

ICONOGRAPHIE NÉOCLASSIQUE D'UN PERSONNAGE MYTHOLOGIQUE – PHILOCTÈTE

Tatiana-Ana Fluieraru, Assoc. Prof., PhD, "Valahia" University of Târgoviște

Abstract: Until the second half of the 18th century, Philoctetes is represented as a witness of Hercules' death and, sporadically, during his exile or at Lemnos. In the second half of the 18th century, due to Fénelon's educative novel and the increasing interest in ancient art aroused by J. J. Winckelmann's works, painters and sculptors are concerned more and more with this character's representation at Lemnos, trying to explore the significances of the myth in keeping with the aesthetic preoccupations of the age. Rome and Paris are the centers of irradiation of this cultural revolution.

Keywords: Philoctetes, Sophocles, Fénelon, neo-classicism, J. J. Winckelmann.

*« Jamais la Chimère homérique n'exhala un souffle
si terrible, ni les troupeaux de taureaux qui, dit-on, vomissaient
la flamme, ni Lemnos tout entière, ni les excréments des
Harpyes, ni le pied gangrené de Philoctète. »
(Lucien, Épigrammes, 24)*

En dehors de quelques rares initiatives personnelles Philoctète à Lemnos n'intéresse pas les artistes avant la seconde moitié du XVIII^e siècle. La traduction dans les langues vernaculaires de la tragédie de Sophocle, le succès de *Télémaque* de Fénelon, la publication d'un certain nombre d'artefacts antiques figurant le héros, sa présence dans les débats esthétiques à une époque caractérisée par le retour à l'antique, tout cela transforme Philoctète, jusqu'ici une de ces « Antiquités peu connues », en un sujet à la mode. En effet, le mythe de Philoctète avait besoin, en dehors des initiatives privées et des réflexions personnelles, d'un bouillon de culture que seule l'Italie pouvait offrir à cette époque-là.

Peintures représentant Philoctète à Lemnos

Selon Oscar Mandel, il y aurait trois façons de représenter aux XVIII^e-XIX^e siècles Philoctète à Lemnos. Le plus souvent il est figuré « full-size and alone, nude or partly dressed, and caught making one or another operative gesture »¹. Plus rarement il est figuré confondu dans la nature de l'île, ou bien engagé dans un incident dramatique, en interaction avec d'autres personnages. Les peintures ayant pour sujet Philoctète à Lemnos seront regroupées ci-dessous selon cette classification.

1. Philoctète grandeur nature. James Barry, *Philoctète dans l'île de Lemnos*, 1770

James Barry (1741-1806) choisit l'exil lemniote de Philoctète comme sujet de son morceau de réception à l'Académie Clémentine de Bologne en 1770. Barry avait probablement longuement réfléchi à une grande peinture d'histoire, car il finit très rapidement son tableau dont il mentionne deux sources littéraires, l'épigramme de Glaucos inspirée d'une représentation antique de Philoctète et la tragédie de Sophocle. Philoctète, portant sur le dos

¹ O. Mandel, *Philoctetes and the Fall of Troy*, University of Nebraska Press, 1981, p. 135.

un carquois rempli de flèches, est figuré assis devant un rocher obstruant l'horizon. À droite, la perspective s'ouvre et, sous un ciel sombre, on aperçoit la voile d'un navire. Le héros est assis sur un bloc de pierre taillée sur lequel on peut encore distinguer un fragment de relief, représentant probablement une scène de sacrifice. Sur le sol argileux, aux pieds du héros, un ramier percé d'une flèche ; seule une partie de son arc y est visible. Ce Philoctète à l'air ensauvagé, mais robuste, n'est pas au bout de ses peines : sa constitution vigoureuse fait penser que la voile qu'on aperçoit est celle d'une des nefs déroutées mentionnées par le héros (*Phil.*, 300-313 ; *Phil.*, 494-496) et non celle du navire à bord duquel se trouveront Néoptolème et Ulysse.

Difficile de comprendre comment Barry en est venu à choisir comme sujet de son académie un héros antique marginal. Peut-être parce que les débats esthétiques des années 1760-70 (Diderot, Winckelmann et Lessing) et les traductions l'avaient en quelque sorte ranimé, ce qui avait donné envie qu'on le voie « couché à l'entrée de sa caverne, et couvert de lambeaux déchirés ». Peut-être aussi parce que le sujet correspondait aux idées sur le sublime de son mentor et bienfaiteur Edmund Burke, partagées par Barry, bien que fortement attaché aussi aux idéaux classiques. Pour montrer la déchéance et la souffrance de Philoctète il le présentera non pas nu, mais revêtu des restes d'une cuirasse lacée, sous laquelle on voit les lambeaux d'une tunique, partiellement recouvert d'un manteau loqueteux, nu-pieds, étalant son bandage taché de sang.

Rendre la souffrance de Philoctète semble avoir été le premier souci de Barry, comme le laisse entendre la notice de l'esquisse préparatoire du tableau. Barry avait décidé de représenter le héros de face, assis sur des blocs de pierre, s'appuyant sur ce socle, la jambe malade suspendue, comme dans une étude conservée dans la Tate Collection. Dans le tableau de Bologne la position des deux jambes change, mais la jambe malade pansée reste suspendue. Changent aussi la tête, la position de la tête et la position de la main gauche, qui dans la peinture déroule le bandage taché de sang. Tout l'équilibre de la composition bascule d'ailleurs, l'esquisse étant horizontale alors que le tableau est vertical. Quelques années plus tard, dans les deux gravures réalisées d'après le tableau de Bologne, Barry présente un autre Philoctète, beaucoup plus vieux, qui semble avoir appris à contenir sa souffrance physique et à accepter son triste sort. L'orage qui agite ses cheveux et les arbres (dans une des gravures), les éclairs qui sillonnent le ciel ne font pas frissonner ce vieillard au visage buriné. Barry se manifeste dans ces gravures comme un romantique, même si le visage du héros semble correspondre mieux que celui de la peinture à la définition néo-classique lancée par Winckelmann, « noble simplicité » et « grandeur tranquille ». En effet, si la bouche du Philoctète peint pourrait laisser échapper quelque soupir, les lèvres du Philoctète gravé sont scellées.

Le Philoctète de Barry est un produit de synthèse : la pose du personnage est copiée d'après le Torse du Belvédère², la tête est imitée d'après un autre artefact antique, une tête d'Homère.

² Barry a pu s'inspirer de l'*Hercule sur le bûcher* de Guido Reni, mais aussi de Pietro Testa - Martin Myrone, *Bodybuilding : Reforming Masculinities in British Art. 1750-1810*, New Haven and London, Yale University Press, 2005, p. 86.

Nicolai Abraham Abildgaard, *Philoctète blessé*, 1774-1775

Un jeune Danois, fréquentant aussi bien Johan Tobias Sergel et Johann Heinrich Füssli que l'Académie de France à Rome, s'empare du thème de Philoctète pour en faire un véritable manifeste du *Sturm und Drang*. Nicolai Abraham Abildgaard (1743-1809) représente l'archer au moment où il est piqué par le serpent. Il semble avoir choisi sans hésiter la séquence à représenter, mais il a plus de mal à décider de la position de son personnage. Abildgaard décide de représenter un Philoctète jeune, la bouche ouverte, laissant voir ses dents - prenant le parti de Lessing contre Winckelmann dans leur dispute sur Laocoon.

Comme Barry, il procède par synthèse et les critiques ne tarissent pas sur les références iconographiques qui expliqueraient ses différents choix en matière de représentation du héros³. La position du corps semble inspirée d'un des *ignudi* de Michel-Ange encadrant la scène de la séparation des eaux et de la terre, mais Abildgaard force son personnage à se contorsionner encore plus, le figurant genou à terre, en train d'attraper d'une de ses mains le pied piqué par le serpent, son autre main serrant le genou de son autre jambe, pliée, ramenée sous son menton. Il avait laissé tomber son arc et son carquois. Le corps nu se détache nettement sur le fond fait des feuilles d'une plante grimpante, de la dépouille d'un fauve et d'une stèle.

Abildgaard mentionne comme sources littéraires de sa peinture « Escilon, Sophocles og Euripides »⁴ ; difficile d'imaginer qu'il se soit livré à des recherches érudites sur les tragédies perdues d'Eschyle et d'Euripide alors que les considérations du père Raffei sur un relief de la villa Albani représentant *Filottete addolorato* lui fournissaient ce dont il avait besoin. En effet, Abildgaard a pu y trouver des détails sur le mythe, l'énumération des principales sources littéraires en la matière et des détails sur la figuration du personnage dans les artefacts antiques. Bien qu'il représente Philoctète au tout début de sa souffrance, avant qu'il ne devienne un mort vivant, Abildgaard retient pour les rendre dans sa peinture quelques particularités de l'histoire du héros telle qu'elle est racontée par le père Raffei : solitude, souffrance, obscurité. Le décor de son tableau est pour le moins surprenant si on s'en tient aux versions canoniques du mythe de Philoctète et même si on prend en compte les sources iconographiques citées par le père Raffei. Philoctète y apparaît plus comme un Titan que comme un hoplite discipliné en route vers Troie. Abildgaard procède à une interprétation tout à fait personnelle du mythe de Philoctète, l'occasion pour lui d'en finir avec la tyrannie d'un certain néo-classicisme, l'occasion également d'affirmer son appétence pour une nouvelle sensibilité, préromantique.

Jean-Germain Drouais, *Philoctète dans l'île de Lemnos*, 1786-1788

Une période de prédominance française en matière de représentation de Philoctète commence vers 1780, qui se prolonge aussi pendant la première moitié du XIXe siècle. Selon Oscar Mandel, il faudrait mettre l'intérêt des artistes français pour Philoctète en relation avec l'influence et même la tutelle de David, de l'École des Beaux-Arts, de l'Académie des Beaux-

³ Henrik Bramsen, « Dessins d'après modèles de Nicolaj Abildgaard », in *Artes : monuments et mémoires*, t. 6, P. Haase, 1955, pp. 145-146 ; Thomas Lederballe, Elisabeth Foucart-Walter, *Nicolaj Abildgaard : 1743-1809*, Gallimard, 2008, p. 44 ; Robert Rosenblum, *L'art au XVIIIe siècle : transformations et mutations*, Saint-Pierre-de-Salerne, G. Monfort, 1989, p. 29.

⁴ Patrick Kragelund, *Abildgaard: kunstneren mellem oprørerne*, Museum Tusulanum Press, 1999, p. 220.

Arts et de l'Académie de France à Rome⁵. Une telle émulation s'explique évidemment par une politique culturelle cohérente plutôt que par l'intérêt pour le mythe de Philoctète : une fois le héros réintégré dans le circuit artistique il est proposé comme thème des concours de peinture et de sculpture et cela se vérifie aussi bien en France qu'en Italie.

Un Philoctète en fait un autre ; ainsi, l'initiative d'Abildgaard encourage d'autres artistes nordiques à traiter le thème de Philoctète. Quant aux Français, tout ce petit monde se connaissait, s'agissant d'artistes formés dans le même environnement : Drouais connaissait le sculpteur Fortin et les peintres Gauffier, Lethière et Fabre, il était l'ami de Claude Michallon dont le fils, disciple de David et de Valenciennes, peint un *Philoctète* en 1822, acheté par Fabre. C'est peut-être David qui le premier parmi les artistes français a pu penser à représenter Philoctète seul. Son académie peinte à Rome en 1778, exposée au salon de 1781, dont le modèle est le célèbre *Galatée (ou Gaulois) mourant*, présente le personnage de dos. Si à côté du Galatée antique on voit un glaive, le personnage de David se servait d'un arc, ce qui encourage l'hypothèse d'un Philoctète blessé plutôt que de Patrocle, le sujet couramment invoqué.

Le Philoctète de Jean-Germain Drouais n'est pas jeune, comme le personnage échevelé de David : le disciple représente Philoctète assis, les jambes croisées, en train d'éventer sa plaie pansée avec l'aile de l'oiseau qu'il a chassé. Le tableau se trouvait au Palais Mancini lorsque le jeune homme meurt le 13 février 1788. C'est là qu'il est admiré par Goethe, de passage à Rome (Goethe, *Voyage en Italie* Rome, 22 février 1788).

Drouais semble avoir trouvé rapidement la pose générale de son personnage, mais avoir eu du mal à décider de la position de la tête : en effet, une étude pour *Philoctète* présente le héros assis sur un bloc de pierre, les jambes croisées, en train d'éventer sa plaie ; il est nu et son menton s'enfonce dans sa poitrine. Le *Philoctète* de Drouais est un véritable amalgame : la pose générale serait celle du *Tireur d'épine*, la tête est imitée d'après la tête (supposée) d'Homère. Le décor du carquois, Hercule tuant l'Hydre de Lerne et Hercule tendant son arc, reproduit un bas-relief de la villa Albani. Philoctète éventant sa plaie d'une aile d'oiseau est inspiré d'une gemme antique, peut-être de la gravure qu'en avait faite Enea Vico éditée par Giacomo Rossi, mentionnée par le père Raffèi. La partie supérieure du tronc rappelle l'anatomie d'*Hercule sur le bûcher* de Guido Reni, surtout le côté droit du torse, allongé artificiellement. Quant à la draperie, elle est inspirée de *La Douleur et les regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector son mari*, 1783 de David.

Le *Philoctète pleurant la mort d'Hercule* exposé par Louis Gauffier en août 1786 à l'Académie de France aurait pu attirer l'attention de Drouais sur le personnage. C'est là peut-être qu'intervient le tableau de Barry, ou plutôt la gravure de Rosaspina s'en inspirant, vu que Drouais ne semble pas avoir visité Bologne. En effet, si on compare le *Philoctète* de Barry à celui de Drouais on peut constater des ressemblances qui ne peuvent être aléatoires. Le ruban qui ceint le front du héros, sa représentation le dos collé au rocher, assis sur un amas de débris, l'oiseau transpercé d'une flèche placé devant lui, et surtout le contour du rocher projeté sur le ciel, sombre et orageux, et la mer, les plantes accrochées à la paroi en pierre, les voiles qu'on aperçoit au loin, voilà autant d'éléments qui sont repris au tableau de Barry.

⁵ Oscar Mandel, *Philoctetes and the Fall of Troy*, University of Nebraska Press, 1981, p. 137.

L'inversion droite-gauche, procédé largement utilisé par le graveur qui copiait un confrère, ne fait que confirmer l'imitation.

Par contre, le personnage en présentation frontale est une innovation de Drouais. Sans porter son regard trouble sur le spectateur, le Philoctète de Drouais incarne l'idéal héroïque néo-classique de la noble simplicité et de la grandeur calme. Mais sa bouche est ouverte !

Il est difficile d'identifier les sources littéraires du *Philoctète* de Drouais, mais il ne faut pas trop insister sur une inspiration directe de la pièce de Sophocle, comme le faisait Régis Michel, évoquant pour étayer sa thèse trois motifs, le fait que Philoctète chasse uniquement « des volatiles » (?)⁶, la présence des vaisseaux grecs à l'horizon, la grotte. Les deux derniers motifs sont empruntés à Barry ; quant aux volatiles, Drouais déroge à la tradition : chez Sophocle Philoctète chasse des ramiers (ou des pigeons sauvages, selon d'autres traductions) et c'est un pigeon qui gît aux pieds du Philoctète de Barry, alors que Drouais place aux pieds du sien un rapace.

Guillaume Guillon Lethière, *Philoctète dans l'île déserte de Lemnos, gravissant les rochers pour avoir un oiseau qu'il a tué*, 1798

Les amateurs d'art pouvaient admirer au Salon de l'an VI (1798) une peinture intitulée *Philoctète dans l'île déserte de Lemnos, gravissant les rochers pour avoir un oiseau qu'il a tué*, œuvre de Guillaume Guillon Lethière (1760-1832). Pas de doute sur la source littéraire de Lethière, il s'agit bien de Sophocle (*Phil.*, 287-291) : Philoctète se traîne sur les rochers d'une falaise pour récupérer sa proie, un échassier blanc en l'occurrence. Il a déjà récupéré la flèche avec laquelle il avait tué l'oiseau, sans l'avoir rangé dans le carquois qu'il porte au dos. Il ne regarde pas sa proie, mais, la tête tournée vers le spectateur, il semble implorer le ciel de lui faciliter la tâche, la main droite crispée sur l'arc, la main gauche agrippée au rocher sur lequel il doit se hisser pour attraper l'oiseau tué. Il est recouvert d'une draperie et d'un manteau, le pied et la cheville pansés.

Les reproches essayés par ce tableau qui ne correspondait pas au personnage dramatique qui « se rouloit [...] à l'entrée de sa caverne » et « faisait entendre les cris inarticulés de la douleur » ne sont que partiellement justifiés. D'une part, il faut remarquer que Lethière y présente une image du héros libérée des obsessions du néo-classicisme : imitations d'artefacts antiques quant à la pose, la présence programmatique d'objets censés permettre l'identification du personnage, comme le casque à crinière ou la dépouille d'un fauve. Lethière cultive par contre la couleur locale, certains indices évoquant les origines antillaises de l'artiste. D'autre part, Lethière semble avoir beaucoup pensé ce sujet qu'il décline en trois versions peintes, sans parler des dessins préparatoires.

En effet, le tableau décrit ci-dessus, appelons-le le *Philoctète* du Louvre car c'est là qu'il est conservé aujourd'hui, décorera La Salle des Conférences de la Chambre des Députés, alors qu'une version différente, en plus petit, figure dans la collection de Lucien Bonaparte. Appelons ce tableau d'après le lieu actuel de conservation le *Philoctète* de Pointe-à-Pitre. C'est dans un paysage encore plus stérile que dans le tableau du Louvre qu'évolue ce Philoctète. Le point de vue adopté par le peintre est curieux, la mer est présentée de biais si

⁶ Régis Michel dans P. Ramade, *Patrick Ramade, Jean-Germain Drouais, 1763-1788, Musée des beaux-arts de Rennes*, 1985, pp. 17-18.

bien que le personnage semble ramper : si on redresse l'image, ramenant à l'horizontale la ligne où le ciel et la mer se rejoignent, le personnage se retrouve presque dans la même position que dans le tableau du Louvre, la position de la tête et des bras étant différente. Car ce Philoctète regarde sa proie : il tient son arc à têtes d'aigle et la flèche qu'il vient d'utiliser de sa main gauche et tend sa droite pour saisir l'aile de l'oiseau noir qu'il a chassé.

Lethière est l'auteur d'une troisième peinture représentant Philoctète, un tableau qu'il fallait peut-être citer en premier, appelons-le selon le même principe que les autres le *Philoctète* de Brest. Cette fois Philoctète est figuré comme un vieillard affaibli, habillé de loques, incapable de s'emparer d'une chèvre qu'il avait tuée d'une de ses flèches, restée accrochée à un rocher ; des oiseaux effrayés (par le chasseur ou par l'orage qui se prépare) s'envolent.

La postérité immédiate du *Philoctète* de Lethière, dont il faut souligner l'originalité, est inattendue : la peinture a stimulé la veine satirique d'un caricaturiste qui s'en est servi pour une charge contre Napoléon Ier. Une jambe chaussée d'une botte, l'autre d'une sandale et pansée, un bras nu sortant d'un uniforme militaire à épauettes, le carquois au dos, Napoléon-Philoctète veut s'emparer de sa proie - un échassier blanc qu'il a saisi par une patte. Le caricaturiste ajoute un serpent, comme pour renforcer la référence mythologique.

Entourage de François-Xavier Fabre, *Philoctète sur l'île de Lemnos*, vers 1790

L'archer est représenté dans une académie anonyme de la fin du XVIIIe siècle mise aux enchères en juin 2002, datée vers 1790. Il s'agit indubitablement d'une figuration de Philoctète : le personnage est assis près de l'entrée de la grotte qui lui sert d'abri, sur un banc, nu, un manteau rouge attaché à sa poitrine recouvrant son siège. Le personnage hirsute, mais qui a l'air assez jeune et en bonne santé, a le dos tourné à l'entrée de la grotte, mais il regarde vers l'extérieur, menaçant de son poing fermé. Il tient de sa main gauche son pied malade grossièrement pansé, posé sur une marche. Sur le même banc, près de son pied pansé, on aperçoit un heaume à crinière, un arc et un carquois rempli de flèches.

2. Solitudes : Pierre-Henri de Valenciennes, *Pyrrhus apercevant Philoctète dans son antre à l'isle de Lemnos*, 1789

On doit à Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819) le premier paysage historique animé du motif de Philoctète, exposé au salon de 1789, *Pyrrhus apercevant Philoctète dans son antre à l'isle de Lemnos*. La peinture de Valenciennes sert de modèle à d'autres peintres, notamment à son élève Achilles-Etna Michallon, auteur en 1822 d'un paysage historique intégrant lui aussi Philoctète. Le tableau apparaît sur le marché de l'art en 1933 (vente du 22 mai 1933, n° 60, à l'hôtel Drouot) pour disparaître par la suite.

3. Philoctète, Ulysse et Néoptolème

Qu'elle soit inspirée de la tragédie de Sophocle ou/et du *Télémaque* de Fénelon, la scène de la rencontre des trois héros à Lemnos telle qu'elle est représentée par les artistes du XVIIIe siècle et même du XIXe siècle présente quelques caractéristiques : Philoctète est assis dans sa grotte ou à l'entrée de son abri (sauf dans la version préliminaire de Fabre, où Philoctète est lui aussi debout) ; les deux émissaires, côte à côte, se tiennent debout devant l'archer (à l'exception du dessin de Carstens, où Néoptolème est près de Philoctète) ;

Philoctète est (presque) nu, alors que les émissaires sont en costume d'apparat. L'examen de ces compositions impose la comparaison avec d'autres documents iconographiques - les gravures illustrant le *Télémaque* de Fénelon, les gravures représentant les costumes de théâtre, par exemple. En effet, ces documents conservent l'image des stéréotypes successifs en matière de représentations des personnages antiques : les costumes successifs de Philoctète, qu'il s'agisse du personnage de l'*Œdipe* de Voltaire ou du héros de la tragédie de La Harpe, permettent de saisir une évolution dans le sens de la reconstruction historique. Ainsi, le costume de Philoctète comportait deux accessoires excentriques, le casque à crinière et le vêtement en peau de fauve. Remarquons qu'à l'exception du relief dans lequel Winckelmann identifie à tort Philoctète, le héros est figuré nu sur les artefacts antiques, parfois partiellement recouvert par une draperie. Mais Philoctète, en digne compagnon d'Hercule, devait porter la peau d'un fauve. Il n'est donc pas étonnant de la voir dans le tableau d'Abildgaard si un personnage comme Louis-François-Sébastien Fauvel croit reconnaître parmi les fragments de marbre du temple d'Aphaïa « Ulysse, Philoctète, Néoptolème, le plus jeune des fils de Priam, Polite, massacré par le fils d'Achille, Paris, vêtu à la phrygienne, décochant des flèches », de pouvoir identifier Philoctète « reconnaissable par un mufler de lion que figure son casque, comme l'ami et le compagnon d'Hercule »⁷.

Jean-Joseph Taillasson, *Ulysse et Néoptolème enlèvent à Philoctète les flèches d'Hercule*, 1784-1785

Jean-Joseph Taillasson (1745-1809) choisit comme sujet de son morceau de réception à l'académie royale de peinture et de sculpture *Ulysse et Néoptolème enlèvent à Philoctète les flèches d'Hercule*. Les personnages sont surpris à l'intérieur de la grotte, ce qui indique comme source littéraire *Télémaque* ; par l'ouverture de la grotte on voit un relief montagneux. Philoctète est assis sur un vaste lit improvisé, accolé à la paroi étrangement crevassée, l'amas de rocher étant recouvert de la peau d'un lion dont la tête aplatie est minutieusement retracée. Deux draperies recouvrent pudiquement les hanches du héros et s'enroulent autour de son bras gauche. Le héros cache pudiquement son pied malade, grossièrement pansée, derrière son autre pied. Il est jeune, en bonne santé, les cheveux et la barbe frisés. Au pied du lit on aperçoit un casque à crinière rouge, un vase partiellement recouvert d'un linge blanc et un oiseau, probablement un rapace, percé d'une flèche.

Les deux visiteurs, debout, portant des costumes militaires antiques abondamment ornés, tentent de raisonner Philoctète. Les gestes des personnages sont assez contradictoires, surtout si on ne se laisse pas captiver par la mise en scène. Philoctète, sourcils froncés, regarde Néoptolème et son poing serré peut indiquer une menace ou trahir son impuissance. Néoptolème, le bras tendu, pointe de son index une direction difficile à deviner, derrière Philoctète. Seul les gestes d'Ulysse sont sans équivoque : de sa main droite il indique le ciel pour faire savoir qu'il accomplit la volonté des dieux et de sa main gauche il se dispense de vouloir faire du mal à l'archer.

⁷ Lettre du 13 septembre 1811 de Fauvel (1753-1838) adressée au duc de Bassano - Ph.-E. Legrand, « Biographie de Louis-François-Sébastien Fauvel antiquaire et consul (1753-1838) », in *Revue Archéologique*, troisième série, t. 30, janvier-juin 1897, pp. 394-395.

Se non è vero : Jean Briant et ses Philoctètes

Après un séjour d'études à Rome, Pierre Lacour (1745-1814), ancien condisciple de Taillasson, rentre à Bordeaux où il fonde une école de dessin. Aurait-il suggéré à son élève Jean Briant (1760-1799) de présenter devant l'Académie de Bordeaux une peinture ayant pour titre *Ulysse enlevant les flèches de Philoctète*, sujet récemment traité par son ancien condisciple ? Quoi qu'il en soit, le jeune artiste rentre de Rome en 1791 et décide de s'installer à Toulouse où il aurait peint plusieurs tableaux dont un *Philoctète à Lemnos*. S'il l'avait fait, il serait un des rares artistes à avoir traité deux sujets distincts rattachés au mythe de Philoctète, comme Deshayes. Il a certainement traité le sujet dans un dessin signé qui présente Philoctète dans un paysage sauvage, sous un arbre effeuillé et tordu ; nu, recouvert à peine d'un drapé, comme dans le tableau de Taillasson, il est assis sur un rocher, soulevant de ses deux mains sa jambe malade⁸. Il hurle de douleur et son visage émacié indique une longue souffrance. À ses côtés, à même le sol, un vase qui rappelle par sa forme et sa taille celui du tableau de Taillasson, un arc et un casque. Ces objets, l'arc, le casque, le vase, semblent être devenus les accessoires obligatoires de la figuration de Philoctète à Lemnos, auxquels peut s'ajouter l'oiseau percé d'une flèche.

Asmus Jakob Carstens, 1790 ; Jacques Réattu, 1794-1795

Un digne représentant du néo-classicisme nordique, élève d'Abildgaard, formé par la suite à Rome, Asmus Jakob Carstens (1754-1798), s'attache à figurer une séquence de la rencontre à Lemnos imaginée jadis par Sophocle. Son dessin surprend Philoctète hors de sa grotte visant Ulysse avec son arc ; derrière lui Néoptolème saisit la flèche, hurlant. Ulysse montre du doigt Philoctète, tout en regardant Néoptolème. Trois autres personnages distribués autour des protagonistes manifestent leur terreur. Les Grecs sont habillés en costumes militaires, Philoctète porte une simple toile autour de ses hanches. Carstens le figure vieux (Ulysse aussi est un vieil homme à la barbe blanche), encore vigoureux, les cheveux sales, le visage buriné. Il est présenté s'arc-boutant pour bander son arc, s'appuyant sur un rocher de son pied malade grossièrement pansé. Il est nu-pieds, comme deux autres Grecs assistant à la scène.

Le même épisode suscite l'intérêt de Jacques Réattu (1760-1833), auteur d'un *Philoctète menaçant Ulysse avec les armes d'Hercule*, 1794-1795 : l'archer tout nu (la draperie qui le recouvrait s'est détachée), assis sur un rocher, le pied malade pansé et appuyé contre la pierre, bande un arc géant ; Néoptolème s'interpose entre lui et Ulysse : d'une main il veut dissuader l'archer de lancer la flèche, de l'autre il touche la poignée d'Ulysse, comme pour le rassurer. L'attitude des personnages fait penser plus à Fénelon qu'à Sophocle.

Nicolas André Monsiau, *Philoctète dans l'Isle de Lemnos*, 1791

Les documents du musée d'Amiens où est conservée cette peinture de Nicolas André Monsiau (1754-1837) donnent comme date de création l'année 1810. Pourtant, dans deux ouvrages on affirme que Monsiau a exposé son *Philoctète* au salon de 1791. Monsiau semble s'être inspiré de *Télémaque* de Fénelon, peut-être aussi de la peinture de Taillasson (les

⁸ Le dessin a été mis en vente aux enchères par Concept Art Gallery, Pittsburgh le 11 mai 2013 sous le titre Saint François !

masses de pierres, le contraste entre Philoctète, presque nu, et ses visiteurs en costume d'apparat, Philoctète assis sur son lit de fortune). La scène est plus dynamique que chez Taillasson : Philoctète, contorsionné, sa jambe malade placée sur un rocher, le pansement partiellement défait, s'appuyant sur sa jambe valide, vise d'une flèche Ulysse, qui semble tenir un discours grandiloquent, complété par des gestes emphatiques. Il doit s'agir d'une sommation de partir, car Ulysse semble désigner de son bras tendu une destination lointaine. Néoptolème se jette sur Philoctète pour retenir son bras armé, manifestant son horreur devant la réaction de l'archer. Philoctète est furieux, alors qu'Ulysse a une attitude calme, comme s'il était convaincu du bien-fondé de ses décisions. Mentionnons aussi le dessin représentant Hercule sur le bûcher, assisté par Philoctète, en costume militaire, un manteau sur ses épaules, en train d'allumer le bûcher. L'arc et le carquois rempli de flèches sont minutieusement placés au premier plan, à côté d'une hache.

François-Xavier Fabre, *Ulysse et Néoptolème enlevant à Philoctète les flèches d'Hercule* (1800)

Le mythe de Philoctète coupe à plusieurs reprises la vie de François-Xavier Fabre (1766-1837). Il en a entendu parler peut-être déjà à l'Académie Royale de peinture et de sculpture où il est noté sur le registre d'entrée comme élève de David, il entend parler pendant son séjour à Rome comme pensionnaire de l'Académie de France à Rome, où il rencontre d'autres jeunes artistes dont Drouais, Gauffier, le sculpteur Barthélemy Corneille, tous ayant réalisé un Philoctète. Il ne peut manquer le *Philoctète* de Drouais exposé à l'académie après la mort de son auteur. Il en entend parler lorsqu'il rencontre le couple Alfieri-la comtesse d'Albany. Le poète s'était mis à traduire la tragédie de Sophocle en 1797 et continuait son travail en 1798, comme l'avoue la comtesse d'Albany dans ses lettres. Finalement il s'empare de ce mythe papillonnant d'un auteur à un autre : Fabre reçoit en 1800 une commande de Lord Bristol (« ce fou de Lord Bristol », comme l'appelle la comtesse et Alfieri) - « un tableau grand comme nature : *Philoctecte, à qui Ulisse et Néopholème viennent enlever les armes d'Hercule, quand il est dans son isle déserte avec sa playe à la jambe*⁹.

Le peintre avait exécuté plusieurs dessins préparatoires et une esquisse, très ressemblante ; ajoutons l'étude de chat-huant dit grand duc, datée également de 1800. Certains de ces dessins ont été légués par le peintre au musée qui porte son nom, trois autres se trouvent dans une collection privée déposée au Musée Jenisch Vevey, un autre attribué à Fabre étant mis en vente aux enchères. L'artiste aurait-il hésité en 1800 entre deux projets, celui de figurer Philoctète seul et celui de représenter un moment de sa confrontation avec ses visiteurs ? L'artiste, qui avait réalisé plusieurs tableaux représentant un seul personnage nu, grandeur nature, aurait réfléchi aussi à un *Philoctète abandonné*, « toujours à la demande de Bristol, mais, apparemment, ne terminera pas le tableau uniquement connu par deux esquisses »¹⁰. Les deux peintures conservées au Musée Fabre corrigent l'erreur de Taillasson qui avait placé la scène de la confrontation à l'intérieur de la grotte. Cette fois les trois personnages sont dehors, près de la grotte, près aussi de la mer (les marins préparent le vaisseau pour

⁹ *Lettres inédites de la comtesse d'Albany à ses amis de Sienne, 1797-1820*, vol. I, édition de Léon-G. Péliissier, Paris, 1904, p. 270, respectivement p. 296 et 305.

¹⁰ Laure Pellicer, « François-Xavier Fabre et les sources littéraires antiques », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé. Lettres d'Humanité*, 1983, vol 43, issue LH-42, p. 395.

prendre la mer). C'est un détail qui ne correspond pas à ce que Sophocle laisse déduire - là, il était question d'une grotte située à mi-hauteur de la falaise. Pour le reste Fabre s'est employé à rendre le plus exactement possible les données de la tragédie. Ainsi, Ulysse porte un casque en métal qui rappelle la forme de son célèbre *pilos*, alors que Néoptolème est coiffé d'un casque corinthien avec un panache de crin en forme de crosse¹¹. Philoctète possède le même casque, mais sans panache, placé bien en vue près de lui (par terre dans le petit tableau, sur un rocher près de l'ouverture de la grotte dans le grand tableau). Fabre ne manque pas de placer près de Philoctète d'autres objets mentionnés par Sophocle, un vase, une botte d'herbes, un rapace mort. Dans le grand tableau il ajoute un bâton, dans le petit, un chiffon placé près du vase. Dans le petit tableau Fabre représente aussi la seconde ouverture de la grotte.

Il y a une différence importante entre l'attitude des trois personnages dans les deux peintures. Dans la petite peinture un Néoptolème renfrogné regarde plein de rancœur Philoctète en train de débiter son discours ; Ulysse, renfrogné lui aussi, semble regarder le fils d'Achille. Dans le grand tableau Philoctète et Néoptolème se regardent l'un l'autre, le fils d'Achille ayant cette fois l'air apitoyé ; Ulysse ne s'intéresse qu'au possesseur des armes d'Hercule dont il guette la moindre réaction la bouche entr'ouverte.

Sculptures représentant Philoctète à Lemnos

La plus ancienne mention d'une sculpture ayant pour sujet Philoctète au XVIII^e siècle que j'ai pu retrouver date de 1782 : il s'agit d'« une figure en terre, d'un pied de haut, représentant Philoctète abandonné dans l'île de Lemnos » exposée au Salon de l'Académie des Arts de Lille par Charles-Louis Corbet ou Corbé (1758-1808) qui sera acquise par M. de Calonne, intendant de Flandre et d'Artois. L'artiste présente deux ans plus tard au même salon « l'esquisse terminée de Philoctète de 18 pouces de proportion »¹². Un autre artiste, François-Nicolas Delaistre (1746-1832), expose aux Salons de l'Élysée de 1785 et de 1797 une figure de plâtre de 3 pieds intitulée *Philoctète dans l'île de Lemnos se plaignant aux Dieux de la blessure qu'il s'est faite avec les flèches d'Hercule*, son morceau d'agrément en 1789, aujourd'hui perdu¹³, dont une esquisse en terre cuite a été identifiée dans une collection particulière et permet de mieux comprendre la démarche de l'artiste. Séverine Darroussat remarque la présence d'un casque, des flèches, de l'arc et d'un oiseau mort « la tête pendant et les ailes ouvertes »¹⁴ ; tous ces accessoires se retrouvant chez d'autres artistes ayant traité le même sujet aussi indiquent qu'une tradition en matière de figuration de Philoctète était déjà entérinée.

Le commentaire d'un critique contemporain sarcastique dans son intention apparaît aujourd'hui comme un éloge : le *Philoctète* de Delaistre, comme le *Philopæmen* de Joux, le *Socrate* de Milot, fait partie des « productions qui n'ont que le mérite d'une imitation fidelle

¹¹ Fabre ne comprend pas très bien comment les hoplites utilisaient ce casque, son Néoptolème le portant relevé.

¹² Jules Houdoy, *Artistes inconnus des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. Académie des Arts de Lille. Charles-Louis Corbet, sculpteur*, Paris, A. Aubry et A. Detaille, 1877, pp. 116-117.

¹³ André Fontaine, *Collections de l'Académie royale*, Paris, H. Laurens, 1910, p. 206.

¹⁴ Séverine Darroussat, « François-Nicolas Delaistre (1746-1832) : sculptures retrouvées ou inédites, portraits de famille », in *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, Société de l'histoire de l'art français, F. de Nobele, 2006, pp. 117- 118.

de la Nature, pauvre & dégradée »¹⁵. Ces jugements ne découragent pourtant pas les artistes qui continuent de traiter le sujet : Augustin Félix Fortin (1763-1783) présente le 23 avril 1789 comme morceau d'agrément un *Philoctète en figure académique*, Barthélemy Corneille, à l'époque pensionnaire à Rome, exécute un *Guerrier solitaire* qui serait en fait un Philoctète¹⁶. Ces deux ouvrages sont perdus, mais un *Philoctète* en terre cuite attribué à Guillaume Boichot (1735-1814) a été récemment vendu aux enchères : cet artiste avait créé vers 1788 un *Philoctète dans l'île de Lemnos* (morceau d'agrégation à l'Académie de sculpture)¹⁷. La pièce mise aux enchères présente Philoctète étendu sur la peau du lion, l'arc glissé sous sa jambe valide. De sa main droite il soulève sa jambe. Comme le Philoctète de Delaistre, il lève sa tête vers le ciel ; il hurle sa souffrance et son impuissance : son front ridé, ses yeux vides, sa bouche ouverte sont autant d'indices de sa déréliction. *Philoctète* abandonné sur l'île de Lemnos illustre une étude d'expression, ce n'est donc pas étonnant que Boichot conçoive son Saint Roch comme un Philoctète chrétien¹⁸.

Un artiste russe, Mikhaïl Ivanovitch Kozlovsky (1753-1802), se laisse gagner par l'engouement des Français pour le mythe de Philoctète. Lors de son second séjour à Paris (1788-1790) il aurait exécuté un groupe en marbre (ou en plâtre) *Philoctète et le Berger* « que l'artiste devait offrir un jour à Marie Féodorovna »¹⁹. Un tel titre indiquerait comme une approche inédite du mythe de Philoctète. Ce qui est sûr est qu'il a exécuté un *Philoctète* conservé aujourd'hui dans un musée russe, désignée comme Achille blessé. Dans un article d'Elena Karpova cette sculpture est correctement identifiée comme Philoctète et datée 1789²⁰. Les accessoires obligés sont là, le casque, l'arc, le carquois, l'oiseau percé d'une flèche. L'artiste a décidé de traiter d'une manière assez conventionnelle le sujet, alors que dans ses dessins préparatoires il avait imaginé plusieurs poses très originales.

Ignoré au début du XVIIIe siècle, Philoctète n'est plus un sujet rare à la fin du siècle dès lors que tant d'artistes le choisissent pour leur morceau d'agrément ou de réception. Rien d'étonnant donc à ce qu'on l'ait proposé en 1797 comme sujet du Prix de Rome de sculpture, avec cette description précise, *Ulysse et Néoptolème enlevant l'arc et les flèches d'Hercule à Philoctète, pour le contraindre à les suivre au siège de Troye*²¹.

¹⁵ *Observations critiques sur les tableaux du Sallon de l'année 1785, pour servir de suite au Discours sur la Peinture*, Paris, Chez les marchands de nouveautés, p. 21.

¹⁶ *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, le 15 septembre 1790.

¹⁷ Les informations sont confuses à ce sujet, un autre auteur indiquant comme morceau d'agrément *Télèphe roi de Mysie s'arrachant de la cuisse une flèche lancée par Achille*, sculpture présentée au salon de 1789, no 284. Un *Philoctète* attribué à Boichot a été vendu aux enchères le 14 avril 2010 par Sotheby's.

¹⁸ Jules Guillemin, « Guillaume Boichot », in *Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Chalon-sur-Saône*, t. V-IIIe partie, 1872, p. 36.

¹⁹ Denis Roche, « Les Sculpteurs russes, élèves de Nicolas-François Gillet (I) », *La Revue de l'art ancien et moderne*, No 166, t. XXIX, 15e année, Paris, p. 128.

²⁰ Елена Карпова, Скульптор Михаил Козловский, in *Русский музей, Михаил Козловский*, Palace Editions, 2007, pp. 5-66.

²¹ Le premier prix de Rome est Charles-Antoine Callamard, les seconds prix, François Milhomme et J.-L. Duval (le concours se tient en 1792, mais le prix sera rendu en 1797).