

Manuela DILIBERTO

L'ANTIQUÉ ET SON INTERPRÉTATION ARTISTIQUE : LE REGARD DE BERTEL THORVALDSEN¹

L'Europe du XVIII^e siècle est marquée par un fort regain d'intérêt pour l'Antiquité². Cet attrait se traduit dans le domaine des arts par des changements significatifs de goût. La culture classique se nourrit des nouvelles découvertes archéologiques faites en Italie et en Grèce. Les savants européens, allemands, italiens, français et anglais s'engagent dans d'importants travaux de fouilles, en Grèce notamment³. Les œuvres d'art soigneusement collectées sont acheminées vers les grands musées européens pour être étudiées et éduquer le public. Dans le royaume de Naples, les fouilles d'Herculanum (1738-66) et de Pompéi (1748), conduites sous l'égide des Bourbons, révèlent un passé aussi exceptionnel qu'inattendu. Ces découvertes enthousiasment les amateurs d'art, adeptes du *Grand Tour*⁴ et collectionneurs d'Antiques, qui sillonnent les rives de la Méditerranée, à l'instar des membres de la *Society of Dilettanti*⁵, une association fondée à Londres en 1734 dans le but de promouvoir les voyages en Italie, en Grèce et en Orient, et d'influencer le goût de leur contemporains.

Source inépuisable de matière première, Rome est alors au centre du marché antiquaire européen. Des fouilles plus ou moins autorisées arrachent au sol de l'ancienne capitale romaine d'innombrables vestiges. A Rome même séjournent les agents des plus importantes

¹ Je voudrais ici remercier mes directeurs d'études, Daniela Gallo et Gilles Sauron, pour leurs précieux conseils, ainsi que le directeur du Musée Thorvaldsen de Copenhague, Stig Miss, qui m'a permis de publier trois des photographies présentées dans l'article, pour son exquise disponibilité. Un grand merci également à Marie B. Chardenoux, Isabelle Papavassiliou et Gabriel Benoît Champonnois, pour leur relecture et gentillesse.

² Pour des considérations d'ordre général et une lecture plus attentive sur la réception de l'Antique en Europe et la période ici traitée, voir en particulier : G. Faroult, Ch. Leribault, G. Scherf (éds), *L'Antiquité rêvée, innovations et résistances au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 2010 ; C. Book, V. Curzi (éds), *Roma e l'Antico. Realtà e visione nel '700*, Milan, Skira, 2010 ; R. Balzani (éd.), *L'arte contesa nell'età di Napoleone, Pio VII e Canova*. Milan, Silvana Editoriale, 2009 ; M. L. Catoni (éd.), *La forza del bello. L'arte greca conquista l'Italia*, Milan, Skira, 2008 ; S. Pinto, L. Barroero, F. Mazzocca (éds), *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia*, Milan, Electa, 2 vol., 2003 ; P. Moreno, *Genio differente, alla scoperta della maniera antica*, Milan, 2002 ; A. Pinelli, *Nel segno di Gianlo. Passato e futuro nell'arte europea tra Sette e Ottocento*, Rome, Carrocci Editore, 2000 ; F. Haskell, N. Penny, *Pour l'amour de l'Antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen*, Paris, Hachette, 1999 (traduit de l'anglais par F. Lissarrague) ; R. Serra, F. de Polignac (éds), *La Fascination de l'Antique 1700-1770. Rome découverte, Rome inventée*, Paris Lyon, Somogy éd. d'art, 1998 ; A. Schnapp, *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris, Éditions Carré, 1993. Pour la réception de l'Antique en France, voir : L. Norci Cagiano (éd.), *Roma Triumphant ? L'attualità dell'antico nella Francia del Settecento*, Rome, Storia e Letteratura, 2007 ; D. Gallo, « Œuvrer pour la grandeur de Rome au XVIII^e siècle. Les collectionneurs d'Antiques », B. Schubiger, D. Schwinn Schürmann, C. Hurley (éds), *Collections et pratiques de la collection en Suisse au XVIII^e siècle*, Actes du colloque, Bâle (2003), Genève, Slatkine, 2007, p. 489-511 ; P. Picard-Cajan (éd.), *L'illusion grecque. Ingres et l'Antique*, Arles, Editions Actes Sud, 2006 ; D. Gallo, « Stendhal e la scultura, o l'elogio della scuola romana », *Arrigo Beyle 'romano' (1831-1841). Stendhal fra storia, cronaca, letteratura, arte*, M. Colesanti, H. de Jacquolot, L. Norci-Cagiano, A. M. Scaloia (éds), Atti del convegno internazionale, Rome (2002), Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2004, p. 153-169 ; J.-L. Martinez (éd.), *Les Antiques du Louvre. Une histoire du goût d'Henri IV à Napoléon Ier*, Paris, Fayard Louvre, 2004.

³ Pour l'histoire des fouilles et des premières découvertes archéologiques au tournant du XVIII^e siècle : F. Haskell, N. Penny, « *Pour l'amour de l'Antique.* » ; R. Etienne, *La Grèce antique, archéologie d'une découverte*, Paris, Gallimard, 1990 ; R. Bianchi Bandinelli, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Bari, Edizioni Laterza, 1976 ; W. St. Clair, *Lord Elgin, l'homme qui s'empara des marbres du Parthénon*, Paris, Editions Macula, 1983 (traduit de l'anglais par Jeannie et Marielle Carlier), où le démantèlement des sculptures du Parthénon nous invite à une critique intéressante de la période.

⁴ *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, A. Wilton, I. Bignamini (éds), Londres, Tate Gallery Publishing, 1996, avec références bibliographiques.

⁵ B. Redford, *Dilettanti: The Antic and the Antique in Eighteenth-Century England*, Getty Publications, Los Angeles, 2008, avec références bibliographiques.

cours étrangères. Archéologues avertis et amateurs d'art éclairés, ils sont là pour acquérir des œuvres et enrichir les collections d'antiquités de leurs suzerains. La situation économique difficile dans laquelle se trouvait l'État Pontifical à partir du XVIII^e siècle rend leur tâche plus aisée⁶. La circulation insuffisante d'argent liquide et la crise de l'agriculture latifondiaire ne manquèrent pas d'aggraver une condition déjà problématique : les nombreuses familles de l'aristocratie papale commencèrent à puiser dans leur abondant patrimoine pour vendre quelques unes des œuvres les plus célèbres, devenues leur principale source de richesse. La bourgeoisie opulente de l'Angleterre industrielle et les nouvelles élites de la France napoléonienne trouvèrent dans ce commerce le moyen de légitimer leur position en comblant le manque de prestige social qui les séparait des anciennes aristocraties⁷.

Le sculpteur danois Bertel Thorvaldsen (1770-1844) occupe parmi les artistes de cette époque une place remarquable dans l'histoire de la réception de l'art antique, dans la mesure où sa production s'en inspire. Néanmoins son intérêt à l'égard de l'Antiquité ne se limitera pas seulement à sa production artistique, mais se manifestera dans une autre activité toute aussi importante, celle de la restauration d'œuvres d'art. Il nous suffit de rappeler ici sa participation aux travaux de restauration des statues tympanales des frontons du temple d'Athéna-Aphaia découvertes quelques années auparavant, en 1811, à Egine⁸.

Comme nombre d'artistes de son temps, Thorvaldsen se transfère à Rome pour parfaire et compléter sa formation initiale⁹. Elève doué, il ne peut en effet achever au Danemark la formation qu'il reçoit à l'École des moulages commencée en 1785. Les Antiques conservées à Copenhague sont encore rares et c'est sur les copies dont l'Académie est propriétaire qu'il apprend à dessiner, ainsi l'*Apollon Lykeios*, le *Gladiateur Borgèse*, l'*Antinoüs capitolin*, le *Laocoon*, le *Discobole* ou encore l'*Apollon du Belvédère*. Ayant obtenu une bourse d'étude de l'Académie des Beaux-arts de Copenhague, Thorvaldsen, âgé de 27 ans, part pour Rome. Son voyage le mène à Palerme, puis à Naples¹⁰ où il a l'opportunité de connaître les collections d'antiquités provenant des récentes fouilles de Pompéi et d'Herculanum et les statues de la collection Farnèse fraîchement restaurées dans l'atelier romain de Carlo Albacini¹¹. Il fait son entrée à Rome le 8 mars 1797.

La situation qu'il trouve à son arrivée n'est pas des plus favorables. L'État Pontifical qui contrôlait un vaste territoire a dû se plier aux exigences de Bonaparte. La reprise des hostilités aboutit en 1797, soit un mois avant l'arrivée de Thorvaldsen à Rome, à la ratification du traité

⁶ O. Rossi Pinelli, « Carlo Fea e il chirografo del 1802 : cronaca, giudiziaria e non, delle prime battaglie per la tutela delle 'Belle Arti' », *Ricerche di Storia dell'arte*, Rome, vol. VIII, 1979, p. 27-42, p. 28.

⁷ *Ibidem*.

⁸ M. Diliberto, « La restauration des frontons éginètes. Restauration *thorvaldsenienne* ou restauration *néoclassique* ? », *Histoire de l'Art*, n. 68, Avril 2011, p. 9-20, avec références bibliographiques. Voir également la dernière parution des études de R. Wünsche, *Kampf um Troja. 200 Jahre Ägineten in München*, Kunstverlag Josef Fink, Lindenberg, 2011.

⁹ Les références mentionnées dans cet article concernant la vie de Thorvaldsen sont extraites, sauf mentions contraires, de l'ouvrage de J. M. Thiele, *The life of Thorvaldsen*, Londres, 1865 (traduit du danois par M. R. Barnard). La biographie publiée par Just Mathias Thiele (1795-1874) entre 1851-56, rédigée à partir de conversations avec Thorvaldsen lui-même dans les dernières années de sa vie, demeure encore aujourd'hui l'ouvrage le plus complet sur la vie du sculpteur danois. La version originale en quatre volumes, publiée en danois, a été partiellement traduite en allemand. L'édition anglaise utilisée ici en donne une version abrégée. Pour une biographie plus récente, nous renvoyons à l'ouvrage du directeur du Musée Thorvaldsen (1970 à 1995), B. Jørnæs, *Bertel Thorvaldsen. La vita e l'opera dello scultore*, Rome, Edizioni De Luca, (1993) 1997 (traduit du danois par Caterina Testa).

¹⁰ Journaux de B. T. cités dans E. Plon, *Thorvaldsen, sa vie et son œuvre*, Paris, 1867, p. 20-21. L'ouvrage de Plon est fort intéressant car l'auteur, qui connaît bien l'œuvre de Thiele, se sert ainsi de sources inédites comme les confidences de la grande amie de Thorvaldsen, la baronne Stampe « qui a bien voulu évoquer et communiquer » à l'auteur « au grand profit de ce livre [...] tous les souvenirs qui se rattachent à l'illustre artiste », comme il le dit en introduction.

¹¹ A. González-Palacios, « Souvenirs de Rome », *Ricordi dell'Antico. Sculture, porcellane e arredi all'epoca del Grand Tour*, A. d'Agliano, L. Melegati (éds), Milan, Silvana Editoriale, 2008, p. 14-59, avec bibliographie sur la restauration des pièces Farnèse de C. Albacini.

de Tolentino (19 février). Les conditions imposées au Saint-Siège, particulièrement dures, n'épargnent pas le patrimoine artistique. Les manuscrits et les œuvres d'art qui sont encore à consigner selon les termes de l'armistice de Bologne, doivent être livrés au plus tôt. C'est ainsi qu'une centaine de chefs-d'œuvre parmi lesquels des statues antiques, des vases et des tableaux modernes prirent le chemin de Paris. Parmi les pièces les plus fameuses figuraient le *Laocoon*, l'*Apollon* et le *torse du Belvédère*¹².

Nous pouvons imaginer les conséquences de ces bouleversements sur le jeune Thorvaldsen, nouvellement débarqué. Dans un de ces comptes-rendus adressé en 1797 à l'Académie de Copenhague, il écrit : « Arrivé le 8 mars de Naples à Rome, où ils avaient commencé à emballer les statues de sorte que je n'ai pas pu les voir avant qu'ils les expédient. Je peux dire maintenant connaître toutes les œuvres d'art les plus sublimes parmi celles qui sont restées (à Rome). » Il note enfin dans une lettre datée du 18 octobre 1799 : « Je n'ai rien à ajouter, compte tenu que pendant tout le temps que j'ai passé ici il y a eu de nombreuses nouveautés, mais aucune au profit de l'art. Les pertes de Rome ont été énormes (...). »¹³

Cependant, la confrontation directe avec les originaux grecs et romains durant les premières années italiennes se révèle, pour Thorvaldsen, particulièrement décisive. L'archéologue danois Georg Zoëga (1755-1809), qui demeure à Rome depuis 1783, introduit le jeune sculpteur dans le cercle des artistes et intellectuels du Nord, et manuels de mythologie en main, s'occupe avec soin et zèle de son éducation à l'Antique. Thorvaldsen qui a encore beaucoup à apprendre, se plonge aussitôt dans l'étude des antiquités romaines. Dans un courrier adressé à son maître Nicolai Abilgaard (1743-1809) il fait part de l'ivresse que lui procure sa découverte de Rome : « A mon arrivée à Rome, les nombreuses curiosités que la ville offre m'ont étourdi à tel point que je ne savais plus de quel côté commencer. »¹⁴

En octobre 1802, alors que sa bourse d'étude arrive à son terme et qu'il s'apprête à regagner le Danemark, Thorvaldsen se voit confier par le banquier et collectionneur anglais Thomas Hope la réalisation d'une sculpture sur le modèle du Jason qu'il avait réalisé les mois précédents et qui se trouvait encore dans son atelier. La nouvelle commande tombe à point nommé car les perspectives de travail au Danemark sont maigres (il s'agit dans la plupart des cas de commandes de pierres tombales) tandis que le milieu international romain peut lui assurer l'accomplissement artistique, la gloire, un bien être matériel et une notoriété au niveau européen.

Ainsi, ayant satisfait sa curiosité intellectuelle et après s'être entraîné à travailler le marbre et à copier les pièces antiques, une nouvelle période infléchit son parcours artistique au tournant du siècle. Le sculpteur commence sa véritable carrière et crée désormais sans jamais plus se départir de ses influences « classiques ».

Nous pouvons ainsi distinguer, dans sa production artistique, deux périodes bien différenciées. La première, marquée par sa formation à Copenhague et à Rome, prend fin vers 1800. C'est une période d'étude, d'apprentissage et de formation. La seconde qui correspond à son long séjour romain, peut être qualifiée de période de création et d'élaboration d'après l'Antique¹⁵. C'est sur cette dernière phase que nous voudrions nous arrêter quelques instants pour comprendre les dynamiques qui se cachent derrière l'interprétation de l'Antique dont était imprégnée la représentation iconographique de Thorvaldsen. Une interprétation qui, comme nous allons le voir, ne se limita jamais à une répétition pédante des schémas et du langage antiques, mais trouva dans l'élan d'une élaboration moderne, une nouvelle énergie.

¹² A. Pinelli, « Storia dell'arte e cultura della tutela. Le 'Lettres à Miranda' di Quatremère de Quincy », *Ricerche di Storia dell'arte*, vol. VIII, Rome, 1979, p. 43-62, p. 45.

¹³ T. Melander « Thorvaldsen e la cultura archeologica », *Bertel Thorvaldsen 1770-1844, scultore danese a Roma*, De Luca Editori d'Arte, Rome, 1989, p. 284-307, p. 285.

¹⁴ B. Jørnæs, « Thorvaldsen com' era », *Bertel Thorvaldsen 1770-1844, scultore danese a Roma*, Rome, De Luca Editori d'Arte, 1989, p. 25-34, p. 27.

¹⁵ T. Melander, « Thorvaldsen e la cultura archeologica », p. 286.

Pour illustrer notre propos nous voudrions nous arrêter sur un objet particulier, le *tondo* de *l'Hiver et la Vieillesse* (Fig. 1) qui constituait, avec les *tondi* de *l'Enfance et le Printemps*, *la Jeunesse et l'Été*, *la Maturité et l'Automne*, un ensemble intitulé *Les âges de la vie et les saisons de l'année* (1836).

Mais procédons par ordre et partons d'un article de Dorothy Burr Thompson publié en 1984¹⁶ concernant un fragment du Musée archéologique de Volos, en Thessalie, sans numéro d'inventaire, photographié par Alison Frantz (1903-1995) 32 ans auparavant (Fig. 2). Il s'agit d'un moulage en terre cuite, de couleur jaunâtre, plutôt mat. La pièce, très certainement obtenue à partir d'un moule en métal, est une œuvre de la toreutique alexandrine de la période hellénistique. La surface légèrement courbe du fragment fait penser à la partie centrale d'un vase, un *kantharos* ou une *oinochoe*. On y voit un homme âgé, barbu, enveloppé dans un *himation*, assis sur un tabouret, vu en raccourci. Il regarde une vieille femme avec l'*himation* enroulé au-dessus de la poitrine et un foulard sur la tête. Penchée en avant, elle tend son bras gauche vers un petit bol placé sur un support haut, à base large, installé sur une table ronde. Au premier plan, sur le bord d'un brasero à tripode aux pieds évasés, est figuré de profil un petit animal, un chat probablement, tournant le dos à l'homme. En arrière plan, sur la gauche, un rideau pend à un fil.

Sans entrer dans le détail de l'argumentation, nous estimons, en accord avec Burr Thompson, disposer d'éléments suffisants pour lire cette scène comme la mise en acte d'un rituel magique occulte d'ascendance orientale, de style alexandrin, un sujet répandu durant la période hellénistique dont le type s'est perpétué jusque dans la production toreutique d'époque romaine¹⁷.

Nous pourrions identifier la coupe comme un *thymiaterion*, un type d'encensoir utilisé dans l'Antiquité pour des cérémonies religieuses, d'une typologie assez répandue en Egypte à l'époque hellénistique tardive¹⁸. Le rideau, qui suggère une ambiance intérieure, et la table destinée à recevoir les instruments du culte, qu'une lacune nous empêche de distinguer à l'exception de la partie supérieure d'un vase (un *lekythos* ?), se retrouvent sur de nombreux exemplaires à compter du III^e siècle avant J.-C. (*pyxide*, *lekythos*, *kylix* ou *skyphos* sont les principales formes figurées sur les exemplaires connus)¹⁹.

La vieille femme ridée représente probablement une prêtresse versant l'encens dans le *thymiaterion*. L'homme, le Maître, attend assis que commence la cérémonie. Même si, à première vue, la tête et la posture font penser au type iconographique du Philosophe, en vogue durant la période hellénistique, de nombreux indices se référant à des sources iconographiques bien établies, comme par exemple le simple tabouret à la place du *thronos*²⁰, le siège par excellence des philosophes, ainsi que ce que Burr Thompson a lu comme des rameaux derrière l'oreille et entre les mains²¹, nous amènent à considérer le vieillard non pas comme un philosophe, mais bien plus comme un sage oriental, un *magus*²². Le chat, l'animal sacré de la divinité égyptienne Bast, déesse de la musique et de la maternité, se dresse sur ses pattes antérieures, une position connue par différents exemples de la période pharaonique tardive (I^{er} siècle avant J.-C.)²³.

¹⁶ D. Burr Thompson, « Quae saga ; quis magus ? », *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani*, Rome, « L'ERMA » di BRETSCHNEIDER, II, 1984, p. 309-317.

¹⁷ Dans le but d'expliquer la scène comme une représentation d'un rituel magique, Burr Thompson joint aux sources iconographiques un témoignage littéraire, un mime de Sophrone de Syracuse (V^e siècle av. J.-C.), où sont décrites des scènes de rituels magiques pratiqués par un couple de magiciens (un homme et une femme) qui ressemblent fort au motif figuré sur le fragment de Volos. *Ibidem*, p. 314.

¹⁸ *Ibidem*. p. 310.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Il s'agit de détails (notamment les lignes entre les mains) qui ne sont pas visibles sur la photographie d'A. Frantz reproduite dans l'article.

²² D. Burr Thompson, « Quae saga », p. 311.

²³ *Ibidem*, p. 311-312.

Or, comme on peut le constater, le relief de Volos se différencie de la représentation du *tondo* de *l'Hiver et la Vieillesse*, uniquement par quelques menus détails. La ressemblance toutefois ne choque guère car il était usuel dans l'attitude de Thorvaldsen de reproduire l'ensemble de la composition de la pièce antique²⁴. Cette habitude le distinguait d'une certaine manière d'autres artistes, comme Canova ou Ingres, qui souvent isolaient un sujet d'inspiration classique pour le réélaborer entièrement.

Mais alors quelle connexion exacte existe-t-il entre le relief antique et le *tondo* de Thorvaldsen ? Il faut également se demander si l'artiste était conscient ou non de la signification de la scène de magie représentée sur la pièce et s'interroger sur le sens qu'il aurait pu lui attribuer.

Pour répondre à ces questions, il importe de commencer par quelques considérations de nature historiques.

De toute évidence Thorvaldsen ne connaissait pas le fragment aujourd'hui conservé à Volos, car nous savons qu'il ne s'est jamais rendu en Grèce. Nous ne connaissons pas davantage de répliques de cet exemplaire antique en Italie. Quant à l'éventualité d'une provenance italienne de la pièce, il n'y a guère d'indice pour étayer semblable hypothèse.

On sait que *l'Hiver* de Thorvaldsen figurait parmi ses œuvres les plus célèbres et qu'il a été souvent reproduit²⁵, mais rien ne permet de supposer que la pièce de Volos serait un faux établi d'après *l'Hiver*. Cette hypothèse est sans fondement. Si l'on s'en tient à ces considérations, rien ne permet de douter de l'authenticité de la pièce.

L'hypothèse la plus probable est que Thorvaldsen ait eu connaissance d'un vase analogue à celui de Volos (peut-être même sorti d'un moule identique), aujourd'hui perdu. Que les fouilles menées à Pompéi ou à Herculaneum aient livré un tel exemplaire n'a rien d'improbable si l'on considère la diffusion de ce genre de composition dans la toreutique hellénistique et romaine.

Dans un article publié en 1995, Rita Amedick mettait pour la première fois en relation le fragment étudié par Burr Thompson et *l'Hiver* de Thorvaldsen²⁶. En s'arrêtant sur les différences entre les deux représentations, comme la base du soutien du *thymiaterion*²⁷, ou la partie inférieure de la table, l'auteur remarque, à propos de la figure du chat, un changement de position : comme on le voit, le chat apparaît de profil dans le fragment de Volos, de face dans le *tondo* de Thorvaldsen. Nous pourrions expliquer la position différente de l'animal par la présence éventuelle d'une lacune sur la partie concernant le chat dans le modèle antique connu par Thorvaldsen : une telle détérioration aurait conduit le sculpteur à combler la partie du *tondo* relative à la figure du chat par un motif de son choix²⁸. Si l'hypothèse ne manque pas d'intérêt, nous nous interrogeons sur les raisons d'une seconde différence notée par le même auteur, mais non commentée.

On remarque en effet sur le *tondo* de Thorvaldsen, que la main droite de la vieille femme, qui n'apparaît pas dans la pièce de Volos, est représentée appuyée contre la table. Nous savons par ailleurs que la table en question est une reproduction d'un type de table normalement aménagée pour accueillir la vaisselle cultuelle et dont on connaît différents exemples. Il est donc assez raisonnable de conclure qu'à l'origine la partie aujourd'hui lacunaire de la pièce de Volos, c'est-à-dire le dessus de la table, était occupée par toute une

²⁴ Voir le fragment d'un vase décoré provenant des fouilles de Mégare (1980), IV^e siècle avant J.-C. en comparaison avec *Le Jour* de Thorvaldsen (1815), A. Goulaki Voutira, « A rediscovered Ancient Model for Thorvaldsen's Day », *Analecta Romana Instituti Danici*, XVII-XVIII, 1989, p. 225-229.

²⁵ L. Pirzio Biroli Stefanelli, « Le opere di Thorvaldsen nella glittica romana dell'Ottocento », *Thorvaldsen, l'ambiente l'influsso il mito*, Rome, « L'ERMA » di BRETSCHNEIDER, 1991, p. 91-99, p. 95, fig. 1.

²⁶ R. Amedick, « Unwürdige Greisinnen », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, vol. 102, 1995, p. 164-170.

²⁷ L'objet décrit comme un *thymiaterion* par Burr Thompson est présenté, sans davantage d'explication, comme un candélabre par Amedick. *Ibidem*, p. 165.

²⁸ Une telle explication paraît définitivement écarter l'hypothèse d'un emprunt au moulage du musée de Volos.

série d'objets cultuels (comme l'indique la partie supérieure du vase que l'on entrevoit au-dessus de la lacune).

Mais alors une question s'impose : pourquoi Thorvaldsen, qui a reproduit nombre de détails de la composition antique, n'a pas jugé utile de figurer dans son bas-relief des tels objets ?²⁹

On pourrait croire en effet que la main du *tondo* a été sculptée sur la table de manière à combler une lacune qui ne concernerait en réalité que la pièce de Volos, mais en même temps si nous retenons l'hypothèse que le modèle connu par Thorvaldsen était différent de l'exemplaire de Volos, la présence de la même lacune sur les deux pièces antiques serait, on en conviendra, une bien étrange coïncidence ! Autrement dit, Thorvaldsen a-t-il vraiment connu un autre modèle que celui de Volos ?

Force est d'admettre que les données disponibles ne permettent pas, en l'état actuel, de conclure cette discussion³⁰. Il est en revanche parfaitement justifié de nous interroger sur l'utilisation que Thorvaldsen fit de la scène antique et l'interprétation qu'il donne d'une scène de rituel magique en vogue durant la période hellénistique.

Dans le *tondo* de Thorvaldsen, la vieille femme penchée en avant représente, comme le suggère le titre, la Vieillesse. Le geste du vieillard qui ne tient pas des rameaux cultuels dans ses mains, mais qui les tend et se réchauffe sur le brasero peut exprimer le froid de l'hiver ainsi que de l'âge. La vieille ne prépare pas l'encensoir en vue de la cérémonie magique comme dans la pièce de Volos, mais allume la lampe : l'inversion de la main gauche opérée par Thorvaldsen pourrait suggérer un changement de la nature du geste.

On sait, comme le remarque Amedick, que l'emploi d'un sujet comme l'hiver et la vieillesse ne relève d'aucune tradition antique³¹. Il est par conséquent fort probable que Thorvaldsen ait délibérément associé le modèle antique à la représentation d'un thème conforme à la tradition médiévale des calendriers illustrés³².

Dans la représentation du cycle des saisons et des métiers, le motif du brasero trouve plus facilement sa place dans les mois hivernaux ; l'homme qui se chauffe les mains près d'un feu est souvent figuré sous les traits d'un vieillard.

La *Fontana Maggiore* de Pérouse (1278), œuvre de Nicola Pisano (1220-1278/87), offre un rapprochement intéressant pour l'étude du couple de vieillards figuré par Thorvaldsen. Les réminiscences antiques qui paraissent inspirer les vieillards illustrant le mois de janvier, évoquent les scènes bucoliques de l'art romain tardif³³, un genre fortement lié aux représentations iconographiques des saisons. Dans les sarcophages mythologiques des II^e et III^e siècles après J.-C. la vieille femme, coiffée d'un foulard et parée de guirlandes de fleurs, symbolise quant à elle, souvent, le travail printanier ou la moisson d'été.

On aurait bien du mal à établir dans l'art classique un rapport direct entre l'image de la femme âgée et la saison hivernale, tout comme entre l'homme barbu et le brasero³⁴. A l'évidence, ces associations n'appartiennent pas au répertoire antique, pas plus que le couple de vieillards ne paraît lié à l'iconographie des saisons³⁵.

Tout en reproduisant assez fidèlement un thème commun de l'iconographie hellénistique, Thorvaldsen interprète la scène de magie en fonction de son goût, mettant à profit la tradition

²⁹ Objets qui, selon toute probabilité, étaient bien lisibles sur l'hypothétique modèle grec.

³⁰ Une hypothèse intéressante, qui m'a été suggérée par Mme Nathalie de Chaisemartin, est celle d'une restitution graphique du fragment de Volos, plus probablement un dessin, rapporté de Grèce à Rome par quelques voyageurs.

³¹ R. Amedick, « Unwürdige Greisinnen », p. 167.

³² *Ibidem*.

³³ Voir les sarcophages mythologiques de II^e et III^e siècles après J.-C. (P. Zanker, B. C. Ewald, *Mit Mythen leben – Die Bildwelt der römischen Sarkophage*, Munich, 2004 et R. Turcan, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques*, Paris, 1966); signalons en particulier le sarcophage d'Endymion (220-240 après J.-C.) au Musée du Louvre, et le Sarcophage de Phaedra (début III^e siècle apr. J.-C.) au Musée Archéologique de Florence.

³⁴ R. Amedick, « Unwürdige Greisinnen », p. 167.

³⁵ *Ibidem*, p. 167-168.

médiévale des calendriers et des saisons plus proche de sa sensibilité *Biedermeier*³⁶. La tradition alexandrine des rites de magie orientale lui était trop étrangère pour imprégner véritablement son œuvre. Le sculpteur propose, en artiste de son temps, une lecture actualisée et personnalisée de la pièce classique – un sujet connu par ailleurs par de nombreux exemples provenant de Pompéi – en lui conférant la douceur et le calme, caractéristiques de son trait stylistique.

Nous voudrions, pour conclure notre analyse³⁷, nous arrêter quelques instants sur une œuvre de Thorvaldsen qui vient fort heureusement compléter ce dossier. Il s'agit d'un bas-relief du *Campo Santo* de Pise, l'imposant cimetière gothique situé au nord de la *Piazza dei Miracoli*, ornant le monument funéraire du chirurgien et oculiste pisan, Andrea Vaccà Berlinghieri, mort en 1826 (Fig. 3). Le 5 juillet 1827 la *Deputazione* citadine de Pise commande au sculpteur danois un bas-relief funéraire³⁸, soit huit ans avant la rédaction d'une lettre de Thorvaldsen au revers de laquelle était esquissé un dessin paraissant s'inspirer, avec quelques différences cependant³⁹, du sujet de la pièce de Volos (Fig. 4). Le thème, proposé par Thorvaldsen lui-même comme il le spécifie dans une lettre adressée à la *Commissione per il monumento Vaccà*, datée 18 août 1827⁴⁰, devait traiter d'un épisode du Livre de Tobie de l'Ancien Testament, la guérison de Tobit par son fils Tobie aidé par l'archange Raphaël en présence de la mère et du petit chien⁴¹. Le bas-relief sculpté par Thorvaldsen compte quatre figures. Posté sur la droite l'ange Raphaël regarde vers le jeune garçon qui lui tourne le dos. Celui-ci lève une coupe dans sa main gauche tandis qu'il applique la droite sur le visage de son père - plus âgé, avec la barbe taillée en pointe et coiffé d'un turban - qui lui fait face, appuyé sur son bâton. Tobie applique sur les yeux de Tobit le fiel de poisson pour soigner la cécité de son père comme le lui prescrit l'archange. La partie gauche est occupée par la mère qui observe la scène centrale. Coiffée d'un foulard et enveloppée dans un *himation* fixé à la taille, elle appuie sa main droite sur la table carré qui la sépare du vieil homme et la gauche sur la bourse des talents d'argent posée sur la table. Un petit chien placé au premier plan, sous la table, paraît contempler de la même façon la scène de guérison. La ressemblance de deux dernières figures avec les vieillards du *tondo* de *l'Hiver* est remarquable. Dans ce travail, dont Thorvaldsen fixa lui-même le projet, l'on voit l'artiste s'émanciper de la scène grecque et le schéma antique se simplifier pour s'insérer dans le tableau biblique et interpréter le récit d'une autre époque.

Je voudrais insister ici sur l'importance d'une telle composition, un *unicum* dans la production artistique de Thorvaldsen, dans la mesure où, de façon tout à fait inhabituelle, le schéma antique, vu précédemment à travers l'exemple du bas-relief de Volos, vient d'être « brisé » et inversé dans le but d'illustrer un sujet biblique⁴².

³⁶ M. Praz, *Gusto neoclassico*, Milan, Rizzoli, (1974) 1990, p. 161 et M. Nykjær, « Motivi classici nell'arte danese del primo Ottocento », *Thorvaldsen, l'ambiente l'influsso il mito*, Rome, «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 1991, p. 199-210, p. 207. Pour le rapport de Thorvaldsen à l'Antique, voir aussi J.B. Hartmann, K. Parlasca, *Antike Motive bei Thorvaldsen*, Tubingue, 1979.

³⁷ Cette question du lien entre le monument funéraire d'Andrea Vaccà et *l'Hiver*, dont nous donnons ici premier aperçu, sera plus amplement détaillée dans le cadre de notre thèse de doctorat.

³⁸ Pise, Biblioteca Universitaria, Ms. 1040.10/1.

³⁹ La lettre, conservée au Musée Thorvaldsen (no. d'inventaire C411r), est datée de 1835. La figure de la femme est déplacée sur la gauche à coté d'un homme drapé assis, tandis que l'animal, tourné de 180° par rapport au chat de la pièce grecque, n'est pas installé sur le bord du brasero, mais à coté, étendu par terre. L'intérieur de la scène n'est pas suggéré par un drap sur un fil, mais par la présence d'une fenêtre.

⁴⁰ Pise, Biblioteca Universitaria, Ms. 1040.10/9.

⁴¹ « ...la storia di Tobia, cioè il Figlio, che risana il Padre coll'insegnamento dell'angelo, e la Madre, che assiste al Porten[to] », *Ibidem*. Voir aussi dans E. di Majo – S. Susinno, « Thorvaldsen e Roma, monumenti a confronto », *Bertel Thorvaldsen 1770-1844, scultore danese a Roma*, Rome, De Luca Edizioni D'Arte, 1989, p. 3-24, p. 18, fig. 13.

⁴² De la même façon, on retrouve la figure du vieillard (non pas assis cette fois, mais debout) de la composition antique de Volos dans deux autres bas-reliefs de sa production ultérieure, *Homère déclamant devant les Grecs*, (1835) et *Rébecca et Eliezer*, (1840).

Les circonstances officielles qui entourent la commande du monument funéraire du médecin pisan et l'importance du motif antique caractérisant la composition du bas-relief de Volos dans l'élaboration du monument Vaccà, ainsi que la présence du vieillard⁴³ dans *La prédication de Saint Jean-Baptiste* sur le fronton de l'église de Notre Dame de Copenhague, projeté à partir de 1820⁴⁴, prouvent que dès cette époque Thorvaldsen connaissait déjà le schéma antique figurant la scène de magie. Ces données nouvelles ne sont pas sans conséquence pour les célèbres *tondi* dans la mesure où elles remettent en cause la date traditionnelle de 1836, habituellement admise, sur la base de l'esquisse de Thorvaldsen, précédemment signalée⁴⁵.

Durant toute son existence, Bertel Thorvaldsen reste en effet, plus que tout autre, attaché à des principes stylistiques fortement marqués par la culture classique (une attitude jugée trop facilement d'*académique* par la critique contemporaine). Pour autant, son inspiration et son intuition à l'égard des œuvres antiques étaient, comme nous avons essayé de le montrer, malgré tout, parfaitement modernes. Thorvaldsen, en homme de son temps, puise librement dans le répertoire antique sans négliger pour autant d'autres sources d'inspiration comme le répertoire médiéval ou les œuvres des artistes du *Biedermeier* contemporains.

⁴³ Le vieux scribe (1821-22).

⁴⁴ B. Jørnæs, *Bertel Thorvaldsen*, p. 152-157 et S. Grandesso, *Bertel Thorvaldsen (1770-1844)*, Milan, Silvana Editoriale, 2010, p. 171-193.

⁴⁵ R. Amedick, « Unwürdige Greisinnen », p. 166, n. 141 et J. Fejfer, T. Melander, *Thorvaldsen's Ancient Sculptures. A Catalogue of the Ancient Sculptures in the Collection of Bertel Thorvaldsen*, Copenhague, Thorvaldsens Museum, 2003, p. 22.

BIBLIOGRAPHIE

- AMEDICK R., «Unwürdige Greisinnen», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, vol. 102, 1995, p. 164-170.
- BOOK C., CURZI V. (éds), *Roma e l'Antico. Realtà e visione nel '700*, Milan, Skira, 2010.
- BURR THOMPSON D., « Quae saga; quis magus ? », *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani*, Rome, «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, II, 1984, p. 309-317.
- DI MAJO E., JØRNÆS B., SUSINNO S. (éds), *Bertel Thorvaldsen 1770-1844, scultore danese a Roma*, Rome, De Luca Editori d'Arte, 1989.
- GALLO D., « Œuvrer pour la grandeur de Rome au XVIII^e siècle. Les collectionneurs d'Antiques », B. Schubiger, D. Schwinn Schürmann, C. Hurley (éds), *Collections et pratiques de la collection en Suisse au XVIII^e siècle*, Actes du colloque, Bâle (2003), Genève, Slatkine, 2007, p. 489-511.
- GRANDESSO S., *Bertel Thorvaldsen (1770-1844)*, Milan, Silvana Editoriale, 2010.
- FAROULT G., LERIBAUT CH., SCHERF G. (éds), *L'Antiquité rêvée, innovations et résistances au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 2010.
- HARTMANN J.B., PARLASCA K., *Antike Motive bei Thorvaldsen*, Tubingue, 1979.
- HASKELL F., PENNY N., *Pour l'amour de l'Antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen*, Paris, Hachette, 1999 (traduit de l'anglais par F. Lissarrague).
- NYKJÆR M., «Motivi classici nell'arte danese del primo Ottocento», *Thorvaldsen, l'ambiente l'influsso il mito*, Rome, «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 1991, p. 199-210.
- PRAZ M., *Gusto neoclassico*, Milan, Rizzoli, (1974) 1990.
- THIELE J. M., *The life of Thorvaldsen*, Londres, 1865 (traduit du danois par M. R. Barnard).
- WÜNSCHE R., *Kampf um Troja. 200 Jahre Ägineten in München*, Kunstverlag Josef Fink, Lindenberg, 2011.



Fig. 1
Bertel Thorvaldsen
L'Hiver et la Vieillesse
Marbre
Copenhague, Thorvaldsen Museum
1836



Fig. 2
Relief en terre cuite dessiné par Kathleen Borowik d'après une photographie d'Alison Frantz
Volos, Musée Archéologique Athanassakeion
D'après D. Burr Thompson, « Quae saga », pl. LVI, 2.



Fig. 3
Bertel Thorvaldsen
Bas-relief du monument d'Andrea Vaccà Berlinghieri
Plâtre
Copenhague, Thorvaldsen Museum
1828



Fig. 4
Bertel Thorvaldsen
Esquisse sur une lettre (no. Inventaire C411r)
Copenhague, Thorvaldsen Museum
1835