que le vêtement matériel –, soit un outil de hiérarchisation visant à conserver l'ordre établi entre les maisons dans la haute couture.

---

12 Benjamin (1955).

13 Bièvre-Perrin & Renault (2019).

## LES « ROBES DE DÉESSES » : UNE EXIGENCE D'EXCELLENCE TOUJOURS D'ACTUALITÉ

Selon Marie Schiele, l'essai de Gilles Deleuze sur le pli est emblématique de la place de la culture du vêtement comme art dans la haute culture.<sup>14</sup> Ainsi l'analogie haute couture/haute culture repérée par Bourdieu en 1975 semble encore effective.<sup>15</sup> Intimement lié à l'antique, le pli constitue, comme le drapé, un challenge qui atteste du savoir-faire du couturier contemporain. Le pli est un rite de passage.

Alors, comment différencier les anciennes maisons de couture des nouvelles ? Si elles sont nombreuses à utiliser les longues robes fluides, faisant rayonner les drapés et broderies, les femmes déesses apparaissent sous différentes lumières. Souvent dans le domaine du luxe, les défilés dédiés à la Grèce antique sont mis en scène sous la forme d'une reconstitution dans laquelle musique et scénographie s'accordent aux vêtements présentés – que ce soit la Grèce antique chez Chanel en 2018 ou chez Georges Hobeika en 2018. Il s'agit d'un régime de monstration qui fait appel à une « reconstitution » totale, comme cela pourrait avoir lieu dans un péplum peu documenté scientifiquement, privilégiant un effet de réel à une restitution méticuleuse.<sup>16</sup> Une manière d'exercer pour la maison son pouvoir et de faire la démonstration d'un capital économique pour s'assurer un capital onirique.

Si toutes les maisons tendent vers la proposition d'une immersion via la reconstitution, Chanel se différencie, car la maison peut citer ses propres codes et les mêler à ceux de la culture classique. Elle met en outre en place des décors époustouflants et surprenants, notamment pour le défilé croisière 2018 au Grand Palais pour lequel « l'espace d'exposition a été totalement repensé et métamorphosé : les pierres apparentes rouges ainsi que le sol gris ont disparu au profit d'un décor antiquisant évoquant la Grèce classique ».<sup>17</sup> Plus la maison est ancienne plus il existe de référents qui permettent aux spectateurs de distinguer ce qui est du registre de la griffe et ce qui appartient au fantasme antique, à la référence. Comme on reconnaît la patte d'un réalisateur ou la main d'un grand

---

14 Merci à Marie Schiele pour ses réponses à mes questions ; Deleuze (1988).

15 Bourdieu & Delsaut (1975) 8.

16 Bièvre-Perrin (2018).

17 Bièvre-Perrin & Besnard (2017).

peintre, on reconnaît un défilé Chanel à la présence de tailleurs en tweed, de perles, de chapeaux et autres éléments qui font partie d'une tablature notamment disséquée par Jean-Marie Floch dans *L'indémodable total look Chanel*.<sup>18</sup> On observe que les « robes de déesse » sont plus anecdotiques dans l'histoire récente de la maison Chanel, elle n'en est plus à l'heure du rite de passage dans le cadre duquel l'Antiquité est un motif d'apprentissage, contrairement au tweed, aux perles, ou aux camélias font partie du registre.

De son côté, le Libanais Georges Hobeika séduit des clientes du Moyen-Orient et des États-Unis, ainsi que des célébrités. Le luxe est plus ostentatoire, il est signalé de manière directe : faites de dorures et de paillettes, les robes sont de véritables pièces d'apparat. Le créateur évoque des princesses et les splendeurs antiques de la civilisation grecque comme source d'inspiration dans le communiqué de presse du défilé Printemps-été 2018. La position du Liban face à Paris dans l'univers de la mode est l'une des raisons de cette stratégie, ainsi que je l'évoquais dans « L'Antiquité classique : le recours des créateurs en perte d'inspiration ?<sup>19</sup> » Dans une interview, George Hobeika rappelait qu'« au Liban on apprend le français depuis tout petit ». En plus de la fascination exercée par Paris capitale de la mode, peu d'éléments stylistiques permettent de caractériser « la griffe de la maison » fondée en 1995 à Beyrouth. Souvent le créateur est confondu avec des confrères venus du Moyen-Orient tels que Elie Saab, qui détient l'appellation haute couture et défile à Paris depuis 2000 où il s'est créé une place pour ses robes féeriques de « tapis rouge ». La capacité à reconstruire un décor et travailler les transparences à travers la fluidité et les plissés des robes semble être un défi, un exercice initiatique pour faire son entrée dans la scène parisienne, alors que la « robe de déesse » devient un motif que les grandes maisons délaissent. Elles n'y reviennent que ponctuellement, pour délivrer un message particulier, ainsi que nous l'avons évoqué avec Karl Lagerfeld et son testament égyptien pour Chanel.<sup>20</sup>

Pour Bourdieu : « Le champ de la haute couture doit sa structure à la distribution inégale entre les < maisons > de l'espèce particulière de capital qui est à la fois l'enjeu de la concurrence dans ce champ et la condition de l'entrée dans la compétition ». L'imaginaire antique devient un *capital* dans le champ de la haute couture parisienne qui départage nouvelles et anciennes maisons : c'est

---

18 Floch (2004).

19 Renault (2018).

20 Bièvre-Perrin & Renault (2019).

la capacité à lier ce capital à une identité stylistique qui est primordiale, en somme l'aptitude à imposer un style qui demeure au travers de différents défilés et sans être noyé sous la thématique.

## CORPS CÉLESTES ET CORPS MORTELS

Les robes fluides d'un Elie Saab ou le headband doré de Chanel font du corps féminin un corps céleste intemporel. Pour reprendre Alice Pfeiffer, ils sont des représentations de l'équilibre, miroir de périodes de sérénités et pérennités dans la société.<sup>21</sup>

Si le corps atteint une qualité céleste, la question pour les créateurs n'est pas simplement de faire rêver. Dans le prêt-à-porter, les consommatrices doivent pouvoir se projeter et imaginer les tenues au cœur de la garde-robe quotidienne. Il s'agit de prendre en compte l'aspect pragmatique plutôt que de s'adresser à des sensibilités artistiques. Il est ainsi rare de voir dans le prêt-à-porter des défilés « reconstitution » sur le thème de l'Antiquité comme dans les défilés couture ou haute couture. Les réminiscences de l'Antiquité grecque sont diluées et se mêlent à d'autres époques, à d'autres références, comme on peut le voir dans les défilés Gucci d'Alessandro Michele : les robes légères du créateur sont augmentées de vestes à paillettes années 1980, de pulls Mickey et de nombreux autres éléments pour s'adresser à des corps terrestres.<sup>22</sup>

À ce titre, des maisons comme Dolce & Gabbana (en 2013) ou Mary Katrantzou (en 2016), jeune créatrice grecque basée à Londres, utilisent dans leurs collections de prêt-à-porter des signes antiques qui ne se manifestent pas dans les plis ou la maîtrise de techniques, mais dans des motifs apposés aux vêtements. C'est à travers des imprimés sur des vêtements qui n'ont rien d'antique que s'illustrent des signes antiquisants. Chez Dolce & Gabbana, on repère ainsi des monnaies romaines dans des coiffures ou des façades de temples sur des jupes crayon. Mary Katrantzou transforme des frises d'inspiration grecque en motifs psychédéliques sur des robes souvent hautes en couleur ; la créatrice combine l'ancien et le moderne à la manière des artistes pop'art des années 1960. En 2016, elle travaille le motif de l'amphore dans des robes longues et des costumes. Des pièces qui n'ont

---

21 Merci à Alice Pfeiffer pour ses réponses à mes questions.

22 Renault (2019).

rien à voir avec les légères « robes de princesses » d'Elie Saab, du champ haute couture, mais conçues pour être portées quotidiennement. L'imaginaire de la Grèce antique est facile à mettre en place, à acheter et à porter au jour le jour. C'est une réminiscence « ready to wear », qui peut circuler entre les mondes sociaux. Les accessoires comme les headbands ou les spartiates sont dotés de cette même capacité d'adaptation et peuvent se combiner de manière infinie à différentes tenues. L'ensemble final n'a donc plus rien d'antique, et qu'importe : la mode terrestre, celle qui vit sur et par les consommateurs, se réinvente constamment. Les lectures qui sont faites débordent forcément de l'idée initiale, conçue sur l'étoffe par le créateur.

Dans le cas de la spartiate, l'engouement et les relectures furent tels qu'elle est passée en un temps record des podiums de Chanel aux rayons d'Eram. Déjà vue chez Chloé à la fin des années 1970, la spartiate trouve un nouvel élan dans le cadre du défilé croisière 2006 de Karl Lagerfeld pour Chanel. Rien d'antique pour le thème de ce défilé organisé dans l'enceinte du terminal de la Gare Grand Central de New York : les spartiates y sont associées aussi bien à des tailleurs qu'à des tenues plus modernes – en adéquation avec les tendances de 2006. Rapidement ce modèle montant jusqu'aux genoux est réinterprété sur différents podiums : on le retrouve notamment chez Azzedine Alaïa. Hautes pour le moment du défilé, le plus fantasmagorique, les chaussures et leurs lanières sont ensuite proposées dans des versions plus courtes, jusqu'aux chevilles, pouvant être portées avec des pantalons. D'emblée, la mise en scène de Chanel adoptant un lieu de voyage et de passage en guise de décors offre une métaphore de la fonction du signe antiquisant : un signe qui voyage et peut se métamorphoser avec les époques. Sur une même silhouette de ce défilé, on trouve plusieurs strates temporelles et sémantiques réunies : une capeline évoquant les années 1970, un trench intemporel, le camélia iconique de Chanel et les spartiates.

Pour continuer son voyage, la spartiate trouve dans la figure de la pop-star féminine un véhicule privilégié. Suite au défilé Chanel, les blogs de mode se répandent et beaucoup dissèquent les tenues des stars et starlettes. Né en 2003, ce succès suggère « un certain manque de satisfaction face aux modèles dominants de représentations dans la mode ».<sup>23</sup> Aux pieds de Lindsay Lohan, la spartiate se dote du signifiant « starlette », d'icône de mode. Son signifiant antiquisant n'est plus dominant. Combinées aux shorts et lunettes Aviator de Rayban, les spartiates intègrent la grammaire des sœurs Olsen ou de Kate Moss, sortes de « néo-

---

23 Rocamora & Djurdja (2009) 27.



déesse » de la pop culture, offrant une version prêt-à-porter des corps célestes et inaccessibles de la haute couture. Ces chaussures voyagent sur le Web, partagées sur les Skyblogs, et leur popularité font que la demande dépasse l'offre de la maison Chanel : André et Eram en France ou Topshop en Grande-Bretagne proposent alors leurs propres modèles. Le rêve devient accessible. Il ne charrie plus uniquement un fantasme antique, mais aussi, surtout, celui d'un monde de star évoluant à Los Angeles, peuplé de stars, demi-déesse, qui naviguent à la vitesse d'étoiles filantes sur le web. Les magazines féminins s'emparent du sujet et lui assurent un grand succès en adoubant la spartiate du titre de « it-shoes » de la saison – la chaussure à avoir absolument dans son dressing – et donnent aux lectrices les bons plans pour se procurer rapidement une paire au risque de ne pas être à la mode.<sup>24</sup>

Entre 2006 et 2008, la spartiate est alors partout ... tant et si bien qu'elle disparaît ! Après avoir été trop populaire, vue dans les blogs comme les magazines ; après avoir été un signifiant de la maison Chanel et une caution « star », épuisée, la spartiate disparaît des podiums. Elle ne sert plus à se *distinguer*, si on se réfère aux théories de Thorstein Veblen et Georg Simmel.<sup>25</sup> Elle revient partiellement en 2013, notamment chez Alexander Wang dans une version plus guerrière qui s'accorde au sportswear ambient. Ainsi, dans le prêt-à-porter, le signe antiquisant reste tributaire des cycles des tendances. Plus la pièce portant la trace antique est modulable et appropriable, plus elle s'inscrit dans le cycle de la mode, ou la signification antique se mêle aux mythes contemporains.

## LE NIVEAU DU MYTHE

Si la Grèce est souvent caractérisée dans ses représentations par la présence de drapés et la recherche d'une harmonie entre le corps et les étoffes, la philosophe Marie Schiele souligne que les représentations antiques ont pu acquérir une importance, après la formalisation d'un lexique pour les décrire dans le cadre de

---

<sup>24</sup> Voir par exemple, sur le site Mademoiselle, cet article « Spécial Spartiates » de mai 2008 par Linda : [https://web.archive.org/web/20150608141131/https://www.madmoizelle.com/special-spartiates\\_2008-05-27-4129](https://web.archive.org/web/20150608141131/https://www.madmoizelle.com/special-spartiates_2008-05-27-4129) [lien archivé].

<sup>25</sup> Simmel (1905) ; Veblen (1970).

l'histoire de l'art.<sup>26</sup> La naissance du mot « drapé », qui désigne une technique largement répandue en couture, naît d'une volonté des commentateurs d'arts de disposer d'un vocabulaire spécifique pour évoquer le pli vu dans les tableaux et sur les sculptures.<sup>27</sup> Ainsi le mot ne se réfère pas à un vêtement matériel, mais à un « vêtement image ».<sup>28</sup> Soit, une représentation d'un hypothétique vêtement matériel dont il ne reste qu'une trace.

Aujourd'hui ces « vêtements images » sont largement présents dans les films, jeux vidéos et autres éléments de notre culture populaire. Ces traces de l'Antiquité « image » inspirent à leurs tours la création de vêtements matériels. Alors faudrait-il ériger un nouveau vocabulaire, pour parler de ces réminiscences classiques ? Le référent antique ne renvoie plus à un temps passé, il cite les réinterprétations de l'Antiquité qui ont pris vie au cours des époques dans diverses industries culturelles. Le défilé Chanel 2017 propose aussi bien un discours sur la Grèce, que sur la danse ou la photographie, le romantisme ou les stars de péplum. Pour Fabien Bièvre-Perrin et Tiphaine-Annabelle Besnard, les mannequins, leurs tenues, leur maquillage et le décor dans lequel ils évoluent font aussi bien des clin d'œil à la redécouverte des ruines grecques, aux pas de danse d'Isadora Duncan, qu'au film *Troie* de Wolfgang Petersen (2004) ou au maquillage d'Elizabeth Taylor dans le *Cléopâtre* de Joseph L. Mankiewicz (1963). La maison va jusqu'à mettre ses propres archives en scène en citant le travail de Coco Chanel qui, en 1922, créa les costumes pour l'*Antigone* de Jean Cocteau.<sup>29</sup>

Dans ce monde où les strates médiatiques font perdre la notion du temps, la véracité historique n'est plus un élément de critique. Karl Lagerfeld déclarait « La réalité ne m'intéresse pas, je prends ce qui me plait. Ma Grèce est une idée ». Nourrie des relectures multiples et transmédias, la mode renouvelle le sens du signe « antiquisant » et l'intègre : qu'il soit une réponse sociologique à l'époque ou à ses mythes internes – qui régissent les hiérarchies entre créateurs. Comprendre la valeur de l'Antiquité dans la mode actuelle demande une compréhension des modalités de représentation dont l'Antiquité est l'objet dans les multiples industries contemporaines de l'image, qui se superposent désormais en flux sur Instagram.

---

26 Merci à Marie Schiele pour ses réponses à mes questions (2019).

27 Haut du formulaire Losfeld (1994) ; Pagliano & Ramond (2019) Bas du formulaire.

28 Barthes (1967) 35.

29 Bièvre & Besnard (2017).

Pour Roland Barthes, le mythe est un système sémiologique à part entière, qui mêle différentes formes indépendamment de leurs contenus. Photographies, textes, reportages ... « la parole mythique est formée d'images déjà travaillées en vue d'une communication appropriée ».<sup>30</sup> Ainsi pour créer un mythe il faut des matériaux qui possèdent déjà une valeur signifiante forte : l'Antiquité est un ingrédient parfait, notamment en raison de sa prétendue universalité, mais aussi de sa pleine disponibilité. Roland Barthes se demandait : « Y a-t-il des objets fatalement suggestifs ? Sûrement pas, on peut concevoir des mythes très anciens, il n'y en a pas d'éternels, car c'est l'histoire humaine qui fait passer le réel à l'état de parole, c'est elle et elle seules qui règle la vie et la mort du langage mythique ».<sup>31</sup> L'Antiquité est un langage mythe multiforme, qui répond à différents cycles de tendances dans la mode. Dans le mythe de la haute couture, qui exprime l'inaccessible, la distinction, celle devient un élément du langage qui assure l'imaginaire d'un appareil précieux et exotique. Mais la haute couture est aussi une industrie dans laquelle des créateurs du monde entier s'immiscent. La maîtrise des *classiques* devient alors un outil de pouvoir, l'objet d'un véritable exercice d'entrée dans le milieu, elle maintient les hiérarchies entre les différents et nombreux mondes de la mode.

## CONCLUSIONS

Dans la mode contemporaine, l'Antiquité et ses valeurs délimitent donc clairement des frontières entre prêt-à-porter et haute couture. Les exemples des « robes de déesses » et des spartiates montrent comment des références semblables renvoient à des imaginaires parfois opposés, notamment car ils s'adressent à des publics très différents. C'est jusqu'à présent la haute couture qui mène la danse. Dans le prêt-à-porter, les réminiscences classiques sont autant de fantasmes qui ont été auparavant brassés par les grandes maisons avant d'être digérés et transformés par la pop culture et les réseaux sociaux.

L'Antiquité devient parfois l'objet d'une tendance duelle dans le champ de la haute couture, comme lors du défilé haute couture Valentino 2018. Sur le po-

---

30 Barthes (1957) 182.

31 Barthes (1957) 185.

dium, le créateur montre une série de robes longues fluides et ondulantes en mousseline, toutes en transparence, évoquant les déesses grecques, ainsi que des tenues aux coupes bien plus contemporaines – robes courtes, ensembles pantalon – imaginés pour des femmes au corps terrestre, sur lesquelles s'impriment des images de nu néo-classique, soit des corps images « célestes ». Ici, deux manières de citer l'Antiquité se superposent, par la mimesis et par l'imprimé, troublant la limite entre haute couture et prêt-à-porter, à l'heure où la haute couture classique semble souhaiter s'ouvrir à de nouveaux publics.

## BIBLIOGRAPHIE

- Assouly (2017). – Olivier Assouly, *Les grands textes du luxe* (Paris : Editions IFM/ Regard 2017).
- Barthes (1957). – Roland Barthes, *Mythologies* (Paris : Seuil 1957).
- Barthes (1967). – Roland Barthes, *Système de la mode* (Paris : Seuil 1967).
- Barrère & Santagata (2005). – Christian Barrère & Walter Santagata. < Chapitre X. De la mode à l'industrie du luxe >, in Christian Barrère & Walter Santagata (éd.), *La mode. Une économie de la créativité et du patrimoine, à l'heure du marché* (Paris : Ministère de la Culture – DEPS 2005) 235–258.
- Bass-Krueger (2016). – Maude Bass-Krueger, *The Culture of Dress History in France : The Past in Fashion, 1814–1900* [manuscrit de thèse, Bard Graduate Center] (New York 2016).
- Benjamin (1955). – Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique* [1955], trad. de l'allemand par M. de Gandillac dans *Œuvres III* (Paris : Gallimard 2000).
- Bièvre-Perrin & Besnard (2017). – Fabien Bièvre-Perrin & Tiphaine-Annabelle Besnard, < La modernité de l'Antiquité – Chanel >, in Fabien Bièvre-Perrin (éd.), *Antiquipop* (Lyon 22/01/2019). En ligne : <https://antiquipop.hypotheses.org/2413>.
- Bièvre-Perrin & Renault (2019). – Fabien Bièvre-Perrin & Manon Renault, < Orientalisme et modernité ... le défilé égyptien de Chanel >, in Fabien Bièvre-Perrin (éd.), *Antiquipop* (Lyon 22/01/2019). En ligne : <https://antiquipop.hypotheses.org/6593>.

- Bièvre-Perrin (2018). – Fabien Bièvre-Perrin, « Divas pop, reines et déesses antiques : la référence à l'Antiquité dans la pop music des années 2000 », in Fabien Bièvre-Perrin & Élise Pampanay (éd.), *Antiquipop : La référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine* (Lyon : MOM Éditions 2018). En ligne : <http://books.openedition.org/momeditions/3353>.
- Bourdieu & Delsaut (1975). – Pierre Bourdieu & Yvette Delsaut, « Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie. *Actes de la recherche en sciences sociales* vol. 1-1 (1975) 7-36.
- Deleuze (1988). – Gilles Deleuze, *Le pli-Leibniz et le Baroque* (Paris : Éditions de minuit 1988).
- Floch (2004). – Jean-Marie Floch, *L'indémorable total look de Chanel*, (Paris : Éditions du regard 2004).
- Gaugele & Tilton (2019). – Monica Tilton & Elke Gaugele, *Fashion and Postcolonial Critique : An Introduction* (Berlin, Vienne : Sternberg Press 2019).
- Hammen & Simmenauer (2017). – Emilie Hammen & Benjamin Simmenauer, *Les grands textes de la mode* (Paris : Éditions IFM/Regard 2017).
- Losfeld (1994). – Georges Losfeld, *L'art grec et le vêtement* (Paris : De Boccard 1994).
- Mouclier (2004). – Jacques Mouclier, *Haute couture* (Paris : Jacques-Marie Laffont 2004).
- Pagliano & Ramond (2019). – Éric Pagliano & Sylvie Ramond, *Drapé : Degas, Christo, Michel-Ange, Rodin, Man Ray, Dürer ...* [Catalogue d'exposition, Lyon, Musée des Beaux-arts de Lyon, 30 novembre 2019 au 08 mars 2020] (Lyon : Lienart 2019).
- Renault (2018). – Manon Renault, « L'Antiquité classique : le recours des créateurs en perte d'inspiration ? », in Fabien Bièvre-Perrin (éd.), *Antiquipop* (Lyon 30/05/2018). En ligne : <https://antiquipop.hypotheses.org/4003>.
- Renault (2019). – Manon Renault, « Quand Gucci ré-écrit l'histoire du prêt-à-porter italien, avec l'Antiquité pour toile de fond », in Fabien Bièvre-Perrin (éd.), *Antiquipop* (Lyon 16/10/2019). En ligne : <https://antiquipop.hypotheses.org/7237>.
- Rocamora & Smelik (2015). – Agnès Rocamora & Anneke Smelik, *Thinking through Fashion : A Guide To Key Theorists* (New York : I. B. Tauris 2015).
- Rocamora & Djurdja (2009). – Agnès Rocamora & Barlett Djurdja, « Blogs de mode : les nouveaux espaces du discours de mode ». *Sociétés* 104-2 (2009) 105-114.
- Simmel (1905). – Georg Simmel, *Philosophie de la mode* [1905], trad. de l'allemand par A. Lochmann (Paris : Allia 2013).

Veblen (1899). – Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir* [1899], trad. de l'anglais par L. Évrard (Paris : Gallimard 1970).

---

Manon Renault

IRMÉCCEN

Maison de la Recherche de la Sorbonne Nouvelle

4 rue des Irlandais

75005 Paris

manonrenault@yahoo.com

**Suggested citation**

Manon Renault : Antiquités et pop cultures dans la haute couture et le prêt-à-porter des années 2010. In : thersites 13 (2021) : Antiquipop, pp. 125–140.

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol13.149>

ARNAUD SAURA-ZIEGELMEYER

(Université Toulouse II Jean Jaurès – PLH-ERASME)

## Construire ses propres modèles : le cas des bandes sonores post-*Gladiator*

---

**Abstract** Ringing trumpets announcing the arrival of a Roman emperor, an oriental flowing and delicate harp reverberating inside the intimate palace of an Egyptian queen, a rude *aulos* singing in a bucolic Greek landscape: where are these familiar sound images coming from? Are these creations inspired by archaeological data or built after modern fantasy? The scarcity of ancient musical data necessitated, in fact, to reinvent the films' soundscape taking place in the Ancient world. It is therefore a question of seeing on which models a peplum's soundtrack is conceived and what it can reveal on our way of perceiving the ancient and contemporary world. Far from wanting to gauge the historicity of the sound backgrounds offered to the spectator of dark rooms, it is rather a question of seeing the imitation phenomena that can appear from the sound clichés created by the peplum itself and of also deducing from them thought patterns which, contextualized, influence these compositions. This article will focus on post-2000 productions.

**Keywords** Music, Peplum, Antiquity, Otherness, Reception Studies

« Quand j'ai une idée, elle me vient toujours en musique et en mélodie », Michel Serres, juillet 2011.

« « De la musique avant toute chose, Et pour cela préfère l'Impair » (Verlaine). On comprend donc que les cinéastes de péplum aient choisi de faire n'importe quoi. Ils ont privilégié les cuivres, les timbales et le spectaculaire des trompettes. Quelques languissants ballets sont rythmés par une harpe anémique. Paradoxalement, ils ont préféré le gong – impressionnant mais inexact historiquement – de la chiourme galérienne à la flûte qui donne le ton aux rameurs ! »<sup>1</sup>. Ce constat sévère de Claude Aziza a le mérite de poser les enjeux que l'on souhaite aborder dans le cadre de cet article : la musique de péplum est-elle spécifique et sur quoi doit-elle (ou peut-elle) se construire ? Entre les lignes apparaît aussi la question de la réception par le spectateur de cette musique qui, même si elle est souvent un élément discret, l'aide à s'immerger dans un monde apparemment antique. En effet, pour Ali Mghirbi, « la sociologie de la musique montre que les sons participent à la construction d'une certaine symbolique de production d'images mentales véhiculées par une mélodie. La construction mentale d'images se fait spontanément et inconsciemment, par la simple écoute d'une mélodie »<sup>2</sup>. Cette musique n'est bien évidemment pas signifiante par nature : souvent polysémique même, elle n'est porteuse de sens que par rapport à un faisceau de valeurs et de constructions sociales profondément intériorisées.

L'importance du son au cinéma a bien évidemment déjà été largement abordée<sup>3</sup>, en particulier dans son rôle synchronisé avec l'image<sup>4</sup>. On s'intéresse ici à une partie infime du domaine en questionnant les modèles sonores utilisés pour le *péplum* sur la production la plus récente (2000–2020). Cette enquête nécessite en premier lieu de rappeler le nécessaire deuil de l'historicité totale malgré la plastique réaliste du cinéma. Le développement des études sur la musique antique ces dernières décennies, tant sur l'organologie des instruments de musique que sur la théorie musicale, se heurte à l'aspect lacunaire des sources : seule une cinquantaine de partitions, majoritairement fragmentaires et essen-

---

1 Aziza (2019), s. v. *musique*, 217.

2 Mghirbi (2016) 246.

3 On renverra, entre autres, à Chion (2010).

4 À nouveau de façon non exhaustive, voir Chion (2013).



tiellement d'époque romaine, nous sont parvenues<sup>5</sup>. C'est trop peu pour reconstituer la production sonore d'une époque s'étalant sur plus de cinq millénaires. Pourtant on trouve bien des clichés sonores incarnant les évocations de l'Antiquité. Cet article vise donc à identifier ces modèles, à identifier leur origine, leur évolution éventuelle, et surtout à comprendre leur contexte de création. Comme le note Delphine Vincent à ce propos : « ce processus nous apprend naturellement beaucoup plus sur la société dans laquelle la musique est élaborée que sur la société dont la musique est soi-disant issue »<sup>6</sup>. Cet article propose modestement de prolonger ces considérations en s'attardant plus particulièrement sur le péplum du XXI<sup>e</sup> siècle à travers plusieurs études de cas les plus détaillées possibles, en adoptant une position à mi-chemin des *Reception Studies* et de la musicologie.

## 1. MUSIQUE ET PÉPLUM

### 1.1 Perspective historique

Le parcours du péplum<sup>7</sup> depuis ses origines n'est en rien homogène et continu. Né de la cuisse de l'opéra dans les années 1930, le genre cinématographique s'épanouit surtout après la Seconde Guerre Mondiale durant plus de deux bonnes décennies. Il subit ensuite un passage à vide dans les années 1970–80 avant de revenir en force dans les années 1990–2000. L'histoire des bandes-son suit naturellement la chronologie du genre<sup>8</sup>. La plupart des clichés sonores du péplum, majoritairement issus de l'opéra, se mettent en place dans les années 1930 et confirment leur statut de modèles sonores lors de l'essor des années 1950–1960. Après la coupure des années 1970, la musique des films à l'Antique semble se détacher des modèles précédents à la faveur de l'homogénéisation plus générale des musiques de films notamment sous l'effet de la *World Music*. Il faut dire que

---

5 Voir notamment la synthèse de Pöhlmann, West (2001).

6 Vincent (2018) p. 41.

7 Ou du « film à l'Antique » préfère Cl. Aziza.

8 Deux articles majeurs suivent cette histoire sonore des péplums : Vendries (2016) et Vincent (2018).

mondialisation oblige, le péplum occidental, qui pouvait hier encore être français, italien ou anglais avec ses spécificités, est désormais essentiellement américain.

L'année 2000, avec le retentissant *Gladiator* de Ridley Scott<sup>9</sup>, marque le retour en force du genre. La production de films à l'Antique post-2000, aussi appelés néo-péplums, est en effet notable, du moins en quantité. S'ajoute à cela la sortie d'un certain nombre de séries-péplum accompagnant le retour du genre sur grand écran. Dans les années 2000, la différence est encore ténue entre les mini-séries télévisées et les téléfilms. Certaines productions comme les séries *Rome* ou *Spartacus* se détachent nettement de cet ensemble. Le corpus sonore est en conséquence très vaste, et les compositeurs de plus en plus nombreux contrairement aux périodes précédentes où seulement quelques individus se partageaient cette tâche<sup>10</sup>.

## 1.2 Corpus

Il est toujours difficile de déterminer quel film relève du genre tant sa définition peut être large<sup>11</sup>. On pourrait se contenter des sorties dont l'action se déroule dans l'Antiquité, mais c'est sans compter sur les réécritures ou la superposition de réalités que propose le cinéma<sup>12</sup>. Il faudrait ajouter à cela les téléfilms, documentaires et docu-fictions, parfois appelés mini-séries dans la langue de Shakespeare, non sans créer une certaine confusion. Par ailleurs, le développement des séries contribue à complexifier l'approche puisque, si certaines sont entièrement situées dans la période antique, d'autres ne s'y immiscent que de façon épi-

---

<sup>9</sup> La musique d'H. Zimmer repose elle-même sur des modèles solidement ancrés dans la tradition du péplum mais apporte également plusieurs innovations, à leur tour imitées. Voir sur l'importance de ce film, en particulier d'un point de vue musical, Dreyfus (2013).

<sup>10</sup> Voir Vendries (2015).

<sup>11</sup> Aziza (2019), s. v. *péplum*, 245–246.

<sup>12</sup> De nombreux exemples aux marges pourraient être évoqués. Sur la période concernée, on peut se questionner sur l'inclusion ou non des *Métamorphoses* (2014) de Christophe Honoré. Pour une analyse du film, voir Rey (2019).

Année	Titre français	Sup. <sup>1</sup>	Réalisateur <sup>2</sup>
2000	Gladiator	C	Ridley Scott (US/UK)
	Jason et les Argonautes	TV	Nick Willing (US)
2001	Le retour de la momie	C	Stephen Sommers (US)
	Quo Vadis ?	C/TV	Jerzy Kawalerowicz (PL)
	Attila le Hun	TV	Dick Lowry (US)
	Vercingétorix : La Légende du druide roi	C	Jacques Dorfmann (FR)
2002	Salomé	C	Carlos Saura (ES)
	Le Roi Scorpion	C	Chuck Russell (US)
	Jules César	TV	Uli Edel (US/ALL/IT/NL)
2003	Légions : Les Guerriers de Rome	TV	Bill Anderson (UK)
	Auguste, le premier empereur	TV	Roger Young (IT/FR/ALL/ES/AU/UK)
	L'honneur des gladiateurs	TV	Jorgo Papavassiliou (ALL/AU)
	Hélène de Troie	TV	John Kent Harrison (US)
	Le Dernier jour de Pompéi	TV	Peter Nicholson (UK)
2004	La Passion du Christ	C	Mel Gibson (US)
	Troie	C	Wolfgang Petersen (US)
	Le Roi Arthur	C	Antoine Fuqua (US/UK)
	Gladiateurs	TV	Tilman Remme (UK)
	Spartacus	TV	Robert Dornhelm (US)
2005	Alexandre	C	Oliver Stone (ALL/US/FR/IT/NL/UK)
	Brûlez Rome !	TV	Robert Kéchéchian (FR)
	Hercules	TV	Roger Young (US)
2006	La Nativité	C	Catherine Hardwicke (US)
	Esther, Reine de Perse	C	Michael O. Sajbel (US)
	Warrior Queen Boudica	TV	Patrick Taulère et Kim Hawkins (US/RM)

<sup>1</sup> Type de diffusion : C pour cinéma, TV pour téléfilm et S pour série.

<sup>2</sup> On indique également le ou les pays de production entre parenthèses. Le lecteur constatera que le corpus est entièrement occidental et majoritairement américain.

Année	Titre français	Sup. <sup>1</sup>	Réalisateur <sup>2</sup>
	L'Enquête sacrée	TV	Giulio Base (IT/ES/US/BU)
	Hannibal : le cauchemard de Rome	TV	Edward Bazalgette (UK)
2007	La Dernière Légion	C	Doug Lefler (UK/IT/FR/TU)
	300	C	Zack Snyder (US)
	Les amours d'Astrée et de Céladon	C	Eric Rohmer (FR/IT/ES)
	Sa Majesté Minor	C	Jean-Jacques Annaud (FR/ES)
2008	10 000 BC	C	Roland Emmerich (US)
	La Momie. La tombe de l'empereur dragon	C	Rob Cohen (US)
	La Chute des Empires	TV	Declan O'Brien (US)
	Le Roi Scorpion 2 : Guerrier de légende	TV	Russel Mulcahy (US)
	Odysseus : Voyage au coeur de ténèbres	TV	Terry Ingram (UK)
2009	Agora	C	Alejandro Amenábar (ES/ML)
2010	Le Choc des Titans	C	Louis Leterrier (US/UK)
	Centurion	C	Neil Marshall (UK)
	Ben Hur	TV	Steve Shill (CN/ALL/ES/MA)
2011	Les Immortels	C	Tarsem Singh (US)
	L'Aigle de la IX <sup>e</sup> légion	C	Kevin Macdonald (US/UK)
2012	La Colère des Titans	C	Jonathan Liebesman (ES/US)
	César doit Mourir	C	Paolo et Vittorio Taviani (IT)
	Le Roi Scorpion 3 : L'Oeil des dieux	TV	Roel Reine (US)
2014	La légende d'Hercule	C	Remmy Harlin (US)
	Hercule	C	Brett Ratner (US)
	Hercule. La vengeance d'un dieu	C	Nick Lyon (US)
	300 : la naissance d'un empire	C	Noam Murro (US)
	Exodus : Gods and Kings	C	Ridley Scott (US/UK)
	Noé	C	Darren Aronofsky (US)
	Pompéi	C	Paul W.S. Anderson (US/CN/ALL)

Année	Titre français	Sup. <sup>1</sup>	Réalisateur <sup>2</sup>
	Boudicca : Warrior Queen of Ancient Britain	TV	Liam Dale (US)
	Son of God	C	Christopher Spencer (US)
2015	Histoire de Judas	C	Rabah Ameer-Zaïmeche (FR)
	Le Roi Scorpion 4 : La Quête du pouvoir	TV	Mike Elliott (US)
2016	Ben Hur	C	Timur Bekmanbetov (US)
	Gods of Egypt	C	Alex Proyas (US/AU)
	David et Goliath	C	Wallace Brothers (US)
	La Résurrection du Christ	C	Kevin Reynolds (US)
2017	La Momie	C	Alex Kurtzman (US)
	Augustin, fils de ses larmes	C	Samir Seif (AL/TU)
	Wonder Woman	C	Patty Jenkins (US)
2018	Marie-Madeleine	C	Garth Davis (US/UK/AU)
	Paul, Apôtre du Christ	C	Andrew Hyatt (US)
2019	La folle histoire du mariage de Cléopâtre	TV	Maurice Barthélémy (FR)
	Boudica : Rise of the Warrior Queen	TV	Zoe Morgan (UK)

Année	Titre français	Sup.	Créateur
2005	Empire	S	John Gray, Kim Manners, Greg Yaitanes (US)
2005	Hercule	S	Charles Edward Pogue (US)
2005–2007	Rome	S	John Millius, William J. MacDonald, Bruno Heller (US/UK/IT)
2010–2013	Spartacus	S	Steven S. DeKnight (US)
2013	La Bible	S	Marc Burnett, Roma Downey (US)
	Odysseus	S	Frédéric Azémar (FR/IT/PO)
2013–2015	Atlantis	S	Johnny Capps, Julian Murphy, Howard Overman (UK)
2013–adj	Plebs	S	Tom Basden, Sam Leifer (UK)
2015	A.D. Kingdom and Empire	S	Marc Burnett, Roma Downey (US)
	Peplum	S	Fabien Rault, Alain Kappauf, Laurent Zeitoun, Thierry Ardisson (FR)
	Toutânkhamon : le Pharaon maudit	S	Peter Paige, Bradley Bredeweg, Michael Vickerman (CN)
2018	Troie : La Chute d'une cité	S	David Farr (US/UK)
2018–adj	Britannia	S	Jez Butterworth (US/UK)

sodique grâce à leurs procédés narratifs<sup>13</sup>. On donnera donc ici une liste non exhaustive mais la plus homogène possible. L'audience de ces créations est en revanche extrêmement inégale, du fait du type de support mais aussi de par la grande diversité de financements qui ont pu leur être consacrés. Même si nous n'aborderons pas cette question ici, cette hétérogénéité de moyens et d'audience doit rester présente dans l'esprit du lecteur.

<sup>13</sup> Si l'on ne peut bien évidemment pas classer la série *Doctor Who* dans le genre du péplum, que faire de l'épisode *The Fire of Pompeii* (ép. 2, sais. 4) qui voit Donna et le Docteur parcourir les pavés de la cité campanienne en 79 av. J.-C. ? Pour le cinéma on peut évoquer *Avé, César !* (2016) d'Ethan et Joel Cohen qui n'évoque qu'indirectement et dans de petites proportions l'Antiquité. Nous incluons en revanche les films dans lesquels les temporalités historiques se mélangent : c'est le cas pour les suites de *La Momie* (1999).

### 1.3 De salutaires parodies

On peut introduire l'idée que le péplum puisse mobiliser des constructions sonores spécifiques, des modèles historiquement perceptibles et reproductibles, grâce aux parodies du genre<sup>14</sup>. Ces dernières sont d'ailleurs parfois du même acabit que les films à faible budget. On procèdera à un petit détour chronologique que le lecteur nous pardonnera. En 1989 les Nuls, avec *Tamara dans les mines du roi saumon*<sup>15</sup>, évoquent, sous une apparente légèreté, la question du son pour péplum. Peu après le début du film, Alain Chabat (alias Tamara) et Bruno Carette (alias Pubis) débattent en voix-off de la musique la plus appropriée pour suivre un travelling sur un banquet avec, au premier plan, un cochon rôti une pomme entre les dents :

[*Surfin' Bird*]

AC : Qu'est-ce tu penses, ça fait bien ?

BC : Ben moi, tu sais, j'aime beaucoup la trompette alors je ...

AC : Ouais. C'est pas fou.

BC : C'est pas fou. Non.

AC : Bon attends j'ai autre chose, j'ai autre chose.

BC : Vas-y.

AC : J'enlève ? Ecoute ça, écoute ça. [*Générique de Shaft*]

BC : Mais y a pas de trompettes ?

AC : Euh, non y a pas de trompettes.

BC : Pfff.

AC : Je trouvais c'était plus doux, pour le péplum c'était plus doux, y avait, avec le mouvement de la nana qui ... non ?

BC : J'aime pas trop.

AC : Ben mets ton truc à toi.

BC : Attends, attends. [*Les filles de mon pays*] Laïlaïlaïlaï. C'est péplum ça ?

AC : C'est bien. Ou alors y a ça. [*Assyrian Dance*].

BC : Ouais [chantonnent ensemble]. Oh c'est mou.

---

14 Le célèbre *Spartatouille* (2008), par exemple, se situe dans la droite ligne de 300 d'un point de vue sonore. Outre les mélodies évoquant l'Antiquité, la bande-son permet de suivre les différentes références insérées dans le film (*Casino Royale*, *Grease*, *Shreck 3*, etc.) ou à ridiculiser les soldats de Léonidas (*I will survive*, etc.) : la musique participe à la parodie.

15 Mini-film diffusé le 18 mars 1989 lors de *La Nuit la plus Nuls*.

AC : C'est mou tu trouves ?

BC : Oh c'est mou, c'est mou.

AC : J'aime bien moi.

BC : Remets, remets ah qu'elles sont jolies les filles.

AC : Non non on a plus le temps, on a plus le temps. Ca fait rien. Laisse.

BC : On laisse mais c'est mou.

Après avoir diffusé *Surfin' Bird* de The Cramps (1987) puis repris le travelling sur le générique de *Shaft* (1971, Isaac Hayes), ils conviennent que *Les filles de mon pays* d'Enrico Macias (1964) sied plus au péplum, puis diffusent l'*Assyrian Dance* de Miklos Rozsa composée pour ... *Quo Vadis ?* (1951). Au-delà de ce passage qui nous intéresse particulièrement, c'est tout le court métrage qui fourmille de références aux bandes sonores de films du genre<sup>16</sup>. Sont concentrées ici les questions liées aux représentations sonores : certaines musiques, notamment orientalisantes, « font » péplum alors que d'autres ne le font pas et une fois les tentatives passées pourquoi ne pas se référer à un modèle déjà existant ?

Si on se rapproche de la période qui nous intéresse, à savoir le XXI<sup>e</sup> siècle, on peut questionner de la même manière le rapport entre péplum et bande-son à travers les comédies abordant l'Antiquité et notamment *Astérix et Obélix*. Ainsi le générique de début d'*Astérix et Obélix contre César* (1999) nous propose d'assimiler nos franchouillards armoricains à la musique celtique (pipeau et violon) tandis que le débarquement des Romains est marqué par de retentissantes trompettes et des lourds tambours de guerre accompagnant magnifiquement la chevauchée de « Jules » César, Tullius Détritus et consort. De la même manière, beaucoup de scènes d'*Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre* (2002) et des opus suivants utilisent la bande-son pour accentuer les effets comiques ou l'intertextualité. La fameuse réplique de Dieudonné, alias le général Caius Céplus, « Nul ne peut bafouer l'Empire Romain. Quand on l'attaque, l'Empire contre-attaque » est

---

<sup>16</sup> La référence sonore à *Quo Vadis ?*, modèle des modèles, se poursuit puisque c'est ensuite le thème d'introduction (*Overture*) qui est joué de façon modifiée. C'est ensuite *Conan le Barbare* (1982) qui est cité, non sans humour toujours, avec *Battle of the Mounds* (Basil Poledouris) avant que l'on revienne à *Quo Vadis ?* et son thème final *Epilogue*. Le mini-film avait précédemment utilisé la mélodie introductive (Alex North) du film *Spartacus* (1960), puis la *Danze del Carnevale* (Angelo Francesco Lavagnino) issue des *Derniers jours de Pompéi* (1959) pour la scène de danse du banquet et enfin *Love and Ambition* (Elmer Bernstein) tirée des *Dix Commandements* (1956). On constate ici que les canons musicaux sont pris majoritairement dans la période faste du péplum telle que présentée plus haut.



accompagnée de la non moins célèbre *Imperial March* de John Williams tirée de *Star Wars*, renforçant le décalage et l'aspect comique de la scénette. Plus tard Alexandre Astier, plus furtivement certes dans les films d'animation, s'amusera lui aussi du *topos* des trompettes romaines en leur faisant jouer, dans *Astérix : Le Domaine des dieux* (2014), le jingle RTL (fig. 1), puis dans *Astérix : Le Secret de la potion magique* (2018), le générique de sa série *Kaamelott* (fig. 2), sorte de caméo sonore<sup>17</sup>.



**Figure 1** Trompettes romaines, *Astérix : Le Domaine des dieux*, 2014.

Même si ce n'est pas l'objet de notre présente étude, ces évocations permettent de rappeler que les constructions sonores ne se limitent pas à la seule musique mais aussi aux sons, aux bruits de façon plus large : la charrette antique qui recule accompagnée du bip bip de nos camions-bennes modernes, la *Marseillaise* marquant l'inauguration du nouveau navire des pirates menés par Barbe Rouge, immédiatement détruit après sa mise à flot, sont autant de sonorités décalées provoquant l'humour. Or, si ce décalage est perceptible par le public, même non

---

17 Le transport à l'époque de Claude Ptolémée durant l'*Exoconférence* s'accompagne lui par contre d'une douce mélodie évocatrice grâce à un instrument traditionnel à cordes jouant sur l'ambiance modale archaïsante.



**Figure 2** Trompettes romaines, *Astérix : Le Secret de la potion magique*, 2018.

méloname, c'est qu'il existe donc des normes sonores attendues, même de façon inconsciente. Ces dernières reposent sur plusieurs critères sélectionnés par les compositeurs dont on présentera ici deux catégories : l'instrumentation et le langage musical.

## 2. *TOPOÏ* INSTRUMENTAUX

La plupart des clichés sonores liés au péplum sont liés à un contexte particulier. Ces modèles se construisent notamment autour de l'instrumentation et permettent de marquer des étapes narratives et, la plupart du temps, des espaces géographiques ou des cultures<sup>18</sup>. Comme pour les représentations littéraires et narratives, les repères sonores semblent s'affranchir en grande partie des sources anciennes, s'y référant parfois, y compris si le but n'est bien entendu jamais la recherche d'une exactitude historique, même lointaine<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Les deux dimensions étant souvent confondues. Vincent (2018) insiste sur le premier point p. 51 : « Si les codes musicaux dans le péplum se sont en partie modifiés, ils caractérisent toujours l'intrigue du point de vue géographique et non historique. L'insistance est ainsi encore placée sur une partition géographique du monde ».

<sup>19</sup> Un exemple d'analyse narrative comparée aux sources : Božič (2015).

## 2.1 Trompettes, cors et percussions

Ce modèle assez ancien est présent dès les premiers âges du péplum. Les aérophones sont en effet caractéristiques du paysage sonore romain dans l'Antiquité<sup>20</sup>. Au cinéma, seules ou noyées dans la masse orchestrale, les trompettes sont souvent, également avec le cor, utilisées pour caractériser l'apparition romaine à l'écran. Elle est par exemple très discrète lors du déplacement de la colonne romaine dans *Centurion* ou dans le générique de fin. Mais force est de constater que le péplum post-Gladiator n'a pas poursuivi ce cliché sonore. Il est utilisé désormais plus largement : les trompettes et les tambours apparaissent souvent lors de bataille, comme dans *Centurion*, *La Dernière Légion* ou encore *Gods of Egypt*. En effet, ce premier cliché sonore déborde parfois du seul cadre romain pour illustrer certains contextes, notamment les scènes liées à l'expression du pouvoir et à la guerre<sup>21</sup>. L'arrivée de Philippe II lors de son discours dans un amphithéâtre de Pella avant son assassinat est ainsi marquée par les trompettes et les tambours dans *Alexandre*. De même le débarquement des Grecs dans *Troie* se déroule dans cette ambiance. Ce *topos* semble même d'ailleurs dépasser le seul film à l'Antique et il serait intéressant d'identifier les contextes cinématographiques de l'utilisation de la trompette. On trouve dans le *Mad Max* (1985), par exemple, une scène d'affrontement dans une arène de fortune, le dôme du tonnerre qui donne son nom à l'opus 3, curieusement accompagné par des trompettes sonnantes. Les modèles sonores associés à l'Antiquité auraient-ils contaminé des contextes similaires indépendamment de la thématique historique ? En ce qui concerne le XXI<sup>e</sup> siècle, le cliché des trompettes romaines semble davantage perdurer à l'extérieur (parodie, publicité, etc.) qu'à l'intérieur du péplum.

## 2.2 Le duo harpe/flûte et les scènes d'intérieur

Ce second modèle instrumental semble, lui, perdurer dans le péplum actuel. Les scènes d'intérieur continuent, sur le plan sonore, de recourir à des instruments comme la flûte ou la harpe comme c'était déjà le cas au XX<sup>e</sup> siècle. Ces scènes

---

20 Voir la synthèse récente sur l'un d'eux : le *cornu* dans Vendries (2019).

21 Voir l'ouvrage collectif de Schettino, Pittia (2012) ainsi que la synthèse de Gurd, Franklin (2019).

peuvent concerner de nombreux cas narratifs. Dans *Quo Vadis ?* la scène de nudité en intérieur de Lygie Callina est accompagnée par une flûte seule. De la même façon, l'enfance d'Alexandre, essentiellement passée auprès de sa mère Olympias dans ses appartements de Pella et rappelée par de nombreuses analepses, est accompagnée de la harpe (*Alexandre*). La musique sert ici à exprimer la douceur et l'innocence d'une époque révolue. L'entretien de Moïse dans la demeure du vice-roi Hegep s'accompagne d'une flûte légère alors que la veillée de Ramsès dans son palais contre la menace de Moïse est accompagnée par la harpe (*Exodus*). Ces deux instruments sont d'ailleurs régulièrement usités dans les films ou les épisodes (*Rome*) consacrés, entièrement ou partiellement, à l'Égypte. La bande originale de *Gods of Egypt* recourt par exemple amplement à ces deux instruments : la harpe sert à introduire le thème principal *Coronation* alors que la flûte introduit le *Prologue*, très rapidement relayée par le hautbois.

### 2.3 L'orchestre symphonique épique

L'instrumentation vise parfois à renforcer l'aspect épique d'un film ou d'une scène. L'appel à une masse orchestrale, souvent doublée d'un chœur, sert à marquer cet effet dans de nombreux films et pas spécifiquement dans le péplum. Ce choix représente, pour les films à l'antique de ce siècle, une part importante des bandes sonores. Ce recours s'effectue toutefois dans des proportions variées. Cette instrumentation peut bien sûr se cumuler avec d'autres procédés compositionnels que l'on présentera ensuite. On tâchera donc de présenter ici les cas les plus représentatifs et les plus génériques. L'orchestre épique est largement utilisé dans *Le roi Arthur*, avec un penchant globalement favorable aux cuivres et aux chœurs qui suivent la chevauchée du héros escorté de ses compagnons sarmates. La musique néo-classique et l'absence de thèmes véritablement marqués rendent la bande sonore relativement discrète voire totalement dépourvue de relief. C'est le cas de la plupart des films reprenant une esthétique – générale et donc sonore – au péplum des Trente Glorieuses : *Attila le Hun* ou *Quo Vadis ?* utilisent quasiment exclusivement l'orchestre épique dans leur bande-son. On note toutefois une autre utilisation de l'orchestre dans *Le Choc des Titans* qui reprend notamment le principe du *leitmotiv*. Au moins deux thèmes récurrents peuvent en effet être identifiés : celui d'Io et celui d'Hadès. Ce dernier est caractérisé par un thème construit sur un intervalle de septième joué en tutti orchestral et précédé d'un staccato chromatique aux cordes. Il retentit à chaque fois que le dieu appa-

raît à l'écran mais aussi lorsque son influence ou ses fonctions sont évoquées : apparitions d'Hadès notamment dans le palais d'Argos, arrivée de la guerre, de Kucuk et Ozal, apparitions d'Acrisios, empoisonnement de Persée, arrivée chez les Grées, libération du Kraken, etc. On remarquera également l'utilisation importante du silence, notamment lorsque Zeus apparaît à l'écran, ce qui pourrait constituer une caractérisation sonore et donc un *leitmotiv* en soi. Les productions plus originales ont également recours, dans une proportion moins importante, à cet orchestre doublé du chœur pour marquer les instants épiques ou renforcer l'émotion d'une scène : c'est le cas du récit de l'épopée d'*Alexandre* par Ptolémée en début de film comme lors du reniement de Pierre alors que Jésus se fait frapper par la foule du temple dans *La Passion du Christ* ou encore lors de la Crucifixion. L'orchestre symphonique est sans doute l'organisation instrumentale la plus mobilisée dans le péplum, dépeignant souvent des scènes épiques et notamment des scènes de batailles. Cet orchestre peut prendre différentes couleurs ce qui en fait un outil relativement souple. Néanmoins, ce n'est pas un procédé spécifique ni au genre ni à la période illustrée, rappelant une certaine homogénéisation des bandes sonores dans le cinéma récent. Si le recours à l'orchestre est invariant, les modes et les couleurs qu'il déploie peuvent en revanche être plus spécifiques comme on le verra ensuite.

## 2.4 Et l'archéomusicologie ?

On pourrait penser que le développement des études scientifiques sur la musique antique aurait conduit les cinéastes à intégrer davantage les données issues de l'archéologie, traditionnelle ou expérimentale. Le péplum des années 1950 montre déjà, avec quelques imperfections, des instruments reconstitués à partir des vestiges antiques, voire intègre des mélodies issues de l'Antiquité<sup>22</sup>. Dans les deux premières décennies du XXI<sup>e</sup> siècle, séries et films suivent la même logique, donnant à voir régulièrement des instruments reconstitués à partir des connaissances archéologiques, dans une proportion relativement similaire à ce qui se faisait jusqu'ici. Insistons tout de même sur une chose : ces productions donnent à voir mais pas forcément à entendre ces objets sonores, au-delà des imperfections liées au contexte ou à la facture de ces derniers.

---

22 Vendries (2015).

L'exemple sans doute le plus marquant du corpus est la scène d'aulodie d'*Agora* donnée dans le théâtre d'Alexandrie par Oreste, fils d'Oreste, futur préfet et élève d'Hypatie (fig. 3). L'intéressé, qui joue en soliste lors de l'entracte, offre cette pièce à l'audience et plus particulièrement à Hypatie, objet de son désir, laquelle est clairement gênée par cette déclaration. Le double haubtois est de



**Figure 3** Oreste jouant de l'*aulos*, *Agora*, 2009.

bonne facture, avec anches apparentes et son placement dans la bouche d'Oscar Isaac correspond aux données iconographiques bien connues par ailleurs. Le son semble toutefois être celui d'un instrument contemporain et non celui d'un instrument reconstitué<sup>23</sup>. Il évolue sur une pédale fixe à la basse tandis que la mélodie évolue sur un intervalle de quinte. Par ailleurs, son utilisation pose avant tout un problème de contexte : au-delà de l'aspect improvisé de cette intervention dans le cadre pourtant particulier et codifié du théâtre, il n'est pas certain que le choix de l'instrument, parfois connoté très négativement<sup>24</sup>, soit le plus

---

23 C'est ce qu'indique Vendries (2015).

24 Caire (2015) aborde ce problème, certes pour l'Antiquité grecque classique. Le même phénomène est identifiable chez les Romains, même s'il est peut-être seulement cantonné aux sources poétiques, voir Wyslucha (2019).

pertinent, qui plus est pour une offrande musicale ayant pour objet la séduction d'une femme par un homme<sup>25</sup>.

On peut s'attarder sur un autre exemple pour montrer cette nuance entre voir et entendre la musique supposément antique avec le sistre présenté au premier plan dans un passage d'*Alexandre* montrant le mariage du conquérant avec Roxane lors de son arrivée en Bactriane (fig. 4). Une nouvelle fois, la musique est montrée car le son du sistre n'est pas présent dans l'extrait concerné, laissant



**Figure 4** Mariage d'Alexandre et de Roxane, *Alexandre*, 2001.

finalement et commodément libre court à l'imagination du spectateur. Le réalisme historique trouve ses limites car sa présence semble essentiellement marquer un certain exotisme. Or l'instrument<sup>26</sup> n'est en effet pas attesté dans cette région dans l'Antiquité et sa diffusion, depuis l'Égypte, semble n'avoir que faiblement concerné l'Orient, seulement sur son versant méditerranéen. De surcroît, son utilisation lors des mariages, même dans l'espace méditerranéen où il évolue, n'est pas attestée, ni à l'époque hellénistique, ni à l'époque romaine. Enfin, l'objet représenté est dépourvu de toute ornementation et de forte petite taille, rapprochant son type des sistres de l'époque impériale. Ceci constitue un

---

<sup>25</sup> Ce scénario suit des critères purements contemporains et semble fortement improbable dans l'Antiquité finissante.

<sup>26</sup> Pour une étude complète de cet artefact dans l'Antiquité, voir Saura-Ziegelmeier (2017a).

anachronisme de plusieurs siècles puisque les sistres du début de l'époque hellénistique étaient au contraire relativement grands et portaient généralement des représentations de Bès, Hathor et Bastet. Concernant le sistre, également présent dans le théâtre d'Alexandrie lors de la fête du shabbat dans *Agora* (fig. 5), son existence est uniquement littéraire (et encore discutée) dans les données qui nous sont parvenues sur la musique hébraïque<sup>27</sup>.

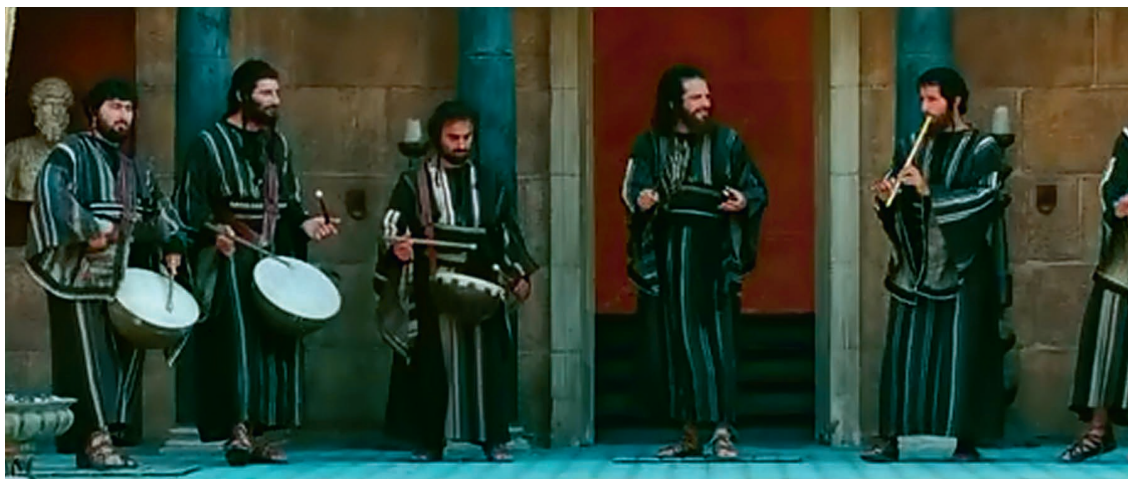


Figure 5 Ensemble traditionnel, *Agora*, 2009.

Une dernière illustration de ce décalage entre représentation et sonorité dans l'utilisation de l'archéomusicologie se trouve dans la série *Rome*. L'épisode 3 de la première saison voit César et ses troupes franchir le Rubicon. La colonne est accompagnée par des musiciens professionnels<sup>28</sup>, dirigés par un certain Gracchus, faisant partie de l'organisation militaire (fig. 6) à qui le général demande de jouer « something more cheerful ». Autant les quelques secondes qui précèdent laissent entendre un son d'instrument à vent pouvant archéologiquement rejoindre le *buccin*, autant le changement de musique fait clairement entendre un cor moderne et même un orchestre symphonique en fin d'épisode. De même, dans *Vercingétorix : La Légende du druide roi*, le carnyx apparaît seulement vi-

27 Voir *Samuel* II, VI, 5. Dans la scène, le sistre est associé à la flûte droite et à différents tambours. Sur les instruments de musique juifs, voir Sellers (1941) mais aussi Braun (2002) p. 19.

28 Voir Vincent (2016).





Figure 6 Arrivée de César en Italie, *Rome*, 2005, s. 1, ép. 3.



Figure 7 Deux carnyx, *Vercingétorix: La Légende du druide roi*, 2001.

suellement (fig. 7). Finalement l'instrument archéologique semble moins montré qu'il ne pouvait l'être dans les productions antérieures et, a fortiori, moins entendu.

### 3. DU NÉCESSAIRE DÉPAYSEMENT ARCHAÏSANT À L'ORIENTALISME : OUTILS MUSICAUX

#### 3.1 La danse orientale

Un modèle sonore redondant, construit en parallèle et suivant les modèles scéniques est celui de la danse et la musique l'accompagnant, toujours traditionnelle, très souvent orientale. En effet, le systématisme de ces danses, notamment lors des banquets, est particulièrement remarquable et permet de marquer – de façon extrêmement caricaturale mais révélatrice – un ailleurs temporel et/ou géographique. Il est néanmoins frappant de constater que le même procédé est employé pour une très grande variété de situations civilisationnelles et historiques. Ainsi, on trouvera dans *Troie* une danse lors du banquet initial à Sparte où Pâris rencontre Hélène. Celle-ci est accompagnée par un hautbois orientalisant et les parures sonores des danseuses. Le banquet dans le palais d'Argos (*Le Choc des Titans*) est également agrémenté d'une danse, cette fois accompagnée par un luth et une percussion assimilable à une djerbouka. De même, le couronnement du roi Cotis a lieu lors d'un banquet dans *Hercule* et on retrouve danseuses et mélodies traditionnelles. Les films à thématique mythologique ne sont pas les seuls concernés puisque plusieurs banquets montrent des danses orientales dans *Alexandre*, à son arrivée à Babylone dans le harem de Darius, avec un rythme arabo-andalou, comme à son arrivée en Bactriane et sa rencontre avec Roxane lors d'une danse notamment accompagnée de la harpe, d'une flûte traditionnelle et de percussions, ou encore en Inde et à son retour à Babylone lors de son empoisonnement. L'intérêt de ces danses est qu'elles combinent les deux éléments permettant d'installer une ambiance sonore signifiante : l'instrumentation abordée dans la partie précédente et les choix de langage que l'on va maintenant aborder en détail.

### 3.2 La seconde augmentée

Dans la suite de l'opéra du XIX<sup>e</sup> siècle, un intervalle particulier sert à marquer l'exotisme d'une musique. Il s'agit de la seconde augmentée, avant tout hispanisante ou tzigane au XIX<sup>e</sup> siècle, devenue ensuite orientale à partir des années 1860. Sans rentrer dans la technicité et la théorie musicale afin de maintenir la compréhension du lecteur néophyte, nous dirons que le recours à cet outil compositionnel produit un effet orientalisant immédiat pour l'oreille contemporaine, même si cet effet est historiquement invraisemblable voire faux. En effet, « il suffit d'introduire avec ostentation dans une phrase mélodique parfaitement occidentale une ou plusieurs secondes augmentées pour aussitôt < faire oriental >, comme il suffit de disposer une estampille sur un produit commercial pour en authentifier l'origine. [...] L'utilisation de cette seconde augmentée [...] illustre bien comment, dans une relation interculturelle, la ponctuation d'un message peut se polariser sur l'un de ses éléments pour l'exagérer et lui donner une réalité fantasmagorique exceptionnelle d'autant plus efficace que parfaitement irrationnelle »<sup>29</sup>. On pourrait penser de prime abord que cet outil est donc utilisé dans le cadre de films se déroulant dans un Orient antique (plus ou moins défini) afin de marquer par le son la géographie du récit. C'est bien évidemment le cas dans *Gods of Egypt*, *Exodus* ou encore *La Passion du Christ*. Mais les films qui se déroulent dans des aires géographiques différentes y font également appel, avec plus ou moins de nuance. Cette idée que la Grèce ou Rome puissent être associées à l'Orient moderne, ici d'un point de vue acoustique, n'est en revanche pas une idée fondamentalement nouvelle. D'autres en leur temps ont joué sur cette proximité pour les rapprocher d'un point de vue acoustique<sup>30</sup>.

### 3.3 Une modalité sélective

L'utilisation de la modalité, c'est-à-dire d'une échelle musicale spécifique, et non de la tonalité est aussi un outil mobilisé par les compositeurs de musiques de film pour garantir un effet archaïsant ou orientalisant qui se distingue des musiques occidentales actuelles ou « classiques ». Dans l'imaginaire contemporain, la mo-

---

<sup>29</sup> Bartoli (1997).

<sup>30</sup> Caron (2016) p. 106.

dalité est en effet associée aux musiques traditionnelles (donc « anciennes ») et selon ses déclinaisons, à la musique traditionnelle orientale. Un premier exemple peut-être pris avec le générique de la série *Rome* qui utilise le mode andalou même si la seconde augmentée n'est jamais présentée frontalement dans la mélodie. Même leçon dans *Agora* lors du spectacle juif évoqué plus tôt : la même échelle sonore est utilisée, conférant à la mélodie un double aspect traditionnel et orientalisant. Pratiquement tous les thèmes présentés dans *La Passion du Christ* sont issus ou proches d'une échelle instaurant – pour nos oreilles occidentales – une ambiance orientalisante, corroborant ainsi le cadre géographique de l'action. Sans forcément utiliser précisément une échelle orientale, la modalité seule est employée dans de nombreux films avec une recherche d'un effet archaïsant : c'est, par exemple, le cas des thèmes du film *Noé*, qui ne sont pas en majorité orientalisants, mais qui recherchent en revanche à sonner de façon ancienne ou mystérieuse à nos oreilles. Le thème principal recourt ainsi à une pédale à la basse alors que la mélodie oscille sur une échelle de sixte mineure, rendant un effet modal.

### 3.4 Chant archaïsant

L'importance de *Gladiator* dans l'histoire récente du péplum s'explique aussi par la qualité de sa musique, plusieurs fois primée, notamment aux Golden Globes. Les pistes *Elysium*, *Honor him*, et *Now we are free* ont particulièrement été reprises comme des symboles sonores du film et sont à ce jour régulièrement écoutées par des millions de personnes. Leur analyse est particulièrement intéressante, car révélatrice d'un des modèles que l'on retrouve dans de nombreux films : celle de la voix féminine en vocalises amenant un certain archaïsme. Dans le cas étudié, l'artiste Lisa Gerrard utilise plus particulièrement le procédé de la glossolalie, c'est-à-dire un chant dans une langue inventée. Couplé à des vocalises que l'on peut retrouver dans les musiques traditionnelles, son chant installe le spectateur dans une ambiance dépaysante mais aussi archaïsante. Le caractère dramatique de cette musique, utilisée comme leitmotiv dans le film et particulièrement mis en valeur dans la scène de la mort de Maximus, est renforcé par l'utilisation d'une basse obstinée, de l'orchestre symphonique et l'arrivée des percussions en dernière partie. De la même manière, pratiquement toutes les morts et les funérailles de *Troie* se déroulent au son d'un chant arabisant en vocalises. Même leçon dans *Le Roi Arthur* où le chant traditionnel

féminin en glossolalie représente auditivement une évocation du peuple picte (notamment lors de l'apparition de Merlin à l'écran). L'arrivée d'Alexandre à Babylone est, quant à elle, accompagnée d'une voix dont la technique vocale emprunte au chant arabisant. Ici les temporalités sont complètement écrasées afin de faire mettre en avant une pseudo-proximité géographique entre Mésopotamie ancienne et Proche-Orient moderne. Dernier exemple, enfin, dans *La Passion du Christ* où l'on entend le même procédé sonore dans de nombreux passages, notamment celui de la désignation de Jésus par Judas dans la forêt. Cette fois c'est une voix masculine mais dans la même configuration et avec la même technique qui marque l'ambiance mystérieuse et clairement orientale de la scène. Ce dernier procédé confirme la prégnance de l'orientalisme dans la représentation de l'autre et ici de l'Antiquité.

#### 4. CONCLUSION

Une des nombreuses préoccupations liées à la création des bandes sonores de péplum peut être vue comme une invariante : celle de la représentation de l'autre<sup>31</sup>. Comme le note D. Vincent, « on se rend compte que la musique s'est modifiée, mais n'a pas contribué à renverser les propos politico-idéologiques sous-jacents au genre : l'altérité reste bel et bien au centre du discours et les choix musicaux laissent présager que l'on n'est pas encore prêt pour être simplement à l'écoute de l'autre »<sup>32</sup>. La presse spécialisée en arrive au même type de conclusion : « le temps du néo-péplum est celui des conflits au Moyen-Orient »<sup>33</sup>. L'expression de cette altérité amène un autre constat, celui de la simplification des discours et des représentations sonores. Les bandes sonores contemporaines les plus récentes montrent une « réduction des possibles qui favorise une représentation unilatérale du monde [...] un formatage mental – horriblement réducteur [...] »<sup>34</sup>. En effet, l'ensemble des éléments présentés permettant une discrimination sonore se retrouve bien souvent pris dans des représentations relativement bi-

---

31 La question de l'altérité sonore existe déjà dans l'Antiquité, voir Gonzales, Schettino 2017.

32 Vincent (2018) p. 51.

33 Gombeaud (2014).

34 Vincent (2018) p. 51.

naires : les autochtones s'opposent aux envahisseurs, les barbares aux civilisés, les cultures aux autres et les héros aux méchants ... La représentation globale de l'Antiquité comme un ailleurs, et donc un Orient, soulève tout de même deux questions. Est-ce que la vision de plus en plus simpliste d'autrui conduit à représenter l'autre, d'un point de vue sonore, sous les traits de l'oriental et n'y a-t-il pas là-dedans un paradoxe pour ceux qui, dans l'air du temps, se proclament les descendants directs d'une Antiquité classique, grecque ou romaine ?

Ces modèles sonores pour le cinéma, hérités de certains archétypes préexistants deviennent à leur tour une source d'inspiration. On a déjà eu l'occasion d'évoquer les conséquences sonores d'une thématique antiquisante dans les clips musicaux mais aussi les jeux-vidéos<sup>35</sup>. L'étude des musiques conçues pour ce dernier type de support constitue d'ailleurs, depuis peu, un champ de recherche spécifique : la ludomusicologie<sup>36</sup>. Tout comme le péplum a emprunté, pour ses musiques, des modèles issus de l'opéra tout en inventant d'autres, les bandes sonores des jeux vidéos à thématique antiquisante semblent elles aussi s'inspirer des modèles portés par le grand écran. Les deux thèmes principaux des deux derniers opus de la série *Assassin's Creed* en témoignent. Ainsi le thème principal d'*Assassin's Creed Origins* (2017) joue sur l'ambiguïté du second degré mobile du mode de mi pour donner une touche orientalisante à sa mélodie, en plus de l'instrumentation. De même, *Assassin's Creed Odyssey* (2018) utilise le même procédé, avec des instruments traditionnels à cordes et à percussion mais aussi des sons électroniques. Si le premier jeu évoque la fin de l'Égypte hellénistique, le second évoque la Grèce classique : dans les deux cas l'ambiance sonore est orientalisante. Même leçon dans la bande-annonce du futur *Gods and Monsters*<sup>37</sup> qui utilise de nouveau une voix féminine en vocalise pour caractériser la thématique antiquisante du jeu, avec un peu plus de nuances pour l'orchestration environnante<sup>38</sup>. Notons toutefois que les sources d'inspirations se diversifient

---

35 Saura-Ziegelmeier (2017b) ; (2018).

36 Voir la présentation et l'historiographie de la discipline chez Kamp *et al.* 2016.

37 Au moment de la rédaction de cet article le jeu était seulement annoncé sous ce titre et nous n'en connaissions que la bande-annonce. La sortie sous le titre *Immortals Fenyx Rising* a eu lieu en décembre 2020.

38 Cette dernière provient probablement du fait que le jeu lui-même, produit par l'équipe d'Ubisoft ayant travaillé sur *Assassin's Creed Odyssey*, constitue un point de rencontre entre une esthétique proche de *Zelda* et une trame narrative empruntée à la mythologie grecque. L'hybridation sera-t-elle également sonore ?

et s'affranchissent parfois de ces clichés de longue date. Les bandes originales de *300* et de *300 : La naissance d'un Empire* tirent largement leur inspiration de l'univers contemporain avec des pistes beaucoup plus rock rappelant les mélodies de combat utilisées dans les jeux vidéos. L'avenir nous dira si les nouvelles créations reprennent à leur compte les modèles identifiés dans les supports les plus anciens comme l'opéra et le cinéma ou si un renouvellement aura lieu.

## BIBLIOGRAPHIE

- Aknin (2009). – Laurent Aknin, *Le péplum* (Paris : Colon 2009).
- Aziza (1998). – Claude Aziza (dir.), *L'Antiquité au cinéma* (Conde-sur-Noireau : Corlet Télérama 1998).
- Aziza (2009). – Claude Aziza, *Le péplum : un mauvais genre* (Paris : Klincksieck 2009).
- Aziza (2019) – Claude Aziza, *Dictionnaire du péplum* (Paris : Vendémiaire 2019).
- Bartoli (1997) – Jean-Pierre Bartoli, « L'orientalisme dans la musique française du XIXe siècle : la ponctuation, la seconde augmentée et l'apparition de la modalité dans les procédures exotiques », *Revue belge de Musicologie* 51 (1997) 137–170.
- Bartoli (2000) – Jean-Pierre Bartoli, « Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique », *Musurgia* VII/2 (2000) 61–72.
- Braun (2002). – Joachim Braun, *Music in Ancient Israel/Palestine. Archaeological, Written, and Comparative Sources* (Cambridge : William B. Eerdmans Publishing Company 2002).
- Božič (2015). – Blaž Božič, « Nepremagljivi Herkuli : italijanska « peplum » kinematografija », *Keria : Studia Latina et Graeca* 17/2 (2015) 49–61.
- Caire (2015). – Emmanuèle Caire, « Jouer de l'aulos à Athènes était-il politiquement correct ? », *Pallas* 98 (2015) 57–72.
- Caron (2016). – Sylvain Caron, « Mélodie et orientalisme. De l'évocation du merveilleux aux séductions de l'avant-garde », *Revue musicale OICRM* 3/1 (2016) 93–114.
- Chion (2010). – Michel Chion, *Le son. Traité d'acoustique* (Paris : Armand Colin 2010).
- Chion (2013). – Michel Chion, *L'audio-vision. Son et image au cinéma* (Paris : Armand Colin 2013).

- De Baecque (2013). – Antoine De Baecque, « L’imaginaire historique du péplum hollywoodien contemporain », *Le Débat* 177 (2013) 72–81.
- Diak (2018). – Nicholas Diak, *The New Peplum. Essays on Sword and Sandal Films and Television Programs since the 1990’s* (McFarland 2018).
- Dreyfus (2013). – Francis Kay Dreyfus, ‘History goes to the movies : Hans Zimmer, Ridley Scott and the proper length of the *Gladius*’, in Kathleen Nelson, Maricarmen Gomez (éd.), *A Musicological Gift : Libro Homenaje for Jane Morlet Hardie* (Lions Bay : Institute of Mediaeval Music 2013) 41–56.
- Fourcart Fl., Seveon J., Gili J. A., *Le péplum italien, 1946–1966 : grandeur et décadence d’une Antiquité populaire* (Paris : Imho 2012).
- Gombeaud (2014). – Adrien Gombeaud, « L’Antiquité version 3D », *Les Echos*, 14 mars 2014.
- Gonzales, Schettino (2017). – Antonio Gonzales, Maria Teresa Schettino, *Les sons du pouvoir des autres* (Institut des sciences et techniques de l’Antiquité 2017).
- Gurd, Franklin (2019). – Sean Gurd, John Franklin, « The Sound of War », *Greek and Roman Musical Studies* 2/7 (2019) 185–186.
- Kamp, Summers, Sweeney (2016). – Michiel Kamp, Tim Summers, Mark Sweeney (eds.), *Ludomusicology. Approaches to video game music* (Bristol : Equinox, 2016).
- Lafont-Couturier (2012). – Hélène Lafont-Couturier, *Péplum : l’Antiquité spectacle* (Lyon : Fage éditions 2012).
- Lama (2018). – André Lama, *La Rome antique dans l’art lyrique. 2200 ans d’histoire introduits par 600 opéras* (Paris : Dualpha 2018).
- Mghirbi (2016). – Ali Mghirbi, *Images sonores et promotions publicitaire : quand les sonorités se substituent à la représentation*, thèse de doctorat (Université Toulouse II Jean Jaurès 2016).
- Pöhlmann, West (2001). – Egert Pöhlmann, Martin L. West, *Documents of Ancient Greek Music. The Extant Melodies and Fragments Edited and Transcribed with Commentary* (Oxford : Clarendon Press 2001).
- Rey (2019). – Sarah Rey, « Actualisation d’Ovide dans les *Métamorphoses* (2014) de Christophe Honoré », in Carine Giovéna, Véronique Krings, Alexandre Massé, Matthieu Soler, Catherine Valenti, *L’Antiquité imaginée. Les références antiques dans les œuvres de fiction* (Bordeaux : Ausonius 2019) 137–152.
- Saura-Ziegelmeyer (2017a). – Arnaud Saura-Ziegelmeyer, *Le sistre isiaque dans le monde gréco-romain : analyse d’un objet culturel polysémique. Typologie, représentations, significations* (Toulouse : Thèse de doctorat 2017).



- Saura-Ziegelmeier (2017b). – Arnaud Saura-Ziegelmeier, « Des usages de l'Égypte ancienne dans la musique pop : quelles nuances ? », in Fabien Bièvre-Perrin (éd.), *Antiquipop* [en ligne], 24/07/2017, <https://antiquipop.hypotheses.org/2666> (consulté le 04/09/2018).
- Saura-Ziegelmeier (2018). – Arnaud Saura-Ziegelmeier, « L'Antiquité et les jeux vidéos : représentations sonores », in Fabien Bièvre-Perrin, Elise Pampalay (éd.), *Antiquipop : la référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine*, Éditions de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée (Lyon : MOM 2018).
- Schettino, Pittia (2012). – Maria Teresa Schettino, Sylvie Pittia (dir.), *Les sons du pouvoir dans les mondes anciens* (Institut des sciences et techniques de l'Antiquité 2012).
- Sellers (1941). – Ovid R. Sellers, « Musical Instruments of Israel », *The Biblical Archaeologist* 4/3 (1941) 33–47.
- Soler (2013). – Matthieu Soler, « Le cinéma de la deuxième moitié du XXe s. et les jeux romains : images de l'Antiquité et reflets des sociétés contemporaines », in Cyril Courrier et Hélène Ménard (dir.), *Miroir des autres, reflet de soi. 2, Stéréotypes, politique et société dans le monde occidental* (Paris, 2013) 260–287.
- Vendries (2015). – Christophe Vendries, « La musique de la Rome antique dans le péplum hollywoodien (1951–1963) », *Mélanges de l'École française de Rome – Antiquité* [En ligne], 127-1 | 2015, mis en ligne le 10 juillet 2015, consulté le 05 septembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/mefra/2791> (consulté le 05/09/2018).
- Vendries (2019). – Christophe Vendries (éd.), *Cornua de Pompéi. Trompettes romaines de la gladiature* (Rennes : Presses Universitaires de Rennes 2019).
- Vincent (2016). – Alexandre Vincent, *Jouer pour la cité. Une histoire sociale et politique des musiciens professionnels de l'Occident romain* (Rome : Ecole Française de Rome 2016).
- Vincent (2018). – Delphine Vincent, « Comment le cinéma sonorise l'Antiquité ? Évolution et statisme de la musique des péplums », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 81 | 2017, mis en ligne le 01 mars 2020, consulté le 05 septembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5279>
- Wyslucha (2019). – Kamila Wyslucha, « Echoes of the Rejection of the Aulos in Augustan Poetry », *Greek and Roman Musical Studies* 1/7 (2018) 105–127.

---

Arnaud Saura-Ziegelmeyer

Université Toulouse II Jean Jaurès – PLH-ERASME

5 allées Antonio Machado

FR-31000 Toulouse

a.sauraziegelmeyer@gmail.com

**Suggested citation**

Saura-Ziegelmeyer, Arnaud : Construire ses propres modèles : le cas des bandes sonores post-*Gladiator*. In : thersites 13 (2021) : Antiquipop, pp. 141–168.

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol13.150>

MATHIEU SCAPIN

Musée Saint-Raymond, musée d'Archéologie de Toulouse

## Les chefs d'œuvre de l'Art antique dans la bande dessinée du XXI<sup>e</sup> s. Usages et Background

---

**Abstract** Whether you open a manga, a French-language *bande dessinée* or a North American comic strip with a classical subject, it seems normal to the reader to encounter many representations of sculptures, paintings or object of daily life from this period throughout the story.

These images are taken from catalogues notably available online. The artists also seem to have drawn their inspiration from museum publications or directly from the collections exhibited by these cultural institutions. This article will review the masterpieces used in comic strips and the reasons why they are chosen. Depending on the formats and cultures that stage them, these works do not constitute decorative elements of an ancient past but contribute to the narrative.

**Keywords** Bande dessinée, art antique, manga, comics, culture populaire

Lorsqu'il est question de culture populaire, pour le grand public, plusieurs médias sont immédiatement convoqués : films et séries télévisées, jeux vidéos, publicités ou encore musique. Ils sont des vecteurs de divertissements à grande échelle, produits en quantité pour le plus grand nombre<sup>1</sup>, mais qui ne sont jamais déconnectés de leurs créateurs et de leurs consommateurs. Dans cet environnement, la bande dessinée ne fait pas exception, quelle que soit son origine : française, américaine ou asiatique. Elle n'a jamais cessé de compter de nouveaux lecteurs et, depuis maintenant une dizaine d'années, elle conquiert le terrain historique dans les thèmes qu'elle présente, notamment le passé, à tel point qu'elle est devenue rapidement un sujet de recherche scientifique.

Les recherches sur la question de l'Antiquité dans la bande dessinée ne sont pas nouvelles et tendent même à se développer et conquérir les autres périodes historiques<sup>2</sup>. Si les recherches croissent, elles semblent être en grande partie le fruit d'une addition de deux facteurs importants : la multiplication des publications et la consommation croissante de cet art « populaire » qu'est la bande dessinée. En effet, en 2016<sup>3</sup>, 1575 mangas, 1558 bandes dessinées franco-belges, 494 titres de *comics* et 361 romans graphiques ont été publiés en France. En matière de bande dessinée historique, l'on passe de 101 titres en 2001 à 381 en 2016. Dans un rapport du Syndicat national de l'édition et de l'agence GfK<sup>4</sup>, on apprend que la bande dessinée est un marché plus dynamique que celui du livre depuis 2007 et qu'il s'est vendu 44 millions d'exemplaires pour 510 millions d'euros de chiffre d'affaire en 2018. Dans ce contexte, le manga représente un tiers des ventes en France alors que les vingt meilleures ventes restent l'apanage de la bande dessinée franco-belge.

Il nous faut avertir le lecteur dès à présent qu'il ne trouvera aucune mention d'Astérix dans cette étude. Si les aventures de ce moustachu célèbre sont régulièrement décortiquées par la communauté scientifique, le titre doit être étudié à part du reste des publications envisagées ici car il ne bénéficie pas des mêmes

---

1 Voir Martin (2000). Sur la bande dessinée, Thiébaud (1998). Je tiens ici à exprimer tous mes remerciements et mon amitié à Julie Gallego pour ses conseils précieux lors de la rédaction de cet article.

2 Au sujet de l'Antiquité dans les bulles, voir Gallego (2015) ; Giovéna, Krings, Massé, Soler, Valenti (2019) ; pour la période médiévale, voir notamment Martine (2016).

3 Ces chiffres sont issus du rapport annuel de l'ACBD, Gilles Ratier et ACBD (Association des critiques et journalistes de bande dessinée), voir [www.acbd.fr](http://www.acbd.fr) (consulté en juin 2019).

4 Voir le rapport sur le site [www.sne.fr](http://www.sne.fr) (consulté en juin 2019).

contraintes en matière éditoriale et de distribution que celles mentionnées dans cet article<sup>5</sup>. Ceci étant dit, nous mentionnerons, tout au long de notre réflexion, des titres que nous qualifions de blockbusters (à l'image de *Murena*, *Thermae Romae* ou *Wonder Woman*) ou d'indépendants (*Imperator*, *Hercule et les Guerres Thraces* ou *Virtus*). En effet, nous intégrerons les titres publiés en grande quantité, autrement dit, ceux qui sont susceptibles d'être les plus lus en France au XXI<sup>e</sup> s. : la production franco-belge, le *comics book* américain et le manga japonais.

Aujourd'hui, de plus en plus de titres mettent en scène les mondes antiques occidentaux et, *a fortiori*, grecs et romains. De plus, l'art de la bande dessinée est devenu un sujet nouveau pour les musées, qui lui consacrent des expositions, comme c'est le cas en France au musée de Saint-Romain-en-Gal qui propose de nombreuses expositions depuis une dizaine d'années ; au Royaume-Uni où le British Museum a consacré, en 2019, une exposition sur le manga, « *Citi Exhibition Manga* », définie par son directeur, Hartwig Fischer, comme la « forme narrative la plus populaire aujourd'hui », ou encore au Louvre lors de l'exposition *L'archéologie en bulles* en 2019. Dans tous les cas, les planches dessinées, les images, colorisées ou en noir et blanc, sont associées à des objets archéologiques et œuvres d'art exposés.

Ce champ fertile qu'est la bande dessinée permet de s'interroger non plus sur la place qu'occupe l'Antiquité dans ce médium, dans la mesure où cette approche est maintenant bien avancée, mais sur certains instruments qui la définissent : les chefs-d'œuvre, les objets et monuments antiques qui parsèment les tomes de bandes dessinées.

L'objectif de cette réflexion est d'exposer les raisons principales du recours à l'œuvre d'art dans la bande dessinée à sujet antique, soit de manière frontale soit de manière dissimulée, sans qu'elles soient exclusives.

---

5 Nous renvoyons les lecteurs aux monographies consacrées à Astérix par Nicolas Rouvière dans lesquelles ils trouveront des études particulières. Au XXI<sup>e</sup>, six albums d'Astérix sont publiés. Il est clair qu'à l'inverse des autres titres présentés dans cet article, la simple mention Astérix suffit à faire vendre, ce qui n'est pas le cas des titres indépendants ou ne jouissant pas de la même renommée. À titre d'exemple, le tome 36 d'Astérix, *Le papyrus de César*, est tiré à 2 250 000 exemplaires (1 616 100 albums vendus) en 2015 contre 35 000 exemplaires du tome 4 d'*Alix Senator* édité la même année. Voir [www.acbd.fr](http://www.acbd.fr) (consulté en février 2020).

## 1. PREMIER DEGRÉ D'UTILISATION : LES RÉFÉRENCES « QUI FONT ANTIQUES »

Lorsqu'un auteur souhaite convoquer l'Antiquité dans son œuvre, quelle qu'elle soit, il peut à la fois se référer à ses propres connaissances, à des images déjà présentes dans les consciences collectives ou à celles visibles en masse dans la culture populaire<sup>6</sup>. Il s'agit là d'un moyen simple, mais néanmoins efficace pour faire comprendre au lecteur qu'il sera question d'Antiquité, que ce soit dans un univers historique ou non, comme c'est le cas dans la science-fiction, le fantastique ou le monde contemporain.

C'est par exemple le cas de la bande dessinée francophone *Hercule* (2012) de Morvan et Looki, publié chez Soleil, qui réadapte les travaux du héros grec dans un univers de science-fiction. Pour ce faire, les deux auteurs utilisent des décors de vases grecs rappelant l'identité culturelle du demi-dieu sur la première planche. Plus loin, résultat de la folie d'Hercule, sa femme et son enfant sont enveloppés dans des bandelettes après leur mort et il leur place une monnaie dans la bouche. Il s'agit là d'un célèbre rite qui représente l'obole destinée au nocher Charon dans les Enfers. L'Hercule de Morvan et Looki est identifié comme Grec même s'il évolue dans un univers bien éloigné de celui d'Homère, de Diodore de Sicile ou du Pseudo-Apollodore.

Les *comics* contiennent de nombreuses références antiques, que ce soit à travers des personnages (Hercule, les Amazones, Shazam) ou des lieux (l'Olympe comme dans *Injustice*). On peut citer par exemple l'œuvre de G. Rucka et J.G. Jones qui ont mis en scène l'amazone la plus connue aujourd'hui, Wonder Woman. Ils ont nommé leur tome *Hiketeia* (2002) d'après le nom d'un rituel grec, une supplication, permettant à quiconque de se placer sous la protection d'une divinité<sup>7</sup> et qui se trouve au centre de l'action. L'héroïne est ainsi opposée aux Érinyes veillant au respect du rite qui la lie à une jeune femme et Batman qui la recherche pour meurtre. Les personnages et le nom du tome sont déjà des marqueurs forts de l'influence grecque. Les auteurs la renforcent dès les premières pages, dans lesquelles Diana Prince est montrée dans un appartement décoré d'un buste d'Athéna casquée, lisant des ouvrages illustrés de vases grecs à figures rouges.

---

<sup>6</sup> Aubert (2003).

<sup>7</sup> Gould (1973) ; Gödde (2006).

Dans le manga aussi, l'utilisation de l'Antiquité est parfois appuyée afin de « faire antique » comme dans *Saint Seiya/Les chevaliers du Zodiaque* (1986–1990), notamment dans le tome 1, dans lequel Masami Kurumada présente une statue d'Athéna Parthénos, le colisée que la fondation Graad construit sur le modèle de celui de Rome ou encore l'Érechthéion, rappelant au lecteur que son manga a un lien fort avec l'Antiquité alors même qu'il se déroule dans le monde contemporain. Le recours à l'Antiquité dans *Saint Seiya* peut agir comme effet « d'ornement » ou d'exotisme<sup>8</sup>. Néanmoins, Kurumada, ayant décidé de mettre au centre de son récit la déesse Athéna, avait peut-être à l'esprit qu'elle pouvait être assimilée par le lecteur japonais à Amaterasu, déesse solaire nippone<sup>9</sup>.

On peut aussi mentionner un effet-miroir, lorsque les auteurs créent un univers, antique ou contemporain, où des œuvres modernes à sujets mythologiques sont utilisées pour évoquer l'Antiquité comme c'est le cas des séries *Les Prométhéens* (2015) ou *Cassio* (2007–2015). Dans la première, les dieux grecs sont intégrés à la société du XXI<sup>e</sup> s. Le tableau *Pallas et le centaure* de Botticelli décore la demeure d'Apollon alors que *L'origine de la Voie Lactée* du Tintoret est accroché ironiquement au-dessus du lit conjugal de Zeus et Héra. La série *Cassio* se déroule en parallèle durant l'Antiquité et durant l'époque contemporaine. On peut notamment noter la présence d'une statue moderne de Persée, de Cellini ou Canova.

Ces quelques exemples, que l'on pourrait multiplier à loisir, illustrent comment les œuvres font référence pour le lecteur. À la suite des œuvres « qui font antiques », on retrouve celles qui justifient la période à laquelle se déroule la fiction : l'Antiquité.

---

<sup>8</sup> Peer (2018) 58 ; Castello, Scilabra (2015). Il est également fait mention de la volonté des auteurs japonais de créer un univers « exotique » pour les lecteurs. Mais il nous semble que cette utilisation n'est dès lors valable que pour le lecteur japonais mais pas européen. Ce dernier trouvera d'autres éléments « exotiques » dans le récit identifiable à la culture asiatique, comme par exemple tous les éléments entourant l'histoire de Shiryu, chevalier du dragon. Voir aussi Vincent (2009).

<sup>9</sup> En effet, les deux déesses possèdent des éléments mythologiques communs : Amaterasu, déesse du soleil dans le shintoïsme, est née de l'œil gauche de son père Izanagi ; Athéna, quant à elle, est née de la tête de son père Zeus. Elles sont vierges mais deviennent mère ; elles sont aussi des déesses protectrices : Athéna de la ville Athènes et Amaterasu du Japon en tant que déesse ancestrale des empereurs. Voir Matsumura (1998).

## 2. DEUXIÈME DEGRÉ D'UTILISATION : LES ŒUVRES COMME DÉCORS JUSTIFIANT UNE TEMPORALITÉ

Les œuvres utilisées dans ce contexte sont là pour confirmer que l'action se passe bien à l'époque idoine et intègrent parfaitement le lecteur à une chronologie donnée. Il s'agit là, sans doute, de la raison la plus évidente de son utilisation. Elle agit de la même façon qu'au cinéma et à la télévision. Le film *Gladiator* justifie par exemple son nom et place le spectateur au cœur de la Rome antique grâce au Colisée qui n'a de cesse d'être montré d'un plan à l'autre. À lui seul, ce monument est l'emblème d'un lieu et d'une temporalité. C'est dans cette perspective que nous nous plaçons.

Dans la bande dessinée francophone, ce phénomène est surtout représenté par des sculptures jouant le rôle de marqueur temporel. Celles-ci sont en grande majorité « sorties » de musées ou sites européens. *Murena* (1997) de Dufaux et Delaby, par exemple, fait appel dans le tome 2<sup>10</sup> au faune dansant découvert à Pompéi dans la maison éponyme et exposé au musée archéologique national de Naples ou à l'Apollon du Belvédère présenté au Vatican. Dans le tome 1 de *La Guerre des Gaules* (2012–2013) signé Tarek et V. Pompetti (image 1), les auteurs



**Image 1** *Guerre des Gaules*, tome 1 © Tarek – Pompetti & Tartamudo, 2013.

ont recours à l'illustration de la culture « gauloise » par des objets emblématiques de Tintignac : le carnyx et le casque à tête de cygne (image 2). Dans *Cassio*, on note dans le tome 2 la présence de la statue d'Antonin le Pieux exposée à Nîmes ou, dans le tome 3, de la Vénus Callipyge du musée archéologique de Naples.

<sup>10</sup> *Murena*, tome 2, *De sable et de sang*, planche 6.





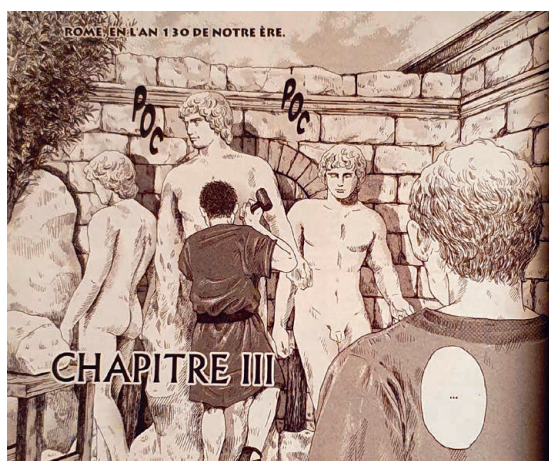
**Image 2** Carynx et casque gaulois, III<sup>e</sup> s. av. n.-è., Tintignac. Photographie : J.-F. Peiré pour le Musée Saint-Raymond.

Les exemples sont bien moindres dans l'univers du *comics* car peu de titres populaires se déroulent dans l'Antiquité. On peut citer tout de même *300* de Franck Miller, la série *Hercule* de Steve Moore ou encore *Age of Bronze* d'Eric Shanower, qui fera l'objet de la dernière partie. Les références que l'on peut y retrouver servent plutôt à des effets inter-médiatiques ou de rappel à la culture populaire que nous verrons ci-après. Dans ces trois exemples, peu d'œuvres d'art impliquent une mise en scène du récit antique, ou alors elles sont présentées à la marge. Il est donc intéressant de relever l'absence d'œuvre d'art antique dans ce type de publication, ce qui est probablement lié à la production même du genre : il semble que le genre historique, *a fortiori* antique, ne soit qu'un thème de niche pour les auteurs et éditeurs historiques aux États-Unis<sup>11</sup> ; on pourrait expliquer ce choix comme étant une volonté de ne pas perdre le lecteur dans des détails qu'ils ne saisisaient peut-être pas en première intention.

À l'inverse, le manga à sujet antique est riche de références précises. Les titres les plus vendus sont ceux de Mari Yamazaki, *Thermae Romae* (2012–2013) et *Plin*

<sup>11</sup> Pour les références antiques dans le *comics*, cf. Gallego (2015) ; Scapin (2019).

(2017). Dans le premier, qui se déroule au II<sup>e</sup> s. de notre ère, à l'époque d'Hadrien, de nombreux éléments en lien avec cet empereur sont représentés : des statues d'Antinoüs en train d'être sculptées dans un atelier (image 3) ou le décor majestueux du Canope de la Villa de Tivoli, renseignent sur la temporalité de l'histoire, tout comme la présence d'éléments de la vie quotidienne tels que le *tintinnabulum* (image 4).



**Image 3** ©2009, 2010 Mari Yamazaki, All rights reserved. First published in Japan in 2009 by ENTERBRAIN, INC., Tokyo. French translation rights arranged with ENTERBRAIN, INC through Tuttle-Mori Agency, Inc., Tokyo.



**Image 4** ©2009, 2010 Mari Yamazaki, All rights reserved. First published in Japan in 2009 by ENTERBRAIN, INC., Tokyo. French translation rights arranged with ENTERBRAIN, INC through Tuttle-Mori Agency, Inc., Tokyo.

Les couvertures de la série font aussi appel à des sculptures fameuses pour mieux les détourner ; ainsi on retrouve la Vénus de Milo avec un sèche-cheveux, le Laocoon se lavant les cheveux, ou la statue d'Hadrien avec un breuvage japonais dans la main droite. Ces images permettent d'illustrer le propos fondamental de Mari Yamazaki, c'est-à-dire l'interculturalité entre le Japon moderne et l'Antiquité romaine. Dans le deuxième titre de cette auteure, *Pline*, on peut mentionner deux éléments assez intéressants : le trésor de Boscoréale, découvert dans les environs du Vésuve, et la figurine de Ptolémaïs conservée au Louvre, œuvre peut-être moins fameuse que les précédentes mais tout aussi fascinante de part

la dimension magique qui lui a été accordée dans l'Antiquité<sup>12</sup>. Dans le manga *Virtus* (2012–2013) Gibbon et Hideo Shinanogawa présentent eux aussi un voyage dans le temps, d'un Japonais vers la période romaine, au temps de Commode. Parmi les liens qu'ont créés les auteurs entre les deux cultures, c'est celui de la philosophie du corps et de l'esprit qu'ils choisissent de mettre en avant, via l'illustration des lutteurs des Offices et d'un buste de Platon<sup>13</sup>. Enfin, dans *Eurêka* (2014) créé par Hitoshi Iwaaki, on remarque peu d'objets issus de musées mais on relève la présence de casques apulo-corinthiens dans l'équipement des soldats de l'armée romaine, similaires à ceux découverts dans les tombes de Lucanie et Apulie<sup>14</sup>.

Ces quelques exemples ne sont que les représentants des autres titres que nous ne pouvons mentionner *in extenso*. Dès lors, la présence de statues, de vases et de chefs-d'œuvre de l'Art Antique « connus » font écho aux connaissances des lecteurs : avec un carnyx et un sanglier, les auteurs situent leur récit chez les Gaulois, avec des statues de dieux en marbre, le contexte est grec ou romain ... Les auteurs immergent le lecteur dans une Rome, une Gaule ou tout simplement une Antiquité crédible.

Si, bien entendu, ces éléments font partie de l'histoire en tant que décor ou objets utilisés par les personnages, il en est d'autres qui dépassent clairement cette mise en situation. En effet, dans de nombreux cas, ces œuvres deviennent des « citations » et participent pleinement à la construction fictionnelle et narrative.

---

<sup>12</sup> Voir Perrin (2015).

<sup>13</sup> *Virtus*, tome 3.

<sup>14</sup> Voir par exemple Bottini (1990).

### 3. TROISIÈME DEGRÉ DE LECTURE : LES ŒUVRES COMME « CITATIONS ». EFFETS NARRATIFS ET RECONSTRUCTIONS FICTIONNELLES

#### 3.1 Créer une passerelle entre la fiction et la volonté créatrice de l'artiste pour servir son discours

Dans de nombreux cas, les auteurs décident d'utiliser des personnages historiques, alors que le récit qu'ils mettent en case est une pure fiction. Ce faisant, ils créent une passerelle solide entre la fiction, leur volonté créatrice et la réalité historique, afin de servir leur discours.

*Imperator* (2012) de Valérie Mangin et Fafner, se déroule dans un futur de science-fiction, dans lequel la Terre est abandonnée et un personnage, le Duce, chef du Parti de la Renaissance Fasciste (PRF), souhaite récupérer des symboles forts pour asseoir son idéologie. Deux jeunes gens, Gus et Julia, se battent pour contrecarrer les plans du Duce, Julia voyant en son frère le futur empereur galactique. Les œuvres présentes dans cet unique tome, puisque la série a été arrêtée, marquent une volonté claire d'imbriquer Antiquité et fiction : la louve romaine, par exemple, apparaît au côté de Gus, vu comme le futur empereur et renvoie à l'importance de ce symbole chez Mussolini, avec la transformation de l'éducation des petits Italiens appelés « Fils de la Louve » jusqu'à leur 8 ans<sup>15</sup>, ou plus généralement auprès de la population<sup>16</sup> (image 5). Un autre symbole fort apparaît dans *Imperator* : l'Auguste Prima Porta, décorant un jardin dans lequel se promène le Duce. Cette statue cuirassée est sans doute la représentation la plus célèbre de cet empereur et marque fortement le caractère impérial du personnage. Elle fait écho, dans l'œuvre de Mangin et Fafner, à un futur probable pour le lecteur du PRF. D'autres indices sont disséminés dans le tome pour caractériser le Duce, comme la présence du tableau de David, *Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard*, peint au tout début du XIX<sup>e</sup> s., illustrant la seconde campagne d'Italie de l'empereur français. Ce tableau n'a pas été choisi au hasard et relève de l'appareil critique que Valérie Mangin utilise pour mettre en résonance une histoire que nous connaissons et sa propre antiquité galactique (image 6).

Dans le tome 1 du *Troisième fils de Rome* (2018) de Laurent Moënard et Stefano Martino, l'intrigue prend place au moment de la deuxième guerre punique (218–

---

15 Mauri (2017) 4.

16 Bechelloni (2003) ; Foro (2003).



**Image 5** *Imperator*, tome 1, de V. Mangin et Fafner © Éditions SOLEIL, 2012.



**Image 6** *Imperator*, tome 1, de V. Mangin et Fafner © Éditions SOLEIL, 2012.

202 av. n.-è.), dont les principaux protagonistes sont Scipion l'Africain et Hannibal Barca. Cette série en 5 tomes raconte comment la secte fictive du Troisième fils de Rome, frère caché (et inventé) de Romulus et Rémus souhaite détruire la ville. Si le premier tome expédie rapidement l'histoire principale, les auteurs ont eu à cœur de rendre Scipion et Hannibal les plus proches de la réalité possible. En effet, il semble qu'ils aient trouvé important de figurer les deux personnages sous les traits des bustes connus du musée archéologique de Naples. Celui de Scipion a été découvert dans la Villa des Papyri à Herculaneum, (images 7 et 9) ; celui d'Hannibal a été découvert à Capoue (images 8 et 10). À priori, cette citation n'est pas immédiatement identifiable par le lecteur, mais elle le devient s'il décide de faire des recherches sur ces deux personnes puisque ces deux bustes illustrent les articles de la plus célèbre encyclopédie en ligne.

Dans la fiction de Clarke, *Dilemma* (2016) l'auteur utilise des références moins connues du grand public mais tout aussi importantes pour servir son propos. Les interchapitres sont illustrés d'un personnage et d'un élément d'architecture



**Image 7** Originellement publié en langue française sous le titre suivant : *Le Troisième fils de Rome*, tome 1, de L. Moenard et S. Martino © Éditions SOLEIL, 2018.



**Image 8** Originellement publié en langue française sous le titre suivant : *Le Troisième fils de Rome*, tome 1, de L. Moenard et S. Martino © Éditions SOLEIL, 2018.

grecque associé à un composant nazi. Le premier interchapitre présente ainsi l'Érechthéion, dont les fameuses caryatides sont remplacées par des atlantes d'un autre style : des soldats SS. Le deuxième quant à lui, présente la statue d'un orateur grec, l'un des philosophes de l'histoire de Clarke, à côté d'une ruine composée de deux colonnes et dont l'entablement est décoré d'une croix gammée. Cette construction n'est pas sans rappeler les photographies de soldats allemands hissant le drapeau nazi ou prenant la pose devant le Parthénon en 1941. Ces images illustrent parfaitement le scénario de Clarke : des philosophes grecs de l'Antiquité créent de toute pièce une expérience dans laquelle ils tentent de prédéterminer le futur de l'Humanité, qui doit notamment mener à la Seconde



**Image 9** Buste d'Hannibal Barca, époque romaine Musée archéologique national, Naples. Photographie : Domaine public. Publié dans « Römische Geschichte gekürzte Ausgabe » (1932).



**Image 10** Buste de Scipion, I<sup>er</sup> s. av. n.-è., Musée archéologique national, Naples. Photographie : Wikimedia Commons, Miquel Hermoso Cuesto, CC BY\_SA.

Guerre mondiale. En plus de jouer avec ses personnages, Clarke se joue des lecteurs puisqu'il prédestine aussi la fin de l'histoire que lira le lecteur, en fonction du tome qu'il achètera : dans une version, la fin sera positive pour les personnages et négative pour l'Humanité, et inversement dans l'autre<sup>17</sup>. Ainsi, on voit parfaitement la force narrative qu'apporte la dualité images nazies/éléments an-

---

<sup>17</sup> *Dilemma* est une bande dessinée publiée en un seul tome mais imprimée en deux versions dont seule la fin diffère.

tiques, maintes fois commentée, afin de rendre compte de l'intérêt d'Hitler pour la Grèce antique et son utilisation pour sa propagande<sup>18</sup>.

Le manga s'approprié autant que la bande dessinée francophone les œuvres d'art antique, notamment dans le récit de Mari Yamazaki, *Thermae Romae*. La mangaka a fait ses études en Italie et a visité de nombreux musées<sup>19</sup>. Les œuvres auxquelles elle fait appel apparaissent dans son récit, mais pas sous leur forme archéologique. En effet, Mari Yamazaki les reproduit sous les traits des personnages de son récit. Dans le tome 2, Lucius Modestus est ainsi représenté comme la statue dite « du vieux pêcheur » ou du « Sénèque mourant » dont un exemple est conservé au musée Saint-Raymond de Toulouse, provenant de la villa Chiragan à Martres-Tolosane (images 11 à 13). Dans le même tome, ce même Lucius prend la pose du galate mourant, exposé aux musées du Capitole à Rome (images 14 et 15). Ces deux exemples sont très forts et marquent une véritable volonté de l'artiste : elle permet d'ancrer fortement la fiction dans une Antiquité matérielle. Si, comme l'auteur, les lecteurs ont visité les musées romains, ils reconnaîtront les images subliminales dissimulées en pleine lumière dans *Thermae Romae* et se prendront à chercher le moindre détail laissé par Mari Yamazaki, à la manière d'un jeu de piste.

Prenons un dernier exemple dans le manga avec *Saint Seiya/Les Chevaliers du Zodiaque*<sup>20</sup>. De nombreuses œuvres d'art, antiques ou non, sont dessinées dans les tomes de la série. Néanmoins, elles ne jouent pas le rôle de décor pour une scène ou ne sont pas réinterprétées comme le fait Masami Kurumada. Dans le tome 12, c'est la Niké/Victoire de Samothrace qui accompagne Saori Kido, la réincarnation de la déesse Athéna dans l'histoire. Grâce à cette case<sup>21</sup>, on apprend que la statue de Niké serait en fait le sceptre d'or d'Athéna, transformé en sculpture pour ne pas attirer l'attention. Dans le tome 8, c'est l'éphèbe d'Anticythère qui est dessiné sur une page entière<sup>22</sup>. Il est accompagné de quatre bulles inscrites. L'intérêt de cette page porte ici sur le fait qu'elle ne contribue pas à faire avancer véritablement l'histoire mais à expliquer au lecteur une mécanique sup-

---

18 Chapoutot (2012).

19 Les publications françaises de *Thermae Romae* sont augmentées de photos et de notes de l'auteur entre chaque chapitre.

20 *Les Chevaliers du Zodiaque*, Kana, 1997–2000.

21 *Les Chevaliers du Zodiaque*, Kana, 1997, tome 12.

22 *Les Chevaliers du Zodiaque*, Kana, 1998, tome 8.

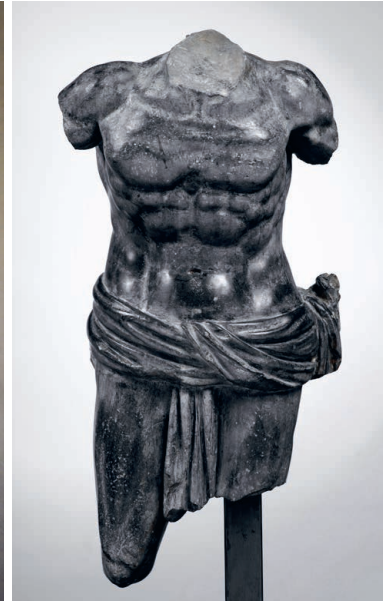




**Image 11** ©2009,2010 Mari Yamazaki, All rights reserved. First published in Japan in 2009 by ENTERBRAIN, INC., Tokyo. French translation rights arranged with ENTERBRAIN, INC through Tuttle-Mori Agency, Inc., Tokyo.



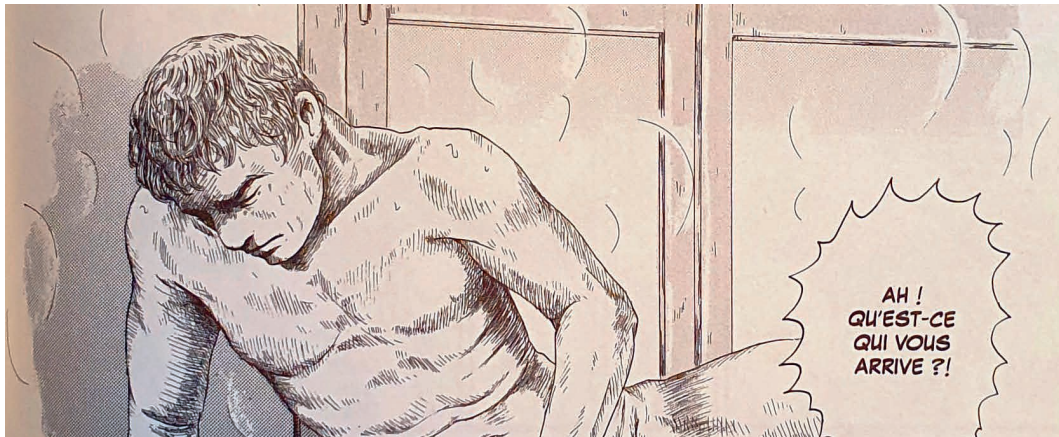
**Image 12** Vieux pêcheur dit « Sénèque mourant, IIe s., Musée du Louvre. Photographie : Wikimedia Commons, Vassil CC BY\_SA.



**Image 13** Vieux pêcheur dit « Sénèque mourant », IIIe-IVe s., Musée Saint-Raymond. Photographie : Wikimedia Commons, Daniel Martin, CC BY\_SA.

plémentaire des pouvoirs des chevaliers. La statue en bronze trouvée dans la mer Égée est une œuvre incontournable du « second classicisme » grec, que les manuels d'art antique ne cessent de reproduire<sup>23</sup>. La technique de fonte, le style du sculpteur et sa hauteur importante ont dû jouer un rôle majeur dans le choix de Masami Kurumada de la dessiner pour introduire le pouvoir du « septième sens » dans *Saint Seiya*. Il est clair que les valeurs culturelles grecques portées par ce bronze résonnent dans celles du « septième sens ». Dans le récit de Kurumada,

<sup>23</sup> Voir par exemple Boardman (1995) ou Rolley (1999). Sur la question de l'étude de l'Antiquité au Japon, Durt (1963) et Kobayashi (1992).



**Image 14** ©2009,2010 Mari Yamazaki, All rights reserved. First published in Japan in 2009 by ENTERBRAIN, INC., Tokyo. French translation rights arranged with ENTERBRAIN, INC through Tuttle-Mori Agency, Inc., Tokyo.



**Image 15** Galate mourant, 230 av. n.-è., Musée du Capitole, Rome. Photographie : Wikimedia Commons, antmoose, CC BY\_SA.

en plus des cinq sens, les chevaliers doivent éveiller leur sixième sens, « l'instinct des personnes extralucides ». Mais le récit nous rapporte un « septième sens » que les humains possédaient lorsqu'ils vivaient parmi les dieux : la capacité à déployer une énergie infinie appelée « Cosmos ». Cette association traduit une forme d'appropriation platonicienne, philosophique, de la Grèce antique au Japon, comme le démontre parfaitement Michael Luken<sup>24</sup>. L'œuvre de Masami Kurumada est riche de ce genre de mélange qui n'échappe pas aux lecteurs nippons<sup>25</sup> mais surprend les Occidentaux : Le recours à ces œuvres justifie ce nouveau mythe, étranger au récit de *Saint Seiya*, ou au contraire met du réel dans la fiction.

### 3.2 Créer une intermédialité populaire

Au-delà de l'intention de citation dans la création narrative, les auteurs cherchent aussi à créer des passerelles avec d'autres images de la culture savante ou populaire : on peut retrouver par exemple des références cinématographiques dans un *comics* ou des clin d'œil entre productions dessinées (sur papier ou à l'écran)<sup>26</sup>.

Le premier exemple que l'on peut présenter est celui de la page 10 du Tome 2 de *Cassio* qui illustre une vue de la ville d'Antioche, à la manière des aquarelles de Jean-Claude Golvin<sup>27</sup>. Il s'agit là à la fois de rendre la ville réelle mais aussi de citer très certainement l'œuvre du chercheur aquarelliste. Ce type de représentation est encore peu repris en bande dessinée, mais constitue un élément fort intéressant pour les visuels des villes antiques, notamment dans les jeux vidéos, puisque pour le titre *Assassin's Creed Origins*, l'entreprise Ubisoft a demandé à Jean-Claude Golvin des aquarelles de villes et paysages de l'Égypte antique du I<sup>er</sup> s. av. n.-è., afin de les intégrer (avec des adaptations graphiques) dans le jeu vidéo<sup>28</sup>.

---

24 Luken (2019).

25 Piatti-Farnell (2013) 1150 ; de Souza Dutra (2014) 48–50 par exemple.

26 Sur les questions des mangas adaptés à l'écran, voir Scilabra (2015). Sur les premières apparitions de l'Antiquité classique dans les mangas, voir Amato (2006) et Scilabra (2018).

27 Golvin (2015).

28 Golvin (2019).

C'est surtout dans le *comics* que l'on retrouve le plus d'intermédialité populaire. Dans l'*Athena* (2014) de Murray, Renaud et Neves, au chapitre 4, les auteurs résument le renversement de situation important de la guerre de Troie, à savoir l'entrée du cheval de bois dans Troie. Le cheval dessiné n'est pas sans rappeler celui du film de Wolfgang Petersen, *Troie*, réalisé en 2004.

Chez Marvel, les citations sont elles aussi nombreuses, comme dans le titre *Hercule, l'Assaut du Nouvel Olympe* (2018), dont de nombreuses cases représentent le héros grec sous les traits de Steve Reeves et des situations des films dans lesquels cet acteur incarne Hercule<sup>29</sup> : il arrache les chaînes qui le retiennent et se bat avec, rappelant par la même occasion la technique de combat de Kratos dans le jeu vidéo *God of War*. Cette image revient aussi dans le *comics* *Hercule et les Guerres Thraces* (2010), de Steve Moore et Admira Wijaya, et son adaptation cinématographique, *Hercule*, par Brett Ratner en 2014, dans laquelle le héros est joué par Dwayne « The Rock » Johnson.

Nous pouvons citer un dernier exemple de reprise chez Marvel avec l'histoire *Wolverine et Hercule : mythes, monstres et mutants* (2011) de Franck Thieri et Juan Santacruz. Alors que les deux héros affrontent une horde de monstres sortis de la mythologie grecque, ils doivent faire face à Eurysthée qui, en fin d'histoire, donne l'ordre de « libérer le kraken », comme dans le film *Clash of the Titans* de 1981 et son remake de 2010<sup>30</sup>.

Ces trois degrés de lecture, que nous avons essayé d'illustrer au mieux, font parfois l'objet d'une fusion, peuvent être regroupés par des auteurs talentueux, au croisement de l'intermédialité antique et contemporaine. Les œuvres dessinées ainsi créées peuvent être considérées comme des chefs-d'œuvre de construction fictionnelle au service de la narration. C'est le cas d'*Age of bronze* d'Eric Shanower.

---

29 Steve Reeves a joué Hercule dans deux films de Pietro Francisci, *Les Travaux d'Hercule* en 1958 et *Hercule et la reine de Lydie* en 1959.

30 *Le Choc des Titans* par Louis Leterrier, 2010, Warner Bros, Legendary Pictures, Thunder Road Pictures et The Zanuck Company.

#### 4. DEGRÉ FINAL DE LECTURE : INTERMÉDIALITÉ ANTIQUE ET CONTEMPORAINE. L'EXEMPLE D'AGE OF BRONZE D'ERIC SHANOWER

L'œuvre *Age of Bronze*, publiée en 4 tomes chez Akileos en France<sup>31</sup>, est un travail monumental débuté en 1998 par l'Américain Eric Shanower qui tente de retranscrire en *comics*, l'intégralité du mythe de la guerre de Troie. La volonté qui l'anime est celle de rassembler le plus de sources possible afin de créer sa propre version du mythe. Pour cela, il utilise tous les textes disponibles sur le sujet, depuis la source antique jusqu'aux fictions du XX<sup>e</sup> s. : Homère, bien entendu, mais aussi le poète du III<sup>e</sup> s. avant notre ère Théocrite ou encore un philosophe athénien du V<sup>e</sup> s. de notre ère, Proclus<sup>32</sup>. Il fait également appel à l'opéra de John O'Keeffe, dramaturge irlandais, *The Siege of Troy* (1795); aux poésies anglaises de Geoffrey Chaucer, *Song of Antigone* et *Troilus et Criseyde* (XVI<sup>e</sup> s.), de William Wordsworth, *Laodamia* (1814), de Walter Savage Landor, *Iphigenia* (1868) ou de Laurence Binyon, *Penthesilea* (1905); au théâtre de William Shakespeare, *L'histoire de Troilus et Cressida* (1602) ou encore à la publication américaine de Barbara Tuchman, *La Marche de la folie : de Troie au Vietnam* (1984). En 2006, Eric Shanower visite la Turquie pour mettre ses pas dans ceux d'Heinrich Schliemann, connu pour la découverte supposée de la Troie homérique<sup>33</sup>. Il s'imprègne des paysages, de l'atmosphère turque et de l'archéologie locale.

Son projet n'est pas de restituer le texte d'Homère en bande dessinée, mais de proposer sa version du mythe de la Guerre de Troie, tout en faisant abstraction de la partie divine. Il montre ainsi une histoire entre hommes et femmes, entre fiction et réalités archéologiques. Ce faisant, il recrée un mythe<sup>34</sup>. Pour ce faire, il utilise tous les degrés de lecture que nous avons présentés ci-avant. Tout d'abord, il use de références qui « font antique », justifiant la temporalité de son récit. Celles-ci passent essentiellement par les décors et l'architecture, même si on repère des éléments réalistes du monde hittite, oriental et grec, avec Mycènes. L'auteur utilise aussi des objets archéologiques connus, exposés au musée ar-

31 En 2020, le récit n'est pas terminé et aucun autre tome supplémentaire n'est annoncé.

32 Conrad (2014).

33 Pour se faire une idée de la découverte, de l'utilisation politique et culturelle de la ville de Troie, voir Bouvier (2010).

34 Sur la question de la réécriture d'un mythe en bande dessinée, voir l'exemple du *dernier troyen* de Valérie Mangin et Thierry Démarez, Scapin, Soler (2015).



**Image 16** Copyright © 2004 Eric Shanower. All rights reserved. Used with permission.



**Image 17** Dague mycénienne, XV<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> s. av. n.-è., Musée archéologique nationale, Athènes. Photographie, Wikimedia Commons, Jebulon, CC BY-SA.

chéologique d'Athènes : dague mycénienne, statuettes minoennes et cycladiques (images 16 et 17).

Les œuvres servent aussi de « citations », pour accentuer les effets narratifs et de reconstructions fictionnelles. C'est peut-être ce point qui est le plus important. Il démontre toute la somme de connaissances d'Eric Shanower dans la fabrication de son propre mythe. Pour donner corps au personnage d'Agamemnon, il reprend les traits du masque mortuaire éponyme (images 18 et 19<sup>35</sup>).

---

35 Masque funéraire trouvé à Mycènes par Heinrich Schliemann. Conservé au Musée national archéologique d'Athènes. N° inv : NM 624.



**Image 18** Copyright © 2000 Eric Shanower. All rights reserved. Used with permission.



**Image 19** Masque mortuaire, 1550–1500 av. n.-è., Musée archéologique national, Athènes. Photographie : Mathieu Scapin.

Les différents personnages, masculins et féminins, s'inspirent – voire copient – ceux des fresques et de la céramique de l'art minoen et mycénien (images 20 et 21<sup>36</sup>).

Les guerriers et leurs armures sont en partie à l'image de ceux représentés sur le Vase dit « aux guerriers », découvert à Mycènes (images 22 et 23).

Une scène figurant Achille soignant Patrocle est particulièrement intéressante puisqu'elle est la reprise du tondo d'une coupe peinte par Sôsius, céramiste grec de la fin du VI<sup>e</sup> s. – début du V<sup>e</sup> s. avant notre ère (images 24 et 25).

Notons qu'Achille porte une coiffe que l'on peut identifier au casque mycénien réalisé en défense de sanglier et exposé au musée archéologique national d'Athènes<sup>37</sup> (image 26). Ce type de casque fait écho à un passage de l'Iliade où il est décrit, au chant X :

Mérion, lui, donna à Ulysse un arc, un carquois et une épée. Sur sa tête il mit un casque de cuir ; à l'intérieur, mainte courroie était fortement tendue ; à l'extérieur,

<sup>36</sup> Kovacs (2015) 36.

<sup>37</sup> Sur la question de ce type de casque, cf. Xenaki-Sakellariou (1953).

Les chefs d'œuvre de l'Art antique

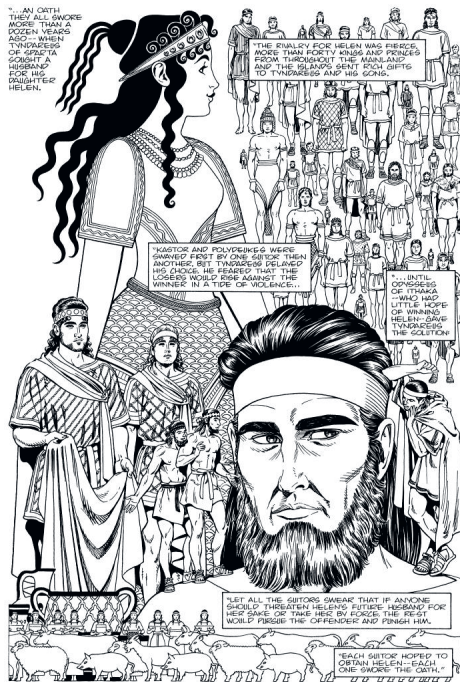


Image 20 Image 20 : Copyright © 2000 Eric Shanower. All rights reserved. Used with permission.



Image 21 Image 21 : Fresque de Tirynthe, XIII<sup>e</sup> s. av. n.-è., Musée archéologique national, Athènes. Photographie : Wikimedia Commons, Carole Raddato, CC BY\_SA.

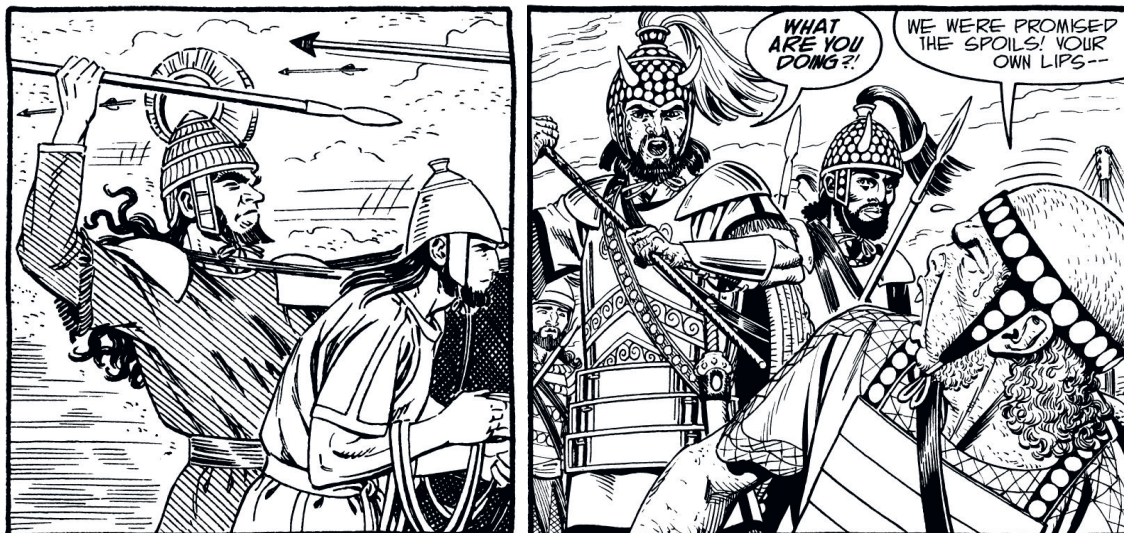


Image 22 Copyright © 2001 Eric Shanower. All rights reserved. Used with permission.





**Image 23** Vase dit « aux guerriers », XII<sup>e</sup> s. av. n.-è., Musée archéologique national, Athènes. Photographie : Mathieu Scapin.



**Image 24** Copyright © 2001 Eric Shanower. All rights reserved. Used with permission.



**Image 25** Coupe grecque de Sôsius, VI<sup>e</sup> s. av. n.-è., Antikensammlung, Berlin. Photographie : Wikimedia Commons, Saint-Pol, CC BY\_SA.



**Image 26** Casque mycénien, XVe s. av. n.-è., Musée archéologique national, Athènes. Photographie : Mathieu Scapin.

de blanches défenses de sangliers aux défenses brillantes se dressaient en grand nombre, çà-et-là, habilement rangées ; le milieu était garni de feutre<sup>38</sup>.

Enfin, une case illustre un personnage implorant les dieux à l'image des statuettes d'orantes ou des déesses aux serpents des périodes indiquées précédemment (images 27 et 28).

L'exemple d'Eric Shanower montre clairement comment la bande dessinée réinvestit archéologie et Antiquité, fiction, et création artistique. *Age of Bronze* demeure en cela un des meilleurs exemples, avec, sans doute, *Le Dernier troyen* de Valérie Mangin et Thierry Démarez.

---

<sup>38</sup> Homère, *Iliade*, X, 260. Traduction française d'Eugène Lasserre, Lasserre (1955).



**Image 27** Copyright © 2005 Eric Shanower. All rights reserved. Used with permission.



**Image 28** Figurine de déesse aux serpents, XVII<sup>e</sup> s. av. n.-è., Musée archéologie d'Héraklion. Photographie : Wikimedia Commons, Jebulon, CC BY\_SA.

## 5. POUR CONCLURE

Le lien entre chefs-d'œuvre et bande dessinée est donc pluriel. Il sert l'auteur, l'intrigue ou l'acte narratif même de l'auteur. Très longtemps laissée de côté, la bande dessinée est maintenant acceptée (pas assez ?) comme outil d'analyse de notre société. C'est pourquoi elle entre de plus en plus dans les musées, à tel point que le Louvre a décidé d'y consacrer une exposition et de lancer une collection de bandes dessinées à partir des œuvres du musée<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Des bandes dessinées sont publiées depuis 2005. Il s'agit de coéditions entre le Louvre et Futuropolis ou Fluide Glacial. Des grands noms de la bande dessinée en sont auteurs, comme Nicolas de Crécy, Enki Bilal ou Jirô Taniguchi.

En 2019, la Petite Galerie a accueilli « L'archéologie en Bulle », faisant dialoguer archéologie et bd, présentant planches originales et objets archéologiques<sup>40</sup>. Considéré comme le musée conservant le plus de chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art occidental, et compte tenu de l'appareil créatif qu'il peut susciter, il n'est pas étonnant que le Louvre, sous l'impulsion de son ancien directeur Henri Loyrette (2001–2013) et de Fabrice Douar, se lance dans l'aventure de la co-édition en bande dessinée. Il ne s'agit pas uniquement d'une ouverture à la création, mais aussi, pour le musée, de s'inscrire dans un objet culturel particulièrement dynamique en terme commercial<sup>41</sup>. L'exemple le plus éloquent est *Période Glaciaire* de Nicolas de Crécy, première bande dessinée publiée en 2005, vendu à 70 000 exemplaires<sup>42</sup>. On y retrouve de très nombreux chefs-d'œuvre du Louvre : le faune endormi de Bouchardon reprenant le faune Barberini du Munich, l'enfant à l'oie, un protomé de griffon en bronze, l'Hermès à la sandale, l'écorcheur rustique, le foie en bronze de Plaisance, une idole cloche ou encore le supplice de Marsyas.

Cette approche se développe. Elle est le gage d'un entretien constant entre les professionnels de l'Antiquité et ceux de la bande dessinée. Loin d'être réservée à cette seule période historique, elle a le mérite de questionner notre rapport aux arts, quels qu'ils soient, et à la culture que nous consommons, dans ce début du premier quart du XXI<sup>e</sup> s.

Bandes dessinées citées :

Franco-Belge

- *Hercule*, J.-D. Morvan et Looki, Soleil Productions, 2012–en cours
- *Les Prométhéens*, Henscher, E. Herzet, R. Sandoval, D. Garcia Cruz, J. Tarragona, S. Boschat, Le Lombard, 2015–en cours
- *Cassio*, S. Desberg et H. Reculé, Le Lombard, 2007–2015
- *Imperator*, V. Mangin et Fafner, Quadrants, 2012
- *Murena*, J. Dufau, P. Delaby, Théo, Dargaud, 1997–en cours

---

<sup>40</sup> *L'Archéologie en bulles*, exposition du musée du Louvre, Petite Galerie, 26/09/2018–01/07/2019.

<sup>41</sup> Voir les rapports annuels de l'association ACBD. <https://www.acbd.fr>, consulté le 14/02/2020.

<sup>42</sup> [https://www.lepoint.fr/pop-culture/bandes-dessinees/le-manga-nouvel-ambassadeur-du-louvre-12-03-2018-2201704\\_2922.php](https://www.lepoint.fr/pop-culture/bandes-dessinees/le-manga-nouvel-ambassadeur-du-louvre-12-03-2018-2201704_2922.php), consulté le 14/02/2020.

- *La Guerre des Gaules*, Tarek et V. Pompetti, Tartamudo, 2012/2013
- *Le Troisième Fils de Rome*, Soleil Productions, tome 1, L. Moënard et S. Martino, 2018–2019
- *Dilemma*, Clarke, Le Lombard, 2016
- *Période glaciaire*, N. De Crécy, Futuropolis, 2005

#### Comics américains

- *Wonder Woman, Hiketeia*, G. Rucka et J. G. Jones, Semic, 2002
- *Athena*, D. Murray, P. Renaud et F. Neves, Dynamite, 2014
- *Age of Bronze*, E. Shanower, Akileos, 2004 – en cours
- *Hercule et les Guerres Thraces*, S. Moore et A. Wiyaya, Milady Graphics, 2010
- *L'Assault du Nouvel Olympe*, G. Park, Panini Comics, 2018
- *Hercule et Wolverine, Mythes, monstres et mutants*, F. Thieri et J. Santacruz, Panini Comics, 2011

#### Mangas

- *Saint Seiya/Les Chevaliers du Zodiaque*, Masami Kurumada, Kana, 1986–1990
- *Thermae Romae*, M. Yamazaki, Casterman, 2012–2013
- *Pline*, M. Yamazaki et T. Miki, Casterman, 2017–en cours
- *Virtus*, Gibbon et H. Shinanogawa, Ki-oon, 2012–2013
- *Eurêka*, H. Iwaaki, Komikku, 2014

## BIBLIOGRAPHIE

- Amato (2006). – Eugenio Amato, Da Omero a Miyazaki. La mitologia classica Negli « anime » (e nei « manga ») giapponesi : spunti per una futura ricerca, *Anabase*, 4 (2006) 275–280.
- Aubert (2003). – Natacha Aubert, Usage et réception du thème de l'Antiquité dans le cinéma, *Cinéma et Cie, Internation Film Studies Journal*, 3 (2003) 117–119.
- Bechelloni (2003). – Laura Malvano Bechelloni, Le mythe de la romanité et la politique de l'image dans l'Italie fasciste, *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 78-2 (2003) 111–120.

- Boardman (1995). – *Greek sculpture : the late classical periode and sculpture in colonies and overseas : a handbook*, (New York, N.Y. : Thames and Hudson, 1995).
- Bottini (1990). – Angelo Bottini, Gli elmi apulo-corinzi. Proposta di classificazione, *AnnAStorAnt 12 (= AION)* (1990), 23–37.
- Bouissou (2000). – Jean-Marie Bouissou, Du passé faisons table rase ? Akira ou la révolution du self service, *Critique internationale 7* (2000) 143–156.
- Bouissou (2013). – Jean-Marie Bouissou, Pourquoi aimons-nous le manga ? Une approche économique du nouveau soft power japonais, *Cités 6, n°27*, (2013) 71–84.
- Bouvier (2010). – David Bouvier, Lieux et non-lieux de Troie, *Études de Lettre 1-2* (2010) 8–38.
- Castello, Scilabra (2015). – Maria G. Castello and Carla Scilabra, Theoi Becoming Kami : Classical Mythology in the Anime World, in Filippo Carlà-Uhink and Irene Berti (ed), *Ancient Magic and the Supernatural in the Modern Visual and Performing Arts*, (New York/London, 2015) 177–193.
- Chapoutot (2012). – Johann Chapoutot, *Le Nazisme et l'Antiquité*, Quadrige, Puf, (2013), 654 p.
- Chappuis (2008). – Romain Chappuis, La japonité selon Jeanne d'Arc. Mythes et récits occidentaux dans le manga et l'anime, *Critique internationale 1, n°38*, (2008) 55–72.
- Conrad (2014). – Thomas Conrad, Comment parler des œuvres ratées qu'on a perdues : le cycle épique grec, *La bibliothèque des textes fantômes, Fabula-LhT, 13* (2014).
- De Souza Dutra (2014). – Daniel de Souza Dutra, *A mitologia grega no mangá SAINT SEIYA – CAVALEIROS DO ZODÍACO*, (Lajeado, Centro universitário Univates, Curso de História, 2014).
- Durt (1963). – Hubert Durt, Note sur l'état présent des études classiques au Japon, *L'antiquité classique, 32-1* (1963) 200–206.
- Foro (2003). – Philippe Foro, Racisme faciste et antiquité, exemple de la revue *La Difesa della Razza* (1938–1943), *Vingtième Siècle. Revue d'histoire, 78-2* (2003) 121–131.
- Gallego (2015). – Julie Gallego (dir.), *La bande dessinée historique. Premier cycle : l'Antiquité*, (Pau, Presses Universitaire de Pau et des Pays de l'Adour, coll. « Archaia », 2015).

- Giovénal, Krings, Massé, Soler, Valenti (2019). – Carine Giovénal, Véronique Krings, Alexandre Massé, Matthieu Soler, Catherine Valenti (éd.), *L'Antiquité imaginée. Les références antiques dans les œuvres de fiction (XXe–XXIe siècles)*, Scripta Receptoria (16), Bordeaux, Ausonius Editions, 2019, 228 p.
- Gödde (2006). – Susanne Gödde, Hiketeia, *Brill's New Pauly*, (2006).
- Golvin (2015). – Jean-Claude Golvin, « La restitution architecturale » en BD, in Gallego (ed), *La bande dessinée historique. Premier cycle : l'Antiquité*, (Pau, Presses Universitaire de Pau et des Pays de l'Adour, coll. « Archaia », 2015) 227–232.
- Golvin (2019). – Jean-Claude Golvin, L'ordinateur et la main, in *Age of Classics ! L'Antiquité dans la culture pop*, Musée Saint-Raymond, Toulouse (2019) 72–79.
- Gould (1973). – John Gould, Hiketeia, *Journal of Hellenic Studies* 93, (1973) 74–103.
- Kobayashi (1992). – Kozue Kobayashi, L'érudition de l'Antiquité classique au Japon, *Philologus*, 136-2 (1992) 297–305.
- Kovacs (2015). – George Kovacs, Mythic Totality in Age of Bronze, in Kovacs and Marshall (ed), *Son of Classics and Comics*, (Oxford, Oxford University Press, 2015) 33–46.
- Lasserre (1955). – Eugène Lasserre, *Homère, Iliade* (Paris, Classiques Garnier, 1955).
- Luken (2019). – Michael Luken, *Le Japon grec. Culture et possession*, Bibliothèque des Histoires, Gallimard, (2019) 256 p.
- Martin (2000). – Denis – Constant Martin, Cherchez le peuple ... Culture, populaire et politique, *Critique internationale* 7, (2000), 169–183.
- Matsumura (1998). – Kazuo Matsumura, Alone among Woman : A Comparative Mythic Analysis of the Development of Amaterasu Theology, *Contemporary Papers on Japanese Religion*, 4 (1998).
- Martine (2016). – Tristan Martine (éd.), *Le Moyen Âge en bande dessinée*, Esprit BD, Karthala, Paris, 384 p.
- Mauri (2017). – Antonella Mauri, Les enfants, Rome et la latinité : un endoctrinement identitaire, *Cahiers de la Méditerranée [en ligne]* 95, (2017). Consulté le 1/08/2019.
- Peer (2018). – Ayelet Peer, Thermae Romae Manga : Plunging into the Gulf between ancient Rome and modern Japan, in *New Voices in Classical Reception Studies*, 12 (2018), 57–67.

- Perrin (2015). – Franck Perrin, Mots qui soignent, Mots qui envoûtent : Posologie des tablettes magiques dans le monde gréco-romain, *Les Sens des Signes*, <https://sensdesign.hypotheses.org>, consulté le 28/02/2020.
- Piatti-Farnell (2013). – Lorna Piatti-Farnell, Blood, Biceps, and Beautiful Eyes : Cultural Representations of Masculinity in Masami Kurumada's *Saint Seiya*, *The Journal of Popular Culture*, 46-6 (2013) 1133–1155.
- Rolley (1999). – Claude Rolley, *La sculpture grecque. 2, La période classique*, (Paris, Picard, 1999).
- Scapin, Soler (2015). – Mathieu Scapin et Matthieu Soler, Mythes en mouvement. Réinventer la fondation de Rome dans la bande dessinée de science-fiction : *Le dernier troyen* de Valérie Mangin et Thierry Démarez, in Julie Gallego (dir.), *La bande dessinée historique. Premier cycle : l'Antiquité*, (Pau, Presses Universitaire de Pau et des Pays de l'Adour, coll. « Archaïa », 2015) 65–76.
- Scapin (2019). – Mathieu Scapin, Les héros antiques dans le comics : les dieux (gréco-romains) sont parmi nous !, in *Age of Classics ! L'Antiquité dans la culture pop*, Musée Saint-Raymond, Toulouse (2019) 124–133.
- Scilabra (2018). – Carla Scilabra, When Apollo tasted sushi for the first time. Early examples of the reception of Classics in Japanese comics, in Fabien Bièvre-Perrin et Elise Pampanay (ed), *Antiquipop. La référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine* (Lyon, MOM Editions, 2018).
- Thiébaud (1989). – Michel Thiébaud, Histoire et bande dessinée, *Mélange Pierre Lévêque. Tome 3 : Anthropologie et société* (1989) 447–464.
- Thiébaud (1998). – Michel Thiébaud, Culture populaire et culture savante : l'Antiquité dans la Bande dessinée, *Dialogue d'Histoire ancienne*, 24-2, (1998), 232–243.
- Vincent (2009). – Frédéric Vincent, La structure initiatique du manga. Une esquisse anthropologique du héros, in *Société*, 106-4 (2009), 57–64.
- Xenaki-Sakellariou (1953). – Agnès Xenaki-Sakellariou, La représentation du casque en dents de sanglier (Époque minoenne), *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 77, (1953) 46–58.



Scapin Mathieu

Musée Saint-Raymond, muse d'Archéologie de Toulouse

1Ter Place Saint-Sernin

31000 Toulouse

mathieu.scapin@gmail.com

**Suggested citation**

Scapin, Mathieu : Title. Subtitle. In : thersites 13 2021 : Antiquipop, pp. 169–199.

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol13.128>

ARNAUD SAURA-ZIEGELMEYER

(Université Toulouse II Jean Jaurès – PLH-ERASME)

**Review of Carine Giovéna, Véronique Krings, Alexandre Massé, Matthieu Soler, Catherine Valenti : *L'Antiquité imagée. Les références antiques dans les oeuvres de fiction (XXe–XXIe siècles)***

**Ausonius (Bordeaux 2019) (= *Scripta Receptoria*), 228 p., 27 illustrations. ISBN : 9782356133205, 25 €**

Ce numéro est issu du séminaire « L'Antiquité imaginée : les références antiques dans les œuvres de fiction (XX<sup>e</sup>–XXI<sup>e</sup> siècles) » organisé en 2016 par l'équipe PLH-ERASME de l'Université Toulouse II Jean Jaurès. L'introduction évoque l'intérêt prégnant en ce début de siècle pour l'Antiquité et ses civilisations. Les cinq éditeurs distinguent trois façons d'aborder la réception de l'histoire ancienne : d'une part par le type de source moderne y faisant référence, d'autre part par le suivi d'un récit ou d'une icône antique à travers les

médias contemporains, ou, enfin, selon le mode de réinterprétation et d'usage qui peut être fait de cette période. Pour le présent volume, les contributions sont réparties selon la première proposition en trois sections (roman, cinéma, bande-dessinée) sans que ce choix soit pour autant expliqué.

Reprenant le découpage en trois genres, Claude Aziza livre un avant-propos sur « L'Antiquité retrouvée » et plus précisément sur l'intégration de cette époque dans les œuvres de fictions. Il montre dans un premier temps que l'An-

tiquité participe de la genèse du roman au XVII<sup>e</sup> siècle avant de trouver une forme canonique sous François-René de Chateaubriand et Walter Scott. Autre public cible et autres emplois de l'Antiquité pour le cinéma au sujet duquel l'auteur rappelle qu'il préfère l'appellation « film à l'Antique » à celle de *péplum*. Il évoque ensuite la lente intégration des références antiques dans la bande-dessinée, sous l'influence des deux médias précédents.

La première partie de l'ouvrage accueille trois articles. Dans leur contribution, Manuel Royo et Magali Soulatges livrent une étude du polar d'inspiration grecque, s'appuyant sur un corpus de 83 références prises chez 35 auteurs et précisées en fin d'article. Ils interrogent en premier lieu la rareté de l'utilisation du monde grec par rapport au monde romain dans le cadre du polar et en particulier les modalités de référence à l'histoire grecque. La figure du philosophe-enquêteur, élément nuancé de ce type de roman, est ensuite abordée. Enfin, les critères spécifiques aux polars grecs permettant d'en définir les contours et les objectifs sont présentés. *In fine* trois éléments semblent limiter la réussite du genre pour les deux auteurs : la vision simpliste et idéalisée de la Grèce ancienne qui se prête mal aux intrigues, la présence des tragédies et mythes anciens qui gênent l'écriture nouvelle, mais aussi une difficulté à mettre en perspective le « matériau romanesque antique ».

Sylvie Vignes aborde la thématique plus spécifique de la fin de l'empire romain d'Occident et de l'Antiquité à travers trois romans récents : *L'Empereur d'Occident* (Pierre Michon 1989), *Le Sermon sur la chute de Rome* (Jérôme Ferrari 2012) et *Dans l'ombre de la lumière* (Claude Pujade-Renaud 2013). Les deux derniers s'inspirent des écrits de Saint-Agustin. Paradoxalement l'emprunt explicite par le titre de Jérôme Ferrari ne fournit qu'un cadre général au récit majoritairement situé au XX<sup>e</sup> siècle alors que la matière antique est mobilisée plus fortement dans les deux autres romans. L'auteur s'intéresse aux effets communs associés à ces références antiques : parallélisme historique, réflexion sur le genre humain ou sur la destinée des civilisations. Sylvie Vignes traite enfin les conséquences, au cas par cas, de la fin de l'Antiquité. Claude Pujade-Renaud remanie l'histoire noble de Saint-Augustin grâce au personnage féminin d'Elissa, sa femme répudiée avant conversion alors que Pierre Michon aborde l'absence du père à travers les destins individuels mais aussi les conceptions religieuses. À chaque fois des éléments autobiographiques viennent en partie réinvestir la matière historique, ici le V<sup>e</sup> siècle, afin de lui donner une dimension philosophique perceptible par le lecteur.

Sandra Provini présente un autre trio de romans autour de trois autrices : *The Firebrand* de Marion Zimmer Bradley (1987), *The Penelopiad* de Margaret

Atwood (2005) et *Lavinia* d'Ursula Le Guin (2008). Le choix de ces trois œuvres vise à interroger la place de la femme dans le roman à l'Antique proposée dans ces dernières. L'introduction d'un personnage féminin central dans la trame historique classique permet à la fois de changer de point de vue et de donner la voix à des personnages souvent mis de côté. Les trois romans ne procèdent pas selon la même nuance. Dans les deux premiers romans, il s'agit de rétablir une vérité ou de lever des mystères à partir de plusieurs procédés utilisés de façon plus ou moins distanciée, que ce soit à partir d'Homère ou de Virgile : déconstruction du modèle féminin proposé par les sociétés patriarcales, révisionnisme féministe, renversement de la guerre des sexes, évocation du matriarcat originel, critique des hiérarchies sociales y compris entre personnages féminins, etc. Le troisième roman évoquant la femme d'Enée semble quant à lui proposer une réécriture et une continuation de l'œuvre de Virgile plutôt qu'une révision : Lavinia prend la suite de son mari après sa mort sans que le héros ne soit critiqué. Dans les trois cas, Sandra Provini identifie une volonté de sauvegarder comme d'actualiser la mythologie antique en plaçant les femmes au centre du récit.

Philippe Foro ouvre le chapitre consacré aux relations entre Antiquité et cinéma avec un court article consacré au christianisme antique dans le septième art. Il questionne dans un premier temps

les sources utilisées, avec bien sûr les Évangiles mais aussi les Actes de Paul, les Actes des Apôtres ainsi que Tacite ou Suétone. Dans un second temps, ce sont les parallèles avec les préoccupations contemporaines qui sont évoqués, notamment le christianisme opposé à l'empire romain, écho de la recherche de liberté contre le régime totalitaire soviétique ou encore l'association systématique mais anachronique entre chrétiens et catacombes. S'il donne un tableau synthétique des différentes étapes de la passion du Christ, certains films sont évoqués rapidement et l'étude n'est pas exhaustive. En conclusion l'auteur note une évolution de la représentation des chrétiens dans le péplum, notamment le renversement qui semble les faire passer du statut de victimes à celui de bourreaux.

Carine Giovéna1 propose une analyse de la légende de Spartacus, plus particulièrement dans le film de Stanley Kubrick et la série de Steven DeKnight. L'auteure revient dans un premier temps sur le personnage historique et les principales sources nous renseignant sur ce dernier : Salluste, Florus, Plutarque et Appien. Le contexte général et évolutif de la gladiature et des révoltes serviles est rappelé, tout comme les débats encore existants sur ces thématiques. Elle évoque ensuite la longue construction du personnage idéologique notamment à partir des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles et ses différents emplois politiques et artistiques. Les traits attribués par les

modernes sont ainsi comparés et mis en relief avec le Spartacus décrit par les sources anciennes. Beaucoup d'entre eux sont des projections de préoccupations contemporaines très éloignées des mentalités du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. : abolitionnisme, anticapitalisme, utopisme, fédéralisme, humanisme, christianisme, etc. La dernière partie de l'étude aborde les deux productions de 1961 et 2010–2013. L'auteure met en perspective l'esthétique gore de la série par rapport au film mais aussi par rapport aux données historiques. L'influence et le parallélisme idéologique avec le film de Zack Snyder sont ensuite rappelés. Enfin la série est présentée comme un tableau à échelle humaine, avec des personnages sans concession, ni idéalisés, ni noirs, qui finalement sont emportés par leurs désirs selon le modèle de l'ironie-tragique même s'ils ne s'opposent pas totalement à la légende dorée.

Fabien Bièvre-Perrin livre une étude consacrée aux usages de la théorie des anciens astronautes dans le cinéma hollywoodien, bien au-delà du seul péplum d'après le corpus non exhaustif réuni en fin d'article. L'origine de cette théorie est présentée en introduction alors que le cœur de la contribution liste les différents types d'interactions entre les extra-terrestres et l'Homme. Le premier scénario est naturellement celui de l'asservissement où l'être humain se retrouve en position d'esclave, généralement grâce au renfort d'une religion imposée. L'origine de l'Homme biologique

comme historique, voire des civilisations et cultures, est également au cœur de la relation avec les aliens. La Terre elle-même peut devenir un sanctuaire ou une cachette, notamment d'armes de haute technologie convoitées de toutes parts et qui l'entraînent malgré elle, avec l'humanité, dans des conflits intergalactiques. L'archéologie intervient ponctuellement pour donner une vraie/fausse cohérence au discours à l'aide d'objets ou de monuments, le *topos* le plus connu et présenté dans cette contribution étant bien évidemment celui des pyramides. L'auteur voit dans cette thématique une émanation divertissante de l'idéologie américaine contemporaine plus profonde, au mieux conservatrice, mais aussi créationniste, complotiste ou encore néo-évhémériste.

Sarah Rey offre une lecture centrée sur le film *Métamorphoses* (2014) de Christophe Honoré, inspiré des écrits d'Ovide. L'analyse porte sur la restitution des lieux inquiétants et des *eschatiai* voulus par le poète qui trouvent leur équivalent dans la banlieue et la campagne. Les types et moments de la métamorphose ainsi que leur registre sont identifiés. Une autre partie compare la trame narrative du film à son modèle original, plutôt sélectionné que réécrit et identifie les éléments originaux introduits par le réalisateur. La question de la mise en tension de la croyance et du scepticisme mais aussi la signification des corps est également abordée. Sarah Rey met en avant les points communs

du film avec son modèle antique, notamment les jeux d'intertextualité et la réflexion proposée au spectateur par l'œuvre.

Ouvrant la dernière partie consacrée à la bande dessinée, Mathieu Scapin et Matthieu Soler traitent la question des particularismes nationaux face au *soft power* américain dans le cadre de la standardisation mondiale des représentations de l'Antiquité. Ils prennent pour cela appui sur le *comics* américain, le manga japonais et la bande dessinée française. Ils rappellent en premier lieu l'histoire de ces trois médias, leur place dans la production nationale et mondiale, ainsi que leur construction générale vis-à-vis de l'Antiquité. Sont comparées dans un premier temps les constructions historiques du héros aux Etats-Unis et au Japon, faisant apparaître des rapports différenciés à l'Antiquité. Les auteurs mettent ensuite en avant l'influence de l'histoire contemporaine des Etats-Unis et de l'histoire personnelle des auteurs dans la création des héros de *comics* qui semble suivre l'évolution de l'histoire politique du pays, en particulier sur les questions identitaires. Si l'Antiquité semble laisser la place à des références plus récentes pour cette aire culturelle, elle est de plus en plus présente au contraire dans les productions japonaises. Ces références antiques font écho aux valeurs traditionnelles du Japon, pensées comme une alternative au modèle occidental. La dernière partie est une ouverture abordant

rapidement les productions françaises et européennes, présentées comme intermédiaires aux deux aires culturelles précédemment évoquées et dont les références à l'Antiquité sont toujours nombreuses mais proviennent de supports de plus en plus variés (jeux-vidéos, anime, etc.).

Olivier Devillers propose une réflexion autour des bandes-dessinées évoquant la Rome antique et notamment un travail sur la catégorisation de ces dernières. L'analyse s'appuie sur un catalogue alphabétique des bandes dessinées citées affichant pas moins de 178 entrées fournies au lecteur en fin d'article. L'auteur distingue tout d'abord la catégorie des bandes-dessinées éducatives dans lesquelles « la volonté d'instruire, de diffuser un savoir, une croyance ou une morale, est massive », en distinguant toutefois les créations suivant un cadre historique strictement réaliste et celles intégrant une part de fiction plus ou moins importante. Ces œuvres consacrent souvent une part importante aux données archéologiques, à leur actualisation et à l'histoire des mentalités. Ce sont ensuite les bandes-dessinées récréatives qui sont présentées, c'est-à-dire des créations pouvant s'ancrer dans un cadre historique mais dont la principale fonction n'est pas documentaire et qui n'hésitent pas à laisser une part importante au fictionnel. Ces ouvrages suivent parfois des codes (péplum, polar, fantaisie, etc.) indépendants de la référence à l'Antiquité qui apparaît selon

plusieurs nuances : l'histoire peut servir de trame principale au récit, mais n'être aussi qu'un décor ou encore être utilisée comme élément parodique ou d'intertextualité. C'est ensuite l'utilisation d'une Antiquité recomposée dont il est question, qualifiant ainsi des œuvres qui se détachent clairement de toute trame historique réaliste et qui n'hésitent pas à superposer les anachronismes, même si ces éléments conservent un sens dans le schéma narratif et l'idéologie des auteurs. Une dernière partie aborde l'Antiquité comme outil d'intertextualité, qu'elle soit au cœur ou non de l'intrigue. La conclusion revient sur le lien entre l'histoire du support et l'Antiquité avant de détailler deux éléments de classification privilégiés par l'auteur : la dimension documentaire et la dimension démonstrative des bandes-dessinées.

Ce volume fort utile est néanmoins composé de façon hétérogène : les études sont de longueurs inégales (de 7 à 52 pages), portent sur une seule œuvre contemporaine comme sur des corpus plus étoffés et sont plus ou moins approfondies dans leurs réflexions et leur historiographie (de 8 à 116 références bibliographiques, parfois uniquement francophones), l'analyse n'étant pas toujours mise en relief. L'intérêt de l'ouvrage réside surtout dans le traitement de thématiques et de médias intermédiaires et originaux par rapport aux objets habituels de la réception, même la plus contemporaine, de l'Antiquité. Pour reprendre les mots d'Olivier Devillers, il

s'agit là d'un *work in progress* très utile mais qui aurait pu être mieux mis en valeur par la proposition d'une ouverture et par une construction plus solide.

### Table des matières

Introduction (Carine Giovéna1, Véronique Krings, Alexandre Massé, Matthieu Soler, Catherine Valenti, p. 9–17)

L'Antiquité retrouvée (Claude Aziza, p. 19–26)

#### 1. Roman

Meurtre au Céramique : la philosophie au secours de l'investigation ? Enquêtes sur le « polar antique grec » (Manuel Royo, Magali Soulatges, p. 29–53)

La fin de l'Empire romain d'Occident dans la littérature actuelle (Sylvie Vignes, p. 55–68)

Donner une voix aux femmes de l'ombre dans l'épopée : Cassandre, Pénélope et Lavinia réinventées par Marion Zimmer Bradley, Margaret Atwood et Ursula Le Guin (Sandra Provini, p. 69–86)

#### 2. Cinéma

Le christianisme antique au cinéma : utilisation des sources et analogies contemporaines (Philippe Foro, p. 89–96)

De Kubrick à DeKnight : Spartacus ou la construction d'un mythe politico-idéologique (Carine Giovéna1, p. 97–120)

Un récit étiologique au service de l'Antiquité hollywoodienne : la théorie des anciens astronautes (Fabien Bièvre-Perrin, p. 121–136)

Actualisation d'Ovide dans les *Métamorphoses* (2014) de Christophe Honoré (Sarah Rey, p. 137–152)

### 3. Bande dessinée

Une Antiquité fictionnelle et graphique : réception et assimilation dans le manga japonais, le *comics* américain et la bande dessinée francophone (Mathieu Scapin, Matthieu Soler, p. 155–175)

La bande dessinée sur la Rome antique. Pour un classement raisonné (Olivier Devillers, p. 177–228)

---

Arnaud Saura-Ziegelmeyer  
Université Toulouse II Jean Jaurès –  
PLH-ERASME

#### **Suggested citation**

Arnaud Saura-Ziegelmeyer: Review of Carine Giovéna1, Véronique Krings, Alexandre Massé, Matthieu Soler, Catherine Valenti : L'Antiquité imagine. Les références antiques dans les oeuvres de fiction (XXe–XXIe siècles). In: *thersites* 13 (2021), Antiquipop, pp. 200–206.  
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol13.138>



MATEO GONZÁLEZ VÁZQUEZ

(Universität Trier)

## Review of Carlos Sánchez Pérez, Luis Unceta Gómez (eds.): *En los márgenes de Roma: la Antigüedad romana en la cultura de masas contemporánea*

Catarata (Madrid 2019), 304. ISBN: 9788490978696, 18,00 €

El presente volumen es el resultado de unas jornadas celebradas en la Universidad Autónoma de Madrid los días 26 y 27 de octubre de 2017. En estas jornadas se abordaron la reinterpretación y apropiación del legado romano en la llamada “cultura popular” o “cultura de masas”, una faceta de la cultura que en los estudios de Recepción Clásica tradicionalmente ha quedado relegada a “los márgenes”, en contraste con la denominada alta cultura.<sup>1</sup> La publicación,

<sup>1</sup> Esta publicación se inscribe en el proyecto financiado por el Ministerio de Economía “*Marginalia Classica Hodierna*. Tradición y Recepción

editada por Luis Unceta Gómez y Carlos Sánchez Moreno (ambos filólogos latinos de la Universidad Autónoma de Madrid), es una obra colectiva formada por una recopilación de trece contribuciones divididas en cinco secciones o bloques temáticos que abarcan prácticamente todos los formatos que conforman la

clásicas en la cultura de masas contemporáneas” (FFI2015-66942), dirigido por Luis Unceta Gómez, quien actualmente dirige el proyecto de la misma índole “*Marginalia Classica: Recepción Clásica y cultura de masas contemporánea. La construcción de identidades y alteridades*” (PID2019-107253GB) (<http://marginaliaclassica.es/>).

“cultura de masas”, a saber: la música popular, el cine de romanos, los videojuegos, además del cómic y la novela histórica y fantástica. A través de estos, la Antigüedad Clásica ha sido reinterpretada y reelaborada, generando una convergencia entre modernidad y Antigüedad Clásica que queda reflejada en la propia portada del volumen, en la que se representa a un Julio César sosteniendo lo que parece ser una copa de alcohol moderna.

La primera parte, “Introducción: El papel de Roma en la imaginación popular” (pp. 15–36), no es propiamente una sección, sino un capítulo introductorio, “El epítome como representación del original. Algunos ejemplos del diálogo posmoderno con la antigua Roma”, en el que uno de los coeditores del volumen, Luis Unceta Gómez, introduce a nivel general el marco teórico y metodológico del objeto de estudio de la Recepción Clásica, y reflexiona sobre la continuidad de la cultura clásica en el mundo actual reflejada a través del prisma de la posmodernidad. Unceta Gómez concluye afirmando que debemos abandonar la idea de una transmisión lineal del pasado clásico, ya que “los fenómenos de recepción obedecen a dinámicas complejas y entrañan movimientos de influjo recíproco que exigen lecturas en ambos sentidos” (p. 29).

La segunda parte, “Guerras e imperialismo” (pp. 37–106), comienza con un capítulo firmado por Helena González-Vaquerizo, “*Heavy Rome*-Roma

de metal. La imagen de Roma en el *Heavy Metal* y el *metal*”, en el que se sirve de la base de datos *Enciclopedia Metallum* para analizar los títulos de 148 canciones de *heavy metal* que contienen referencias, de un modo u otro, a la antigua Roma. A continuación, analiza también las letras de una selección de canciones. Para concluir su contribución, González-Vaquerizo hace un pertinente alegato contra la apropiación ideológica de la Antigüedad Clásica desde ciertos ámbitos de la extrema derecha, un discurso que alimenta un sentimiento de nostalgia hacia un pasado glorioso imaginado. Esta utilización interesada del pasado romano, presente en algunas de las canciones de *heavy metal* analizadas por González-Vaquerizo, hoy de nuevo cobra vigencia en el contexto de la guerra cultural e ideológica que actualmente está teniendo lugar en Occidente, especialmente en Estados Unidos. A continuación, Cristóbal Macías Villalobos, en “Videojuegos romanos: entre la realidad y la ficción”, revisa la veracidad histórica (o la falta de ella) de una selección de videojuegos de temática romana. Esta segunda parte la cierran Juliette Harrison y Martin Lindner, con “Imperios fantasmáticos. La Roma imperial en Mundodisco de Terry Pratchett”, capítulo en el que muestran como, a través de la fuerte influencia clásica en el Imperio Británico, pueden establecerse indirectamente ciertos vínculos culturales entre la saga de novela fantástica de Pratchett y la Roma imperial.

La tercera parte, “Roma espectacular” (pp. 107–176), está dedicada al mundo del espectáculo. Zoa Alonso Fernández, en “Danzas de alteridad. Mujeres “bombásticas” y cine de romanos”, muestra cómo las mujeres bailarinas en las películas de *peplum* de los años cincuenta y sesenta, solamente actúan como reclamo hacia el espectador masculino, al no ejercer estas escenas ninguna influencia en la propia trama. Leonor Pérez Gómez, en “Transformaciones de las máscaras de la comedia plautina en A Funny Thing Happened on the Way to the Forum de Richard Lester”, analiza la ya clásica película de Richard Lester, traducida al español como *Golfus de Roma*. Este filme, según la autora, muestra elementos clave presentes en la comedia latina, haciéndola equiparable a ésta. A continuación, Rosario López Gregoris nos da cuenta de la escasa presencia de Plauto en las novelas históricas en “Plauto. Un personaje de novela histórica”, donde habla del tratamiento del poeta latino en dos novelas, *Sónnica la cortesana* (1901), de Vicente Blasco Ibáñez y *Africanus: el hijo del cónsul* (2006), de Santiago Posteguillo. Estas dos novelas históricas son cronológicamente distantes, pero cercanas en el hecho de que se trata de dos excepciones a la oscuridad novelística que rodea a Plauto.

La cuarta parte de este volumen, “Las grandes figuras” (pp. 177–260), como sugiere el título, está dedicada a los grandes personajes históricos y a cómo estos son percibidos y representados. El

primer capítulo de esta sección, a cargo de José María Peláez, es sin duda la aportación más singular, ya que el título de su capítulo, “¿Contratarías a Eneas como director general de tu empresa?”, en realidad no es una pregunta retórica, sino que, siguiendo el puro estilo de la biografía como obra de función moralizante, su aportación trata de responder a esta pregunta observando qué cualidades entre las que se aprecian en el mundo empresarial actualmente están presentes en la figura de Eneas, siguiendo sus acciones de liderazgo presentes en la *Eneida*.

Las otras dos aportaciones, de Julie Gallego y Jesús Bartolomé Gómez, abordan la figura de Julio César desde dos perspectivas y formatos distintos, pero ambas se centran en facetas de la vida de Julio César normalmente poco representadas en el mundo audiovisual y del cómic. Por un lado, Julie Gallego, en “Julio César en viñetas: Una vida de cómic”, aborda a partir de una selección de cómics franceses diversas facetas del general romano, como por ejemplo sus años de juventud, mientras que Jesús Bartolomé Gómez, en “La ficcionalización de los personajes históricos en la serie de televisión Spartacus: el ejemplo de Julio César”, se interesa por la representación de Julio César como villano en la serie de televisión Spartacus. Por último, Antonio María Martín Rodríguez, en “Imágenes de Roma en un reciente best-seller sobre Espartaco (Spartacus. Ben Kane, 2012–2013)”, aborda la represen-

tación del esclavo rebelde en la exitosa dilogía de Kane.

La quinta y última parte, “El poder del latín” (pp. 261–299), se centra en la representación del latín en las novelas del género de ficción y sobrenatural (especialmente terror). El primer capítulo está dedicado al latín sobrenatural en la obra de Montague Rhodes James (1862–1936), de la mano de Ana González-Rivas Fernández en “M. R. James: El latín o el poder de lo sobrenatural”, y otro al latín mágico, de la mano de uno de los coeditores del volumen, Carlos Sánchez Pérez, con “El latín como lengua mágica en las novelas de Harry Potter”. Según Sánchez Pérez, la utilización del latín o la “latinización” de algunos términos en las novelas de J. K. Rowling responde a la tradicional asociación del latín con lo arcano y lo “inaccesible” (en el caso de la popular saga, inaccesible a los *muggles* o “no magos”), distinción también presente en un sistema educativo británico elitista en el que unos pocos privilegiados tienen acceso al aprendizaje del latín y el griego. En este punto, y ante la creciente marginalización del latín y el griego de los planes de estudios de la escuela pública, me gustaría hacer hincapié en que el verdadero valor de estudiar la Antigüedad Clásica, retomando las palabras de Josephine Quinn,<sup>2</sup> reside preci-

samente en “how foreign and strange it can be”, algo que permite equipar a los estudiantes de las herramientas necesarias para una mejor comprensión de una sociedad contemporánea cada vez más compleja y diversa.

En conclusión, se trata de una monografía pionera en la materia y por lo tanto muy recomendable, tanto por la diversidad de su contenido como por su originalidad. Una de las pocas objeciones que le he encontrado es la presencia de las notas a pie de página al final de cada capítulo, que, aunque puede facilitar la maquetación del libro, dificulta su lectura. En definitiva, este volumen confirma el despegue de una disciplina, la Recepción Clásica, muy consolidada en países como el Reino Unido, donde existen cátedras y posgrados dedicados a ella, pero que en España va adquiriendo poco a poco mayor relevancia. En este sentido, grupos de investigación como el que ha llevado a la luz *En los Márgenes de Roma* juegan un papel destacado y necesario.

---

2 Artículo de opinión aparecido en *The Guardian* el 16 de marzo de 2015 bajo el título “The tragedy of classical languages being for the privileged few”.

**Tabla de contenidos**

## PRESENTACIÓN

9

PRIMERA PARTE. INTRODUCCIÓN:  
EL PAPEL DE ROMA EN LA IMAGINA-  
CIÓN POPULAR

15

Capítulo 1. El epítome como representación del original. Algunos ejemplos del diálogo posmoderno con la antigua Roma (Luis Unceta Gómez)

17

SEGUNDA PARTE. GUERRAS E IMPE-  
RIALISMO

37

Capítulo 2. Heavy Rome-Roma de metal. La imagen de Roma en el Heavy Metal y el metal. (Helena González-Vaquerizo)

39

Capítulo 3. Videojuegos de romanos: entre la realidad y la ficción (Cristóbal Macías Villalobos)

63

Capítulo 4. Imperios fantasmáticos. La Roma imperial en Mundodisco de Terry Pratchett (Juliette Harrison/Martin Lindner)

TERCERA PARTE. ROMA ESPECTA-  
CULAR

107

Capítulo 5. Danzas de alteridad. Mujeres “bombásticas” y cine de romanos (Zoa Alonso Fernández)

109

Capítulo 6. Transformaciones de las máscaras de la comedia plautina en A Funny Thing Happened on the Way to the Forum de Richard Lester (Leonor Pérez Gómez)

134

Capítulo 7. Plauto. Personaje de novela histórica (Rosario López Gregoris)

151

CUARTA PARTE. LAS GRANDES  
FIGURAS

177

Capítulo 8. ¿Contratarías a Eneas como director general de tu empresa? (José María Peláez Marqués)

179

Capítulo 9. Julio César en viñetas: Una vida de cómic (Julie Gallego)

200

Capítulo 10. La ficcionalización de los personajes históricos en la serie de televisión Spartacus: El ejemplo de Julio César (Jesús Bartolomé Gómez)

224

Capítulo 11. Imágenes de Roma en un bestseller reciente sobre Espartaco (Spartacus. Ben Kane, 2012–2013) (Antonio María Martín Rodríguez)

242

QUINTA PARTE. EL PODER DEL LATÍN

261

Capítulo 12. M. R. James: El latín o el poder de lo sobrenatural (Ana González-Rivas Fernández)

263

Capítulo 13. El latín como lengua mágica en las novelas de Harry Potter (Carlos Sánchez Pérez)

283

[https://www.catarata.org/libro/en-los-margenes-de-roma\\_104862/](https://www.catarata.org/libro/en-los-margenes-de-roma_104862/)

---

Mateo González Vázquez

Universität Trier

**Suggested citation**

Mateo González Vázquez: Review of Carlos Sánchez Pérez, Luis Unceta Gómez, eds.: En los márgenes de Roma: la Antigüedad romana en la cultura de masas contemporánea. In: *thersites* 13 (2021), Antiquipop, pp. 207–212.

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol13.196>

ANDELKO MIHANOVIC

(The Ivan Mestrovic Museums)

## Review of Patrick Gray: *Shakespeare and the Fall of the Roman Republic: Selfhood, Stoicism and Civil War*

Edinburgh University Press (Edinburgh 2019) (Edinburgh Critical Studies in Shakespeare and Philosophy), pp. xii + 308. ISBN: 978 I 4744 2745 6 (hardback), £80

Since its publication, Gray's latest monograph has experienced a lively reception in academia and a number of engaging reviews. In fact, the book induced a rich and uncommonly fierce discussion between the author and Paul Cantor, generating inter alia new knowledge on Shakespeare's understanding of the Romans' perception of themselves.<sup>1</sup> The book is well structured.

After a sizeable Introduction there are two main parts that analyze two plays, Julius Caesar and Antony and Cleopatra, with Coriolanus often used for comparative purposes. Each part of the book is well introduced, and respective conclusions help the reader contextualize Gray's theses. On the other hand, I agree with Lovascio who states that the (final) Conclusion "feels more like a coda than

---

<sup>1</sup> see: Paul A. Cantor, Patrick Gray, *Shakespeare and the Fall of the Roman Republic: Selfhood, Stoicism and Civil War*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019, pp. 308, *Skenè: Journal of Theatre and Drama Studies* Vol 6,

---

No 1 (2020) 255–64, Patrick Gray, *Shakespeare and the Fall of the Roman Republic: A Reply to Paul A. Cantor*. *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies* Vol 6, No 2 (2020) 189–203.

an actual conclusion and may perhaps have been left out with no considerable harm”.<sup>2</sup>

In the Introduction the author writes how the excessive urge of Roman patricians for autonomy, invulnerability, political domination and control of others and of their own status, their lives and their bodies is the reason that causes civil war (8). In an insightful way the author connects the Roman trait of ‘constancy’ with St. Augustine’s concept of *libido dominandi*, Kant’s idea of ‘un-social sociability’ and Nietzsche’s ‘will to power’ (3). Even if in general I find Gray’s literature review, comparisons and theoretical references illuminating, I admit that for a reader of the book his short theoretical and conceptual comparisons may be challenging at times. For instance, the Introduction refers often to Kant and his idea of vain egotism as a driver of progress. While borrowing from Ewan Fernie’s *Shakespeare for Freedom* he contrasts Kant’s view with Hegel’s idea that the only possible way to realize personal freedom is in a system that favors collective freedom. This is something that he will argue in different ways in later chapters and in

the Conclusion to the book. He refers also to Charles Taylor’s idea of mutual, social recognition, again related to Hegel’s *Anerkennung*. Gray brings into play the debate between individual and collective rights and identity politics (4). On the other hand, he shows how Shakespeare in *JC* and *Antony and Cleopatra* turns Romans’ urge to dominate into passivity (5), and then connects Stoic ideas with Neostoicism (6). The author brings up the theological concept of ‘passibility’ to contrast Roman ‘constancy’. He suggests that Shakespeare’s view on the fall of the Roman Republic aligns with St. Augustine’s, and he writes that the reason for the decline of Rome was “the absence of Christianity” (15). After he elaborates the idea of ‘constancy’, Gray argues that the best way to achieve individual realization is by accepting one’s own vulnerability. This should take place within a social framework that recognizes needs of different people. He briefly grounds this in a Christian framework (29). Such understanding of Shakespeare’s views of the self in Roman Republic, of Christianity and of the end of the Roman Republic led to a harsh debate between the author and Paul Cantor mentioned in the beginning of this review. On the other hand, Sean Keileen suggests that “perhaps the most valuable thing about Shakespeare and *The Fall of the Roman Republic* is the view it gives of the tension between classical and Christian texts in these plays: two domains of Shakespeare’s

---

2 Domenico Lovascio, “Patrick Gray, Shakespeare and the Fall of the Roman Republic: Selfhood, Stoicism and Civil War (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019)”, *Early Modern Literary Studies* Vol 21, No 2 (2020), <https://extra.shu.ac.uk/emls/journal/index.php/emls/article/view/545> (last accessed 06/10/21).



wide reading that modern scholarship rarely considers in the same frame”.<sup>3</sup>

In Chapter one, Christian and Stoic values come into conflict. They are analyzed by contrasting Shakespeare’s (M. Iunius) Brutus with his homonymous ancestor L. Iunius Brutus. In the second section of the chapter the author elaborates the concept of ‘ego ideal’ and its manifestation in the concepts of divinity. In his analysis he introduces Adler’s term ‘striving for perfection’ and connects it with Nietzsche’s ‘will to power’ (52–54), and Freud’s “longing for phallic potency” (54). Gray analyses Brutus’s speech to the Romans after Caesar’s death and he insightfully shows how different it is, both rhetorically and philosophically, from Antony’s speech (61). In a similar way he analyses Brutus’ meeting with Cassius on the battle field (62). Beside the emotional exchange between the two men, he focuses on Portia’s death and Brutus’s reaction to it (64), showing how some aspects of it are more Stoic than others (65). In the following part of the chapter Gray turns from Stoicism to the Neostoicism of Shakespeare’s time. He discusses the reception of Stoic ‘constancy’ in

the Renaissance. Here he concentrates on contrasts between Neostoicism and Christianity. He connects Calvin’s interpretation of Joseph from the Old Testament with Brutus in JC (75). In the chapter Gray differentiates between nuances in Christian and Roman definitions of pity, mercy, clemency and compassion, and presents meanings and values attached to them (73, 75).

Chapter two deals with concepts of ‘constancy’ and ‘passibility’ in Julius Caesar. His explanation of ‘passibility’ is philosophical and theological. The author illustrates well the differences between Jesus Christ triumphant-in-suffering with Aristotle’s idea of an impassible Unmoved Mover. The author presents psychoanalytic and feminist views on Shakespeare’s Romans, their bodies and their gender identity, their views and manifestations of masculinity and femininity. He focuses on the work of Coppélia Kahn and her idea that Shakespeare’s Romans embody masculinity as an ideology (99). However, he describes Shakespeare’s Romans’ misogyny not as a result of their patriarchy, but of their “larger anxiety about all forms of ‘vulnerability’” and their imperative to be impassible (103).

In the Conclusion to Part I, Gray presents the issue of two Caesars portrayed by Shakespeare, the decaying old man and the strong overarching symbol that Caesar was (146). Here he establishes connections between Caesar and different representations of Hercules

---

3 Sean Keileen, Book review: Shakespeare and the Fall of the Roman Republic: Selfhood, Stoicism, and Civil War, *Cahiers Élisabéthains* Vol 101, No 1 (2020) 136–39, <https://doi.org/10.1177/0184767820902744d> (last accessed 06/10/21).

(153, 154). He analyses similarities between Caesar and Jesus Christ, and Shakespeare's play as a Passion play, especially in the eyes of Shakespeare's Elizabethan readers (154, 155). This is done by comparison of JC and medieval biblical plays (163), Towneley (164) and Chester plays (165).

The second part of the book deals with Antony and Cleopatra. Gray introduces Antony's two different approaches to 'passibility': "Roman politics and Senecan retreat into 'philosophy'", and defines Antony as being divided between the two (178). In a similar way he briefly characterizes Coriolanus (178–179). Gray introduces Christopher Gill's study of "'objective-participant' and 'subjective-individualist' concepts of selfhood," both in ancient Greece and in modern Europe (181, 182). He moves on to Brutus and argues that Brutus performs suicide not on account of his Stoicism, but because he is unwilling to compromise his public image and let himself be led as a war prisoner in the victors' triumph through the streets of Rome (192). Cleopatra's suicide is explained in a similar way. However, even if it may seem that Cleopatra's way of life is opposite to a Stoic life (194), Gray interestingly argues that her suicide is the culmination of a series of acts by which she tries to dominate her body and her life. At the same time her suicide is the result of her escapism (197). Antony's behavior also demonstrates a similar escapism. The behavior

of Antony and Cleopatra is analyzed through their relationship with the concepts of 'time', 'fortune' and 'destiny' (203–212). Gray shows how the two characters support each other's grandiose delusions (215).

Chapter four starts with the introduction of the importance of the concept of moral judgement or 'interpellation', and the role of the audience and the readers in this process (220). As it was hinted in the paragraph above, both Antony's and Cleopatra's imperative is to avoid being judged by others, either their peers or the plebs. They cannot stand the idea that other people mock them, especially those that they find inferior. This not only motivates their behavior, but it suggests that in the end they too are passible.

In the Conclusion to Part II, Gray argues that throughout the play there is an audience that cannot be escaped from, especially in relation to the suicide. The 'privileged observer' is, in Gray's view, the Christian God (260). He provides several examples of Christian references throughout the play (264). Therefore, the one interpellation that Antony and Cleopatra will not be able to escape from is the Last Judgement (268).

In the Conclusion to the whole book Gray evokes Lévinas's concept of 'the face-to-face', and again contrasts it with other authors' ideas, mainly those of Lacan and Ricoeur. In this way he suggests that the people and their

identities exist only in relation to other “selves” (275).

Even if it may seem at times that Gray repeats his theses in different chapters, the examples he uses to explain them are not repetitive. His later arguments build on the previous ones, and they provide a very illustrative, close reading of the plays. On the other hand, he frequently refers to philosophers and complicated concepts. How much sense they will make to the reader depends on his or her interdisciplinary knowledge. At the same time, this points to the fact that scholars in a large number of academic fields will benefit from reading the book, not least those from Shakespeare Studies and Classical Reception Studies.

## Table of Contents

Acknowledgements  
vii–viii

List of Classical Abbreviations  
ix–x

Series Editor’s Preface  
xi–xii

Introduction: Shakespeare and the Vulnerable Self  
1–46

Part I: Julius Caesar  
47

1. ‘A beast without a heart’: Pietas and Pity in Julius Caesar  
49–94

2. ‘The northern star’: Constancy and Passibility in Julius Caesar  
95–144

Conclusion to Part I: Shakespeare’s Passion Play  
145–173

Part II: Antony and Cleopatra  
175

3. ‘The high Roman fashion’: Suicide and Stoicism in Antony and Cleopatra  
177–219

4. ‘A spacious mirror’: Interpellation and the Other in Antony and Cleopatra  
220–258

Conclusion to Part II: The Last Interpellation  
259–270

Conclusion: Between Humanism and Antihumanism  
271–278

Bibliography  
279–300

Index  
301–308

Review of Patrick Gray:

---

Shakespeare and the Fall of the Roman Republic

<https://edinburghuniversitypress.com/book-shakespeare-and-the-fall-of-the-roman-republic.html> (last accessed 06/10/21).

---

Andelko Mihanovic  
The Ivan Mestrovic Museums

**Suggested citation**

Andelko Mihanovic: Review of Patrick Gray: Shakespeare and the Fall of the Roman Republic: Selfhood, Stoicism and Civil War. In: *thersites* 13 (2021), *Antiquipop*, pp. 213–218.  
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol13.195>