



HAL
open science

L'invention d'Athéna

Manon Champier

► **To cite this version:**

Manon Champier. L'invention d'Athéna. Histoire. Université Toulouse - Jean Jaurès, 2018. Français.
NNT: . tel-02909659

HAL Id: tel-02909659

<https://hal.science/tel-02909659v1>

Submitted on 31 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par :

Manon Champier

le 30 juin 2018

Titre :

L'invention d'Athéna.

La réception d'une déesse antique dans l'imagerie officielle
et la mise en scène du pouvoir du grand XIXe siècle français (1789-1914)
Tome I

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED TESC : Histoire

Unité de recherche :

Laboratoires de recherche FRAMESPA (UMR 5136) et PLH (EA 4601)

Directeur/trice(s) de Thèse :

Patrick Cabanel, Directeur d'études, École Pratique des Hautes Études
Adeline Grand-Clément, Maître de conférences d'Histoire grecque, Université
Toulouse-2-Jean Jaurès

Jury :

Christian Amalvi, Professeur d'Histoire contemporaine, Université Paul-Valéry Montpellier-3
(Rapporteur)

Jean-Yves Andrieux, Professeur d'Histoire de l'Art contemporain, Université Paris-Sorbonne
(Rapporteur)

Corinne Bonnet, Professeur d'Histoire grecque, Université Toulouse-2-Jean-Jaurès
Jacqueline Lalouette, Professeur émérite d'Histoire contemporaine, Université de Lille

Remerciements

À Maurice Agulhon qui n'aura jamais connu ce travail, mais qui l'aura tant inspiré.

À mes directrices et directeur, officiels ou « de l'ombre » comme Corinne Bonnet s'est elle-même désignée, qui ont fait preuve d'un très grand soutien professionnel mais aussi de beaucoup de compréhension et d'humanité pour les dernières années, éprouvantes émotionnellement.

À ma famille que j'aime tendrement, qui est, et qui sera toujours là, aussi décomposée, recomposée soit-elle, et en particulier à ma mère, si forte.

À tous les relecteurs qui ont donné de leur temps et qui ne peuvent probablement plus lire le mot « Athéna » sans être parcourus de spasmes.

À Sam pour avoir supporté de très longues années de recherche sans sourciller, merci pour chacun des jours passés à tes côtés.

À mes amis si présents, en particulier mon propre panthéon de déesses, qui se reconnaîtra.

À Bart pour me faire tant rire et pour avoir accepté de s'engager dans un projet amateur puis professionnel, qui apportera à cette thèse une issue alternative.

À Annelise et Sébastien, pour avoir tant pris soin de moi dans ce qui s'est révélé être deux années difficiles et tristes, et pour m'avoir portée à bouts de bras jusqu'à l'achèvement du manuscrit.

Aux internautes, enfin, qui ont rendu ces mêmes années fantastiques et heureuses, m'ont parfois déniché quelques trouvailles et qui me permettent de vivre de l'histoire autrement.

Avant-propos

Le lecteur remarquera bien vite combien le travail de Maurice Agulhon imprègne le mien et la grande admiration qu'il m'inspire. C'est avec émotion que je rapporte, en avant-propos, une anecdote datant de mes premières années de thèse, initiée à la rentrée de septembre 2013. Mon directeur de recherche, Patrick Cabanel, m'avait poussée à écrire un courrier au grand auteur qui avait apporté à la France l'histoire de son allégorie nationale, pour lui faire part du sujet qui était le mien. La jeune doctorante novice que j'étais prépara donc une lettre, mais mon sentiment d'illégitimité et ma crainte de ne pas être à la hauteur d'un tel échange me fit tarder à l'envoyer. Ne fallait-il pas d'abord être certaine d'avoir lu toute la bibliographie de l'historien, afin d'être sûre d'avoir cerné tous les enjeux qu'elle sous-tend et d'être en capacité d'entretenir un potentiel dialogue ? La lettre resta ainsi quelques semaines sur le bureau.

Je ne sais pas si ma mémoire fantasme quelque peu l'anecdote, forçant peut-être la coïncidence, mais il me semble bien me souvenir que c'est le jour, peut-être la semaine, où j'ai finalement pris la décision d'envoyer le courrier que je recevais un mail de mes directeurs de thèse m'annonçant la nouvelle.

Maurice Agulhon était mort.

La lettre est désormais rangée dans un classeur et y restera à tout jamais, et le syndrome de l'imposteur m'aura ôté pour toujours la possibilité d'échanger avec la personne qui constitue probablement mon plus grand modèle. N'étant toujours pas convaincue de la légitimité de mes travaux face à ceux d'un si grand chercheur, peut-être en est-il mieux ainsi !

Introduction



(fig. 241) Papier à vignette de l'armée d'Italie, à en-tête du Général en chef Napoléon Bonaparte, 1797.

« Au Directoire Exécutif.

Citoyens, Directeurs,

Vous trouverez ci-joint les adresses des différentes troupes de l'armée sur la mémorable journée du 18 fructidor.

Bonaparte »

C'est ainsi que le 1^{er} octobre 1797, le Général en chef de l'armée d'Italie, Napoléon Bonaparte, envoie au Directoire les « adresses » de ses troupes, c'est-à-dire une liste de signatures de soldats¹, exprimant leur soutien au régime et leur satisfaction quant au renversement d'un complot royaliste ourdi contre la République, le 4 septembre 1797². Et c'est bien une République autoritaire et déterminée, trônant triomphalement, qu'affiche la

¹Luce-Marie Albigès, *Bonaparte et la propagande pendant la campagne d'Italie*, <https://www.histoire-image.org/etudes/bonaparte-propagande-campagne-italie>, consulté le 6 avril 2017.

²Howard G. Brown, « Mythes et massacres : reconsidérer la 'terreur directoriale' », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 325, septembre 2001, p. 23-52.

vignette décorative du courrier. Il n'échappera pas au lecteur que celle-ci n'a pas les traits que nous prêtons aujourd'hui à Marianne. En ces tout débuts de l'histoire de la République française, les codes iconographiques de cette allégorie sont loin d'être fixés. Elle est coiffée d'un casque et le bonnet de la Liberté est relégué au sommet de sa pique, qu'elle tient fermement. Qui plus est, elle porte sur sa poitrine un genre de cuirasse, avec en son centre un visage³, une armure à la forme directement héritée de l'égide : peau de chèvre écaillée et frangée de serpents, munie en son centre de la tête de la Gorgone, le *gorgoneion*, qui couvre la poitrine ou les épaules de la grande déesse antique guerrière, Athéna. C'est donc, si l'on peut dire, une « République en Athéna », que l'artiste créateur de l'image, Andrea Appiani (1754-1817), a choisi pour illustrer l'en-tête du Général Bonaparte.

C'est à partir de ce document qu'a été conçu notre sujet de thèse. À l'issue de premières recherches sur la réception d'Athéna au XIX^e siècle⁴, puis dans la deuxième année une étude sur son influence sur l'iconographie des allégories nationales telles que Marianne ou Britannia⁵, une discussion avec Adeline Grand-Clément, ma directrice de mémoire, ainsi que Corinne Bonnet et Jean-Pierre Albert, membres du jury de la soutenance, a mis en exergue la lettre de Bonaparte comme une pièce à conviction précieuse sur un aspect essentiel de la réception de la déesse : Athéna peut servir de modèle à la République et être utilisée par les puissants dans leur discours par l'image. C'est ainsi que nous avons décidé de mener une recherche approfondie sur l'« invention » de la déesse dans l'imagerie officielle. Le lecteur averti aura reconnu un clin d'œil à l'ouvrage de Nicole Loraux, *L'invention d'Athènes*⁶. Car c'est bien d'une invention qu'il s'agit, ou plus précisément d'une réinvention, puisqu'elle ne se fait pas *ex nihilo* et que la réappropriation de la déesse est un processus continu depuis l'Antiquité, redéfinissant en permanence les contours de la figure de la déesse.

Comme l'expliquent Susan Deacy et Alexandra Villing dans l'introduction de leur ouvrage, *Athena in the Classical World*⁷, Athéna fait l'objet d'une riche et foisonnante

³Il s'agit d'ailleurs du portrait du Général, voir notre analyse détaillée du document, p. 202.

⁴Manon Champier, *L'invention d'Athéna : La Fabrique d'une déesse en France (XIX^e siècle)*, Mémoire de Master 1 sous la direction d'Adeline Grand-Clément, soutenu à l'Université de Toulouse Jean Jaurès en septembre 2011.

⁵Manon Champier, *L'Invention d'Athéna-Minerve : La déesse antique et les allégories nationales (XIX^e siècle)*, Mémoire de Master 2 sous la direction d'Adeline Grand-Clément, soutenu à l'Université de Toulouse Jean Jaurès en mai 2013.

⁶Nicole Loraux, *L'invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la "cité classique"*, Paris, Mouton, 1981.

⁷Susan Deacy et Alexandra Villing (dir.), *Athena in the Classical World*, Leiden, Boston, Brill, 2001.

réception, dès l'Antiquité et jusqu'aux périodes les plus récentes⁸. Elle et son pendant romain, Minerve, sont des figures récurrentes dans l'art ou la littérature du monde occidental. Athéna est représentée sur ou devant de nombreux bâtiments tels que les musées, les universités, les bâtiments publics, qui occuperont particulièrement notre attention. Encore aujourd'hui, elle connaît un vrai succès puisque, par exemple, l'éditeur de l'ouvrage, Brill Academic Publishers, a choisi de faire figure la déesse sur son logo. Nous connaissons des programmes académiques portant son nom, comme l'« Athena Project », lancé en 1999 au Royaume Uni, dans le but de promouvoir les femmes dans le domaine des sciences, de la technologie et de l'ingénierie. Lorsque l'on fait quelques recherches en ligne, on peut rencontrer quantité de programmes du même nom, désignant des domaines qui touchent de près ou de loin les attributions de la déesse, tel que celui du Colorado qui vise à encourager les femmes dans le domaine des arts⁹. Des exemples plus proches de nous existent, tels que le logo de l'Université fédérale de Toulouse, qui a été modifié en 2014, pour porter en son centre l'effigie de la déesse¹⁰. Nous pourrions en énumérer de bien nombreux encore.

Avant de présenter les bornes de notre sujet et nos axes problématiques, il convient de rappeler l'état de la recherche sur les questions qui sont les nôtres.

Bilan historiographique

Notre bilan historiographique se doit d'être triple pour comprendre dans la suite de quels travaux nous nous inscrivons. Il s'agit de contribuer aux recherches sur Athéna, sur la réception de l'Antiquité et sur l'imagerie et la symbolique officielles françaises.

Les études sur Athéna

La recherche se consacre d'ancienneté à comprendre la déesse antique. Depuis la seconde moitié du XX^e siècle, les études se sont progressivement détachées de la question des origines des divinités antiques et des religions préhistoriques, ou du moins ne cherchent plus à réduire les dieux à leur essence primitive¹¹. On peut tout de même signaler l'ouvrage assez

⁸Susan Deacy et Alexandra Villing, « Athena Past and Present: an Introduction », dans *Athena in the Classical World*, Leiden, Boston, Köln, Brill, p. 1-25.

⁹*Athena Project - Empowering women in the arts*, <http://www.athenaprojectarts.org/>, consulté le 26 avril 2018.

¹⁰*Université de Toulouse - Newsletter Octobre 2014*, <http://www.univ-toulouse.fr/newsletter/27/nouveau-logo.html>, consulté le 1^{er} août 2017.

¹¹Susan Deacy et Alexandra Villing, « Athena Past and Present : an Introduction », *op. cit.*, p. 12-15.

controversé de Martin Bernal, *Black Athena*¹², attribuant à Athéna une origine égyptienne, la comparant notamment à la déesse Neith. Quoi qu'il en soit, les travaux tendent alors à démontrer qu'Athéna n'est pas une création *ex nihilo* de la Grèce archaïque et classique mais le produit complexe d'interactions dans toute la Méditerranée. Les études du genre, à la fin du XX^e siècle, apportent de nouveaux angles de réflexion¹³. Athéna est présentée comme patronne de l'ordre patriarcal, ébranlant pourtant dans ses actions les principes qu'elle endosse. Dans un premier temps, les monographies qui lui sont consacrées s'attachent à présenter un aspect particulier de sa figure. Nicole Loraux l'a dépeinte comme une image rassurante de la féminité qui s'oppose aux aspects plus dérangeants de cette dernière, dans la société athénienne¹⁴. Les courants structuralistes et poststructuralistes, initiés notamment par les travaux de Jean-Pierre Vernant¹⁵, ont quant à eux étudié la déesse sous l'angle de l'opposition et du contraste, comme une figure féminine et masculine, de l'ordre et du désordre, représentant la guerre et la fertilité. John Herington s'est penché sur le contraste entre Athéna Polias, la déesse pacifique, et Athéna Parthénos, la vierge guerrière¹⁶. D'autres chercheurs ont étudié non pas les paradoxes contenus dans sa figure mais les éléments l'opposant à d'autres divinités. Il s'agit de penser les divinités en réseau, connectées au sein d'un panthéon dynamique. C'est notamment le cas de Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, dans la *Métis des Grecs*, qui ont comparé ses modes d'actions à ceux d'autres divinités, pour un même domaine : Poséidon est la force naturelle et brutale qui domine la mer, alors qu'Athéna est celle qui confère aux hommes la fabrication du navire et la technique de la navigation¹⁷. Dans la même lignée, Jean-Pierre Darmon a confronté Arès et Athéna sur le domaine guerrier, faisant de l'un l'incarnation de la force brutale et irréfléchie de la guerre et de l'autre la représentante du combat tactique et ordonné¹⁸. Susan Deacy et Alexandra

¹²Martin Bernal, *Black Athena: Afroasiatic Roots of Classical Civilization. Volume I: The Fabrication of Ancient Greece, 1785-1985*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1987 ; Martin Bernal, *Black Athena: Afroasiatic Roots of Classical Civilization. Volume II: The Archaeological and Documentary Evidence*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1991.

¹³Voir par exemple Sue Blundell, « Marriage and the Maiden: Narratives on the Parthenon », dans Sue Blundell et Margaret Williamson (dir.), *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, London, Routledge, 1998, p. 47-70.

¹⁴Nicole Loraux, *Les enfants d'Athéna : idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Château-Gontier, François Maspero, 1981.

¹⁵Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence : la métis des Grecs*, Paris, Flammarion, 2008.

¹⁶John Herington, *Athena Parthenos and Athena Polias. A Study in the Religion of Periclean Athens*, Manchester, Manchester University Press, 1955.

¹⁷Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence, op. cit.*

¹⁸Jean-Pierre Darmon, « Guerres (Puissances de la). Arès et Athéna dans la mythologie grecque », dans Yves Bonnefoy (dir.), *Dictionnaire des mythologies*, Paris, Flammarion, 1981, p. 484-485.

Villing reprochent au courant structuraliste d'imposer parfois des rôles trop figés aux divinités, et reconnaissent au poststructuralisme l'avantage de pouvoir bâtir ces oppositions tout en les démantelant. Athéna s'y trouve alors définie comme une figure questionnant ces contrastes, dans un flux et un mouvement permanent :

« She never wholly resolves these oppositions, but rather displaces them and redraws the boundaries by which they are defined. Athena's relationships with other figures may be seen to be marked by oppositions that are persistently shifting, so that she partakes of the ambivalence and destructiveness of the very things which she disciplines and tames. For example, her structural opposition to Ares is counterbalanced with strong affinity to him and all he stands for, and she regularly situates herself at the heart of the danger and terror of war¹⁹. »

Susan Deacy évoque ici ses propres travaux²⁰, qui s'inscrivent dans la lignée de ce courant historique.

Le structuralisme et le poststructuralisme ont aussi été appliqués en histoire de l'art : l'accent n'est plus uniquement mis sur l'artiste comme force créatrice, mais se tourne vers le spectateur, comme lecteur de l'œuvre qu'il observe, et à laquelle il donne un sens. Sur l'étude de la déesse, on peut citer, dans cette lignée, les travaux de Claude Bérard qui a étudié l'ambiguïté des images attiques d'Athéna, portant à confusion, dans certains contextes, avec des images de mortelles²¹.

Les apports de l'histoire de l'art sont incontournables pour nos travaux sur la réception de la déesse dans un corpus d'images. En cela, le recueil du *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)* et en particulier les notices sur Athéna et Minerve²², ont été d'un précieux recours. En dehors de ce dictionnaire, la plupart des études concernant l'iconographie de la déesse se sont concentrées sur la sculpture, sur son identification ou la reconstruction de statues mentionnées dans la littérature, et sur la conceptualisation de types iconographiques propres à des périodes données de l'histoire de l'art grec. L'un des travaux les plus importants dans ce domaine a été celui d'Elsie Mathiopoulos, sur les types

¹⁹Susan Deacy et Alexandra Villing, « Athena Past and Present : an Introduction », *op. cit.*, p. 18.

²⁰Susan Deacy, « Athena and Ares: War, Violence and Warlike Deities », dans Hans van Wees (dir.), *War and Violence in the Ancient World*, Londres, Duckworth, Classical Press of Wales, 2000, p. 285-298.

²¹Claude Bérard, « Athéna mélancolique », *Recherches et documents du Centre Thomas More*, n° 41, 1984, p. 1-18.

²²Pierre Demargne, « Athéna », dans *LIMC*, 1984, vol.II-1, p. 955-1044 ; G. Colonna, « Menerva », dans *LIMC*, 1984, vol.II-1, p. 1050-1074 ; Fluvio Canciani, « Minerva », dans *LIMC*, 1984, vol.II-1, p. 1074-1109 ; G. C. Picard, « Minerva (in Africa) », dans *LIMC*, 1984, vol.II-1, p. 1109-1110.

sculpturaux du V^e siècle av. J.-C.²³. Des études plus récentes ont ensuite porté sur les représentations attiques d'Athéna, notamment sur les objets votifs, et ont permis de mieux cerner les codes iconographiques athéniens de la déesse, d'établir leur chronologie, ainsi que de délimiter certaines de leurs significations politiques et sociales²⁴.

Certains chercheurs ont tenté d'aller au-delà des questions de reconstruction, datation et attribution des sculptures de la déesse, et de saisir la signification du développement de l'iconographie d'Athéna dans la sculpture. Il a été démontré que les statues d'Athéna, datant du IV^e siècle av. J.-C., la présentent progressivement plus apaisée, et moins guerrière, reflétant probablement les évolutions sociales et religieuses²⁵. Les spécialistes ont aussi prêté attention à l'identification du développement de motifs régionaux dans son iconographie, permettant de montrer qu'en dehors des grands types panhelléniques, ses images sont aussi influencées par les contextes locaux. Les travaux de Niemeyer sur les figurines en bronze archaïques, le Palladion ou le type iconographique de la Promachos comptent toujours parmi les plus marquants dans le domaine²⁶. L'analyse des particularités locales a permis aux spécialistes de montrer combien l'Athéna de la période classique joue un rôle primordial dans la définition des codes de représentation de la déesse, bien que des traits plus particuliers puissent toujours s'observer dans certaines régions : même si les modèles athéniens sont utilisés ailleurs, ils sont adaptés aux nécessités locales²⁷. Des chercheurs comme Irmgard Kasper-Butz ont montré combien l'iconographie d'Athéna se fait le vecteur des idées politiques athéniennes et représente à la fois le pouvoir impérial athénien et la démocratie²⁸. En parallèle, Carola Gmyrek a étudié l'usage de Minerve comme instrument de pouvoir par les empereurs romains²⁹. Enfin, les études ont aussi tâché de prêter attention aux fonctions, cultes et représentations d'Athéna en dehors d'Athènes, soulignant le danger de parfois imposer des

²³Elsie Tornaritou Mathiopoulos, *Zur Typologie der Göttin Athenaimfünften Jahrhundert vor Christus.*, PhD Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn, 1968.

²⁴Voir par exemple M. Meyer, *Die griechischen Urkundenreliefs*, Berlin, Gebr. Mann, 1989 ; M. Mangold, *Athenatypenaufattischen Weihreliefs des 5. und 4. Jhs. v. Chr. Hefte des archäologischen Seminars der Universität Bern*, Berne, Institut für Klassische Archäologie, 1993, vol. Beiheft 2 ; Carol L. Lawton, *Attic Document Reliefs: Art and Politics in Ancient Athens*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

²⁵Ina Altripp, « Small Athenas. Some Remarks on Late Classical and Hellenistic Statues », dans Susan Deacy et Alexandra Villing (dir.), *Athena in the Classical World*, Leiden, Boston, Köln, Brill, 2001, p. 181-196.

²⁶Hans Georg Niemeyer, *Promachos*, Waldsassen, Bayern, Stifland-Verlag KG, 1960.

²⁷Elsie Tornaritou Mathiopoulos, « On the Transformation of Athena Velletri Type in Hellenistic Alexandria », dans Susan Deacy et Alexandra Villing (dir.), *Athena in the Classical World*, Leiden, Boston, Köln, Brill, 2001, p. 197-218.

²⁸Irmgard Kasper-Butz, *Die Göttin Athena im klassischen Athen: Athena als Repräsentantin des demokratischen Staates*, Frankfurt am Main, Bern, Paris, P. Lang, 1990.

²⁹Carola Gmyrek, *Römische Kaiser und griechische Göttin: die religiös-politische Funktion der Athena/Minerva in der Selbst- und Reichsdarstellung der römischen Kaiser*, Milano, Ennerre, 1998.

schémas proprement athéniens à d'autres cités³⁰ et le volume de Susan Deacy et Alexandra Villing est notamment consacré à prouver que les modèles athéniens peuvent parfois être inadéquats pour penser la déesse et sa diversité dans l'ensemble de la Grèce et au-delà³¹.

Ainsi, la recherche a-t-elle progressivement réussi à sortir des carcans un peu rigides, voire réducteurs, auxquels les divinités antiques, Athéna comprise, étaient parfois réduites, pour tâcher de saisir la multiplicité de ces figures et l'ensemble de leurs facettes. En conséquence, les dernières études ont plutôt eu pour objet de mettre en avant un aspect précis de la déesse, qui n'avait pas encore été analysé ou qui pouvait être redécouvert sous un nouvel angle. On peut citer des études anglophones qui se sont penchées sur son rôle à Athènes³² ou sur son utilisation dans le théâtre antique³³ ainsi que des travaux germaniques qui se sont intéressés à la statuaire et notamment à la Parthénos d'Athènes³⁴.

L'ouvrage de Susan Deacy et Alexandra Villing, *Athena in the Classical World*³⁵ est à ce jour le plus récent, et le seul ayant pour ambition de proposer une monographie sur la déesse réunissant en un unique volume des apports très variés et complémentaires, afin de cerner au mieux la figure si complexe de cette divinité. Il ne se limite d'ailleurs pas à la période classique, et embrasse une aire géographique large, en compilant des recherches universitaires de disciplines variées, pour traiter trois axes thématiques principaux : les cultes, rituels et mythes, l'iconographie de la déesse et enfin son utilisation en littérature ancienne. Les chercheuses rappellent que si la recherche en sciences de l'Antiquité tente, depuis le courant structuraliste initié par Jean-Pierre Vernant, de ne plus uniquement étudier les

³⁰Madeleine Jost, « The Distribution of Sanctuaries in Civic Space in Arcadia », dans Susan Alcock et Robin Osborne (dir.), *Placing the Gods: Sanctuaries and Sacred Space in Ancient Greece*, Oxford, Oxford University Press, 1994, p. 217-230.

³¹Voir en particulier les chapitres suivants : Hector Williams et Gerald Schaus, « The Sanctuary of Athena at Ancient Stymphalos », dans Susan Deacy et Alexandra Villing (dir.), *Athena in the Classical World*, Leiden, Boston, Köln, Brill, 2001, p. 75-94 ; Fritz Graf, « Athena and Minerva : two faces of one goddess? », dans *Athena in the Classical World*, Leiden, Boston, Brill, 2001, p. 125-139 ; Stefan Ritter, « Athena in Archaic Corinth : The creation of an Iconography », dans *Athena in the Classical World*, Leiden, Boston, Köln, Brill, 2001, p. 143-162 ; Antonia S. Fanta, « The Medusa-Athena Nikephoros Coin from Pergamon », dans Susan Deacy et Alexandra Villing (dir.), *Athena in the Classical World*, Leiden, Boston, Köln, Brill, 2001, p. 163-180 ; Elsie Tornaritou Mathiopoulos, « On the Transformation of Athena Velletri Type in Hellenistic Alexandria », *op. cit.*

³²Jenifer Neils, *Goddess and Polis: The Panathenaic Festival in Ancient Athens*, New edition., Hanover, Princeton, Princeton University Press, 1993 ; Jenifer Neils, *Worshipping Athena. Panathenaia & Parthenon*, Madison, Londres, University of Wisconsin press, 1996.

³³Carl A. Anderson, *Athena's Epithets, Their Structural Significance in Plays of Aristophanes*, Berlin, Boston, De Gruyter, 1995 ; Eleanor Sibley, *The role of Athena in fifth century Athenian drama*, PhD University of Nottingham, 1996.

³⁴Gabriele Nick, *Die Athena Parthenos : Studien zum griechischen Kultbild und seiner Rezeption*, Mayence, Verlag Philipp von Zabern, 2002 ; Ina Altripp, *Athenastatuen der Spätclassik und des Hellenismus: Arbeiten zur Archäologie*, Köln, Böhlau, 2010.

³⁵Susan Deacy et Alexandra Villing (dir.), *Athena in the Classical World*, *op. cit.*

divinités séparément, comme cela pouvait être fait dans la première moitié du XX^e siècle³⁶, mais en interaction les unes avec les autres, comme appartenant à un panthéon en mouvement, d'importantes monographies des dernières décennies se consacrent à nouveau à une unique divinité, comme c'est le cas de l'ouvrage de Vinciane Pirenne-Delforge, *L'Aphrodite grecque*³⁷. Susan Deacy et Alexandra Villing prouvent notamment qu'Athéna était une figure tout aussi fascinante et qu'un ouvrage entièrement dédié à la déesse trouvait son intérêt pour enrichir notre connaissance des Anciens. On peut citer aussi le petit livre destiné à un plus grand public, mais néanmoins très intéressant, de Susan Deacy, *Athena*, proposant une synthèse rapide mais efficace sur la déesse, de l'Antiquité à sa réception³⁸. Enfin, on ne saurait oublier le numéro cent de la revue *Pallas*, fêtant son anniversaire par un ensemble de contributions sur la déesse, auquel nous avons nous-même participé³⁹. Le dossier, coordonné par Corinne Bonnet et Pierre Brulé⁴⁰, propose des regards neufs sur divers aspects de cette divinité, principalement dans l'Antiquité, mais aussi dans sa réception. Nous nous inscrivons dans la même démarche et dans la continuité de ces travaux, en proposant une étude centrée sur la réception d'Athéna.

Un bilan sur l'historiographie de la réception s'impose, non pas sur l'ensemble de la discipline, qui connaît maintenant des ramifications extrêmement variées, mais plus particulièrement sur l'utilisation de l'Antiquité en politique et sur la réception d'Athéna elle-même.

Les études sur la réception de l'Antiquité

Notre étude s'insère dans une discipline historique relativement récente qui est celle de la réception de l'Antiquité, dont Loran Hardwick et Christopher Stray, dans leur ouvrage *A Companion to Classical Receptions*⁴¹, ont proposé la définition suivante :

³⁶Voir par exemple: Arthur Bernard Cook, *Zeus: A study in ancient religion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1914-1940, 4 vol. ; Károl Kerényi, *La religion antique. Ses lignes fondamentales*, Genève, Librairie de l'Université de Genève, Georg ed., 1957.

³⁷Vinciane Pirenne-Delforge, *L'Aphrodite grecque*, Liège, Presses universitaires de Liège, coll.« Kernos suppléments », 1994.

³⁸Susan Deacy, *Athena*, Abingdon, Routledge, 2008.

³⁹Manon Champier, « Athena citoyenne. La réception d'une déesse antique dans le patrimoine de l'Assemblée nationale », *Pallas. Revue d'études antiques*, n° 100, avril 2016, p. 249-273.

⁴⁰Corinne Bonnet et Pierre Brulé (dir.), « Cent chouettes pour Athéna », *Pallas. Revue d'études antiques*, n° 100, 2016.

⁴¹Lorna Hardwick et Christopher Stray (dir.), *A Companion to Classical Receptions*, Malden, Oxford, Chichester, John Wiley & Sons, 2011.

« By ‘receptions’ we mean the ways in which Greek and Roman material has been transmitted, translated, excerpted, interpreted, rewritten, re-imaged and represented. These are complex activities in which each reception ‘event’ is also part of wider processes. Interactions with a succession of contexts, both classically and non-classically orientated, combine to produce a map that is sometimes unexpectedly bumpy with its highs and lows, emergences and suppressions and, sometimes, metamorphoses⁴². »

La réception de l’Antiquité est tout simplement la façon dont on « reçoit » l’Antiquité dans d’autres périodes de l’histoire. Pascal Payen en a cerné les enjeux dans son article introductif au premier numéro de la revue *Anabases*, spécialisée dans le domaine⁴³. Il s’agit de comprendre « ce qu’il advient de l’Antiquité après l’Antiquité. » Le chercheur souligne l’impact que cet héritage a eu dans la construction de nos identités passées et présentes, et c’est tout l’objectif de nos travaux de thèse : comprendre en quoi l’usage d’une figure antique a permis de façonner les symboles nationaux et l’imagerie des pouvoirs publics, à une période où les États européens se mettent en place sous leur forme moderne et où l’identité de l’État français fluctue et se pérennise progressivement, pour atteindre la forme du régime que nous connaissons aujourd’hui, la République.

La recherche s’est penchée avant nous sur l’importance et l’influence de l’Antiquité dans les contextes politiques des XIX^e et XX^e siècles et sur les usages que les différents dirigeants et souverains ont pu en faire. Athena Leoussi a mené une étude sur l’utilisation, dans l’art, du corps antique idéalisé comme symbole national dans la France et l’Angleterre du XIX^e siècle⁴⁴. Elle s’est concentrée sur une période allant de 1833 à 1880, une fois l’indépendance grecque proclamée. Les Européens perçoivent cet événement comme ressuscitant la Grèce ancienne, et l’art fait mine de la célébrer, alors qu’il s’agirait plutôt de mettre en valeur la France et la Grande-Bretagne modernes. Sur l’utilisation de l’Antiquité dans la légitimation des identités nationales ou des pouvoirs publics, les publications de la revue *Anabases* sont très précieuses, à commencer par le dossier du premier numéro : « La nation et l’Antiquité ». Nous citerons tout particulièrement l’article de Christine Dousset-Seiden : « La Nation française et l’Antiquité à l’époque napoléonienne⁴⁵ » qui réfléchit à la

⁴²Lorna Hardwick et Christopher Stray, « Introduction : Making Connections », dans Lorna Hardwick et Christopher Stray (dir.), *A Companion to Classical Receptions*, Malden, Oxford, Chichester, John Wiley & Sons, 2011, p. 1.

⁴³Pascal Payen, « L’Antiquité et ses réceptions : un nouvel objet d’histoire », *Anabases*, n° 10, 2009, p. 9-23.

⁴⁴Athena S. Leoussi, *Nationalism and classicism: the classical body as national symbol in nineteenth century England and France*, New York, St Martin’s Press, 1998.

⁴⁵Christine Dousset-Seiden, « La Nation française et l’Antiquité à l’époque napoléonienne », *Anabases. Traditions et réceptions de l’Antiquité*, n° 1, mars 2005, p. 59-74.

définition de l'identité nationale faisant dialoguer, au lendemain de la Révolution française, le présent et le passé antique. L'héritage romain est une référence omniprésente, tantôt pour s'en réclamer, tantôt pour la contester. La France napoléonienne se compare à l'Antiquité romaine, mais la romanité semble ne pouvoir convenir tout à fait comme modèle d'identification, laissant parfois place aux mythes gaulois et carolingiens, servant d'exemple pour affirmer l'unité de la Nation, restaurée par l'Empire, jouant à la fois sur l'analogie et la généalogie. Malgré cela, Christine Dousset-Seiden souligne la persistance de la référence romaine sous l'Empire, comme modèle culturel en ce début de XIX^e siècle. Nous rappelons aussi, dans le même dossier du premier numéro d'*Anabases*, le travail de Corinne Bonnet sur « Carthage, l'"autre nation" dans l'historiographie ancienne et moderne⁴⁶ », proposant Carthage, exemple de nation vaincue, comme le « paradigme d'une altérité irréductible », utilisé dans la rhétorique politique allemande, française et italienne⁴⁷. Susan Stephens et Phiroze Vasunia ont, quant à eux, dirigé un ouvrage proposant diverses analyses du rôle joué par l'Antiquité dans les processus de définition des cultures nationales européennes et extra-européennes, principalement au XX^e siècle⁴⁸. On peut aussi citer les travaux de Mark Bradley⁴⁹ et de Sarah Butler⁵⁰, analysant la façon dont l'héritage antique a été utilisé dans l'Empire britannique et a permis de légitimer son hégémonie.

Dans la recherche française, on compte bien sûr les importants travaux de Johann Chapoutot sur *Le national-socialisme et l'Antiquité*⁵¹, qui mettent à jour les mécanismes de réappropriation de la Grèce et de Rome, pour donner une légitimité à la notion de race allemande. L'obsession pour l'Antiquité passe alors par son imitation, notamment celle du corps parfait, mais aussi dans les pratiques relevant, par exemple, du cérémoniel, ou encore de

⁴⁶Corinne Bonnet, « Carthage, l'« autre nation » dans l'historiographie ancienne et moderne », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 1, mars 2005, p. 139-160.

⁴⁷Dans le dossier du premier numéro d'*Anabases*, voir aussi Hinnerk Bruhns, « Grecs, Romains et Germains au XIX^e siècle : quelle Antiquité pour l'État national allemand ? », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 1, mars 2005, p. 17-43 ; Lucien Calvié, « Antiquité et actualité grecques, Révolution française et nation allemande dans le roman Hypérion de Hölderlin (1797-1799) », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 1, mars 2005, p. 45-57 ; Michel Pillon, « Les Daces, Trajan et les origines du peuple roumain : aspects et étapes d'une controverse européenne », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 1, mars 2005, p. 75-104 ; Philippe Foro, « Romaniser la Nation et nationaliser la romanité : l'exemple de l'Italie », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 1, mars 2005, p. 105-117 ; Katell Berthelot, « L'Israël moderne et les guerres de l'Antiquité, de Josué à Masada », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 1, mars 2005, p. 119-137.

⁴⁸Susan A. Stephens et Phiroze Vasunia, *Classics and National Cultures*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2010.

⁴⁹Mark Bradley, *Classics and Imperialism in the British Empire*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2010.

⁵⁰Sarah J. Butler, *Britain and Its Empire in the Shadow of Rome: The Reception of Rome in Socio-Political Debate from the 1850s to the 1920s*, Londres, New Delhi, New York, Bloomsbury Academic, 2012.

⁵¹Johann Chapoutot, *Le nazisme et l'Antiquité*, Paris, PUF, 2008.

la philosophie. Platon est érigé comme maître à penser et annexé comme précurseur du totalitarisme nazi. Le monde romain sert, quant à lui, de référence absolue pour l'État et l'Empire. L'Antiquité est certes un modèle à imiter, mais aussi à dépasser dans la grandeur. Johann Chapoutot aborde ensuite quelques traits antiques qui sont utilisés, cette fois, comme contre-modèles : si Jésus est présenté comme un aryen qui a voulu sauver sa terre de l'emprise des Juifs, Paul est en revanche perçu comme celui qui a judaïsé le christianisme, en tentant d'abattre l'Empire romain. Enfin, le nazisme estime que la civilisation antique a chuté car elle n'était plus prolifique et s'est métissée. Dans la lignée des travaux de Johann Chapoutot, on citera la publication d'Anthony Andurand : *Le Mythe grec allemand*⁵², s'intéressant, cette fois, à l'utilisation de l'Antiquité pour consolider l'identité de la Nation germanique du XVIII^e au XX^e siècle. Le chercheur explore avec finesse l'établissement d'un « mythe grec allemand », s'efforçant de ressusciter le « miracle grec ». Son étude recoupe chronologiquement la pensée de nombreux auteurs germaniques, en partant de Winckelmann, Humboldt et Wolf, en s'attardant ensuite, entre autres, sur Droysen, Nietzsche, Burckhardt et Wilamowitz, pour finir sur la pensée du III^e Reich, afin de déterminer les subtilités d'une réception et d'une réappropriation de l'héritage antique, outil de légitimation, ou parfois passé duquel on prend ses distances.

Enfin, dans l'analyse des processus de réception de l'Antiquité dans la construction des identités nationales, il faut citer le récent ouvrage dirigé par Thorsten Fögen et Richard Warren, *Graeco-Roman Antiquity and the Idea of Nationalism in the 19th Century*⁵³. Il rassemble des contributions de diverses disciplines – histoire, histoire de l'art, philosophie, sociologie et histoire des idées – et permet d'aborder le sujet dans différents pays d'Europe centrale et d'Europe de l'Ouest. Il s'agit de questionner comment et pourquoi les nationalistes européens se sont tournés vers l'héritage classique, pour quelle légitimité, et quel dialogue avec les notions modernes de race, de nation et d'empire.

Quant à la réception de la déesse Athéna, Susan Deacy et Alexandra Villingen ont retracé, en introduction de leur ouvrage, une rapide présentation de la fin du polythéisme antique jusqu'à notre époque⁵⁴. L'avènement du christianisme signe la fin de son culte, mais la déesse perdure en devenant l'allégorie de valeurs, telles que la Sagesse et la Vertu, qui

⁵²Anthony Andurand, *Le mythe grec allemand : Histoire d'une affinité élective*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

⁵³Thorsten Fögen et Richard Warren (dir.), *Graeco-Roman Antiquity and the Idea of Nationalism in the 19th Century, Case Studies*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2016.

⁵⁴Susan Deacy et Alexandra Villing, « Athena Past and Present : an Introduction », *op. cit.*, p. 4-24.

correspondent au nouveau système religieux⁵⁵. À ces aspects qui perdurent, viennent s'ajouter à la Renaissance, période de renouveau artistique et scientifique sa fonction de patronne des arts et des activités humaines⁵⁶. Son rôle antique de compagne des héros est à nouveau mobilisé pour en faire la protectrice des pays et de leurs dirigeants, et plus particulièrement des figures féminines de pouvoir, telles que Marie de Médicis ou, plus tard, Anne d'Autriche. Le XVIII^e siècle marque le commencement d'un nouveau regard porté aux dieux antiques, non plus seulement comme des allégories, telles que le christianisme se les était appropriés, mais comme des objets d'étude motivés par une fascination pour la politique, la philosophie ou la culture antiques. Cette dynamique entraîne l'émergence du courant artistique néoclassique, dans lequel l'Antiquité est mise à l'honneur et utilisée comme modèle. La Révolution française politise le rôle d'Athéna. Les chercheuses ne font que l'évoquer et nous souhaitons développer en particulier cet aspect, dans la lignée de leurs travaux. Au XIX^e siècle, la discipline historique se met en place et étudie de plus en plus méthodiquement l'héritage antique. Nous porterons une attention particulière à quelques publications phares de l'époque, essentielles pour comprendre la réception de la déesse à cette époque.

Il faut aussi mentionner la notice sur la déesse⁵⁷ du supplément du *Brill's New Pauly*, consacré à la réception de la mythologie. Christoph Schmälzle l'a construite en deux temps. La première partie rappelle un ensemble de mythes antiques concernant la déesse, puis la deuxième se consacre à sa réception, dans le monde entier, en délimitant trois périodes : l'Antiquité elle-même, l'époque médiévale et moderne, puis l'époque contemporaine et actuelle. Pour chaque période, il propose des rubriques thématiques : la littérature et la philosophie, les beaux-arts, et, pour la dernière période seulement, la musique, la danse et les nouveaux médias comme le cinéma ou les jeux vidéo. Cet article de huit pages est extrêmement synthétique et n'a pas d'autre prétention, dans un volume souhaitant aborder la réception d'une foule de figures antiques ; le développement sur le XIX^e siècle français n'y est donc que survolé. En revanche, nous ne partageons pas l'opinion de l'auteur lorsqu'il écrit :

⁵⁵Ces conceptions sont elles-mêmes inspirées de processus existants déjà dans l'Antiquité, voir Gerhard Jöhrens, *Der Athenahymnus des Ailios Aristeides: Lesetext, Übersetzung, Kommentar*, Bonn, Habelt, 1981.

⁵⁶Rudolf Wittkower, *Allegorie und der Wandel der Symbole in der Antike und der Renaissance*, Köln, Du Mont Buchverlag, 2002.

⁵⁷Christoph Schmälzle, « Athena », dans Maria Moog-Grünwald (dir.), *Brill's New Pauly. The Reception of Myth and Mythology*, Leiden, Boston, Brill, 2010, p. 158-165.

« In the course of the 19th century, Athena lost her legitimizing function for artistic politics and royal rule, but she remained enduringly present in the sense of historicizing decorative and valuational formulae⁵⁸. »

Nous entendons montrer par nos recherches que la déesse est bel et bien présente dans les décors de nombreux lieux publics, leur conférant une plus-value, mais son rôle de légitimatrice du pouvoir reste, à nos yeux, essentiel au XIX^e siècle : c'est ce que notre travail tentera de prouver. En ce sens, nos travaux s'inscrivent dans l'histoire des symboles et de la représentation du pouvoir français.

Les études sur l'imagerie et la symbolique officielles

Bien évidemment, les volumes des *Lieux de mémoire*, dirigés par Pierre Nora⁵⁹ sont une référence incontournable, et de nombreuses et précieuses études alimentent notre réflexion. Nous citerons notamment les travaux de Jean-Yves Andrieux, qui s'est attaché à définir les spécificités de l'architecture républicaine, de 1792 à 1981, et à souligner leur adaptation aux évolutions de l'État français, se faisant les témoins des changements politiques, culturels et sociaux⁶⁰. Dans le domaine de l'imagerie officielle, Christian Amalvi a dirigé un précieux catalogue, *La République en scène*⁶¹, qui rappelle en introduction que, depuis une trentaine d'années, la recherche accorde une place nouvelle à l'art académique et officiel, qui constitue le cœur de notre corpus et qui a longtemps fait l'objet d'une certaine dépréciation. Enfin, en matière d'allégories féminines contemporaines, ce sont les travaux de Maurice Agulhon qui ont très largement alimenté nos recherches et ont constitué le plus précieux des appuis, tout particulièrement les deux ouvrages couvrant notre empan chronologique et reconstituant la

⁵⁸*Ibid.*, p. 164.

⁵⁹Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire. I. La République*, Paris, Gallimard, 1984 ; Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire. II, La Nation, 1. Héritage, historiographie, paysages*, Paris, Gallimard, 1986 ; Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire. II, La Nation, 2. Le Territoire, l'État, le patrimoine*, Paris, Gallimard, 1986 ; Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire. II, La Nation, 3. La Gloire, les mots*, Paris, Gallimard, 1986 ; Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire. III, Les France, 1. Conflits et partages*, Paris, Gallimard, 1992 ; Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire. III, Les France, 2. Traditions*, Paris, Gallimard, 1992 ; Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire. III, Les France, 3. De l'archive à l'emblème*, Paris, Gallimard, 1992.

⁶⁰Jean-Yves Andrieux, *L'Architecture de la République ; Les lieux de pouvoir dans l'espace public en France, 1792-1981*, Paris, SCÉRÉN-CNDP, 2009.

⁶¹Christian Amalvi, *La République en scène : les décors des mairies parisiennes, 1873-1914, catalogue de l'exposition tenue à la Mairie du 11^e arrondissement, 10-30 janvier 2007*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2006.

création de notre allégorie nationale : *Marianne au combat* et *Marianne au pouvoir*⁶². Sur les pas de Maurice Agulhon⁶³, donc, nous éviterons de nous aventurer dans la définition des notions sémantiques ou philosophiques que représentent l'allégorie, le symbole et l'emblème, qui ne relèvent pas de nos compétences d'historienne. Ces mots ne sont pas exactement synonymes. Maurice Agulhon, tout en se gardant de les théoriser, a proposé quelques éléments de distinction, que nous tâcherons d'appliquer dans notre propos :

« Une femme, coiffée d'un bonnet phrygien relativement complexe, destinée à exprimer l'idée de République écrase la monarchie : ce discours imagé, substitué au discours abstrait, est typiquement une allégorie. Le bonnet phrygien signifie que cette femme est par excellence un champion de la liberté, puisque ce bonnet était à Rome mis sur la tête des esclaves affranchis⁶⁴ ; cette liaison n'est pas d'une évidence primaire, elle vient de l'histoire, on la possède par la culture ; on dira que donc que le bonnet est un symbole. Si cette femme à bonnet phrygien se réduit à un buste ou même à un profil banal, après un siècle d'accoutumance à ce qui sera devenu une convention stable et partout reçue, on parlera plutôt d'emblème⁶⁵. »

Toutefois, comme le chercheur, nous précisons que nous n'apporterons pas d'élément de réflexion supplémentaire quant à la définition de ces mots, qu'il pourra parfois nous arriver d'en employer un pour l'autre et que nous utiliserons tout aussi bien les termes de « personnification », d'« incarnation » ou d'« égérie ». Dans la lignée de Maurice Agulhon, « c'est au niveau de la correspondance entre un certain lot d'images (allégories, symboles ou emblèmes) et un certain lot d'idées [pour Maurice Agulhon Liberté, République, Révolution, France, pour nous Guerre, Paix, Sagesse, Beaux-Arts, Grèce, Antiquité, Légitimité] que se situe notre recherche⁶⁶. »

Maurice Agulhon s'est appliqué à montrer comment les Républicains se sont progressivement approprié l'allégorie traditionnelle de la Liberté, la femme au bonnet, pour en faire la personnification de leur régime puis, par métonymie, la personnification de la France elle-même, son allégorie nationale, une fois ce régime pérenne, sous la III^e République. Le chercheur a décortiqué les complexes processus de mise en place de ces codes

⁶²Maurice Agulhon, *Marianne au combat : l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979 ; Maurice Agulhon, *Marianne au pouvoir : l'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*, Paris, Flammarion, 1989.

⁶³Maurice Agulhon, *Marianne au combat*, *op. cit.*, p. 7-8.

⁶⁴La formation d'historienne de l'Antiquité que nous avons reçue nous oblige à rappeler que ce n'est pas le bonnet phrygien qui couvrait la tête des affranchis romains mais le *pileus*, bonnet rouge à l'aspect proche, une confusion entre les deux semblant s'être ensuite opérée au cours du XIX^e siècle. Une distinction que Maurice Agulhon n'ignore évidemment pas puisqu'il l'énonce lui-même dans cet ouvrage.

⁶⁵Maurice Agulhon, *Marianne au combat*, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁶*Ibid.*, p. 8.

iconographiques et mis en avant leurs fluctuations, notamment l'opposition, pendant longtemps, entre deux Républiques : la sage matrone des républicains conservateurs et la jeune fille dénudée luttant sur les barricades du camp politiquement plus à gauche. Nous y reviendrons très régulièrement tout au long de notre développement, et nous appuierons sur les travaux du chercheur. Toutefois, nous souhaitons, avec cette recherche, nous engouffrer dans une brèche laissée entrouverte par Maurice Agulhon, qui évoque succinctement, dans sa *Marianne au pouvoir*, l'idée qu'Athéna puisse incarner la Marianne des élites, car figure évoquant « la Raison (ou Pensée, ou Science)⁶⁷ », là où la femme au bonnet phrygien aurait une connotation plus populaire. « Mais n'allons pas plus loin que cette incursion brève dans un sujet difficile », s'empresse d'ajouter le chercheur. Il semble qu'il revienne tout particulièrement à nos travaux « d'aller plus loin » et nous espérons, par cette étude, contribuer modestement à compléter certains aspects des publications du regretté chercheur.

Il convient maintenant de présenter le cadre de notre étude et le corpus que nous avons délimité.

Délimitation du sujet et du corpus

Bornes chronologiques et géographiques

Le XIX^e siècle fait montre d'une grande fascination pour l'Antiquité. C'est aussi, pour la France, une période de grande instabilité politique, alternant les régimes républicains, monarchiques ou impériaux, en somme une diachronie fascinante pour étudier la fluctuation de l'imagerie officielle, le discours par l'image, les mécanismes de suppression ou de réappropriation des symboles ennemis. Cet éventail de dirigeants, de gouvernements et d'institution est une parfaite opportunité pour savoir si la déesse fait l'objet d'un traitement particulier de la part des uns, se démarquant de ce qu'en ont fait les autres ou poursuivant une tradition allégorique et iconographique solidement ancrée. Il nous semblait indispensable, pour ce sujet, d'intégrer dans nos recherches la fin du XVIII^e siècle et la Révolution française, qui connaît la mise en place de la Première République et le renouvellement des modèles symboliques à suivre, rompant ainsi avec ceux de l'Ancien Régime et par là-même de la chrétienté ; et puisqu'il fallait bien choisir une limite pour ne pas se perdre dans un domaine déjà si vaste, 1914, avec la rupture apportée par la Grande Guerre, où l'État a d'autres

⁶⁷Maurice Agulhon, *Marianne au pouvoir*, *op. cit.*, p. 186.

préoccupations que l'embellissement de ses monuments publics, se présentait comme une date pertinente pour établir un empan chronologique cohérent, constituant ce que nous appellerons ainsi le « grand XIX^e siècle ».

Notre projet avait d'abord pour ambition de proposer une étude comparative avec d'autres pays européens. Nous pensions notamment à la parenté d'Athéna avec l'allégorie nationale d'Outre-Manche, Britannia, sur laquelle nous avons mené quelques recherches en master. Mais bien vite l'ampleur d'un tel travail nous a semblée trop ambitieuse pour une seule thèse et nous avons craint de ne faire qu'effleurer des questions trop importantes, de ne pouvoir rendre avec suffisamment de finesse l'entièreté des processus de réception à l'œuvre et toutes leurs subtilités. Nous avons ainsi choisi de restreindre l'étude au seul territoire français, aire encore très vaste, comme le démontrera la délimitation du corpus. Avant de présenter ce dernier, nous souhaitons préciser quelques uns de nos choix quant aux termes employés.

Le vocabulaire choisi

Il nous est vite apparu, et nous en ferons la démonstration, qu'au XIX^e siècle on considère presque systématiquement comme confondues les déesses Athéna et Minerve. Ou du moins, elles sont réunies sous les traits d'une unique allégorie, celle de la Sagesse ou de la Guerre, sans que les artistes n'aient parfois plus d'intention que d'invoquer un passé antique gréco-romain, comme un tout prestigieux. Or la tradition de l'époque veut que ce soit les noms latins que l'on emploie, même pour parler de l'héritage grec⁶⁸. Ainsi, la plupart des titres des œuvres que nous consultons utilisent le théonyme « Minerve », même lorsqu'il s'agit, par exemple de reconstituer l'Athéna Parthénos de Phidias⁶⁹. Si Minerve est le nom le plus couramment employé, pourquoi ne pas avoir choisi de respecter l'usage de nos sources et de nous y plier ? D'abord parce que nous avons constaté qu'Athéna occupait, du moins dans les publications savantes, une place plus importante que Minerve. Nous faisons l'hypothèse, même si elle est difficilement vérifiable, que c'est aussi le cas dans l'art, car, comme nous pourrions le démontrer, la déesse est intrinsèquement liée à Athènes, et par extension à la Grèce, elle-même considérée comme le berceau des beaux-arts⁷⁰. Ensuite, parce qu'à la primauté du latin, il existe des exceptions. On connaît par exemple la célèbre *Prière sur*

⁶⁸Cf. *infra*, p. 36.

⁶⁹Voir par exemple la *Minerve chrysoléphantine* de Charles Simart (fig. 337), cf. *infra*, p. 283.

⁷⁰Cf. *infra*, p. 48.

l'Acropole d'Ernest Renan⁷¹, qui est adressée à Athéna et décline un ensemble d'épithètes correspondant à la déesse grecque. Certes, ce texte est le fait d'un érudit, qui connaît probablement mieux le sujet que certains artistes – qui ne sont toutefois pas dénués d'une solide éducation à l'histoire antique⁷² – mais nous montrerons que les publications historiques de l'époque peuvent aussi utiliser le nom de « Minerve » pour parler d'Athéna⁷³. Rome est d'ailleurs une grande référence pour la politique du XIX^e siècle, que ce soit pour s'apparenter à sa république ou à son empire, ce qui implique que Minerve a son importance aussi. Nous avons un temps pensé utiliser l'expression « Athéna-Minerve » pour parler de la déesse dans sa réception, mais la formulation nous semblait lourde. Nous aurions pu enfin utiliser le théonyme « Pallas », qui, après tout, est utilisé par les Grecs⁷⁴, comme par les Romains, mais c'est le moins employé des trois au XIX^e siècle, nous l'avons donc écarté. Nous faisons ainsi le choix, peut-être un peu arbitraire, d'utiliser le nom « Athéna » lorsque nous parlons de la réception et que nous ne pouvons distinguer un apport romain ou grec. En revanche, lorsque l'œuvre étudiée place explicitement la divinité dans un contexte latin, nous utiliserons « Minerve ».

Il est une autre notion qui a nécessité une certaine réflexion. Notre sujet initial utilisait l'expression « art officiel ». Mais bien vite il est apparu que le terme « art » n'était pas le plus approprié pour couvrir l'ensemble des images que nous souhaitions traiter. Aucun doute que les hauts-reliefs de l'Arc de triomphe de l'Etoile relèvent de l'œuvre d'art mais peut-on en dire autant du timbre ou de l'en-tête de courrier administratif ? Les médailles, quant à elles relèvent pour certaines de la plus grande finesse, réalisées avec talent, mais est-ce le cas de toutes les pièces de monnaie ou simple jetons commémoratifs ? Il appartient à l'historien de l'art, que nous ne sommes pas, de répondre à ces questions, c'est pourquoi, suivant une fois de plus les pas de Maurice Agulhon⁷⁵, nous avons préféré le terme d' « imagerie », plus à même d'embrasser l'ensemble des sources que nous avons retenu. Ce sont ces sources que nous allons maintenant présenter.

⁷¹Ernest Renan, « La prière sur l'Acropole », *Revue des deux mondes*, 1876.

⁷²Cf. *infra*, p. 168.

⁷³Cf. *infra*, p. 36.

⁷⁴Voir Susan Deacy, « 'We call her Pallas, you know': Naming, taming and the construction of Athena in Greek culture and thought », *Pallas. Revue d'études antiques*, n° 100, avril 2016, p. 59-72.

⁷⁵Ce dernier sous-titrait ses ouvrages ainsi : « L'imagerie et la symbolique républicaines ».

Délimitation du corpus

Délimiter notre corpus et savoir vers où se tourner pour remplir notre base de données a suscité quelques tâtonnements, dans nos premières années de thèse. Maurice Agulhon a tenté, dans son deuxième ouvrage, *Marianne au pouvoir* de viser l'exhaustivité du corpus des statues érigées en place publique pendant la III^e République, mais reconnaît lui-même que l'étude de la femme République sous toutes ses formes et tous ses supports est impossible, voire peu pertinente :

« Cette étude des statues de places publiques partait pour être exhaustive, et elle l'a été à peu près. Pouvait-on l'être dans l'étude des autres corpus ? Dépouiller toutes les collections d'images du Cabinet des Estampes ? toute la presse illustrée ? toute la poésie, la chanson et le théâtre militant ? et, pour trouver toutes les allusions possibles à "Marianne", parcourir tout ce que cinquante ans d'histoire politique d'une République infiniment prolixe, ont produit de discours, d'articles et de rapports de police ? C'était passer plus de temps qu'un chercheur isolé n'en peut employer, acquérir plus de compétences spéciales qu'il n'en est concevable, pour aboutir enfin à un ouvrage démesuré⁷⁶. »

De la même façon, nous nous sommes vite trouvée confrontée à un océan de potentiels corpus à dépouiller, tant Athéna et les figures s'y apparentant connaissent du succès, et nous avons décidé de limiter nos choix. En effet, il est apparu que la déesse est presque systématiquement présente dans les décorations de tout monument public bénéficiant d'un budget un minimum conséquent pour embellir ses façades et ses intérieurs. Arpenter toutes les rues des villes de France en scrutant les façades et les piédestaux de places publiques, en quête d'une femme casquée ou couverte de l'égide, n'était bien sûr pas envisageable, pas plus que de dépouiller chaque monographie consacrée à tous nos bâtiments publics, qui n'en sont d'ailleurs pas toujours dotés. Nous avons retenu des œuvres que nous avons pu observer directement sur les façades et les décorations, en particulier celles du Palais Bourbon, pour lequel nous avons bénéficié d'une visite privée exhaustive dans le cadre de la publication de notre article « Athéna citoyenne », pour le centième numéro de la revue *Pallas*⁷⁷. Nous avons complété ces promenades par des catalogues et des recherches en ligne, notamment sur les

⁷⁶Maurice Agulhon, *Marianne au pouvoir*, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁷Manon Champier, « Athéna citoyenne. La réception d'une déesse antique dans le patrimoine de l'Assemblée nationale », *op. cit.*

fonds Joconde⁷⁸, Europeana⁷⁹ et Gallica⁸⁰. Il en résulte un corpus très parisien, bien que pas exclusivement, la capitale bénéficiant d'une part d'un plus grand nombre de publications, d'autre part de monuments plus variés et richement décorés qu'en province. Nous avons aussi tenté de dépouiller le corpus des monuments aux morts dans la base de données mise en ligne par l'Université de Lille, mais nous n'y avons pas rencontré de figure nous intéressant dans les monuments commémoratifs de 1871⁸¹.

De plus, le courrier à en-tête du général Napoléon Bonaparte, découvert en master (fig. 241), nous semblait révélateur de certains aspects de la réception de la déesse et de son utilisation par le pouvoir. Nous ne voulions donc pas nous limiter aux grandes décorations des monuments publics, et nous avons décidé de mener l'enquête dans les cartons des archives et leurs documents provenant d'administrations diverses. Mais bien vite le même constat s'est imposé : une infinité de dossiers s'offrait à nous, provenant de tous les services, de toutes les institutions officielles existantes, cela pour chaque municipalité, département ou région, et il était techniquement – et physiquement – impossible, en une unique thèse, de les feuilleter exhaustivement dans l'espoir de dénicher un en-tête illustré d'une figure féminine guerrière vêtue à l'antique. Nous nous sommes tout de même prêtée à l'exercice un certain temps, consultant d'une part les archives municipales toulousaines, puis profitant de séjours parisiens pour dépouiller les archives nationales. Nous avons alors procédé par sondages dans les documents d'administrations variées et de périodes s'étalant sur tout le siècle, pour tâcher de dégager quelques généralités dans les pratiques, et nous avons au moins pu en tirer un constat : les décorations des en-têtes fournies en allégories sont principalement le fait du début de notre empan chronologique et se perdent avec le temps, laissant place à des documents administratifs beaucoup plus simples et austères. Mais malheureusement nos enquêtes ne nous ont que rarement conduites à découvrir la figure que nous cherchions, non pas qu'Athéna ne soit pas utilisée dans les illustrations, mais tout simplement parce que les documents administratifs ne jouissent pas toujours d'illustrations, qui plus est avec Athéna.

En revanche, c'est grâce à une recherche au Cabinet des Estampes, ainsi que sur la base de données en ligne de la BnF, Gallica, que nous avons pu constater que l'image de la déesse,

⁷⁸Joconde - documenter les collections - ressources en ligne - catalogues de collections de musées, <http://www2.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/partenaires/catalogues.htm>, consulté le 2 mai 2018.

⁷⁹Collections Europeana, <https://www.europeana.eu/portal/?locale=fr>, consulté le 2 mai 2018.

⁸⁰BnF, Gallica, catalogue en ligne de la BnF, <http://gallica.bnf.fr/accueil/?mode=desktop>, consulté le 2 mai 2018.

⁸¹Université de Lille, Base de données en ligne des monuments aux morts. France et Belgique, <https://monumentsmorts.univ-lille.fr/>, consulté le 2 mai 2018.

parmi les documents illustrés, était effectivement récurrente, et ce en dépouillant les recueils de collectionneurs comme le Baron de Vinck(1859-1931) qui a compilé, en son temps, une impressionnante quantité d'estampes et de gravures illustrées⁸². Ces collections présentent toutefois un problème de taille pour l'historien : les vignettes ont été découpées de leur document d'origine et collées dans des carnets, simplement, et pas systématiquement, légendées à la main du nom de leur émetteur. Si leur contextualisation précise n'est pas possible, un empan chronologique est toutefois fourni par le catalogue, et elles nous ont semblé d'une très grande richesse pour notre sujet, tant nous y rencontrons de figures féminines guerrières, permettant de mettre en avant un usage répandu de la figure d'Athéna comme patronne des institutions, ou modèle pour les allégories de République. Nous présenterons plus en détail ces vignettes quand viendra le temps de les analyser. Ces recueils nous ont confrontée à un autre problème : comment définir avec certitude que nous avons affaire à des images produites par ou pour les pouvoirs publics et possédant donc un caractère officiel ? L'absence de contexte nous empêche bien souvent d'y répondre. La notion d'« officiel » est elle-même assez problématique. Il existe une infinité de degrés entre le petit buste de la République acheté selon les choix d'un petit conseil municipal de village et les décisions ministérielles pour la décoration des grandes places publiques. Nous avons ainsi décidé de ne pas limiter le corpus aux documents dont le caractère officiel était établi, mais d'élargir le sujet à l'iconographie de la mise en scène du pouvoir, qu'elle provienne des sphères officielles ou privées⁸³.

L'intérêt des vignettes de courriers et documents papiers, dont la visibilité est beaucoup plus réduite qu'une façade de monument public, puisque généralement consultées par un unique destinataire, nous a poussée à nous intéresser à d'autres supports de ce type, notamment les médailles et les timbres postaux. Nous avons très vite écarté ces derniers, après avoir consulté la collection du Musée de la Poste à Paris, ne rencontrant principalement que des portraits de souverains, ou des Républiques dites « en Cérès⁸⁴ », mais pas de République casquée. En revanche, nous avons trouvé des pièces très intéressantes dans le corpus des médailles, en dépouillant, à nouveau, des recueils, que nous présenterons dans le développement de la thèse, ou parfois tout simplement sur des sites en ligne de collectionneurs.

⁸²Voir la présentation de la collection dans le chapitre 3, *infra*, p. 192.

⁸³C'est parfois le cas de certaines médailles ou estampes, produites chez des éditeurs indépendants.

⁸⁴Cf. *infra*, p. 340.

Nous sommes consciente que de telles conditions de recherche « forment un sondage aléatoire⁸⁵ », pour paraphraser, encore, Maurice Agulhon, dépendant des trouvailles fortuites que nous avons pu faire et qui nous auront peut-être fait manquer des documents importants, mais nous espérons toutefois pouvoir poser les bases d'un corpus qui pourra peut-être permettre à d'éventuels successeurs d'approfondir nos conclusions. « À défaut d'un Tout inaccessible, ces divers *Quelque Chose* valaient sans doute mieux que *Rien*⁸⁶. » Enfin, la variété des supports nous a permis de constater des récurrences significatives dans les processus de réappropriation politique de la déesse, des schémas et des codes iconographiques à peu près identiques, qui ne nous font pas douter de la capacité de ces documents à dégager avec finesse les généralités, comme les subtilités, de la réception d'Athéna dans l'imagerie du pouvoir au XIX^e siècle. Ces répétitions nous ont permis de déterminer des grands axes problématiques et nous ont convaincue que l'exhaustivité, en plus d'être impossible, n'était pas nécessaire à notre démonstration. Nous avons donc fini par arrêter un corpus contemporain, que nous avons consigné dans une base de données, enrichie de pièces antiques, mais aussi de périodes intermédiaires⁸⁷, permettant au lecteur d'apprécier les sources d'inspiration des artistes contemporains et appuyant notre analyse.

Pour consigner l'ensemble de notre corpus, nous avons établi une base de données sur le logiciel FileMaker Pro, permettant de naviguer facilement à travers les presque six cent documents rassemblés et de répertorier un certain nombre d'informations sur ces images : corpus antique ou contemporain, titres, auteur, dates, type de support, matériaux, dimensions, lieu de conservation, mais aussi présence ou non d'un certain nombre d'éléments iconographiques comme le casque, la lance, l'égide etc. La bibliographie, les commanditaires et les artistes font l'objet d'un référencement annexe. Ces derniers sont recensés avec leurs dates de naissance et de mort, ainsi que leur nationalité. La base de données est relationnelle : elle permet de connecter entre elles les fiches "auteurs", "corpus", "commanditaires", "bibliographie" pour une même source. Le logiciel présente l'avantage de générer un catalogue, que nous fournissons au lecteur dans un fascicule séparé, lui permettant ainsi de consulter les images évoquées, en se référant au numéro de la figure citée, sans aller-retour compliqués au sein des pages du manuscrit. Nous proposons en annexe 1 (p. 479), la reproduction d'exemples de fiches pour permettre au lecteur de comprendre les outils qui ont

⁸⁵Maurice Agulhon, *Marianne au pouvoir*, *op. cit.*, p. 15.

⁸⁶*Ibid.*, p. 15.

⁸⁷Nous avons notamment consigné les images des manuels d'iconologie qui imposent les codes à suivre en matière de représentation des allégories et dont certains datent du XVI^e ou du XVIII^e siècle.

été les nôtres. Nous précisons que nous avons conçu cette base en début de thèse mais que certaines rubriques se sont en fin de compte révélées inutiles pour notre travail, ou encore que nous n'avions pas toujours toutes les informations nécessaires pour les remplir. Enfin, sur les 589 enregistrements effectués, nous en avons retenu quatre 473 pour le catalogue. Certains des documents ne sont pas traités dans le manuscrit mais permettent une meilleure vue d'ensemble sur les images utilisant la déesse au XIX^e siècle.

Le sujet et le corpus ayant été délimités, nous pouvons à présent énoncer nos axes problématiques et le plan que nous avons adopté pour notre démonstration.

Axes et problématiques

Enjeux et problématique de la recherche

Le lecteur l'aura compris, nos travaux n'ont pas pour but de contribuer à affiner nos connaissances d'une divinité dans l'Antiquité, mais de saisir les enjeux de sa réception dans le contexte politique du XIX^e siècle français. Il s'agit, non seulement de comprendre comment et quand les pouvoirs publics utilisent Athéna, quel discours ils lui font porter, quels écarts, ou non, on peut observer avec sa figure dans l'Antiquité, dans quelles intentions, mais aussi de cerner ce que la déesse dit de l'époque contemporaine elle-même. Gilbert Highet, dans son ouvrage sur l'influence de l'héritage antique sur la littérature, explique pourquoi les écrivains du XIX^e siècle sont si friands d'Antiquité gréco-romaine, alors que d'autres modèles s'offrent à eux :

« There were other regions full of beauty and energy to which they could escape (...). But none of these provided such a large, consistent, and satisfying refuge as the culture of Greece and Rome. Nineteenth-century writers admired this culture for two reasons: because it was beautiful, and because it was not Christian⁸⁸. »

Il ne s'agissait pas uniquement pour ces auteurs de s'évader dans la beauté d'un âge d'or perdu, mais aussi d'exprimer quelque chose sur leur propre époque et de s'ancrer dans une référence qui perdure et continue de s'imposer, celle de l'Antiquité⁸⁹. Cette idée nous permet de relever une notion clé pour notre travail : le pouvoir de légitimation de l'héritage antique. Notre hypothèse est la suivante : Athéna, allégorisée dans un contexte post-polythéiste,

⁸⁸Gilbert Highet, *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford, Clarendon, 1949, p. 438.

⁸⁹*Ibid.*, p. 453.

charrie avec sa figure un ensemble de notions et de valeurs – Sagesse, Raison, Vertu, Guerre mais aussi Paix, Connaissance, Beaux-Arts, Passé antique – qui permettent à l’État de légitimer ses réalisations et ce quel que soit le régime concerné.

Nous tâcherons par ce travail de suivre les pas de Maurice Agulhon qui se réclamait d’une double ambition :

« L’une, plus méthodologique, consiste [...] à *faire converger sur un certain thème* [pour Maurice Agulhon l’allégorie féminine de la République, pour nous Athéna] *des informations d’histoire politique, d’histoire de l’art, et d’histoire des mentalités*, en espérant que cette confrontation sera assez instructive pour que sa légitimité soit confirmée. L’autre ambition, qui touche, elle, au fond des choses, est d’y inscrire comme en filigrane un *essai sur la place de l’idée républicaine* [pour Maurice Agulhon, et pour nous sur celle de la réception d’une déesse antique] *dans la France contemporaine*⁹⁰. »

Pour résumer, il s’agit d’une part de comprendre comment Athéna est représentée au XIX^e siècle, par les pouvoirs publics et parfois quelques initiatives privées qui sont éclairantes sur la mise en scène et la représentation de l’autorité étatique, d’autre part de tirer de ces représentations les significations accordées à la déesse dans ce contexte et de montrer qu’elles en font une figure contenant en elle le prestigieux héritage antique, outil de légitimation du discours politique, du régime, des dirigeants.

Nous attirons l’attention sur le fait que nous avons centré notre analyse sur ce que le pouvoir choisi de dire et de montrer de lui-même, mais pas sur l’impact que l’imagerie a sur le public, ni sur la façon dont ce dernier perçoit la déesse. En effet, si les images nous renseignent sur les intentions de leurs créateurs et de leurs commanditaires, il est beaucoup plus difficile de savoir si ces discours sont efficaces et touchent réellement le public, et le manque de temps, une fois de plus, nous aura fait écarter cet aspect. Nous pouvons toutefois mettre en avant la constitution d’une culture visuelle commune aux artistes académiques, et aux élites, en somme à un public éduqué. La diachronie nous permettra de mettre en avant des constantes et des ruptures, en fonction des types de régimes. Tout en la gardant en permanence à l’esprit, ce n’est toutefois pas un plan chronologique que nous avons choisi, mais thématique, déroulant notre argumentation pour démontrer la fonction légitimatrice d’Athéna au XIX^e siècle.

⁹⁰Maurice Agulhon, *Marianne au combat*, *op. cit.*, p. 9.

Le plan

Notre première partie a pour but de poser le contexte dans lequel la réception de la déesse se construit au XIX^e siècle. Nous étudierons dans le premier chapitre une sélection de publications historiques, allant de la fin du XVIII^e siècle à celle du XIX^e siècle, et qui ont pu servir de cadre théorique pour les artistes constituant leurs images. Nous les avons retenues principalement parce qu'elles étaient diffusées en France, faisaient autorité et comportaient soit des illustrations, soit une théorisation de l'art influente pour les artistes. Nous estimons qu'elles sont d'un intérêt double, se faisant à la fois le miroir des connaissances et des notions associées à la déesse à l'époque contemporaine, mais participant aussi à les façonner. Le deuxième chapitre propose de donner un éventail des modalités de construction des images du pouvoir, de l'Antiquité à l'époque contemporaine, mettant en exergue divers processus de réception et de construction des idées par la symbolique et l'iconologie. Cette première partie pose ainsi les bases théoriques permettant ensuite d'analyser thématiquement la réception de la déesse.

Notre réflexion va du plus évident au plus subtil, ainsi la deuxième partie est-elle consacrée aux deux notions les plus fréquemment associées à Athéna : la Guerre (chapitre 3) et une catégorie assez vaste englobant divers pans de la culture (chapitre 4) : la Sagesse, la Connaissance, la Science, les Beaux-Arts, la Technique, autant de notions qui forment un tout au XIX^e siècle, que nous pouvons regrouper dans ce que nous avons appelé la « *mêtis* civilisatrice ». Il ressort de cette partie qu'Athéna est une figure de moins en moins guerrière au fil du siècle, laissant place à son rôle de patronne des activités humaines, quant à lui permanent sur toute la période. Athéna est l'allégorie de la Sagesse et elle est étroitement associée à la Grèce, berceau des beaux-arts, elle permet donc de charrier avec elle un ensemble de valeurs légitimatrices pour l'État.

Ce constat nous amènera, en dernière partie, à analyser la réception de la déesse sur des terrains moins attendus, comme le domaine de la Loi. En tant que déesse poliade au fort pouvoir de cohésion sociale, compagne des héros, et porteuse de sagesse, dans l'Antiquité, elle devient dans la France du XIX^e siècle une figure de choix pour guider et protéger l'État, ses réalisations, à diverses échelles et dans différents régimes. Le chapitre 5 sera consacré à sa fonction de protectrice du pouvoir. Toutefois, nous voulons montrer que la dimension légitimatrice d'Athéna est si grande qu'elle n'est pas réduite à une simple gardienne ; elle est en capacité d'incarner elle-même le pouvoir et ses entités les plus hautes, comme la France, la

Patrie ou la République. Nous mettrons en avant les nuances que la diachronie politique implique, mais surtout les permanences, en étudiant, pour finir, des périodes instables de tension ou de transition politique, lors du passage d'un régime à l'autre. Ces changements s'accompagnent généralement du remplacement de tous les symboles des prédécesseurs, et nous montrerons que, malgré cette censure, Athéna perdure, elle, quel que soit le régime et sans qu'aucun camp politique n'ait pu s'en attribuer l'exclusivité, comme l'ont fait les républicains avec la figure de la Liberté.

Première partie

**Athéna dans l'historiographie du XIXe siècle
et pouvoir de l'image de l'Antiquité
à l'époque contemporaine :**

**Un socle théorique et contextuel pour l'analyse
de la réception de la déesse**

La compréhension de la réception d'Athéna nécessite une contextualisation. Quels sont les savoirs acquis sur la déesse au XIX^e siècle et quelles images les artistes ont-ils à leur disposition pour composer leurs œuvres ? Le premier chapitre de cette thèse sera consacré à délimiter les connaissances contemporaines sur l'Athéna et la Minerve antiques pour comprendre dans quel contexte théorique travaillent les peintres et les commanditaires qui produisent les images que nous étudierons ensuite. L'exhaustivité en la matière étant utopique, nous avons délimité un ensemble sélectif de publications susceptibles d'être lues par ces derniers, ainsi que par un panel assez large de la population française contemporaine. Elles permettent de comprendre quelles sont les grandes notions que l'on associe aux deux déesses, la grecque et la romaine – par ailleurs généralement confondues en une seule – notions qui guideront ensuite la répartition de nos thématiques d'analyse de la réception, dans les deux parties suivantes. L'accent sera particulièrement mis sur l'iconographie, puisqu'il s'agit de comprendre quels sont les modèles antiques qui donnent à voir les déesses et qui permettent ensuite aux artistes de composer leurs propres images.

Le deuxième chapitre de cette partie portera précisément sur la conception des images et sur le rôle majeur que l'Antiquité occupe dans ces processus, aussi bien artistiques que discursifs. Avec des études de cas, nous tâcherons de montrer l'important poids de l'image dès l'Antiquité, et l'usage politique qui en fait par les cités et ses dirigeants, en mettant, à nouveau, l'accent sur Athéna et Minerve, mais aussi sur quelques exemples plus généraux, nous semblant éclairants pour les pratiques du XIX^e siècle. Nous rappellerons ensuite combien l'influence de l'Antiquité connaît une importante postérité dans l'iconographie et l'iconologie, science qui concerne la composition des allégories, allégories dont notre corpus est presque principalement constitué. Nous soulignerons le poids des références antique dans la formation des artistes, ce qui nous permettra de comprendre pourquoi celles-ci sont si présentes dans les images du XIX^e siècle. Enfin, nous nous attarderons sur les techniques de conception des allégories utilisées par les artistes, traduisant ce que nous avons nommé des « degrés de réception », reflétant des pratiques et des usages différents des déesses. L'ensemble de ces deux chapitres doit ainsi fournir un cadre théorique et contextuel, permettant d'analyser ensuite notre corpus thématiquement, dans les deux dernières parties.

Chapitre 1

Quelles sources sur Athéna dans la France du XIXe siècle ?

Avant de commencer l'analyse de la réception de la déesse, une contextualisation s'impose. Le XIX^e siècle, qui voit l'émergence de l'histoire comme discipline¹, avec à sa tête les sciences de l'Antiquité, connaît d'importantes publications qui servent de cadre théorique aux artistes, ainsi qu'aux commanditaires de l'imagerie officielle. Celles-ci présentent un intérêt double pour nos recherches : elles sont à la fois le reflet de la vision portée sur la déesse au XIX^e siècle, et contribuent en même temps à la façonner, au fil de leur évolution et de leur perfectionnement. L'intérêt pour les images, ainsi que la place croissante qui leur est accordée dans ces publications, donnent dorénavant à voir l'Antiquité. Les artistes, à qui l'on enseigne l'histoire, l'histoire antique et la mythologie dans les circuits académiques, puisent dans ces références pour constituer leurs propres images. Ces publications ne sont pas, en effet, destinées qu'aux spécialistes et ont pour vocation d'être lues par le plus grand nombre. Pour cerner les canaux par lesquels la connaissance d'Athéna transite, nous avons opéré une sélection, non exhaustive, mais représentative, en privilégiant des ouvrages qui se sont démarqués par leur autorité, leur réédition, élément révélateur de leur succès, et surtout leur emploi des images, qui ont pu constituer des outils précieux pour les artistes. Nous avons aussi pris en compte des publications plus anciennes, allant de 1789 à 1914, dans la mesure où certaines d'entre elles ont marqué leur temps et continuent d'être lues au XIX^e siècle, y compris par des spécialistes de l'Antiquité. Si les publications sont très différentes : à

¹Voir notamment François Hartog, *Le XIXe siècle et l'Histoire : Le cas Fustel*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

vocations encyclopédique ou synthétique, plus ou moins abouties en fonction de leur date de parution, elles tendent, la plupart du temps, à valoriser des aspects précis de la déesse. Ce sont principalement sa dimension civilisatrice, sa grandeur et sa sagesse, qui sont mises en avant, contribuant à forger un portrait valorisant de la divinité, écartant parfois ses aspects les plus violents.

Les ouvrages sélectionnés ont contribué, chacun à leur manière, à la constitution d'un répertoire iconographique et théorique pour les artistes : l'*Antiquité expliquée* de Bernard de Montfaucon est l'une des premières publications à vocation encyclopédique soucieuse d'accorder une grande place aux images antiques ; les travaux de Winckelmann ont fait de l'Antiquité l'autorité suprême dans le domaine artistique ; le *Dictionnaire des Antiquités* de Daremberg, Saglio et Pottier est un ouvrage très complet publié à partir du dernier quart du XIX^e siècle, utilisant massivement les reproductions de pièces antiques ; les travaux de Victor Duruy visent à présenter une histoire synthétique et chronologique des Grecs et des Romains, et ont vu leurs rééditions enrichies d'illustrations, principalement tirées du Daremberg, Saglio et Pottier. Ce sont tous des ouvrages diffusés et lus dans la France contemporaine et nous les présenterons par ordre chronologique.

1.1. *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* (1719-1724) par Bernard de Montfaucon : donner à voir l'Antiquité

*L'Antiquité expliquée*² nous intéresse tout particulièrement en ce qu'elle se démarque des ouvrages précédents, notamment dans son utilisation des images. Elle a pu influencer en ce sens des publications telles que le *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* de Daremberg et Saglio, bien que ce dernier s'en défende, comme nous verrons plus loin³. L'ouvrage de Bernard de Montfaucon est novateur et connaît un succès immédiat : il rassemble des antiquités – œuvres et objets anciens – provenant d'horizons différents, afin de les rendre accessibles à tous, en particulier par l'iconographie, utilisée abondamment, qui

²Les résultats que nous allons présenter ici sont tirés d'une étude que nous avons menée dans le cadre d'un chapitre de l'ouvrage collectif sur *L'Antiquité expliquée* de Montfaucon, dirigé par Véronique Krings et dont la publication est à venir.

³Voir François Lissarrague, « Le Daremberg ou l'Antiquité en images », *Anabases*, n° 4, 2006, p. 173-177.

contribue à la compréhension du recueil par tout lecteur non spécialiste⁴. Les gravures proviennent de cabinets disséminés partout en Europe et font connaître de nombreuses pièces inédites. L'ouvrage s'impose dès lors comme une référence jusqu'au XIX^e siècle⁵. Après une présentation générale de la méthodologie de Montfaucon, nous aborderons différentes questions qui nous semblent essentielles pour la compréhension de la réception d'Athéna dans son travail. Nous discuterons en premier lieu de la relative indifférenciation qui existe chez Montfaucon entre la déesse grecque, Athéna, et la déesse romaine, Minerve. Nous discuterons ensuite de la place qu'il réserve à ces divinités, en comparaison à d'autres divinités. Nous montrerons ensuite que la notice, très descriptive, propose un répertoire utile pour constituer le vocabulaire iconographique de la déesse. Enfin, nous reviendrons sur la lecture chrétienne que fait l'auteur de la mythologie liée à Athéna, impliquant une allégorisation de cette dernière.

1.1.1. Une ambition encyclopédique

Montfaucon est un moine bénédictin, membre de la congrégation de Saint-Maur, né en 1655 et mort en 1741⁶. Son père appartient à la plus haute noblesse du comté de Comminges, et il est instruit très tôt aux auteurs antiques, par un ami de son père, évêque d'Aleth. Comme le veut la tradition pour les gens de son rang, il est d'abord soldat, mais plus par devoir que par conviction et à la mort de ses parents, il rentre à son domicile au château de Rochetaillade et reprend ses études. Pour se consacrer pleinement à ce type d'activité, il prend l'habit de moine au monastère bénédictin de la Daurade, à Toulouse. Nous ne retracerons pas ici toute sa carrière religieuse, pour en venir directement au fait qui nous intéresse : son travail sur l'Antiquité.

Il apprend le grec ancien, puis l'hébreu, le chaldéen, le syriaque et le copte. Il commence aussi à s'intéresser à la numismatique et devient préposé à la garde du Cabinet des Médailles de Saint-Germain des Prés en 1694. Il publie des ouvrages sur les pères grecs, tels

⁴Montfaucon énonce clairement ces objectifs de concision et d'accessibilité dans la préface, et s'inscrit en opposition aux nombreux écrits de son temps, beaucoup plus complexes (Bernard de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris, F. Delaulne, 1719, vol. I).

⁵Chantal Grell, « Bernard de Montfaucon et l'histoire », dans *Dom Bernard de Montfaucon, Actes du Colloque de Carcassonne, Octobre 1996*, Carcassonne, 1998, vol.2, p. 107-125 ; Jean-Marie Paillet, « L' "Archéologue" par delà les frontières : L'Antiquité expliquée », dans *Dom Bernard de Montfaucon, Actes du Colloque de Carcassonne, Octobre 1996*, Carcassonne, 1998, vol.1, p. 225-241.

⁶MM. Firmin Didot frères, *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours avec les renseignements bibliographiques et l'indication des sources à consulter: Monniotte - Murr*, Paris, Firmin Didot, 1865, vol.36, p. 223-229.

que Saint Athanase, et se fait reconnaître pour son travail, qui lui donne l'occasion d'effectuer un voyage en Italie en 1698. À Rome, Montfaucon succède comme procureur général de la congrégation de Saint-Maur à son hôte décédé, Claude Estiennot. Trop occupé par cette fonction et les conflits qu'elle engendrait avec les jésuites, il demande son rappel en France et quitte Rome en 1701. Il se retire à l'abbaye de Saint-Germain des Prés, y poursuit ses recherches sur les manuscrits grecs et latins et travaille au projet de l'*Antiquité expliquée*.

La première parution de l'ouvrage en 1719 rencontre un vrai succès dans l'Europe savante, avec pour conséquence d'étendre sa lecture à un public profane. En deux mois, la première édition, tirée à mille huit cents exemplaires, est épuisée. L'article qui lui est consacré dans la *Nouvelle biographie générale* des frères Firmin Didot et qui date de 1865 dit même : « Nous croyons que, dans aucun temps et dans aucun lieu, un livre de cette espèce, de ce volume et de ce format, dix tomes in-folio, n'a été si promptement vendu⁷. » Nous voyons donc à quel point le travail de Montfaucon est encore très bien considéré au XIX^e siècle et combien est large la diffusion qu'il a pu connaître. Cette publication lui vaut sans doute d'ailleurs d'être élu à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

Alain Schnapp a souligné l'originalité du travail de Montfaucon par rapport à ses prédécesseurs, grâce à « son plan systématique et la place de premier choix donnée à l'illustration⁸ ». C'est en partie par la présence d'une importante iconographie que l'ouvrage se démarque, lui conférant un aspect riche et détaillé, qui explique son succès, comme le souligne A. Schnapp : « l'énorme succès de cet ouvrage, pourtant fort coûteux, mais épuisé en quelques semaines, s'explique par son caractère encyclopédique [...]»⁹.

Il rappelle également que l'idée d'un répertoire en images de l'Antiquité n'est pas nouvelle et que Pirro Ligorio avait mené des travaux de ce type au XVI^e siècle. Mais Montfaucon va plus loin avec l'intention – peut-être trop ambitieuse, voire illusoire – de faire une synthèse de la totalité des productions antiques, là où précédemment les publications se voulaient plutôt axées sur une thématique. Il s'efforce d'accorder une vraie place à l'image, comme le montre la préface du *Supplément* de 1724 :

« Les images tirées des monuments sont presque les effets d'une descente sur les lieux et nous mettent devant les yeux ce que nous n'entendions qu'à demi. [...] Les images nous instruisent plus sûrement sur bien des choses que les auteurs eux-mêmes, et augmentent

⁷*Ibid.*, p. 226.

⁸Alain Schnapp, « De Montfaucon à Caylus : le nouvel horizon de l'Antiquité », dans *La Fascination de l'antique 1700-1770 : Rome découverte, Rome inventée*, Paris, Somogy, 1998, p. 142-148.

⁹*Ibid.*, p. 142.

beaucoup le plaisir de la lecture. Un autre avantage non moins considérable qu'on peut tirer de ces monuments c'est la connaissance d'un grand nombre de choses que les auteurs n'apprennent pas¹⁰. »

On peut voir ici combien les images comptent pour Montfaucon. Bien que leur association à la notion de plaisir puisse les reléguer au rang de décorations, elles ne sont pas uniquement subordonnées au texte, car elles possèdent leur propre apport de contenus, enrichissant les connaissances du lecteur. Cela dit, dans l'œuvre de Montfaucon, l'image est plusieurs fois présente dans l'unique but d'illustrer un mythe ou un fait historique, même si l'intention de l'auteur telle qu'annoncée dans la préface mérite d'être soulignée. Bien sûr, le traitement des images reste encore tributaire des méthodes de l'époque. La réalité matérielle de l'œuvre, les techniques de production, lieux ou conditions de découverte ne sont que rarement renseignés dans *L'Antiquité expliquée* et ne font pas partie des préoccupations de Montfaucon. Fondamentalement, c'est l'objectif d'universalité qui constitue une nouveauté significative. Comme le dit Alain Schnapp, « par son ambition *L'Antiquité expliquée* est une œuvre des Lumières, mais par sa réalisation, elle relève encore des traditions du siècle précédent¹¹. »

Pour constituer son ouvrage, Montfaucon entretient une vaste correspondance avec nombre d'érudits européens et directeurs des plus grands cabinets¹², qu'il sollicite de manière habile pour en faire les souscripteurs de son ouvrage¹³. Il se retrouve bien vite submergé par la quantité impressionnante de dessins et de documentation provenant de toute l'Europe, les collectionneurs étant avides de voir publier leurs propres pièces. Montfaucon rassemble entre trente et quarante mille gravures. Finalement, *L'Antiquité expliquée* est publiée en cinq tomes de dix volumes, suivis d'un supplément en cinq volumes, entre 1719 et 1724¹⁴. C'est donc une entreprise colossale, avec 1 120 planches contenant environ 40 000 gravures, organisées selon un plan thématique, inspiré des *Antiquitates* de Varron. Mais ces envois par correspondance signifient que Montfaucon n'a certainement pas vu lui-même toutes les pièces qu'il publie, ce qui augmente le risque d'erreur ou d'écart dans la reproduction. Il est difficile de discerner la nature des objets reproduits en gravure, car elle est rarement donnée et d'une

¹⁰François Lissarrague, « Le Daremberg ou l'Antiquité en images », *op. cit.*, p. 3.

¹¹Alain Schnapp, « De Montfaucon à Caylus : le nouvel horizon de l'Antiquité », *op. cit.*, p. 143.

¹²Nous avons proposé le détail des souscripteurs pour l'article de Minerve dans le chapitre pour l'ouvrage dirigé par Véronique Krings, publication en cours.

¹³Chantal Grell, « Bernard de Montfaucon et l'histoire », *op. cit.*, p. 109-111.

¹⁴François Lissarrague, « Le Daremberg ou l'Antiquité en images », *op. cit.*, p. 174.

manière générale, leur provenance, leur datation ne sont pas mentionnées, et il n'est pas forcément possible de savoir sur quels critères ces objets ont été sélectionnés.

Comme le veut la tradition à l'époque, ce sont les dénominations latines qui sont privilégiées, même lorsque l'auteur parle de la Grèce antique. La notice consacrée à « Minerve » se trouve dans le premier volume, traitant des dieux gréco-romains. Il s'agit pour Montfaucon de brosser un portrait littéraire et iconographique des divinités. Il commence par une introduction générale sur l'origine des divinités gréco-romaines, avant d'adopter un plan systématique, présentant les divinités selon un ordre générationnel. Les principaux dieux se voient attirer des chapitres, qui peuvent être complétés par des annexes abordant des mythes ou des personnages associés au dieu présenté. Pour chacune des divinités, Montfaucon adopte globalement le même plan : il réunit dans une même notice les informations alors établies, alors que ses prédécesseurs ne classaient pas les données ou les images selon des thématiques, mais en fonction du propriétaire des antiquités ou de leur provenance. Les cultes sont abordés dans le volume II, qui ne retiendra pas notre attention, cette dimension de la déesse étant moins significative pour étudier sa réception dans l'iconographie du XIX^e siècle. Le travail de Montfaucon a donc une visée encyclopédique. Toutefois, dans son organisation, la distinction entre l'antiquité romaine et l'antiquité grecque demeure assez floue.

1.1.2. Athéna et Minerve : une seule et même déesse

Montfaucon, qui ne se cache pas d'établir une hiérarchie de valeurs entre les différentes mythologies et religions anciennes, entame le premier volume par un discours préliminaire *Sur l'origine de l'idolatrie, & sur l'idée que les païens avoient de leurs divinités*¹⁵, où il avance des hypothèses sur l'apparition du polythéisme. Il présente ensuite le panthéon gréco-romain, sans vraiment dissocier les cultures grecque et romaine, même s'il porte parfois attention à certaines de leurs particularités. Il consacre par exemple la troisième partie de ce même volume aux dieux spécifiquement romains.

Cette indistinction entre religion grecque et religion romaine entraîne inévitablement la confusion entre Athéna et Minerve, bien que Montfaucon tâche parfois de distinguer les différents apports. Il introduit le chapitre X, intitulé « Minerve », ainsi :

¹⁵Bernard de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, op. cit., vol. I., p. xci.

« Les anciens ont donné différentes origines à Minerve, qu'on appelle aussi Pallas, & que les Grecs nomment *Pallas Athena*, ou pour mieux dire, ils ont reconnu plusieurs Minerves de différente origine¹⁶. »

Il considère bien qu'il s'agit d'une seule et même déesse avec des noms différents, alors que l'historien des religions sait aujourd'hui que le processus est inverse : ce sont deux déesses distinctes que l'on a rapprochées. Pour relever les différents apports culturels, il prend appui sur des textes antiques à la fois grecs et latins, en signalant que Cicéron (*Nat. D.*, 3.23) comptait jusqu'à cinq Minerve différentes, tout comme Clément d'Alexandrie (*Discours aux Gentils*, 28). Les auteurs antiques utilisant régulièrement les écrits de leurs prédécesseurs, grecs ou romains, en particulier en ce qui concerne la mythologie. Prendre appui principalement sur leurs écrits encourage naturellement le traitement comme un tout unique des panthéons grecs et romains, et Montfaucon n'est que le tributaire de son temps.

Ceci génère régulièrement des passages où Montfaucon écrit sur la déesse grecque en utilisant le théonyme « Minerve ». Ainsi, il évoque la statue de « Minerve Poliade [...] toute d'yvoire [...] & de la main de Phidias¹⁷ » au début du chapitre consacré à la déesse. Certains passages témoignent toutefois du souci de l'auteur d'essayer de rendre compte au mieux des apports grecs ou romains, bien qu'il s'agisse, pour lui, de la même divinité. Ainsi, lors de sa description de la planche LXXX, il qualifie de « Minerve à la Grecque¹⁸ » la première statue, car elle est accompagnée de l'inscription *AΘΗΝΑ*. Cette inscription est simplement utilisée, ici, comme preuve qu'il s'agit bien de Minerve puisqu'il présente même le théonyme hellène comme la traduction de « Minerve » lorsqu'il écrit : « *Athena*, qui veut dire Minerve¹⁹ ».

Ainsi, est-il parfois difficile de savoir avec précision ce qui tient de l'apport romain et de l'apport grec. Les deux divinités sont présentées ensemble et quasiment confondues, les dénominations latines prévalant tout au long du discours. Autre exemple, Montfaucon conserve le théonyme « Minerve » lorsqu'il énonce les épithètes de la déesse, même lorsque celles-ci sont grecques. Toutefois, pour chacune des divinités que Montfaucon présente, il donne systématiquement le théonyme grec en début de chapitre et prend donc d'emblée en compte les deux facettes. Par ailleurs, Montfaucon ne délaisse pas certains aspects connus de la culture et de l'origine grecque de la déesse. Par exemple, la fonction de divinité poliade est un aspect majeur aussi bien chez la déesse grecque que romaine puisqu'Athéna est la divinité

¹⁶*Ibid.*, vol. I., p. 137.

¹⁷*Ibid.*, vol. I., p. 138.

¹⁸*Ibid.*, vol. I., p. 139.

¹⁹*Ibid.*, vol. I., p. 139.

installée sur l'Acropole d'Athènes²⁰ et Minerve fait partie de la triade capitoline romaine²¹. Pourtant, pour évoquer cet aspect des compétences de la déesse, c'est la culture grecque que Montfaucon met en avant et il n'évoque pas la triade capitoline à cette occasion, comme si la fonction de divinité poliaide d'Athéna était la plus évidente, ou l'exemple le plus significatif. La relation Athéna-Athènes est effectivement assez connue car relayée par la mythologie, présentant Athéna comme vainqueur sur Poséidon pour la possession d'Athènes (et de l'Attique) ou comme mère nourricière du premier roi de la cité, Érichthonios²².

Toutefois, ces distinctions ne sont pas la règle dans l'*Antiquité expliquée*, qui traite comme un tout l'héritage gréco-romain. Nous verrons, tout au long de notre recherche que, si les publications de la fin du XIX^e siècle s'appliquent, quant à elles, à différencier les divinités grecques et romaines, l'usage continue de donner priorité aux dénominations latines et le public moins averti maintient, la plupart du temps, la confusion entre Athéna et Minerve.

Ceci est renforcé par le fait que sur le plan de l'iconographie antique, les représentations de Minerve et d'Athéna sont quasiment identiques, des artistes grecs comme Phidias ayant imposé leurs œuvres comme références dans tout le monde antique²³. Par conséquent, lorsque Montfaucon parle d'une « Minerve à la Grecque », il ne détaille pas et ne définit pas un type iconographique proprement hellène : ce serait vain, puisque l'iconographie gréco-romaine de la déesse est homogène. Ce n'est d'ailleurs pas ce qui semble l'intéresser, son attention se portant, sur les clés de lecture de l'image et de l'identification de la déesse, comme nous verrons plus bas.

Ayant établi le fait qu'Athéna et Minerve sont considérées comme une seule et même déesse par Montfaucon, pour la suite de la présentation de ses travaux, nous utiliserons majoritairement le nom « Minerve », la distinction avec Athéna n'étant pas forcément possible avec le peu d'informations rapporté par Montfaucon sur les pièces qu'il présente. Athéna et Minerve ne sont donc qu'une pour Montfaucon, qui est tributaire des méthodes et des connaissances de son temps. Connaissances qu'il tente de rapporter au maximum dans ses travaux et qui engendrent, pour le cas de Minerve, un chapitre richement illustré comparé à celui d'autres figures divines.

²⁰Voir Jenifer Neils, *Worshipping Athena. Panathenaia & Parthenon*, Madison, Londres, University of Wisconsin press, 1996.

²¹Jean Bayet, *La religion romaine*, Paris, Éditions Payot-Rivages, 1999, p. 39-40.

²²Apollodore, *Bibliothèque*, 3.14.1 et 3.14.6-7.

²³C'est ce que s'accordent à dire les auteurs des articles du *LIMC* concernant Minerve (G. Colonna, « Menerva », dans *LIMC*, 1984, vol. II-1, p. 1050-1074 ; Fluvio Canciani, « Minerva », dans *LIMC*, 1984, vol. II-1, p. 1074-1109 ; G. C. Picard, « Minerva (in Africa) », dans *LIMC*, 1984, vol. II-1, p. 1109-1110).

1.1.3. La relative place accordée à Minerve dans l'Antiquité expliquée

Comme nous l'avons dit, la présentation des dieux dans l'*Antiquité expliquée* suit une logique générationnelle. Le troisième livre traite des enfants de Jupiter, d'abord ses fils Vulcain, Mars et Mercure, puis ses filles, Minerve, Diane et Vénus²⁴. Minerve est donc intégrée au sein d'un panthéon et elle est d'ailleurs mentionnée dans les chapitres sur les autres dieux, comme celui sur Vénus, évoquant le Jugement de Pâris²⁵. Montfaucon complète certaines notices de divinités par des annexes traitant de mythes ou de personnages associés au dieu présenté. Pour chacune des divinités, Montfaucon adopte globalement le même plan : il réunit dans une même notice les informations les concernant. Pour Minerve, il ajoute un chapitre sur Méduse, le Palladium et Persée. La notice fait donc l'objet d'un développement assez important comparé à d'autres divinités et la référence à la déesse est présente tout au long du volume.

Minerve est ainsi la première des filles de Jupiter à être abordée dans ce livre, bien que le chapitre complémentaire à Vulcain évoque la relation de Mars et Vénus et celui à Apollon, les Muses. Aucune explication justifiant l'ordre de traitement n'est donnée ; peut-être Montfaucon place-t-il Minerve en première place, en écho à la tradition qui veut qu'elle soit très proche de Jupiter²⁶. Le fait que Minerve soit traitée en premier, quelle qu'en soit la raison, peut aussi donner au lecteur la sensation qu'elle est prioritaire. D'ailleurs, la quantité de pages accordées à la déesse témoigne de cette importance. Les chapitres X et XI²⁷, qui lui sont consacrés, cumulent un total de presque huit pages de texte²⁸ et même un peu plus si l'on prend en compte le chapitre XII (Méduse, le Palladium et Persée)²⁹, avec sept planches d'illustrations (pl. LXXVIII à LXXXIV), totalisant cinquante et une pièces représentées en gravure. À titre de comparaison, elle est la quatrième divinité la plus richement illustrée de l'ouvrage, derrière Jupiter, qui compte quatre-vingt-huit gravures, Mercure, qui en compte

²⁴*Ibid.*, p. 95.

²⁵*Ibid.*, p.174.

²⁶Voir par exemple Horace, *Carm.*, 1.12.17-20.

²⁷Bernard de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, *op. cit.*, p. 137-144.

²⁸*Ibid.*, p. 137-144.

²⁹*Ibid.*, p. 144-146. Nous n'avons pas souhaité chercher toutes les occurrences de Minerve dans *L'AE* mais elle est présente dans d'autres chapitres, comme nous l'avons montré avec l'exemple du Jugement de Pâris (p. 174).

soixante-douze et Diane, qui en compte cinquante-six. Son iconographie est ainsi plus fournie que celle de Junon, par exemple, qui ne possède que vingt-cinq pièces, ou Neptune, qui n'en compte que quatorze. Ceci n'est pas forcément gage d'une particulière mise en avant de la déesse, Montfaucon restant tributaires des envois qu'il a reçus. D'ailleurs la notice sur Minerve compte moins de page que Jupiter (23 pages), Diane (16), Cybèle (14), Cérès (12), Vénus (12), Mercure (11) et Apollon (10). À titre informatif, le tableau suivant récapitule la place de chaque divinité faisant l'objet d'une notice.

Divinité (par ordre d'apparition)	nombre de pages	nombre de planches	nombre de gravures	chapters annexes
Cybèle	14	4	43	1
Saturne ³⁰	2		4	0
le Ciel et la Terre			0	0
Océan et Téthys			2	0
les Titans	4		1	0
Janus	6		3	0
Jupiter	23	14	88	0
Junon	7	4	25	0
Vesta	5	4	24	0
Neptune	5	5	34	1
Pluton et Proserpine	8	5	15	0
Cérès	12	4	29	0
Vulcain	5	3	8	0
Apollon	10	6	35	2
Mars	4	2	17	0
Mercure	11	11	72	0
Minerve	8	7	51	1
Diane	16	10	56	0 ³¹
Vénus	12	10	50	5

Tableau 1 : Place quantitative accordée à chaque divinité dans le vol. I de l'AE

³⁰Le chapitre V contient deux sous-parties sur Saturne, un paragraphe sur le Ciel et la Terre, un paragraphe sur Océan et Téthys, et deux sous-parties sur les Titans. Les gravures qui leurs sont consacrées sont mélangées sur deux planches dont une qui présente aussi des gravures de Janus.

³¹Pas de chapitre annexe pour Diane mais une sous-partie de presque deux pages dans le chapitre XV, consacrée à Méléagre.

Minerve fait donc l'objet d'une illustration assez fournie, comparée à d'autres divinités, et d'une notice moyenne. Que peut-on en conclure sur l'intérêt que lui porte l'auteur ? Le fait que les illustrations soient fournies n'est pas forcément uniquement le gage d'une attention particulière, et peut aussi découler du fait que la déesse possède des attributs très caractéristiques, notamment le casque et l'égide, qui permettent son identification assez aisément, contrairement à certaines figures comme Vénus, par exemple. Les connaissances sur la déesse compilées par Montfaucon sont aussi moins conséquentes que pour des divinités comme Diane. En revanche, ce qui ressort clairement dans ce tableau, c'est l'attention portée à Jupiter, père de Minerve. Minerve étant présentée la première, parmi ses filles, il est possible d'y lire une certaine mise en avant de sa figure, toute proportion gardée. La présence assez importante des images permet, dans tous les cas, de fournir un répertoire iconographique riche aux artistes.

1.1.4. Une notice descriptive faisant office de répertoire iconographique de la déesse

Le chapitre X, consacré à Minerve³², commence par l'exposé des différentes versions littéraires de la naissance de la déesse ou de ses origines, avant d'en venir à celle que Montfaucon présente comme la plus communément racontée : Minerve née de la tête de Jupiter. Dans un troisième temps, il énumère quelques fonctions de la déesse, en commençant par son rôle guerrier, puis par ses attributions dans les arts et métiers ou l'agriculture. Le contenu est assez succinct et Montfaucon en vient très vite à évoquer l'iconographie. La grande majorité de son chapitre consiste en la description des planches qu'il a fournies. Cette description est généralement extrêmement succincte – une phrase ou deux. Certaines gravures présentes dans les planches ne sont d'ailleurs même pas mentionnées. De temps en temps, Montfaucon profite d'une figure pour rapporter un mythe ou un fait historique. Ainsi, dans la première description, commence-t-il par expliquer que, d'après Strabon, la position assise est la « manière de la représenter la plus ordinaire³³ ».

Comme nous l'avons dit, il est difficile de discerner la nature des objets reproduits en gravure, et il n'est pas forcément possible de savoir sur quels critères ils ont été sélectionnés. Nous n'avons pas réussi à identifier les artefacts représentés sur les gravures, alors que celles

³²Bernard de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, op. cit., vol. I., p. 138.

³³*Ibid.*, p. 138.

reproduites dans les ouvrages de Duruy, ou dans le Daremberg et Saglio, sont plus facilement repérables, comme nous le verrons. Nous pouvons donc nous interroger sur la fiabilité de ces gravures, dont nous ne connaissons pas l'auteur. Il semble y avoir beaucoup de sculptures en ronde bosse. Plusieurs Minerve sont représentées dans des cadres ronds ou ovales, donnant l'impression qu'il s'agit de médailles ou de gemmes. Impossible, toutefois, de savoir si ces cadres sont rajoutés par le graveur et purement décoratifs ou s'ils renseignent bien sur la typologie de l'objet originel. La dernière planche est consacrée à des médailles et des monnaies, qui sont plus facilement identifiables.

La façon de trier les images est encore tâtonnante. Montfaucon les organise parfois en fonction de la représentation de la déesse elle-même – en buste ou en pied – parfois en fonction de la typologie des objets. Il semble que ce soit tout de même principalement l'iconographie qui guide l'organisation de Montfaucon, qui distingue les représentations en pied de la déesse, quelle que soit sa position, ses attributs ou son attitude, des bustes, cela quel que soit le support, statue ou médaille. Montfaucon termine néanmoins son article en énumérant les qualificatifs de la déesse connus par les sources anciennes. Le chapitre XII, sur lequel nous ne nous attarderons pas, raconte les épisodes de Méduse, du Palladium et de Persée, en s'appuyant sur des textes antiques davantage que sur l'iconographie (une planche pour Méduse et une planche pour Diomède et Persée).

Voyons maintenant plus en détail les contenus que les chapitres et les planches proposés par Montfaucon véhiculent au sujet d'Athéna. La reproduction de ces planches figure dans notre catalogue (fig. 42 à 48). Il est souvent difficile de déterminer les dimensions ainsi que la typologie des supports présentés car Montfaucon donne rarement leur nature, et le dessin ne permet pas toujours de les identifier. Il indique simplement qu'il traite des statues (chapitre X), des bustes et des médailles (chapitre XI). Il semble que les décors peints de vases ou les mosaïques ne trouvent pas de place dans la sélection concernant la déesse³⁴.

Après avoir rapidement présenté les mythes de sa naissance et évoqué sa nature guerrière en une phrase, Montfaucon en vient directement à l'iconographie de la déesse en évoquant les célèbres sculptures de Phidias : les statues d'Athéna Parthénos et Promachos³⁵ de l'Acropole d'Athènes³⁶ constituent des références incontournables, qui influencèrent largement les représentations de la déesse dans la longue durée. Il utilise ensuite un ensemble

³⁴Le volume contient d'autres types de documents et il est possible de distinguer notamment des stèles ou des bas-reliefs.

³⁵Ces deux types iconographiques sont si connus et courants qu'ils sont passés dans le langage commun de la déesse et ne nécessitent pas, à nos yeux, d'être écrits en italique.

³⁶Montfaucon prend appui sur Strabon (9.1.16) et Thucydide (2.13).

de statues pour présenter les principaux attributs de la divinité : le casque, la lance, le bouclier et l'égide... Le lecteur peut ainsi tout de suite apprendre à identifier la déesse et l'artiste trouve ici de quoi composer ses images.

Les figures contenues dans la première planche (pl. LXXVIII) semblent être des sculptures. Minerve est visible une fois assise et le reste du temps debout, toujours coiffée de son casque. Les deux premières statues tiennent un bouclier et une lance, que le temps a brisée ; la troisième, une patère. L'égide est présente sur la poitrine des fig. 3, 4, et 5. Un ensemble de codes iconographiques peuvent ainsi être intégrés par le lecteur. Montfaucon ne donne que peu d'information sur ces figures. Il précise simplement qu'il choisit de montrer une Minerve assise en premier car ce serait ainsi que les plus anciennes statues la représenteraient³⁷. En revanche, il indique que la fig. 1 provient de Rome et qu'elle possède un bouclier avec, en son centre, le *gorgoneion*. Il se contente d'une phrase de description pour les autres figures et ajoute que la patère de la fig. 3 est un attribut commun à tous les dieux, ou que les sphinx ailés sur le casque de la fig. 5 rappellent un passage de Pausanias sur la Parthénos³⁸.

Sur la planche LXXIX, on voit cinq statues et une agate (fig. 4). La déesse est toujours debout et l'on retrouve les attributs cités précédemment : le casque sur toutes les figures, la lance (fig. 4 et 5 et probablement disparue des fig. 2, 3 et 6), le bouclier (fig. 4 et 5), l'égide (fig. 2, 3, 5 et 6) et la patère pour la fig. 2. On ne connaît ni la date, ni la provenance de ces objets. Montfaucon se contente de souligner la particularité des casques, d'indiquer s'ils possèdent des ailes, des chars (invention de la déesse), ou des personnages, et de signaler à nouveau l'emplacement du *gorgoneion* : sur l'égide ou le bouclier. L'attention du lecteur est donc, une fois de plus, attirée sur les particularités iconographiques de la déesse.

La planche LXXX présente cinq gravures : une statue, les autres sont des gemmes. On retrouve la déesse debout et la plupart des attributs déjà évoqués. Comme nous l'avons dit, Montfaucon qualifie la première statue de « Minerve à la Grecque » car elle est accompagnée d'une inscription : *AΘHNA*. Il signale simplement la Méduse sur l'égide et la tête de lion sur le bouclier de la deuxième figure, les deux casques présents dans la cinquième et ne dit rien sur la figure 3. En revanche, la figure 4 fait l'objet d'une attention particulière. Il la nomme "polythée", car elle possède les attributs d'autres divinités, tel que le caducée de Mercure. Il voit dans cette représentation un "caprice" ou la trace d'une dévotion particulière.

³⁷Seul passage où Montfaucon semble se soucier de la chronologie.

³⁸Pausanias, *Périégèse*, I, 24, 5-8.

On compte six gravures dans la planche LXXXI. La fig. 3 est vraisemblablement un buste sculpté, quatre autres sont des gemmes. On peut voir Minerve accompagnée du serpent sur les deux premières. Montfaucon en profite pour évoquer cet attribut. C'est un élément que nous retrouverons régulièrement dans les exemples contemporains de notre corpus. Il voit dans la deuxième gemme une Minerve *Medica* à cause de la présence du serpent enroulé sur une tige et formant ainsi un caducée. Toutes les autres figures, gemmes ou sculptures, représentent Minerve en buste et c'est par ce point que Montfaucon entame son chapitre XI (p. 141), toujours en énonçant quelques caractéristiques. Les six gemmes de la planche LXXXII présentent aussi des bustes de Minerve. Montfaucon évoque à propos de l'une d'elles (fig. 1) la légende de Pégase et Bellérophon, car l'animal ailé est présent sur le casque.

La planche LXXXIII propose un contenu plus varié. Ce sont toujours des gemmes mais deux d'entre elles représentent des scènes associant plusieurs personnages. Sur les autres nous voyons des bustes (fig. 1, 2 et 3). Les fig. 6 et 7 sont des médailles, la première avec un profil de Minerve sur l'avvers et Diane au revers, la deuxième avec la tête de Minerve sur l'avvers et une chouette au revers, un attribut très fréquemment utilisé par les artistes du XIX^e siècle. Sur la fig. 4 on peut voir l'épisode d'Ajax et Cassandre, aux pieds d'une statue de Minerve. Sur la fig. 5, Minerve est aux côtés de Vénus. Enfin, la planche LXXXIV présente un lot de seize monnaies, grecques et latines. Sur les six premières, nous pouvons voir le profil de la déesse sur une face et elle est représentée en pied sur les dix autres, avec divers attributs tels que le casque, le bouclier, la lance, le foudre ou le rameau d'olivier. Le revers des trois premières est visible et présente une chouette.

Les monnaies 4, 5 et 6 ne sont signalées que pour leurs casques. Ce sont donc toujours les particularités iconographiques qui retiennent l'attention de Montfaucon et que le lecteur peut être amené à retenir. En revanche, Montfaucon apporte quelques éléments contextuels pour les médailles 7, 8, 9 et 10. Il indique par exemple que la huitième a été émise suite à une victoire (elle tient une palme) mais nous ne savons pas de qui, que la neuvième monnaie a été produite par Lysimaque (fin du IV^e siècle/début du III^e siècle av. n. è.), ou encore que la dixième a été émise par le roi Antigone (IV^e siècle av. n. è.). Montfaucon n'évoque les dernières médailles que très rapidement et seulement pour mentionner les attributs divins qu'elles contiennent. Il ajoute un commentaire sur l'arbre de la déesse :

« La suivante tient aussi la foudre. Une autre paroît aussi sur un navire avec la chouete, & lance la foudre contre les ennemis. Les trois autres n'ont rien de particulier, sinon que la

dernière tient un rameau d'olivier, arbre consacré à Minerve, à qui on attribue l'invention des olives & de l'huile³⁹. »

Montfaucon est donc très bref dans ses présentations. Comme dans le reste des chapitres, il souhaite donner un aperçu synthétique de la déesse. Dans cette démarche, la chronologie, la contextualisation des œuvres, leur typologie, apparaissent comme très secondaires, voire sont franchement ignorées. Lorsque Montfaucon donne un commentaire, il le fait généralement en s'appuyant sur les sources littéraires : ce sont Strabon (9.1.16) et Thucydide (2.13) qui parlent des statues de Phidias, Pausanias (1.24.5) qui mentionne le sphinx sur le casque de Minerve (Athéna) ; l'évocation de la chouette et du dragon est l'occasion de placer une anecdote sur Démosthène⁴⁰ (Plut. *Dem.*, 31), etc. L'image est donc plutôt subordonnée au texte : pour présenter la figure 4, pl. LXXXIII, représentant Ajax et Cassandre, Montfaucon raconte l'épisode mythologique, qu'il agrémenté d'une citation de Virgile (*Aen.*, 1.39-41), après avoir ajouté pour seul commentaire : « Voilà ce que représente la pierre⁴¹. » L'objet figuré se cantonne donc ici à illustrer le récit qui vient d'être fait.

Mais les éléments qui attirent l'attention de Montfaucon, aussi bien dans l'organisation de ses planches que dans le développement de ces chapitres, sont principalement les attributs de la déesse, ses postures et les proportions dans lesquelles elle est représentée – en portrait, en buste ou en pied. Le but est donc de délimiter l'iconographie de cette figure antique, en rendant compte de sa complexité et de la grande diversité de représentations dont elle fait l'objet, dans la globalité de l'Antiquité. Si le chapitre est très descriptif et peu analytique pour l'historien des religions aujourd'hui, l'ouvrage se présente comme un précieux répertoire iconographique, impulsant, par son classement thématique – et non par collection, comme le font ses contemporains – une dynamique que l'on retrouvera à la fin du siècle, dans les publications telles que le Daremberg et Saglio, qui nous intéressera plus bas⁴².

Le contenu analytique est donc assez faible dans la notice de l'*Antiquité expliquée* consacrée à Minerve. Il mérite toutefois notre attention car il est révélateur du regard chrétien porté par Montfaucon sur les divinités antiques, favorisant leur allégorisation.

³⁹Bernard de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, op. cit., vol. I, p. 143.

⁴⁰Où Montfaucon laisse poindre encore un léger jugement de valeur lorsqu'il cite Démosthène : "Minerve Poliade se délectoit en trois horribles bêtes, qui étoient la chouette, le dragon & le peuple" (*Ibid.*, vol. I, p. 140).

⁴¹*Ibid.*, vol. I, p. 142.

⁴²Cf. *infra*, p. 54.

1.1.5. Une vision chrétienne favorisant l'allégorisation de la déesse

Au cours de son développement, Montfaucon, moine bénédictin, se montre séduit par les paroles du Père de l'Église qu'est Clément d'Alexandrie, qui n'hésite pas à souligner la cruauté de Minerve, fille de Pallas, qui ose écorcher vif son propre père. Il fait ainsi écho à un procédé courant dans la littérature apologétique, qui vise à diaboliser le paganisme et l'image de la déesse, même si Montfaucon se laisse peu aller à ce genre de considération et garde généralement un ton assez neutre⁴³. Tout au plus, lorsqu'un mythe lui semble trop invraisemblable, en propose-t-il une interprétation allégorique. C'est par exemple le cas lorsqu'il évoque la naissance de Minerve sortie de la tête de Jupiter, en empruntant l'interprétation de Cornutus (I^{er} siècle de n. è.), qu'on appelle aussi Phornutus (*De Natura Deorum*, 20) :

« Phornutus dit que Jupiter aiant dévoré Metis, c'est-à-dire la prudence, il conçût Minerve, & la mit au monde : mais tout cela est symbolique, & marque apparemment que la prudence ou Metis se trouve toute en dieu, & qu'il l'enfante au dehors par les œuvres merveilleuses & pleines de sagesse qu'il produit dans cet univers⁴⁴. »

La remarque de Montfaucon est empreinte des conceptions chrétiennes du divin et traduit la volonté d'allégoriser les figures païennes pour leur donner du sens. Minerve se voit ainsi confier le rôle de personnification de la Sagesse et de l'Intelligence. Ce genre d'attribution n'est pas nouveau et n'est pas propre au christianisme, car les Anciens déjà, comme on peut le voir avec Cornutus, allégorisaient les figures divines⁴⁵. Susan Deacy et Alexandra Villing ont rappelé comment, au Moyen Âge, avec la fin des cultes polythéistes, les divinités comme Athéna ont été transformées en allégories évocatrices, renvoyant aux notions qui leur étaient associées :

« The triumph of Christianity precluded the worship of Athena, but she survived – and indeed flourished – as an allegorical and ethical concept within the new system of belief. In the Middle Ages, she was represented as the defender of wisdom and virtue, and her warrior status was crucial to her popularity⁴⁶. »

⁴³On note seulement quelques exemples où Montfaucon laisse poindre son jugement sur le fonctionnement de la religion polythéiste. Il écrit par exemple : « on trouve encore un grand nombre de narrations pareilles sur l'origine de Minerve, qui se détruisent souvent les unes les autres. » (*ibid.*, vol. I, p. 137).

⁴⁴*Ibid.*, vol. I, p. 138.

⁴⁵Guillaume Rocca-Serra, « Pour une édition de Cornutus », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, vol. 1, n° 3, 1963, p. 348-350.

⁴⁶Susan Deacy et Alexandra Villing, « Athena Past and Present : an Introduction », dans *Athena in the Classical World*, Brill., Leiden, Boston, Köln, Brill, p. 4.

Les chercheuses expliquent que ce procédé s'est poursuivi à la Renaissance, renforcé par le rôle de la déesse de patronne des arts et des activités humaines, qui est passé au premier plan, dans le contexte de renouveau des arts et du développement de la science. Depuis, Athéna a continué de s'illustrer comme protectrice des institutions artistiques et pédagogiques, ainsi que des activités intellectuelles, l'associant définitivement à la Raison.

Faire d'Athéna une allégorie permet ainsi de l'intégrer dans un système de valeurs chrétiennes, sans que sa figure « païenne » n'entre en conflit avec le christianisme. On peut trouver des contre-exemples, comme le *Paradise Lost* du poète John Milton (1608-1674), publié en 1667, qui fait de la naissance d'Athéna, sortie de la tête de Zeus, une métaphore de la naissance du péché, sorti de la tête de Satan⁴⁷. Allégoriser est au fond une manière de prendre ses distances par rapport à la mythologie, ce que le courant platonicien avait d'ailleurs entrepris très tôt, ou d'en tirer une sorte de « morale ». On note que ce genre d'exemples reste assez rare dans l'ouvrage de Montfaucon. Cette sorte de « lissage » des figures divines antiques est un procédé que nous aurons l'occasion de retrouver dans les ouvrages postérieurs à Montfaucon. Minerve devient ainsi l'allégorie de la Sagesse, production de Dieu, le fruit de son œuvre et de sa Prudence, qui est pour lui la traduction de *Mètis*⁴⁸. Une telle vision est mise en valeur par Montfaucon, contrairement à la Minerve qui tuait son père, qu'il a évoquée juste avant.

Ces passages interprétatifs sont relativement rares dans le chapitre mais trahissent l'opinion de l'auteur, qui s'efforce pourtant de rester neutre. Ils sont significatifs d'un jugement de valeur que l'on peut accorder à la déesse et de sa valeur métaphorique : elle est la Prudence, la Sagesse, une dimension valorisée par l'auteur et que les artistes du XIX^e siècle ne manquent pas d'employer dans leurs compositions. La lecture d'un ouvrage comme celui de l'*Antiquité expliquée* leur permet à la fois de comprendre quelle est la valeur symbolique attribuée à la déesse, mais aussi de trouver bon nombre de modèles antiques, constituant un vaste répertoire iconographique, pour composer leurs propres compositions. L'enseignement artistique au XIX^e siècle prend, en effet, énormément appui sur les œuvres antique, en grande partie grâce aux travaux de Winckelmann, qui ont consacré l'Antiquité classique comme référence ultime en matière artistique.

⁴⁷*Ibid.*, p. 6.

⁴⁸Cf. *supra*, p. 257.

1.2. L'apport de Winckelmann : consacrer l'Antiquité comme autorité artistique

Commençons par rappeler brièvement le parcours de Winckelmann. Il est né en 1717 à Stendal, d'un modeste savetier prussien⁴⁹. Jusqu'à ses quarante ans, il n'a jamais vu directement les chefs d'œuvres de l'Antiquité et pourtant à sa mort, en 1768, il est reconnu comme la plus grande autorité européenne dans le domaine de la sculpture grecque et romaine. Sa carrière scientifique commence en 1755 lorsqu'il publie un essai sur l'imitation de la peinture et de la sculpture grecques. La même année, il arrive à Rome et, en 1758, il devient bibliothécaire et antiquaire du cardinal Albani, pour être ensuite nommé préfet des antiquités pontificales en 1763. Ce n'est qu'avec l'édition de la *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch*, en 1760, qu'il devient vraiment célèbre dans toute l'Europe savante. Sa renommée s'accroît encore avec la parution de l'*Histoire de l'art dans l'Antiquité*, en 1763-1764 pour la version allemande, qui est traduite en français en 1789 par Michel Huber⁵⁰.

1.2.1. Une méthode moderne aux fondements d'une nouvelle discipline

L'importance et l'impact du travail de Winckelmann sur la création de l'histoire de l'art font consensus⁵¹. Son *Histoire de l'art chez les Anciens*, publiée à Dresde en 1764, initie un nouveau rapport à l'art antique et même une nouvelle discipline, l'histoire de l'art. Comme le souligne Élisabeth Décultot, la modernité est un aspect recherché, et même revendiqué, par Winckelmann, qui fait vœu de « ne rien écrire qui eût déjà été écrit, de produire quelque chose qui pût ressembler à un original⁵² ». Son ouvrage se présente comme une théorisation de l'art antique par aires géographiques. Ainsi, nous n'y trouverons pas de traitement par figure, comme on a pu le voir avec Montfaucon. Notre objectif ici n'est pas de relever de toutes les occurrences d'Athéna dans la publication de Winckelmann. Nous expliquerons en quoi son

⁴⁹ Francis Haskell et Nicholas Penny, *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen*, Paris, Hachette, 1999, p. 133.

⁵⁰ Annie-France Laurens, « Johann Joachim Winckelmann, Histoire de l'art dans l'Antiquité, traduction nouvelle de Dominique Tassel, introduction, notes et bibliographie de Daniela Gallo », *Bulletin Monumental*, vol. 166, n° 4, 2008, p. 357-358.

⁵¹ Elisabeth Décultot, *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, PUF, 2000, p. 1-2.

⁵² Extrait d'une lettre à Uden (qui est-ce ?) du 3 juin 1755, J.J. Winckelmann, *Briefe*, éd. Walther Rehm en collaboration avec H. Diepolder, Berlin, 1952-1957, vol. 1, p. 171, cité par Élisabeth Décultot (*ibid.*, p. 1).

travail est novateur et a influencé le XIX^e siècle dans sa production d'images, en soulignant quelques exemples d'usages qu'il fait de l'iconographie de la déesse.

L'*Histoire de l'art chez les Anciens* connaît un énorme succès⁵³. Premièrement pour une raison d'ordre épistémologique. Winckelmann est considéré comme le créateur d'une nouvelle discipline : l'histoire de l'art ; il joue en outre un rôle essentiel dans la discipline naissante qu'est la science de l'Antiquité. Il a profondément bouleversé la façon d'étudier le matériau artistique antique. Comme l'écrit Francis Haskell : « L'exposé chronologique de Winckelmann reposait sur une analyse des phases stylistiques successives ; une telle approche de l'art classique était sans précédent⁵⁴. »

L'analyse de Winckelmann, qui est quasi clinique, se fait sans passion, à part de rares exceptions. C'est donc par une observation rigoureuse et en replaçant dans le temps les objets observés que Winckelmann a fondé sa méthode. À partir de l'étude minutieuse de détails des œuvres, il déduit des généralisations sur la sculpture. Son approche typologique et chronologique est novatrice. Cette méthode a suscité un vrai engouement, même après sa mort. Certains savants essayaient par exemple d'observer les œuvres d'art à la torche pour réussir à bien en isoler les parties et à appréhender la complexité des détails.

Ce qui frappe, c'est aussi la dimension encyclopédique de l'*Histoire de l'art dans l'Antiquité*, une intention que nous avons déjà soulignée chez Montfaucon, mais qui prend une autre ampleur ici. Francis Haskell souligne que « le résultat le plus significatif et le plus durable obtenu par Winckelmann fut de produire un cadre chronologique exhaustif, complet et clair de tout l'art antique – surtout de la sculpture, y compris égyptienne et étrusque. Personne auparavant ne l'avait fait⁵⁵. » Le chercheur insiste sur le fait que beaucoup de lecteurs ont été influencés par les catégories stylistiques et la sensibilité chronologique de Winckelmann. Dans les collections et les musées, on se met à classer les statues chronologiquement, ce qui se pratiquait déjà pour les bustes-portraits romains, mais moins pour les autres types d'antiquités. Les publications suivent dès lors de plus en plus cette logique, alors qu'auparavant on classait plutôt par propriétaire ou par sujet.

La deuxième innovation de Winckelmann est d'ordre esthétique. Il a initié une réforme du goût, avec un prédicat : il faut imiter les Grecs, dont la production artistique est considérée comme la meilleure de toutes les civilisations antiques. Il influence dans ce sens la production

⁵³ *Ibid.*, p. 1-2.

⁵⁴ Francis Haskell et Nicholas Penny, *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen*, op. cit., p. 135.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 134.

artistique de la fin du XVIII^e et même du XIX^e siècle, qui voit l'émergence du néo-classicisme.

1.2.2. La suprématie de l'art grec

Le fait de mettre en avant la diachronie implique aussi d'étudier l'évolution de l'art. Winckelmann est le premier à tenter avec cohérence de caractériser les étapes successives de la sculpture grecque et à distinguer les productions grecques et romaines⁵⁶. Cela implique aussi de fixer une apogée et un déclin. Parmi toutes les civilisations antiques, pour Winckelmann, c'est la civilisation grecque qui a le plus excellé en art, celle qui connaissait le beau, qu'elle rendait dans sa noblesse, sa sérénité et sa grandeur ; mais elle présente, elle aussi, différentes périodes. Winckelmann en dénombre quatre, voire cinq⁵⁷. La première époque précède Phidias ; il s'agit donc de l'époque archaïque, jusqu'au V^e siècle avant notre ère, qu'il nomme « le style le plus ancien⁵⁸ ». Ce sont ensuite Phidias et ses contemporains qui ont permis d'accéder au « grand style » ou « haut style » et qui correspond à la première période de l'époque classique, le V^e siècle. Nous notons donc que c'est un artiste, réputé en partie grâce à une de ses statues d'Athéna, l'Athéna Parthénos, qui est présentée comme une référence incontournable de l'apogée de l'art grec. Au « haut style » succède une deuxième période faste que Winckelmann appelle le « beau style » et qui s'étend de Praxitèle à Lysippe, à partir de la seconde moitié du IV^e siècle avant notre ère. Enfin, on débouche sur une période de déclin, que Winckelmann nomme le « style des imitateurs » et qui finit par le déclin de l'art grec, sous l'occupation romaine de la Grèce.

Au risque de prendre, le temps de quelques paragraphes, un peu de distance avec Athéna, nous proposons de caractériser rapidement chaque style, car ils nous permettront d'éclairer les productions du XIX^e siècle analysées dans les parties suivantes. Winckelmann résume ainsi le style ancien : « le dessin en était vigoureux, mais rigide ; énergique, mais sans grâce, et la vigueur de l'expression en diminuait la beauté⁵⁹. » C'est donc un style qui se manifeste par sa rigidité et son absence de grâce. Selon Winckelmann, il a toutefois permis de

⁵⁶ *Ibid.*, p. 140.

⁵⁷ Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, Paris, Le livre de poche, 2005, p. 133.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 333.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 342.

poser les bases du style suivant, le « haut style », grâce notamment à la précision du contour qu'il a imposée.

L'avènement du « haut style » met en avant un élément important pour Winckelmann : les conditions et le contexte de production de l'art. Le « haut style » a pu s'épanouir parce que la liberté était florissante en Grèce, et seulement une fois qu'elle fut bien instaurée⁶⁰. Il se rapproche plus de la nature que ne le faisait le « style ancien » et apprend « à passer de la dureté et du saillant des parties abruptement découpées à la fluidité des contours, à donner plus de tenue et de modération aux attitudes et aux actions outrées, à se montrer moins savants que beaux, sublimes et grands⁶¹. » Le beau, le sublime et le grand, ce sont bien là les valeurs qui seront retenues par le courant artistique du néoclassicisme et qui influenceront massivement la production artistique académique et officielle que nous aurons l'occasion d'analyser dans la suite de cette recherche. On supprime les excès, on est dans la noblesse et la retenue, mais toutefois moins dans la rigidité qu'à l'époque archaïque. C'est l'harmonie, des tons et des formes, qui règnent. Winckelmann précise que cette période mérite bien le nom de « grand style », car c'est la grandeur qui semble avoir été visée.

Il nuance toutefois son propos en disant que dans ce style, s'observe encore parfois une certaine raideur, des contours excessivement « anguleux⁶² », là où leurs successeurs choisiront des contours plus onduleux. Il explique ce phénomène par le fait que les artistes de cette période durent fixer les règles de proportion de manière précise et qu'« il n'est pas impensable qu'ils aient sacrifié à l'exactitude un certain degré de beauté dans la forme⁶³. » Donc cette période est marquée par la grandeur, mais la grandeur avec une certaine forme de rigidité, en comparaison avec l'art de la période suivante.

Parmi les œuvres les plus remarquables de cette période, Winckelmann cite la *Pallas* de la Villa Albani du cardinal Alessandro Albani, copie romaine d'un original grec datant du V^e siècle. Il décrit la statue, qui est en très bon état et qu'il dit dotée d'une très grande beauté, mais avec cette légère dureté qu'il a associée au style « haut ». Winckelmann souligne aussi chez la *Pallas*, un autre aspect caractéristique du « grand style » : la grande simplicité. Pour lui, ce style manque un peu de grâce, de « rondeur et de douceur⁶⁴ », que, dans le style suivant, Praxitèle apporte. C'est lui l'instigateur du « beau style ». La caractéristique

⁶⁰ *Ibid.*, p. 344-345.

⁶¹ *Ibid.*, p. 345.

⁶² *Ibid.*, p. 345.

⁶³ *Ibid.*, p. 345.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 347.

principale de ce dernier est la *grâce*, affirme Winckelmann⁶⁵. On se débarrasse de la raideur du style précédent, une évolution est particulièrement visible chez Lysippe « qui imita plus la nature que ses prédécesseurs, donnant à ses figures une ligne sinueuse [...]»⁶⁶. Cette grâce, qui habite le « beau style », se manifeste dans les gestes, et le mouvement du corps, qui retient davantage l'attention des artistes. Malgré cette plus grande expressivité, l'harmonie et la retenue demeurent, même dans la représentation de l'extrême souffrance, comme dans le célèbre groupe sculptural du *Laocoon*⁶⁷.

Ainsi l'art grec classique est-il instauré par Winckelmann comme la période la plus faste de l'Antiquité. Ceci influence tout le XIX^e siècle, dans ses sources d'inspiration. Susan Deacy et Alexandra Villing estiment que c'est plus particulièrement l'Athènes de Périclès qui est la référence préférée :

« Ideal representations of the gods were considered to have been best achieved in the Classical period, most notably in Periclean Athens, and as patron goddess of the city during its period of highest achievement, Athena was naturally accorded a position of special regard⁶⁸. »

Ainsi, Winckelmann, en consacrant la période de la Grèce classique comme apogée ultime de l'art, a-t-il probablement contribué à renforcer un peu plus l'aura de la déesse et l'intérêt que lui portent les contemporains. Certaines images de la déesse lui servent à bâtir son histoire de l'art et à distinguer différents styles, devenant ainsi des repères pour les artistes. Par ailleurs, la perspective évolutionniste qu'il propose implique aussi un déclin de cet art. Les artistes contemporains doivent donc en tirer des conclusions et choisir pour leurs inspirations les bonnes références.

1.2.3. La perspective évolutionniste : une leçon pour les contemporains

Pour Winckelmann, on atteint dans le « beau style » le stade ultime de la beauté dans l'art, qui ne pourra plus être égalé et qui sera même voué au déclin :

« Les artistes de l'Antiquité ayant poussé au dernier degré l'étude des proportions et des formes de la beauté, ayant déterminé les contours des figures de telle sorte qu'il était impossible de s'en écarter vers l'extérieur ou vers l'intérieur sans commettre de faute, l'idée de la beauté ne pouvait s'élever plus haut. L'art, dans lequel un arrêt n'est pas plus

⁶⁵ *Ibid.*, p. 350.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 350.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 355.

⁶⁸ Susan Deacy et Alexandra Villing, « Athena Past and Present : an Introduction », *op. cit.*, p. 7-8.

concevable que dans les productions de la nature, devait donc nécessairement régresser puisqu'il ne pouvait avancer⁶⁹. »

Pour Winckelmann, une fois que toutes les formes et attitudes idéales ont été atteintes, on ne peut plus en produire de nouvelles et on est obligé de tomber dans l'imitation. Or, l'imitation est toujours inférieure au modèle. On entre donc dans la période de la « décadence de l'art⁷⁰ ». Winckelmann analyse plusieurs exemples de cette période afin de démontrer qu'ils laissent à désirer et auraient pu être mieux réalisés. Il nuance toutefois en ajoutant que jusqu'à la chute totale de l'art, le génie des grands artistes n'avait pas complètement disparu, dans la mesure où l'on constate toujours une certaine beauté et une certaine simplicité.

Le travail de Winckelmann est colossal et il s'attache à l'étude détaillée des caractéristiques stylistiques de chaque période qu'il a délimitée. Un aspect marquant dans son ouvrage est le regard évolutionniste qu'il porte sur l'art, qui progresse, atteint un sommet, puis décline. Winckelmann résume leurs caractéristiques de la manière suivante : « le style droit et dur, le grand style angulaire, le beau style coulant et le style des imitateurs⁷¹. » Ainsi, la période la plus faste, selon Winckelmann s'étend sur une grosse centaine d'années seulement : de l'époque de Périclès, à la mort d'Alexandre. Ce type de périodisation, avec des cycles de croissance, de maturité, puis de déclin, marquera toutes les recherches en sciences de l'Antiquité au XIX^e siècle ; nous retrouverons du reste ce point de vue évolutionniste, concernant l'art, dans les publications que nous analyserons plus avant. Il faut noter enfin que, du point de vue de Winckelmann, cette évolution de l'art est cyclique, et qu'elle s'est reproduite à la Renaissance⁷², ce qui implique que les artistes de son temps et les artistes à venir sont susceptibles de connaître à nouveau l'art à son apogée.

Winckelmann se pose comme théoricien de l'art et son travail consacre la période classique et l'art grec comme des exemples à imiter, qui identifient des codes qui seront souvent repris dans l'art académique⁷³. Sa perspective évolutionniste se retrouve dans les grandes publications européennes du XIX^e siècle. Vient en effet le temps de l'émergence des grandes encyclopédies sur l'Antiquité, telles que le *Dictionary of Roman and Greek*

⁶⁹ Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, op. cit., p. 358.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 360.

⁷¹ *Ibid.*, p. 374.

⁷² *Ibid.*, p. 374-375.

⁷³ Sur la contribution de Winckelmann à faire de la Grèce une référence incontournable dans la consolidation de l'identité germanique, voir Anthony Andurand, *Le mythe grec allemand : Histoire d'une affinité électorale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

Antiquities d'Antony Rich⁷⁴ ou la *Realencyclopädie der Altertumswissenschaft*⁷⁵, qui constitue, aujourd'hui encore, une référence incontournable. Pourtant, nous nous concentrerons dans la suite de notre analyse sur les publications françaises, parce qu'elles se nourrissent abondamment des travaux de la science germanique⁷⁶ et nous permettront donc d'en avoir un aperçu indirect. De plus, le dictionnaire de Rich ne présente pas d'entrée sur Athéna comme telle et la *Realencyclopädie* n'est pas illustrée. Nous nous proposons donc d'analyser maintenant le *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* de Daremberg et Saglio, dont le travail s'inscrit dans la lignée des ambitions encyclopédiques de Montfaucon et Winckelmann.

1.3. Le Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines de Daremberg et Saglio : vers une connaissance exhaustive de l'Antiquité

La parution du *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments contenant l'explication des termes qui se rapportent aux mœurs, aux institutions, à la religion, aux arts, aux sciences, au costume, au mobilier, à la guerre, à la marine, aux métiers, aux monnaies, poids et mesures, etc. et en général à la vie publique et privée des anciens, constitué de 10 volumes*, a lieu entre 1877 et 1919. Il est édité sous la direction de l'historien et médecin Charles Victor Daremberg (1817-1872) et celle de l'archéologue Edmond Saglio (1828-1911). Il se présente comme une compilation très complète des connaissances alors acquises sur l'Antiquité et sa publication s'étale sur le long terme.

1.3.1. Une publication colossale entreprise par plusieurs générations d'auteurs

Comme Catherine Valenti l'a montré, la parution du *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines* est le résultat d'une longue et difficile gestation s'étalant sur près de

⁷⁴ Anthony Rich, *A Dictionary of Roman and Greek Antiquities*, Londres, Longmans, Green & Company, 1873.

⁷⁵ August Pauly, Georg Wissowa, Wilhem Kroll, Karl Mittelhaus et Konrat Ziegler (dir.), *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft : neue Bearbeitung*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1894-1980.

⁷⁶ Anthony Andurand, *Le mythe grec allemand*, op. cit.

trente ans, à partir de 1855⁷⁷. La manière de désigner le dictionnaire elle-même traduit les fluctuations auxquelles a été soumis le projet. Si l'on parle régulièrement du « Daremberg » ou du « Daremberg et Saglio », Charles Daremberg étant le concepteur et l'initiateur du projet et Edmond Saglio le véritable directeur de la publication à partir des années 1860, certains spécialistes de l'Antiquité préfèrent le désigner comme le « Daremberg, Saglio et Pottier », voire « Saglio et Pottier », l'antiquisant Edmond Pottier étant l'assistant de Saglio à partir de 1884.

Né en 1817 à Dijon, Daremberg se lance dans des études de médecine et devient docteur en 1841. Sa formation initiale n'est donc pas celle d'un spécialiste de l'Antiquité, mais il manifeste très tôt son intérêt pour la médecine antique, notamment sous l'influence de son maître Émile Littré (1801-1881), spécialiste d'Hippocrate. En 1841, Daremberg soutient d'ailleurs une thèse consacrée à Galien. Danielle Gourévitch estime qu'à partir de cette période, Daremberg est totalement absorbé par sa passion pour l'histoire ; ainsi, s'il accepte un poste de médecin des écoles et des bureaux de bienfaisance pour gagner sa vie, qu'il devient bibliothécaire de l'Académie de médecine, puis de la Bibliothèque Mazarine à l'Institut, il entreprend dès 1840 des missions d'exploration pour récolter des manuscrits anciens et effectue plusieurs voyages en Angleterre, en Allemagne et enfin, en Italie⁷⁸. C'est lors de ce dernier voyage que lui vient l'idée d'un *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*.

Pour ce voyage, qui a pour but de collationner des textes médicaux antiques, il s'associe à Ernest Renan, qui l'initie à la connaissance du monde oriental. Le travail se répartit comme suit : Daremberg est chargé de rassembler et comparer les ouvrages des médecins antiques et Renan d'étudier les manuscrits orientaux à Rome. Lors de ses promenades et au contact de Renan, Daremberg prend conscience de ses lacunes culturelles, mais réalise aussi que ces manques affectent la science française en général qui ne possède pas de grand dictionnaire de l'Antiquité comme ses voisins allemands, anglais ou italiens. Fort de ce constat, à son retour en France, il élabore le projet du *Dictionnaire des Antiquités*.

⁷⁷ Catherine Valenti, « "Daremberg et Saglio" ou "Saglio et Pottier"? La difficile gestation d'un dictionnaire savant », *Anabases*, n° 4, 2006, p. 159-167.

⁷⁸ Danielle Gourévitch, *La mission de Charles Daremberg en Italie (1849-1850)*, Naples, Istituto nazionale di Archeologia e storia dell'arte/Centre Jean-Bérard/Institut français de Naples, 1994, p. 13, citée par Catherine Valenti, « "Daremberg et Saglio" ou "Saglio et Pottier"? La difficile gestation d'un dictionnaire savant », *op. cit.*, p. 160.

En 1855, il signe un contrat avec Hachette, contrat qui stipule l'élaboration d'un « Dictionnaire *universel* »⁷⁹. Par « universel », Daremberg et son éditeur entendent englober à la fois les antiquités les plus connues et étudiées jusque-là, à savoir les antiquités grecques et romaines, mais aussi les antiquités dites orientales, un aspect pour lequel, bien sûr, l'influence de Renan se fait sentir. De plus, chaque civilisation est présentée sous plusieurs aspects. Le contrat de 1855 répartit les grands axes comme suit :

« 1° La religion, les lois et les institutions politiques, civiles et domestiques, 2° Les mœurs, usages et coutumes, 3° Les langues écrites et parlées, 4° Les arts et métiers (l'architecture, la statuaire, la peinture, la glyptique, les monnaies, la céramique, la métallurgie, les ameublements), l'épigraphie, la paléographie, etc., 5° Les monuments conservés⁸⁰. »

Enfin, le *Dictionnaire* n'est pas destiné qu'aux spécialistes, il a pour vocation d'être lu par « l'honnête homme, amateur d'antiquités, d'arts, de lettres⁸¹. » Il est donc pour notre étude une source précieuse, car il se veut accessible aux non spécialistes et pourra être lu par les artistes du XIX^e siècle qui souhaitent composer leurs images. Finalement, cette ambition d'universalité ne sera pas totalement respectée puisqu'en 1863, les antiquités chrétiennes font l'objet d'une publication à part, dans le *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes* de l'abbé Martigny.

La forme adoptée pour le *Dictionnaire* est calquée sur celle de son homologue britannique, *A Dictionary of Roman and Greek Antiquities* d'Antony Rich, que nous avons évoqué⁸². Dans le *Dictionnaire* de Daremberg, les entrées sont en latin et sont signées par leurs auteurs ; elles sont aussi agrémentées de vignettes, des représentations antiques qui pourront inspirer les artistes et parler au grand public. Daremberg s'est entouré de plusieurs collaborateurs : Saglio rejoint l'aventure au milieu des années 1860 et y joue un rôle de premier plan, en particulier après la mort de Daremberg en 1872.

Saglio est né à Paris en 1828 et se tourne d'abord vers des études de droit. Il n'est donc pas non plus un spécialiste de l'Antiquité. C'est en suivant les cours du médiéviste Jules Quicherat (1814-1882) qu'il se passionne pour l'histoire de l'art et l'archéologie. Saglio devient ensuite conservateur adjoint du Louvre, au département de la sculpture moderne et

⁷⁹ Catherine Valenti, « “Daremberg et Saglio” ou “Saglio et Pottier” ? La difficile gestation d'un dictionnaire savant », *op. cit.*, p. 162.

⁸⁰ Danielle Gourévitch, *La mission de Charles Daremberg en Italie (1849-1850)*, *op. cit.*, p. 36.

⁸¹ Philippe Jockey, *L'archéologie*, Paris, Belin, 1999, p. 135, cité par Catherine Valenti, « “Daremberg et Saglio” ou “Saglio et Pottier” ? La difficile gestation d'un dictionnaire savant », *op. cit.*, p. 163.

⁸² Catherine Valenti, « “Daremberg et Saglio” ou “Saglio et Pottier” ? La difficile gestation d'un dictionnaire savant », *op. cit.*, p. 163-164.

des objets d'art du Moyen Âge et de la Renaissance, avant d'en devenir le directeur entre 1879 et 1893. Il exerce ensuite les fonctions de directeur du Musée de Cluny entre 1893 et 1903. Daremberg le contacte en 1865 pour l'intégrer au projet et Saglio rejoint vite l'entreprise pour en assurer la direction générale, aux côtés de Daremberg. Il rédige aussi un grand nombre d'articles consacrés aux ustensiles, meubles, vêtements ou encore à la mythologie.

Le premier volume ne paraît qu'en 1877, alors que Daremberg est déjà mort depuis cinq ans ; ce volume est néanmoins et fictivement daté de 1873. Catherine Valenti distingue deux périodes dans l'élaboration du *Dictionnaire*. Avec la mort de Daremberg, Saglio devient seul directeur de la publication entre 1872 et 1884 et son rôle est absolument central dans l'élaboration de l'ouvrage. Pendant cette période, il peine à trouver des collaborateurs et se charge lui-même de la rédaction de nombreux articles. La situation change lorsqu'en 1884 Pottier rejoint le projet. Le jeune homme de 29 ans vient d'être nommé suppléant à l'École des Beaux-arts de Paris et conservateur au Louvre, au Département des antiquités orientales et de la céramique. Auparavant, il avait été maître de conférences de littérature grecque à la Faculté des lettres de Rennes, après un séjour à l'École française d'Athènes entre 1877 et 1880, puis il avait passé son doctorat en 1884.

Pottier a donc fréquenté l'École française d'Athènes à la fin de la direction d'Albert Dumont (1842-1884), entre 1875 et 1878. Ce dernier avait réformé en profondeur l'institution, en lançant le *Bulletin de Correspondance hellénique* et en créant un Institut du même nom⁸³. Ces réformes s'inscrivent dans le contexte de la rivalité franco-allemande exacerbée par la guerre contre la Prusse de 1870-1871 et renforcée les années suivantes par un nationalisme de plus en plus affirmé. Ce genre de tension se fait ressentir sur les chantiers de fouille grecs, alors que la science allemande est depuis longtemps un modèle pour les Français, modèle à égaler ou mieux, à dépasser. Pottier, qui adhérait à l'esprit de Dumont a probablement contribué à faire du *Dictionnaire des Antiquités* un outil d'émulation scientifique envers l'Allemagne. Il prend d'ailleurs une part active dans la direction de l'ouvrage et y apporte de nombreux contributeurs.

C'est dans ce contexte que paraissent régulièrement, dès 1884, les premiers fascicules. La publication se poursuit jusqu'à l'achèvement en 1919. Son succès est certain et il fait des émules en Europe : les Italiens publient à partir de 1886 le *Dizionario epigrafico di antichità*

⁸³ Fernand Mayence, « Le Centenaire de l'École française d'Athènes », *L'Antiquité Classique*, vol. 16, n° 2, 1947, p. 345-351.

romane, et les Allemands répondent au « Daremberg » dès 1894 avec l'immense *Realencyclopädie der Altertumswissenschaft*⁸⁴.

Le *Dictionnaire des antiquités* reste aujourd'hui une référence majeure, bien qu'il nécessite d'être mis à jour en tenant compte des nouvelles découvertes et études, sans compter que les apports de l'anthropologie et de la sociologie ont considérablement infléchi les problématiques et les méthodes⁸⁵. Monique Dondin-Payre insiste sur le goût de Daremberg pour les manuscrits et la valeur de la preuve, ainsi que sur son exigence intellectuelle et sa volonté de partager l'érudition qu'il ne destine pas qu'aux élites⁸⁶. La dimension de vulgarisation chère à Daremberg fait du *Dictionnaire des Antiquités* une source précieuse pour notre étude, puisqu'il constituait une lecture abordable pour les non spécialistes et les artistes de l'époque, et surtout parce qu'il comporte une riche collection d'images.

1.3.2. Le renouveau de l'importance des images

C'est bien dans la perspective d'être accessibles au plus grand nombre, précise Monique Dondin-Payre, que les articles sont richement illustrés par des reproductions d'antiques, un atout supplémentaire pour les artistes que nous étudierons plus loin. Il s'agit bien là d'une innovation pédagogique, comme l'a montré F. Lissarrague.

Ce dernier a étudié l'importance et la place des images dans le *Dictionnaire des Antiquités*⁸⁷. Il fait remarquer que l'usage qui y est fait des images n'est pas nouveau. Nous avons déjà souligné que le *Dictionnaire*, dans sa structure et sa présentation, est inspiré du

⁸⁴ Catherine Valenti, « "Daremberg et Saglio" ou "Saglio et Pottier"? La difficile gestation d'un dictionnaire savant », *op. cit.*, p. 166-167.

⁸⁵ Sur la constitution du *DAGR*, son importance et ses limites, voir aussi, dans le dossier du numéro 4 de la revue *Anabases* lui étant consacré, en complément des articles utilisés ici, écrits par Catherine Valenti, Monique Dondin-Peyre et François Lissarrague, les suivants : Anthony Andurand, Julien Cazenave, Sébastien Delmas et Véronique Krings, « Contribuer au Dictionnaire des antiquités grecques et romaines : quelques cas de figures », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 4, octobre 2006, p. 179-180 ; Sébastien Delmas, « Un Reinach au service du Daremberg : Théodore Reinach ou la discrète implication d'un helléniste de renom », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 4, octobre 2006, p. 189-195 ; Julien Cazenave, « Le « mystère Toutain » à la lumière de sa contribution au Dictionnaire des antiquités grecques et romaines », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 4, octobre 2006, p. 197-203 ; Véronique Krings, « Franz Cumont : l'apport des lettres à l'étude d'une participation au Dictionnaire des antiquités grecques et romaines », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 4, octobre 2006, p. 205-218 ; Anthony Andurand, Julien Cazenave et Sébastien Delmas, « Appréhender le Dictionnaire des antiquités grecques et romaines par sa table d'auteurs. Les données statistiques comme outil d'analyse », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 4, octobre 2006, p. 219-223 ; Geneviève Gal, « Synthèse et bilan d'une exploration préliminaire », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 4, octobre 2006, p. 257-258.

⁸⁶ Monique Dondin-Payre, « Quelques réflexions sur l'analyse historiographique et épistémologique du *DAGR* », *Anabases*, n° 4, 2006, p. 169-172.

⁸⁷ François Lissarrague, « Le Daremberg ou l'Antiquité en images », *op. cit.*, p. 173-177.

Dictionnaire de Rich, y compris pour l'inclusion de gravures dans le corps des articles. Mais, d'après François Lissarrague, cette pratique remonte à Montfaucon. Dans *l'Antiquité expliquée*, comme dans le Daremberg et Saglio, les images y font l'objet d'un nouvel usage et sont présentées comme centrales. Autant que le texte, elles ont pour rôle d'instruire le lecteur. François Lissarrague écrit ainsi :

« sont nettement affirmés plusieurs présupposés qui circulent implicitement ou explicitement dans la culture archéologique du XVIII^e et du XIX^e siècles. Les images sont plus vraies que les textes, elles expliquent mieux que les mots, elles sont immédiates, d'une évidence directe. Elles produisent sur le lecteur non seulement un certain plaisir, mais un puissant effet de réel⁸⁸. »

Pour le grand public, l'image est un atout pour favoriser une meilleure compréhension et appropriation des contenus. Qui plus est, ces images contribuent à forger une représentation plus ou moins précise de ce à quoi ressemblait l'Antiquité, ses artefacts et ses divinités. Bien évidemment, pour un lecteur artiste, l'image peut aussi devenir une source d'inspiration, un modèle. Ces publications illustrées et destinées au plus grand nombre nous semblent ainsi constituer des sources précieuses pour analyser la réception de la déesse et la constitution de son iconographie au XIX^e siècle.

Si François Lissarrague rapproche la publication de Daremberg et Saglio de celle de Montfaucon, il rappelle pourtant que Saglio n'appréciait pas que l'on compare son œuvre à celle du moine bénédictin du XVIII^e siècle⁸⁹. François Lissarrague ne s'en étonne pas, dans la mesure où Saglio ne souhaite pas être associé à un ouvrage antérieur de cent cinquante ans. On constate toutefois que l'image est, dans le *Dictionnaire*, « un document direct, un moyen explicatif⁹⁰. », comme le revendique la préface de Saglio :

« Les gravures⁹¹, qui sont nombreuses, sont toutes puisées aux sources antiques, soit que les dessins aient été faits d'après les monuments, soit qu'ils aient été pris dans des ouvrages qui les reproduisent fidèlement. [...] Il suffira d'un regard jeté sur ce livre pour s'apercevoir que les gravures n'y sont pas de pures illustrations, mais des preuves à l'appui de ce qui est allégué dans le texte⁹². »

⁸⁸ *Ibid.*, p. 174.

⁸⁹ François Lissarrague renvoie à la nécrologie de Salomon Reinach sur Saglio, qui cite Saglio lui-même : « Je n'aime pas qu'on renvoie à Montfaucon » (S. Reinach, *RA* 1911, p. 458), *Ibid.* p. 174.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 174.

⁹¹ Les auteurs des gravures ne sont pas cités dans l'introduction.

⁹² Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Paris, Hachette, 1877, vol.1, p. VI.

On perçoit à travers cette citation la volonté de rigueur qui anime les auteurs quant à la reproduction des images antiques, ainsi que la grande place qu'il leur accorde. Elles sont bien là pour appuyer ce qui est dit dans le texte, le clarifier, toujours dans une démarche d'accessibilité au plus grand nombre. C'est un aspect que l'on observait déjà chez Montfaucon, ainsi que dans le *Dictionary* de Rich. La large diffusion de ces ouvrages montre bien le succès d'un tel parti pris.

Comme l'explique François Lissarrague, Saglio a accumulé un stock d'images qui par la suite sera largement exploité par les éditions Hachette, et notamment dans la réédition de l'*Histoire des Grecs* de V. Duruy, entre 1887 et 1889⁹³, un ouvrage que nous analyserons plus bas. D'autres publications ont repris les images du *Dictionnaire des Antiquités*, notamment *La vie publique et privée des Grecs et des Romains* de l'auteur de l'article sur Athéna, Gustave Fougères⁹⁴, ou encore de manière assez directe, la version abrégée du *Dictionnaire* par Pierre Lavedan⁹⁵, ou encore le *Dictionnaire illustré Latin-Français* de Gaffiot⁹⁶.

À propos de ces images largement diffusées, François Lissarrague conclut : « cette idée éditoriale, puissamment déclinée à travers ces nombreuses publications, a créé en France une mémoire visuelle quasi inconsciente pour des générations de latinistes ; et elle a sans doute pesé lourd dans notre perception de l'Antiquité⁹⁷. » Ces images ont durablement façonné la vision que les Français du XIX^e siècle ont d'Athéna, comme de l'Antiquité en général.

Cet ouvrage ayant été très influent et ayant constitué une sorte de synthèse des connaissances de l'époque sur l'Antiquité, l'analyse de l'article consacré à Athéna nous permettra de bien cerner les données acquises sur la déesse à la fin de la période que nous étudions. Pour rendre compte des connaissances sur la déesse détaillées dans le *Dictionnaire*, nous proposons, après une présentation générale de la notice qui lui est consacrée, de mettre en avant certaines thématiques importantes qui émergent à sa lecture. Nous avons relevé les images reproduites dans l'article ; nous ne les analyserons pas toutes en détail mais mettrons l'accent sur celles qui nous semblent particulièrement remarquables pour notre étude.

⁹³ Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, première édition chez Hachette, 3 vol., 1887-89.

⁹⁴ G. Fougères, *La vie publique et privée des Grecs et des Romains : album contenant plus de 890 gravures*, Paris, Hachette, 1894.

⁹⁵ P. Lavedan, *Dictionnaire illustré de la mythologie et des arts grecs et romains*, Paris, Hachette, 1931.

⁹⁶ F. Gaffiot, *Dictionnaire illustré Latin-Français*, Paris, Hachette, première éd. 1934.

⁹⁷ François Lissarrague, « Le Daremberg ou l'Antiquité en images », *op. cit.*, p. 176.

L'article est, en effet, très dense, et se présente comme une notice à la pointe des recherches de l'époque, permettant de rendre compte de la complexité de la déesse.

1.3.3. Une notice exhaustive et à la pointe de la recherche dépeignant une figure complexe

Une brève présentation du rédacteur de l'article sur Athéna dans le *Dictionnaire des Antiquités* s'impose. Il s'agit de Gustave Fougères, dont le parcours est retracé dans la notice nécrologique de la *Revue belge de philologie et d'histoire*, parue en 1928⁹⁸. Il est né à Baumeles-Dames en 1863 et mort à Paris en 1927. En 1885, il est nommé membre de l'École française d'Athènes et conduit de nombreuses fouilles en Grèce et en Asie mineure entre 1886 et 1889. Il publie régulièrement dans le *Bulletin de correspondance hellénique* et est l'auteur de deux monographies, l'une sur *Mantinée et l'Arcadie orientale* en 1898 et l'autre sur *Sélinonte* en 1910. Il a aussi écrit un album de vulgarisation sur *La vie publique et privée des Grecs et des Romains* paru en 1900 et d'un livre d'art sur Athènes, réédité en 1912 et 1914. Il publie également un guide sur la Grèce en 1906 (deuxième édition en 1911) reconnu chez les hellénistes et collabore au premier volume de la Bibliothèque historique sur les *Peuples et civilisations : Les premières civilisations*. Il exerce la charge de directeur de l'École d'Athènes pendant six ans (de 1913 à 1919) et occupe, à partir de 1919, la chaire d'archéologie de la Sorbonne, où ses cours rencontrent un franc succès, aux dires de l'auteur de la notice nécrologique. En revanche ce dernier ne mentionne pas la contribution de Fougères au *Dictionnaire des Antiquités*.

Il faut noter que l'article sur la déesse figure sous l'entrée « Minerva. Athènà » ; sur le modèle du *Dictionary* de Rich ; ce sont donc les noms latins qui ont la priorité, mais le nom signalé en deuxième position est écrit en grec et c'est bien « Athéna » qui est utilisé pour parler de la déesse dans le corps de l'article. L'utilisation du latin pour classer les articles n'est donc qu'un simple héritage de la tradition académique favorisant cette langue, mais c'est bien de la déesse grecque qu'il s'agit ici, et l'apport romain est traité à la fin de l'article, dans une section qui lui est propre, nous y reviendrons⁹⁹.

L'article est structuré en plusieurs rubriques, selon les axes de recherche favorisés au XIX^e siècle, c'est donc un article qui se veut exhaustif et à la pointe des connaissances de

⁹⁸ H. Philippart, « Gustave Fougères », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 7, n° 1, 1928, p. 394-395.

⁹⁹ Cf. *infra*, p. 88.

l'époque. Le plan adopté est le suivant : dans un premier temps, ce sont les théonymes de la déesse qui sont présentés. La deuxième partie est consacrée à ce que l'auteur a appelé le « caractère primitif » de la déesse, où il tente de comprendre les origines de sa figure, en rappelant les hypothèses prédominantes du XIX^e siècle. La troisième partie présente les principales attributions de la déesse. Fougères répertorie ensuite ses principaux cultes, par aires géographiques. La cinquième partie signale qu'il existe d'autres mythes concernant Athéna que ceux déjà évoqués, et renvoie le lecteur vers différents articles du dictionnaire : *Aegis, Jupiter, Gigantes, Furiae, Gorgona, Medusa, Praxidikai, Vulcanus, Neptunus, Bellerophon, Erichtonios, Hercules, Orestes, Pallas, Persueus et Ulysses*. Relever de manière exhaustive la présence de la déesse dans chacun d'entre eux ne nous semble pas indispensable ici, en revanche l'article sur l'égide sera présenté plus bas¹⁰⁰. La sixième partie est consacrée à l'iconographie de la déesse, établissant une typologie en fonction des différentes positions représentées. Enfin la septième partie est consacrée à Minerve. L'organisation de la notice propose donc un cheminement cohérent pour le lecteur, partant des origines de la déesse, puis développant chaque spécificité et permet de rendre compte de sa complexité.

L'article tâche de mettre en avant les débats de la recherche alors en cours et son avancée. Par exemple, lorsque les théonymes de la déesse sont présentés, en début d'article¹⁰¹, Fougères les écrit en grec, les dates, et les situe géographiquement, tout en donnant leurs sources textuelles. La comparaison méthodologique avec ce que nous avons observé dans *l'Antiquité expliquée* de Montfaucon rend compte des grands progrès de la discipline historique. Fougères propose de réfléchir à l'origine du nom *Pallas*, en précisant d'emblée qu'aucune interprétation n'est encore satisfaisante. Pour lui, celles des Anciens paraissent les moins probables. Il rappelle l'association, chez eux, de la déesse avec d'autres divinités comme l'égyptienne Neith ou Nit¹⁰², tout en soulignant le doute que ces associations soulèvent. Il présente plus loin l'étymologie du nom *Pallas*, qui viendrait peut-être du verbe *pállô*, brandir, et qualifierait donc la déesse qui brandit sa lance. Toutefois l'hypothèse la plus probable, selon Fougères, consiste plutôt à faire dériver *Pallas* de *Pàllax*, la jeune fille.

La seconde partie, consacrée aux origines de la déesse, souligne la diversité de sa figure dans la littérature ancienne et les pratiques culturelles :

¹⁰⁰Cf. *infra*, p. 92

¹⁰¹Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, op. cit.*, vol. VI, p. 1910.

¹⁰²Hérodote, *Histoires*, 2, 59.

« La figure d'Athéna est assez complexe. Dans ses traits généraux, elle paraît issue du fonds commun de la mythologie hellénique. Mais, par son contact avec les religions locales, sa figure s'est enrichie de détails qui lui ont donné un aspect composite¹⁰³. »

Fougères tente donc d'expliquer l'évolution d'une divinité sans doute d'origine hellénique en fonction des apports et des contacts qu'elle a pu avoir avec des cultes locaux. L'auteur traite ensuite du rapport de la déesse à son père Zeus, nous y reviendrons plus bas¹⁰⁴. En prenant appui sur les textes homériques, Fougères aborde la relation de la déesse aux héros Diomède, Ulysse, Achille et Agamemnon. C'est ensuite son regard clair¹⁰⁵ et sa naissance près du fleuve Triton qui sont rappelés¹⁰⁶. Le portrait dressé par les épopées est ensuite complété par les *hymnes homériques*, Hésiode, Pindare et Apollodore et Fougères détaille avec précision les récits de la naissance de la déesse, en faisant état des différents travaux de ses contemporains, que nous traiterons dans la partie consacrée à sa relation avec Zeus.

En quatrième partie de l'article, Fougères aborde les « principaux lieux de culte¹⁰⁷ » de la déesse dans les diverses régions du monde grec. Encore une fois, c'est l'occasion pour lui de rassembler bon nombre de connaissances établies et de rendre compte d'une grande variété de pratiques concernant la déesse. À chaque fois, il donne quelques épiclèses, explique comment le culte a pu s'implanter dans la région, raconte des mythes locaux associés au culte, comme celui de la lutte entre Athéna et Poséidon¹⁰⁸ pour la souveraineté sur l'Attique, et décrit quelques pratiques. Il nous semble moins intéressant pour la réception de la déesse de rendre compte dans le détail de cette partie de l'article. Nous signalons simplement qu'il présente les cultes par région et, pour les illustrer, il propose plusieurs monnaies qui en sont issues. On peut ainsi voir deux monnaies thessaliennes qui portent l'effigie d'Athéna Itonia¹⁰⁹. La première présente le visage de face de la déesse (fig. 354)¹¹⁰ et la deuxième la montre *en pied* de profil, dans une attitude de Promachos : brandissant sa lance et son bouclier (fig. 355)¹¹¹. Il s'agit d'une drachme datant d'entre 297 et 255 av. n. è.¹¹². C'est ensuite une

¹⁰³Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, op. cit.*, vol. VI, p. 1911.

¹⁰⁴Cf. *infra*, p. 67.

¹⁰⁵Ceci fait référence à l'épithète *glaukôpis*, renvoyant au regard pers de la déesse (Homère, *Illiade*, 1, 206 ; *Odyssée*, 1, 44).

¹⁰⁶Hérodote, *Histoires*, 4, 180.

¹⁰⁷Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, op. cit.*, vol. VI, p. 1917.

¹⁰⁸*Ibid.* vol. VI, p. 1919.

¹⁰⁹Il s'agit d'une épithète courante de la déesse en Thessalie. Voir Leonhard Schmitz, « Itonia », dans William Smith (dir.), *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, Boston, 1849, vol.2, p. 634.

¹¹⁰Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, op. cit.*, vol. VI, p. 1917, fig. 5048.

¹¹¹*Ibid.* vol. VI, p. 1917, fig. 5049.

monnaie de la confédération béotienne qui représente la même déesse, mais celle-ci possède des attributs plus originaux (fig. 356)¹¹³. On y voit la déesse *en pied*, dotée d'ailes et portant le foudre. Selon Fougères, il s'agit d'une Athéna Itonia en Niké (déesse de la victoire). Peut-être s'agit-il d'ailleurs simplement d'une Niké, puisque Fougères utilise cette gravure comme illustration après avoir évoqué le fait que la déesse était la protectrice de la ligue béotienne et qu'elle recevait des trophées après les victoires.

C'est donc un article à la pointe de la recherche que propose Fougères. Il rend compte de la grande diversité de la figure d'Athéna. D'une manière générale, les publications européennes de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle ont constitué une très grande avancée dans la connaissance des divinités antiques, comme le rappellent Susan Deacy et Alexandra Villing :

« Ultimately, the efforts of scholars in gathering material for these studies culminated in the encyclopaedic works of the late nineteenth and early twentieth centuries which, in their comprehensive coverage of Athena's cult and myths, are still unsurpassed today. Their portrayal of Athena as warlike protectress who played an important role in the political and institutional life of the Greek city has set the framework for subsequent research¹¹⁴. »

Si bien sûr, le Daremberg et Saglio mérite aujourd'hui une actualisation, il constitue toutefois une très grande avancée dans la connaissance de l'Antiquité et donc d'Athéna. Les grands axes qu'il propose pour présenter sa figure complexe reflètent et modèlent à la fois la réception de la déesse au XIX^e siècle. Avant de traiter des grandes notions qui lui sont associées, façonnant fondamentalement sa réception, nous souhaitons développer deux aspects précis présents tout au long de l'article, qui nous semblent dignes d'un intérêt particulier : la mise en avant du lien entre Athéna et Athènes d'une part, et avec son père Zeus, d'autre part.

¹¹²Pierre Demargne, « Athéna », dans *LIMC*, 1984, vol.II-1, p. 973, fig. 169.

¹¹³Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, *op. cit.*, vol. VI, p. 1918, fig. 5050.

¹¹⁴Susan Deacy et Alexandra Villing, « Athena Past and Present : an Introduction », *op. cit.*, p. 8.

1.3.4. Lier Athéna et Athènes

Dès le début de son article, Fougère met en avant la relation du nom d'Athéna avec la ville d'Athènes : les deux seraient « étroitement liés¹¹⁵ ». Ceci est énoncé comme une évidence par Fougères, ce qu'atteste la grande importance de ce lien dans la façon de concevoir la déesse. La question est pour lui de savoir qui a donné son nom à l'autre, de la ville ou de la déesse. L'auteur penche plutôt pour l'hypothèse selon laquelle c'est la déesse qui a donné son nom à la ville.

Fougères évoque aussi cette relation lorsqu'il discute du *Palladion*, qui n'est pas mentionné dans *Illiade*, et qui n'apparaît que dans les Homérides. Il rappelle quelques aspects du mythe et mentionne plusieurs cités antiques qui semblaient posséder un *Palladion*. Le *LIMC* confirme que plusieurs cités grecques, comme Athènes, Tégée, Sparte et Argos revendiquaient la possession d'un *Palladion*¹¹⁶. Cette sous-partie se termine par l'énumération de plusieurs cités où Athéna est installée sur l'Acropole, en mentionnant en premier lieu Athènes, ainsi que les lieux où elle habite des hauteurs, rochers, hauts lieux et promontoires. La relation entre la déesse et Athènes est donc présentée comme la plus évidente. C'est un aspect essentiel de la déesse qui est très présent dans les représentations que les hommes du XIX^e siècle s'en font et qui était bien sûr très important dans l'Antiquité. De même, en conclusion des thématiques associées à Athéna, l'auteur insiste à nouveau sur les liens étroits qu'elle entretient avec Athènes : « Elle y est comme un premier ministre réunissant sous sa compétence tous les départements de l'État¹¹⁷ ». La comparaison est aussi révélatrice de la potentialité de la déesse à représenter les institutions de l'État dans les allégories du XIX^e siècle.

Dans la partie sur les cultes, l'Attique fait l'objet d'une attention particulière, ne serait-ce que parce qu'elle est mieux documentée que les autres régions citées. Fougères décrit notamment les étapes de la construction du Parthénon sous Périclès, en rappelant que les frontons de l'édifice représentaient à l'est la naissance d'Athéna et à l'ouest le conflit entre Athéna et Poséidon. Plusieurs temples et statues d'Athéna peuplant l'Acropole sont cités, comme l'Athéna *Hygieia* de Pyrrhos, la monumentale Athéna Promachos de Phidias ou encore le temple d'Athéna Niké. Pour illustrer les cultes attiques, Fougères a joint la gravure

¹¹⁵Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, op. cit.*, vol. VI, p. 1910.

¹¹⁶Pierre Demargne, « Athéna », dans *LIMC*, 1984, vol.II-1, p. 955-1044.

¹¹⁷Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, op. cit.*, vol. VI, p. 1917.

du décor d'une hydrie à reliefs de Kertch, datant du IV^e ou du III^e siècle avant J.-C. et représentant la dispute d'Athéna et Poséidon pour la possession d'Athènes (fig. 357)¹¹⁸. Il précise que cette image est sans doute inspirée du fronton Est du Parthénon, réalisé par Phidias. On y voit les deux divinités s'affronter devant une assemblée de dieux qui se porte juge. Entre Athéna et Poséidon se dresse l'arbre que celle-ci a fait apparaître en offrande aux Athéniens, autour duquel s'enroule le serpent, qui est aussi un animal associé à la déesse¹¹⁹. Poséidon brandit son trident et tient la bride du cheval qui constitue son offrande. Une victoire ailée, dans les airs, désigne déjà Athéna à qui revient la souveraineté de l'Attique. La déesse tient sa lance, dont la pointe est tournée vers le sol ; elle se protège à l'aide d'un bouclier et porte l'égide sur la poitrine. Des dauphins aux pieds de Poséidon pourraient aussi représenter une source d'eau salée que fait apparaître le dieu, au lieu du cheval, selon certaines sources¹²⁰. Ce passage est l'occasion de mettre en avant la grandeur de la déesse et peut se présenter comme une précieuse source pour les artistes souhaitant illustrer cet épisode.

Athéna est donc étroitement associée à Athènes, et en particulier à l'Athènes classique, et cela dès le XVIII^e siècle, comme l'ont montré Susan Deacy et Alexandra Villing :

« As a representative of the high political and cultural ideals associated with Greece, and with Periclean Athens (the 'cradle of democracy') in particular, Athena occupied an important place, particularly with the rise of Classicism and Neo-Hellenism in the latter part of the [18th] century. Scholarship of the time (like subsequent scholarship) was greatly influenced by the Athena-Athens connection¹²¹. »

En mettant l'accent dans sa publication sur ce lien, Fougères s'inscrit dans la lignée des Lumières et de ses contemporains. La réception d'Athéna se fait inévitablement le miroir de ces préoccupations. On pense en premier lieu à la *Prière sur l'Acropole*, d'Ernest Renan, ode à la déesse inspirée sur les ruines d'Athènes, sur laquelle nous reviendrons plus tard¹²². Athènes étant considérée comme le berceau de la démocratie, ce lien fait d'Athéna une précieuse figure pour les allégories politiques contemporaines et souligne sa grandeur. L'importance de sa figure est aussi renforcée par le lien étroit qu'elle entretient avec le roi des dieux, son père.

¹¹⁸*Ibid.*, vol. VI, p. 1919, fig 5051.

¹¹⁹C'est notamment sa présence aux côtés de l'Athéna Parthénos de Phidias qui a rendu l'association du serpent à la déesse célèbre, cf. Pausanias, *Périégèse*, *op. cit.*, 1, 24, 5-8.

¹²⁰Cette version nous est parvenue par les auteurs latins comme Varron, cité par Saint Augustin, *La Cité de Dieu* ; Servius, *Commentaire aux Géorgiques*, I, 205 et III, 113.

¹²¹Susan Deacy et Alexandra Villing, « Athena Past and Present : an Introduction », *op. cit.*, p. 7.

¹²²Cf. *infra*, p. 353.

1.3.5. Mettre en avant la relation d'Athéna à Zeus

Dans la seconde partie de l'article, traitant du « caractère primitif » de la déesse¹²³, le premier aspect rappelé est l'importance de la déesse et sa relation à Zeus¹²⁴. Selon l'auteur, la hiérarchie des dieux homériques la place en deuxième position, après Zeus et avant Apollon. La dépeindre dans une telle position n'est pas sans rappeler le classement qu'avait fait Montfaucon dans son organisation, présentant Athéna en premier parmi les filles de Zeus, bien qu'après ses fils¹²⁵. Fougères insiste énormément sur le lien très étroit qui unit la déesse à son père, dont elle est la fille préférée : « elle est la fille favorite de Zeus, qui l'a enfantée lui-même ; elle est pour son père comme un autre lui-même¹²⁶. » Il prend pour cela appui sur le chant V de l'*Iliade* (875-880). Faire d'Athéna le prolongement de Zeus, c'est souligner la puissance et la grandeur de sa figure car, Zeus, en tant que roi des dieux, fait l'objet d'une attention particulière des chercheurs, comme nous avons pu le voir chez Montfaucon¹²⁷. L'article qui le concerne est aussi très développé dans le Daremberg et Saglio, nous le verrons. Fougères explique que, tout comme Zeus, Athéna manie l'égide, présentée comme un bouclier avec la tête de Méduse. Il s'attarde avec précision sur les nuances entre les différents textes décrivant la naissance de la déesse : en poussant un cri qui ébranle le ciel et la terre dans les *hymnes homériques*, avec pour mère Métis, mais sans l'intervention d'un secours pour la délivrance de Zeus dans la *Théogonie*.

Des représentations antiques de l'épisode de la naissance sont ensuite décrites et des reproductions sont incorporées au texte. On peut voir d'abord la reproduction d'un vase provenant de Vulci. Il s'agit d'une amphore avec couvercle à figures noires, avec rehauts blancs et pourpres¹²⁸. Sur la panse du vase, la déesse sort du crâne de Zeus, entouré de nombreuses divinités (fig. 347)¹²⁹. On y voit de gauche à droite Héphaïstos qui s'enfuit au cri de la déesse, Héra, Poséidon, Apollon, une Ilithye, divinité de l'accouchement, Héraclès et Arès. Athéna, représentée à échelle réduite, sort de la tête de son père le casque en tête, déjà toute armée, la lance et le bouclier brandis. Une deuxième image de la naissance de la déesse

¹²³Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, op. cit.*, vol. VI, p. 1911.

¹²⁴Pour l'état de la question actuel sur la relation entre Athéna et Zeus voir Jenifer Neils, « Athena, Alter Ego of Zeus », dans *Athena in the Classical World*, Leiden, Boston, Köln, Brill, 2001, p. 219-232.

¹²⁵Cf. *supra*, p. 39.

¹²⁶Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, op. cit.*, vol. VI, p. 1911.

¹²⁷Cf. *supra*, p. 40.

¹²⁸Salomon Reinach, *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*, Paris, E. Leroux, 1899, I, p. 115-116.

¹²⁹Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, op. cit.*, vol. VI, p. 1911, fig. 5041.

est fournie. Il s'agit du bas-relief du Putéal de Madrid, une margelle de puits sculptée dans la Rome antique du I^{er} siècle de n. è. Elle est aujourd'hui conservée au musée archéologique de Madrid (fig 348)¹³⁰. Zeus est assis sur son trône et derrière lui Héphaïstos, ou Prométhée s'enfuit. Athéna est cette fois représentée grandeur nature, devant Zeus, et couronnée d'une victoire. Elle tenait sans doute une lance mais on ne devine plus que le bouclier et le casque. À droite, on peut voir les trois Moires qui tissent le fil de la vie. Ce mythe la montre comme une divinité plutôt agressive et terrifiante dès sa naissance, puisqu'elle brandit ses armes et qu'elle effraie Héphaïstos, même si l'auteur ne le relève pas particulièrement. Comme nous l'avons dit, la notice permet de rendre compte de nombreux aspects de la déesse, y compris les plus violents, que la réception semble pourtant ne pas avoir retenus, comme nous le verrons tout au long de notre démonstration. L'article du *Dictionnaire* contribue lui-même à cet effet de « lissage » de la figure, nous y reviendrons¹³¹.

Toujours dans un souci de faire état de la recherche, Fougères rappelle ensuite les explications que certains mythologues ont proposées pour expliquer les traits de la déesse qui viennent d'être décrits. Lauer, Schwartz, Roscher, Wlecker et Preller y ont vu les signes d'un caractère primitif associé à la nature de la déesse ; elle aurait d'abord été une déesse de l'orage et de la foudre ou encore la souveraine de l'éther, de qui relèvent le soleil, la lune, les eaux et la fécondité terrestre. Comme l'ont rappelé Susan Deacy et Alexandra Villing, ce type de question est au cœur des préoccupations des savants du XIX^e siècle :

« One of the first developments, nature symbolism, drew on the etymological interpretation of the divine names, ultimately based on ancient allegorical interpretations, and considered the gods to be personifications of natural elements and phenomena. Athena had been described by some Greek authors as aether¹³², air, earth and moon, and these identifications resurfaced in the works of many nineteenth century scholars¹³³. »

Fougères, quant à lui, ne voit là que des hypothèses peu ancrées dans la réalité des sources, car selon lui, dans la pratique aucun culte et aucun mythe d'Athéna ne la présente comme présidant directement aux phénomènes atmosphériques¹³⁴. Les aspects liés à la météorologie dériveraient plutôt selon lui de l'adoration des *Palladia*, des pierres tombées du ciel, que l'on vénérât pour la protection des villes et dont les formes pouvaient être

¹³⁰*Ibid.*, vol. VI, p. 1911, fig. 5042.

¹³¹Cf. *infra*, p. 79.

¹³²Voir la philosophie de Diodore de Tyr.

¹³³Susan Deacy et Alexandra Villing, « Athena Past and Present : an Introduction », *op. cit.*, p. 7.

¹³⁴Nous savons maintenant que certaines pratiques pourraient pourtant s'en rapprocher, voir le travail de Noel Robertson, « Athena as weather goddess : The Aegis in myth and ritual », dans Susan Deacy et Alexandra Villing (dir.), *Athena in the Classical World*, London, Brill, 2001, p. 29-56.

anthropomorphes. C'est ensuite la conception anthropomorphique du ciel qui conduit à l'élaboration du mythe d'Athéna sortie de la tête de Zeus, tout comme les pierres tombent du ciel. C'est cette deuxième explication que l'auteur privilégie pour expliquer le mythe de la naissance d'Athéna et son rapport à la météorologie.

Les capacités intellectuelles d'Athéna la relie à Zeus : « En intelligence, elle égale son père et surpasse les autres dieux¹³⁵. » Étant donné que Zeus est le souverain des dieux, supérieur à tous, présenter Athéna comme aussi brillante que lui et supérieure aux autres témoigne, encore une fois, de l'importance et du crédit accordés à la déesse¹³⁶. Enfin, en cinquième partie de l'article, concernant les « légendes¹³⁷ », donc la mythologie de la déesse, l'auteur invite à consulter d'autres articles du *Dictionnaire*, et notamment l'article *Jupiter*. En vérité, cet article, rédigé par Paul Perdrizet (1870-1938)¹³⁸, ne parle que très peu d'Athéna. Par exemple, si sa naissance est mentionnée, ce n'est que pour souligner qu'elle est le fruit d'une querelle entre Zeus et Héra. En revanche, il insiste sur la grandeur de Zeus, en tant que roi des dieux, sur son omnipotence et son omniscience : « Si Zeus est omnipotent, il est aussi souverainement sage. Il sait tout, prévoit tout, ordonne tout dans l'univers [...] ¹³⁹ ». Il est aussi le dieu qui préside à l'ordre social. Ainsi, un lecteur qui aura déjà pris connaissance de l'article sur Zeus et l'importance de sa figure, saura le prestige que cela représente pour une déesse d'être présentée comme étroitement associée au plus grand des dieux.

La relation entre Athéna et Zeus, importante dans l'Antiquité¹⁴⁰, est plusieurs fois soulignée dans l'article de Fougères. Ce lien étroit participe à faire de la déesse une grande divinité, inspirante pour les hommes du XIX^e siècle. Il est maintenant temps d'aborder les grandes thématiques qui lui sont associées et qui façonnent en profondeur sa réception à l'époque contemporaine.

¹³⁵Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, op. cit.*, vol. VI, p. 1916.

¹³⁶Sur la relation entre Athéna et Zeus, liés par la *mêtis*, voir Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence : la mêtis des Grecs*, Paris, Flammarion, 2008.

¹³⁷Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, op. cit.*, vol. VI, p. 1922-23.

¹³⁸*Ibid.*, vol. V, p. 695-713.

¹³⁹*Ibid.*, vol. V, p. 693.

¹⁴⁰Voir Jenifer Neils, « Athena, Alter Ego of Zeus », *op. cit.*

1.3.6. Les attributions d'Athéna : un portrait qui préfigure les grandes thématiques de sa réception

En troisième partie¹⁴¹ de son article, Fougères présente les grandes attributions de la déesse dans l'Antiquité. Son analyse nous semble particulièrement utile pour comprendre les grands traits que les hommes du XIX^e siècle prêtent à Athéna et les aspects qu'ils mettent le plus en avant. Le premier point qui est souligné, et présenté comme fondamental par l'auteur, est celui de « divinité poliade, protectrice des acropoles et gardienne des villes¹⁴². » Ce serait la nature la plus ancienne de la déesse, de laquelle dérivent tous ses autres aspects. La déesse poliade habitait généralement des temples dans les parties fortes de la ville : en hauteur sur l'acropole ou dans la citadelle. La plus ancienne mention de ce culte se trouverait dans l'*Iliade*, où la déesse habite l'acropole de Troie.

Fougères a placé le rôle guerrier de la déesse en deuxième position de ses attributions antiques. L'auteur présente cette deuxième fonction comme découlant naturellement de la première : « La déesse des acropoles revêt forcément un aspect guerrier.¹⁴³ » Ceci viendrait du fait que l'Athéna *Polias* s'est vite identifiée aux *palladia* armés, type de statue archaïque de la déesse. D'après le *LIMC*, il s'agissait d'un « fétiche protecteur », représentant la déesse debout, immobile, dans une robe talaire rigide, avec les pieds joints, vêtue du casque et tenant un bouclier¹⁴⁴. Toutefois, cette rigidité s'est assouplie avec le temps et pour Pierre Demargne, l'auteur de la notice, c'est en effet du *Palladion* que dérive la *Promachos*, ayant une attitude plus active. Fougères explique que son côté guerrier est souligné par les attributs qui l'accompagnent : le casque, l'égide, le bouclier et la lance. Il estime que la plupart de ses épithètes se rapporte à sa dimension guerrière, comme *Promachos* ou *Nikè*. De fait, elle préside à toute une série d'éléments liés à la guerre comme l'équipement guerrier, les engins de guerre, le dressage des chevaux, l'invention du quadriges etc. Ceci s'étend jusqu'à l'invention de la trompette de guerre, la *salpinx*¹⁴⁵, ou encore à la guerre navale, qui conduit les marins des régions de Lindos et de Rhodes à la vénérer¹⁴⁶.

À nouveau, de la dimension guerrière étendue à la fabrication des objets liés à la guerre, l'auteur fait découler son lien avec l'artisanat et les arts et métiers dans les « activités

¹⁴¹Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, op. cit.*, vol. VI, p. 1012-19.

¹⁴²*Ibid.*, vol. VI, p. 1912.

¹⁴³*Ibid.*, vol. VI, p. 1913.

¹⁴⁴Pierre Demargne, « Athéna », dans *LIMC*, 1984, vol. II-1, p. 965.

¹⁴⁵Cf. Anastasia Serghidou, « Athena Salpinx and the Ethics of Music », dans Susan Deacy et Alexandra Villing (dir.), *Athena in the Classical World*, Leiden, Boston, Köln, Brill, 2001, p. 57-74.

¹⁴⁶Cf. Annick Fenet, *Les dieux olympiens et la mer*, Rome, École française de Rome, 2016.

industrielles et commerciales¹⁴⁷ ». Elle est donc aussi associée, à Athènes, à Héphaïstos et à Prométhée.

« Athéna préside aux arts mécaniques, comme patronne des armuriers, puis par extension de tous les artisans du bronze et des autres métaux, si bien que ces attributions finissent par se confondre avec celles qu'elle a d'autre part, en qualité de Poliade, comme protectrice des arts de la paix [...] et de l'industrie en général, - de même que le patronage du cheval de guerre finit par lui conférer le département de l'agriculture, - comme la sauvegarde de la marine militaire l'entraîna à la protection des marines de commerce, de la navigation et du commerce en général, - comme, enfin, la surveillance des citadelles et la garde de la cité primitive devait, par un processus en quelque sorte fatal, étendre sa compétence au gouvernement de la cité tout entière, aux institutions civiles aussi bien qu'à la défense militaire, à la direction morale et intellectuelle de la cité¹⁴⁸. »

Ainsi, pour Fougères, tous les aspects de la déesse découlent les uns des autres, et sont étroitement liés. La fonction de divinité poliade a engendré sa dimension guerrière, et de celle-ci, déjà associée à sa fonction poliade, découle toute une série d'aspects liés à la civilisation humaine : les arts et métiers, l'agriculture, la marine, la direction politique et morale de la cité. Cette publication contribue à lier ces notions dans les esprits du XIX^e siècle lorsqu'il s'agit de parler de la déesse. Sa figure embrasse un ensemble de domaines qui l'associent aux activités des hommes et en font une patronne efficace. Nous ne serons ainsi pas étonnés, en observant les manifestations de sa réception, de constater que ces notions sont toujours mises en avant dans les représentations des artistes. De même, si les besoins de la réflexion nous pousseront parfois à les différencier, la réalité est en pratique beaucoup plus riche et complexe et la figure d'Athéna est régulièrement choisie pour convoquer un ensemble de valeurs, parfois peu différencié, utile aux métaphores politiques et mis en avant par les institutions officielles qui composent et/ou commandent ces images. En effet, la liste des activités associées à Athéna dressée ici est extrêmement large et peut pousser de nombreuses institutions à utiliser la déesse comme représentante ; nous y reviendrons dans les prochains chapitres.

¹⁴⁷Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, op. cit.*, vol. VI, p. 1914.

¹⁴⁸*Ibid.*, vol. VI, p. 1914.

D'ailleurs, la suite de l'article traite de la qualité d'*Ergané* de la déesse (épicièse sous laquelle elle est vénérée sur l'Agora athénienne¹⁴⁹) traduite par « ouvrière¹⁵⁰ » qui proviendrait d'abord d'Athènes. Le lien avec cette cité est toujours régulièrement souligné. L'auteur présente ici la fête des *Chalkeia* d'Athènes, qui associe la déesse avec Héphaïstos, par référence à son rôle de protectrice des artisans, du travail du bronze, et de tout un ensemble de domaines : « orfèvrerie, ciselure, sculpture, architecture, charpenterie, carrosserie, peinture à l'encaustique, poterie, cordonnerie, etc¹⁵¹. » Pour illustrer sa fonction d'*Ergané*¹⁵², une gravure reproduisant le décor d'un bas-relief d'Athéna *Ergané* recevant la dîme d'un artisan est proposée (fig. 349)¹⁵³. Il s'agit d'un relief archaïque en marbre blanc, retrouvé à Athènes et conservé au musée de l'Acropole¹⁵⁴. Le bas-relief est très endommagé et les visages ont disparu, on ne devine que l'égide de la déesse.

Fougères rappelle que la nature féminine d'Athéna la conduit aussi à patronner les travaux des femmes, dans lesquels elle excelle, avec en premier lieu le tissage¹⁵⁵. « Les œuvres d'Athéna sont le lot des femmes à la fois laborieuses et sages, dont Pénélope et Arété sont les types accomplis. Athéna est donc la patronne des fileuses et tisseuses¹⁵⁶. » Elle-même donne l'exemple en tissant son propre *péplos*¹⁵⁷, le voile d'Héra ou des vêtements pour les héros. L'auteur rappelle ici le mythe d'Arachné, qui proviendrait de Lydie : la jeune mortelle défie la déesse dans l'art du tissage. Ce mythe est raconté par Ovide dans les *Métamorphoses*¹⁵⁸. Si Ovide est la source littéraire la plus connue pour ce mythe¹⁵⁹, Sylvie Ballestra-Puech a toutefois montré que l'origine grecque de ce récit ne faisait pas de doute¹⁶⁰, bien qu'il soit difficile de savoir quelles sont les modifications opérées par Ovide vis-à-vis de

¹⁴⁹Paul Perdrizet, « De quelques monuments figurés du culte d'Athéna Ergané », dans *Mélanges Perrot : recueil de mémoires concernant l'archéologie classique, la littérature et l'histoire anciennes*, Paris, A. Fontemoing, 1903, p. 259-267.

¹⁵⁰Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, *op. cit.*, vol. VI, p. 1914.

¹⁵¹*Ibid.*, vol. VI, p. 1914.

¹⁵²Sur l'iconographie d'Athéna *Ergané*, voir Pierre Demargne, « Athéna », *op. cit.*, vol. II, 1, p. 1019.

¹⁵³Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, *op. cit.*, vol. VI, p. 1914, fig. 5043.

¹⁵⁴Paul Perdrizet, « De quelques monuments figurés du culte d'Athéna Ergané », *op. cit.*

¹⁵⁵Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, 63.

¹⁵⁶Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, *op. cit.*, vol. VI, p. 1914.

¹⁵⁷Homère, *Illiade*, 5, 734, 8, 385.

¹⁵⁸Ovide, *Métamorphoses*, VI, 1-145.

¹⁵⁹Sylvie Ballestra-Puech, « Arachné ou le destin de l'artiste d'Ovide à Velázquez », dans Emmanuel Bury (dir.), *Lectures d'Ovide*, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 459.

¹⁶⁰Sylvie Ballestra-Puech, « L'araignée, le lézard et la belette : versions grecques du mythe d'Arachné », *Rursus-Spicae. Transmission, réception et réécriture de textes, de l'Antiquité au Moyen Âge*, n° 2, 4 mai 2007, <http://journals.openedition.org/rursus/97> consulté le 06/05/2018.

ses sources grecques. Le conflit entre Arachné et Minerve est connu de Virgile, qui présente l'araignée comme « odieuse à Minerve¹⁶¹ ». Une scholie des *Thériaques* de Nicandre de Colophon, grammairien et poète du II^e siècle av. n. è. présente une version grecque du mythe¹⁶². Cette scholie n'étant pas datée¹⁶³, il n'est pas possible de savoir si elle rapporte une version antérieure à Ovide. Il existe, en revanche, une troisième version du mythe, qui serait d'époque alexandrine. Les versions grecques du mythe sont ainsi très peu connues et diffusées et il semble que Fougères lui attribue une origine lydienne uniquement parce qu'Arachné provient selon Ovide de cette région.

De sa fonction d'*Ergané* découlent des attributs comme la corbeille, le fuseau et la quenouille et le fait que la déesse porte le péplos ou le chiton et, comme coiffure, le *polos* ou la *stephanè*, ornée parfois d'un voile, remplaçant le casque guerrier. Un exemple de représentation d'Athéna *Ergané* tenant un fuseau est donné (fig. 350)¹⁶⁴. Il s'agit d'un bas-relief rupestre d'époque romaine, provenant de l'Acropole de Philippes, en Macédoine¹⁶⁵. L'image est peu lisible mais on y voit Athéna debout, coiffée du *polos* et du voile, entourée de deux chouettes, tenant une quenouille et un fuseau. C'est donc une représentation de la déesse assez différente de celles qui sont habituellement montrées : sans aucun attribut guerrier.

Sur la même page, on découvre une deuxième image bien plus surprenante encore : une Athéna *Ergané* sous la forme d'une chouette, avec des bras humains et tenant une quenouille au-dessus d'une corbeille (fig. 351)¹⁶⁶. Il s'agit d'un *ex-voto*, de la même époque, provenant de Tarente, aujourd'hui conservé au Louvre¹⁶⁷. La source de Fougères est ici l'article de Paul Perdrizet, dans les *Mélanges Perrot*¹⁶⁸. Ce dernier dit avoir observé cet objet dans une vitrine de l'Ashomolean Museum, mais il ne renseigne pas sa datation. Le *LIMC* le date de la fin de la période archaïque¹⁶⁹. Même si les artistes du XIX^e siècle n'ont pas utilisé cette forme pour représenter Athéna, elle rappelle le lien très fort qui la lie à la chouette : la simple présence de l'animal suffit à évoquer la déesse. Une dernière représentation d'Athéna *Ergané* sans casque

¹⁶¹Virgile, *Georgiques*, IV, 246.

¹⁶²*Scholia in Nicandri Theriaka*.

¹⁶³Les chercheurs débattent de sa datation, voir Sylvie Ballestra-Puech, « L'araignée, le lézard et la belette », *op. cit.*

¹⁶⁴Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, *op. cit.*, vol. VI, p. 1915, fig. 5044.

¹⁶⁵Paul Perdrizet, « De quelques monuments figurés du culte d'Athéna *Ergané* », *op. cit.*, p. 263.

¹⁶⁶Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, *op. cit.*, vol. VI, p. 1915, fig. 5045.

¹⁶⁷Pierre Demargne, « Athéna », dans *LIMC*, 1984, vol. II-1, p. 962, fig. 44.

¹⁶⁸Paul Perdrizet, « De quelques monuments figurés du culte d'Athéna *Ergané* », *op. cit.*, p. 264.

¹⁶⁹Il est aujourd'hui conservé au Louvre (CA 1744), voir Pierre Demargne, « Athéna », *op. cit.*, p. 962, fig. 44.

et voilée est représentée : une statuette en terre cuite d'Assos¹⁷⁰ (fig. 352)¹⁷¹. Si la déesse n'est pas casquée, attribut dont on la dote le plus souvent, en revanche elle porte le *gorgoneion* sur la poitrine. Ces trois exemples se présentent comme des représentations plus originales que ce que les catalogues du XIX^e siècle exposent généralement.

Fougères en profite pour mentionner les oiseaux qui accompagnent Athéna : « Elle a pour emblème la chouette vigilante avec laquelle elle s'identifie aussi bien comme *Ergané* que comme *Polias*, ou le coq, l'oiseau guerrier et matinal dont le chant est le signal de la reprise du travail quotidien¹⁷². » La vigilance de la chouette oriente à nouveau vers le travail artisanal, mais aussi vers la fonction de protection de la ville. De même, le coq est perçu comme un oiseau de labeur puisqu'il met les hommes au travail le matin. Il est fréquemment associé à la déesse sur les amphores panathénaïques, principalement car il renvoie à la notion d'*agôn* (compétition), propre aux concours des Panathénées¹⁷³. Ceci ne fait pas du coq l'oiseau de la déesse dans l'antiquité mais peut fournir des exemples d'une telle association pour les artistes du XIX^e siècle, pour qui le coq évoque bien évidemment un autre héritage symbolique associé à la nation française.

La quatrième sous-partie découle aussi des précédentes et concerne les attributions agricoles de la déesse : « La divinité tutélaire de la cité veille sur toutes les sources de la richesse publique. L'agriculture est de son ressort, aussi bien que l'industrie¹⁷⁴. » On voit bien combien toutes les attributions de la déesse sont imbriquées aux yeux de l'auteur, et à quel point il considère la figure de la déesse comme riche. Fougères rappelle ici le lien étroit qu'elle entretient, en Attique, avec l'olivier, ainsi qu'avec « les personnifications de la nature locale et de l'agriculture en Attique¹⁷⁵ », et son association avec Érechthée/Érichthonios et les Cécropides dans le culte aussi bien que dans le mythe. Athéna est également associée aux cours et aux étendues d'eau, notamment le fleuve ou lac Triton, au bord duquel certains mythes la font naître. Ses qualités de déesse de la nature et nourricière la lient aussi à la

¹⁷⁰Elle se trouve aujourd'hui au musée national d'Athènes (4920), voir *Ibid.*, p. 962.

¹⁷¹Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, op. cit.*, vol. VI, p. 1915, fig. 5046.

¹⁷²*Ibid.*, vol. VI, p. 1915.

¹⁷³Voir par exemple l'amphore panathénaïque datant d'entre 525 et 500 av. n. è. et attribuée au peintre Kléophardès, conservée au Metropolitan Museum of Art de New York, Rogers Fund, n° 16.71.

¹⁷⁴Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, op. cit.*, vol. VI, p. 1915.

¹⁷⁵*Ibid.*, vol. VI, p. 1915.

jeunesse et à la médecine ; plusieurs épithètes véhiculant ce sens, comme *Hygieia*¹⁷⁶, sont énumérées et le lien avec la *Minerva medica* des Romains est rappelé.

Le point suivant est consacré à ses « attributions virginales, purificatrices et maternelles¹⁷⁷ », qui sont mises en relation avec ses qualités de gardienne de la ville et de guerrière : « La déesse poliade, la guerrière indomptable [...] est naturellement inviolable et vierge¹⁷⁸ ». Elle est une jeune femme guerrière, qui ne se laisse pas prendre par Héphestos, qui rend Tirésias aveugle pour l'avoir vue dans son bain et qui ne se présente pas nue au jugement de Pâris. En effet, les représentations antiques de ce mythe ne montrent pas Athéna nue, sauf rares exceptions¹⁷⁹, alors que depuis la Renaissance, c'est un sujet que les artistes¹⁸⁰ ont particulièrement utilisé comme prétexte au nu, étant donné qu'il s'agit d'un concours de beauté.

Athéna n'est donc pas une déesse qui cède aux plaisirs de la chair et Fougères, qui colporte une vision assez sexiste répandue à l'époque, la présente comme située du côté des hommes plutôt que des femmes, ces êtres faibles : « Athéna ne connaît pas les faiblesses de son sexe, elle soutient plutôt le droit masculin contre l'égarement des femmes et défend l'honneur du foyer conjugal¹⁸¹. » Ceci est appuyé par une citation d'Eschyle qui prête ces paroles à la déesse, à propos de Clytemnestre, amante d'un homme qui a assassiné son époux :

« Je n'ai point eu de mère pour me mettre au monde. Mon cœur toujours, jusqu'à l'hymen du moins, est tout acquis à l'homme : certes, je suis ici du côté du père. Peu doit me toucher dès lors la mort d'une femme qui avait tué l'époux, gardien du foyer¹⁸². »

Ces citations nous montrent qu'au XIX^e siècle, la déesse peut être perçue comme une figure forte, qui tient plus de l'homme que de la femme, qui se tient à distance des vices et qui est donc exemplaire, parfaite pour représenter les valeurs et les institutions de l'État. Elle peut certes faire preuve d'une attitude maternelle, comme avec Érichthonios, mais cela ne va pas à l'encontre de ce que nous avons dit précédemment, puisqu'elle est toujours la gardienne des

¹⁷⁶Pausanias, *Périégèse*, I, 23, 5.

¹⁷⁷Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, *op. cit.*, vol. VI, p. 1915-1916.

¹⁷⁸*Ibid.*, vol. VI, p. 1916.

¹⁷⁹Cf. Fluvio Canciani, « Minerva », *op. cit.*, p. 1107, fig. 439.

¹⁸⁰On pense par exemple à Rubens qui a réalisé plusieurs tableaux représentant le jugement de Pâris, entre 1597 et 1638.

¹⁸¹Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, *op. cit.*, vol. VI, p. 1916.

¹⁸²Eschyle, *Euménides*, V, 736-740, trad. Mazon.

bonnes valeurs et de l'ordre dans le foyer. La dimension nourricière et maternelle est d'ailleurs un atout supplémentaire pour les figures matronales des allégories officielles¹⁸³.

L'auteur en vient aux fonctions « politiques et pacifiques¹⁸⁴ » de la déesse. En tant que divinité poliade, fonction qui est sans cesse rappelée, elle est la « déesse du bon gouvernement et la protectrice du droit ». La divinité poliade inspire les conseils de l'État, les assemblées, les tribunaux et veille sur les institutions de la cité en temps de paix.¹⁸⁵ » Cette dimension de la déesse nous intéressera fortement dans les allégories politiques du XIX^e siècle¹⁸⁶, qui attribuent à Athéna le patronage des institutions, en la faisant figurer dans des lieux clés, tels que le Palais Bourbon.

Fougères rappelle aussi le rôle d'arbitre ou de conseillère qu'elle peut exercer auprès des héros dans l'*Iliade*. Les épithètes *basileia*, *archègetis*, *agèsipolis* la rattachent à son rôle de « directrice du gouvernement », ceux de *boulaia*, *amboulia*, ou *agoraia* à son rôle de « conseillère des pouvoirs publics », *themis* à sa fonction de « gardienne du droit », *xenia* « de l'hospitalité », *pronaia* « des sanctuaires » et *axiopoinos* « des tribunaux criminels ». On trouvera donc à ses côtés les divinités de la poursuite et la vengeance que sont les Praxidèques, les Euménides et les *Arai*. Ces figures pourront aussi être des sources d'inspiration pour les allégories du XIX^e siècle. Athéna, rappelle Fougères, a fondé à Athènes l'Aréopage et préside au tribunal *epi Palladiô*. Il s'agit d'une déesse de l'ordre qui assure et patronne le bon fonctionnement de l'État.

C'est aussi la déesse de la raison et de la mesure, qui rejette les excès et incite les hommes à agir de manière juste et responsable, comme le montre cette citation : « Elle interprète le droit criminel dans le sens le plus humain et le plus philosophique, et proportionne le châtement à la responsabilité. Elle répudie les violences sanguinaires du droit archaïque, la *vendetta* et la loi du talion¹⁸⁷. » Elle est un modèle de mesure, de rigueur et de justesse pour les hommes du XIX^e siècle qui, comme on le voit avec cette citation, l'associent à des notions anachroniques et n'hésitent pas à l'afficher fièrement à la tête de leurs institutions.

¹⁸³Voir notamment Maurice Agulhon, *Marianne au combat : l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979.

¹⁸⁴Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, op. cit.*, vol. VI, p. 1916.

¹⁸⁵*Ibid.*, vol. VI, p. 1916.

¹⁸⁶Cf. chapitre 5 *infra.*, p. 304.

¹⁸⁷Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, op. cit.*, vol. VI, p. 1916.

Ce sont ensuite ses « attributions intellectuelles¹⁸⁸ » qui sont présentées : « Athéna est la déesse de la raison, de la pensée, du savoir. Toutes les qualités morales et intellectuelles qu'implique la protection d'une grande cité sont réunies en elle¹⁸⁹. » Ses qualités intellectuelles sont ainsi directement associées à la gestion de la ville et de l'État. Ses épithètes de *phronèsis*, *pronoia* et *mètis* reflètent chez elle la « pensée réfléchie ».

Ses capacités intellectuelles et ses attributions dans les arts et métiers étendent ses compétences aux sciences et aux arts en général¹⁹⁰, « à la littérature, à la philosophie, à toutes les manifestations de la pensée¹⁹¹. » Fougères présente alors son lien avec la musique, en tant qu'inventrice de la flûte, qu'elle enseigne dans certaines versions à Apollon, ou bien qu'elle rejette après sa création, car souffler dedans lui déforme le visage, comme le dit le mythe athénien de Marsyas, au V^e siècle. Le satyre Marsyas ramasse l'instrument jeté et défie Apollon dans un concours musical¹⁹².

Il est très intéressant de constater que l'auteur considère que la statue de Phidias personnifiait l'activité intellectuelle de la déesse¹⁹³. Si cette statue est présentée comme telle, il est possible que les artistes du XIX^e siècle, voulant évoquer ces aspects de la déesse, l'aient utilisée comme modèle. À l'époque hellénistique, et en particulier à Pergame, nous dit Fougères, Athéna est aussi la protectrice des poètes et de tous les savants. Enfin, elle est souvent entourée des Muses et on la représente dans les bibliothèques, procédé repris par les artistes du XIX^e siècle, comme nous pourrions le voir plus loin¹⁹⁴.

Pour illustrer ces derniers aspects, Fougères a joint une gravure reproduisant le décor peint d'un vase représentant Athéna en train d'écrire sur un diptyque ouvert et portant à ses lèvres un stylet (fig. 353)¹⁹⁵. Les principaux attributs de la déesse sont visibles : le casque, la lance, l'égide et le bouclier. Toutefois, elle est dans une attitude totalement pacifique, ne tenant aucune arme dans ses mains mais le stylet et le diptyque, la lance et le bouclier reposant sur le sol, appuyés contre elle. La présence des attributs guerriers n'empêche pas de donner une représentation apaisée, non guerrière de la déesse.

¹⁸⁸*Ibid.*, vol. VI, p. 1916.

¹⁸⁹*Ibid.*, vol. VI, p. 1916.

¹⁹⁰Les auteurs donnent à l'appui une citation d'Aristote : « Nous attribuons à Athéna la science et l'art. » (*Polit.*, IV (VIII), 1341 b, 21.

¹⁹¹Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, op. cit.*, vol. VI, p. 1916.

¹⁹²Pindare, *Pythiques* 12, 6-27.

¹⁹³Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, op. cit.*, vol. VI, p. 1917.

¹⁹⁴Cf. *infra*, p. 271.

¹⁹⁵Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, op. cit.*, vol. VI, p. 1917, fig. 5047.

L'auteur en vient ensuite à sa conclusion concernant les attributions de la déesse. Athéna résulterait de la combinaison de deux divinités primitives préposées à la sauvegarde des cités : la Pallas « personnification des hommes d'armes, représentée par les anciens *palladia* debout et armée¹⁹⁶ », et l'Athéna *Polias*, « personnification de l'acropole fortifiée, où résidait la noblesse militaire, et figurée sous les traits d'une déesse assise couverte de l'égide¹⁹⁷. »

Ces deux aspects majeurs de la déesse auraient engendré tous les autres. Le premier, d'après l'auteur et malgré la nature féminine de la déesse, la rattache à la sphère masculine par le biais du domaine de la guerre. Le deuxième est affilié à la protection de la ville, mais de la ville fortifiée, donc avec toujours une dimension guerrière, même si l'iconographie la représente dans une attitude plus apaisée. Ainsi, la déesse assise, couverte de l'égide, contient en elle la puissance de la guerrière, mais elle incarne cette déesse juste et mesurée que nous avons décrite plus haut. Autant de codes iconographiques qui ont inspiré les artistes du XIX^e siècle.

Fougères propose une vision évolutive de la déesse, dont les anciennes facettes, une fois associées, donnent naissance à de nouvelles fonctions. En témoigne cette citation : « Une fois opérée la fusion entre les personnifications de la citadelle et de ses défenseurs, Pallas Athéna devint la patronne [...] de la cité et de son territoire, *la déesse* (ἡ θεός)¹⁹⁸ ». La notice qu'il propose dresse un portrait complet de la divinité, en mettant l'accent sur ses attributions poliade, guerrière et patronne de l'intellect. On a pu régulièrement souligner combien Fougères propose une démonstration où chaque facette d'Athéna découle des précédentes, comme enrichissant chronologiquement la figure de la déesse : la fonction poliade est, pour lui, première et fondamentale ; une déesse défendant une citadelle est forcément guerrière, nous dit-il ; de la fabrication des armes découle naturellement le lien avec l'artisanat etc. Dans cette logique, si le côté guerrier est présenté comme sa deuxième attribution, il semble, dans une perspective évolutionniste, être atténué ensuite par les nouvelles fonctions de la déesse, qui sont toutes présentées comme rangées du côté de la sagesse, de la vertu et amies des hommes. Rien de surprenant, alors, à ce que sa figure soit appréciée dans les allégories politiques contemporaines. Cette perspective évolutionniste se retrouve dans la présentation de l'iconographie de la déesse, renforçant un effet de « lissage » très présent dans sa

¹⁹⁶*Ibid.*, vol. VI, p. 1917.

¹⁹⁷*Ibid.*, vol. VI, p. 1917.

¹⁹⁸*Ibid.*, vol. VI, p. 1917.

réception, c'est-à-dire tendant à écarter les aspects les plus violents et les plus dérangeants de la déesse, pour en faire la pure incarnation de la Raison.

1.3.7. Une vision évolutionniste de l'iconographie tendant vers un lissage de la figure d'Athéna

La partie VI de l'article est consacrée à l'iconographie de la déesse¹⁹⁹. Nous mentionnerons les images qu'il donne, reproduites dans notre catalogue, afin de donner un aperçu du répertoire que pouvaient consulter les artistes, mais nous ne nous attarderons en détail que sur seulement certaines d'entre elles. Fougères propose à nouveau une vision évolutionniste, probablement tributaire des travaux de Winckelmann. En effet, il introduit cette partie en mentionnant deux principales « classes » de représentations de la déesse : l'Athéna guerrière et l'Athéna pacifique, dont résulte un troisième type, mixte. L'auteur développe ensuite plusieurs types : d'abord le « type assis », puis le « type debout », qui contient plusieurs sous-catégories : la *palladia*, la Promachos et enfin « l'Athéna idéalisée ». Comme chez Montfaucon, on constate que la position de la déesse est un critère qui retient l'attention de l'historien.

Il commence par le « type assis » car il précise que la plus ancienne mention de statue d'Athéna est celle de l'*Iliade*, qui fait état d'une statue assise. Le *LIMC* présente aussi cette typologie, relevant de l'Athéna *Polias*, comme l'une des plus anciennes et des plus caractéristiques de la déesse²⁰⁰. Ce type iconographique, qui se serait imposé au VI^e siècle, revêt, aux yeux de Fougères, la signification suivante : « Il personnifie la déesse dans ses rapports avec le sol où elle est installée et dans ses attributions pacifiques²⁰¹. » La position assise, en toute logique, convient donc si l'on veut donner un caractère pacifique à la déesse. Une gravure donne un exemple de ce type en reproduisant l'Athéna de l'artiste grec Endoios (fig. 359)²⁰², une statue en marbre du musée de l'Acropole d'Athènes²⁰³, découverte au début

¹⁹⁹*Ibid.*, vol. VI, p. 1923-1929.

²⁰⁰Pierre Demargne, « Athéna », *op. cit.*, p. 1027.

²⁰¹Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, *op. cit.*, vol. VI, p. 1923.

²⁰²*Ibid.*, vol. VI, p. 1924, fig. 5054.

²⁰³Pierre Demargne, « Athéna », *op. cit.*, p. 959, fig. 18.

de la guerre d'indépendance de la Grèce, et qu'on identifie parfois aujourd'hui comme une *kore*²⁰⁴.

Pour justifier le fait qu'une déesse en posture pacifique puisse être représentée en armes, Fougères tente une hypothèse : le type assis et sans arme était probablement représenté sur l'Acropole « par quelque idole archaïque²⁰⁵ », et vénéré en même temps que le type du *Palladion* debout et armé. Une fusion se serait alors produite entre les deux types, générant des représentations de la déesse assise mais avec des attributs guerriers. Pierre Demargne, précise, dans le *LIMC*, que dès l'époque on pouvait rencontrer beaucoup d'Athéna assises mais armées et que l'Athéna Polias et l'Athéna armée en sont effectivement venues à être confondues²⁰⁶. Fougères donne la description du décor d'une hydrie à figures noires qu'il date du VI^e siècle (fig. 361)²⁰⁷. Sur le côté gauche, on voit la déesse assise, dans un costume ionien. Elle tient le casque dans sa main gauche et ce qui semble être une phiale dans la main droite, devant un autel ionique et un temple dorique, où se tient le sacrifiant et le bœuf destiné à être immolé.

Fougères en vient ensuite aux représentations de la déesse debout. Dans cette catégorie, les plus anciennes statues sont les *palladia* mycéniens ou crétois, qui représentent la déesse debout et armée. Ce type serait d'abord une figure au sexe indéterminé, avec une lance et un bouclier, peu à peu convertie en *xoanon* avec un chiton ou un péplos, toujours casquée et armée. Le *LIMC* confirme qu'Athéna a été très tôt, dès le VI^e siècle av. n. è., la déesse armée par excellence, immédiatement reconnaissable²⁰⁸ et que le *Palladion* est probablement, avec l'Athéna assise, une des plus anciennes représentations de la déesse²⁰⁹. Fougères donne pour exemple le chaton d'une bague en or provenant de Mycènes où l'on peut voir une figure au sexe non identifiable²¹⁰. Ce type iconographique aurait été une sorte de trophée anthropomorphe peu à peu modifié en *xoanon* armé du casque, de la lance et du bouclier.

²⁰⁴Voir par exemple Patricia A. Marx, « Acropolis 625 (Endoios Athena) and the Rediscovery of Its Findspot », *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, vol. 70, n° 2, 2001, p. 221-254.

²⁰⁵Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, op. cit.*, vol. VI, p. 1923.

²⁰⁶Pierre Demargne, « Athéna », *op. cit.*, p. 1017-1018.

²⁰⁷Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, op. cit.*, vol. VI, p. 1923-1924, fig. 5055.

²⁰⁸Pierre Demargne, « Athéna », *op. cit.*, vol. II, 1, p. 1016-1017.

²⁰⁹*Ibid.*, p. 1019.

²¹⁰Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, op. cit.*, vol. VI, p. 1923, fig. 5056. Comme cette image n'est pas présentée comme une représentation d'Athéna, nous ne l'avons pas incluse dans notre catalogue.

Pour donner une idée de son aspect, Fougères propose le décor d'un vase à figures rouges représentant le *Palladion* en trophée (fig. 362)²¹¹. Il explique que ces trophées étaient à l'image de la déesse Athéna Niké, pourvoyeuse de victoire, à qui l'on offrait un sacrifice. Sur le vase, on peut voir le *Palladion* au centre de l'image, avec son bouclier, son casque et sa lance. Des sacrifiants lui apportent des animaux et un génie ailé tend son bras vers lui. Cet aspect du *Palladion* est effectivement similaire à celui d'Athéna. Pourtant, Fougères explique que plusieurs divinités ont été adorées sous la forme du *xoanon*²¹² mais que peu à peu ce type de statue s'est spécialisé pour donner naissance à l'effigie d'une vierge guerrière, Pallas ou Niké, vite identifiée à Athéna *Polias*, avec le théonyme Pallas Athéna ou Athéna Niké. Il retrace ensuite l'évolution du type archaïque du *Palladion*. La déesse a d'abord été représentée debout, les jambes serrées dans son chiton, avec un casque corinthien ou avec un *polos* en forme de *calathos*, le bras gauche tenant le bouclier levé, le bras droit tendant une lance oblique et la poitrine couverte de l'égide. Plusieurs illustrations servent d'exemple, notamment la reproduction d'une monnaie de Pergame (fig. 363)²¹³.

La deuxième catégorie parmi les représentations de la déesse debout, après les *palladia* est celle de la Promachos. Pour l'auteur, il s'agit d'un perfectionnement de l'art grec :

« Un premier progrès consista à donner au *Palladion* enfermé dans sa gaine une allure plus libre, en séparant les jambes, de façon à reproduire l'attitude réelle du guerrier qui combat. Ainsi se créa le type de l'Athéna Promachos²¹⁴ ».

Nous notons donc que l'attitude moins crispée et plus naturelle de la déesse est mise en valeur par l'auteur, un jugement qui pourra être repris dans les représentations du XIX^e siècle. Des reproductions sont naturellement fournies. On peut mentionner le décor d'un vase de Berlin où l'on voit des sacrifiants apporter un bœuf à l'autel de la déesse, figée dans une attitude de Promachos : la lance brandie (fig. 366)²¹⁵. Fougères indique que l'image provient de l'*Histoire des Grecs* de Duruy mais nous ne savons pas de quelle édition. Nous avons toutefois choisi de traiter une édition de cet ouvrage postérieure au début de la publication du Daremberg et Saglio, elle sera donc analysée plus bas. Il est en tout cas notable que les auteurs de l'époque se nourrissent abondamment des publications des uns et des autres, d'autant plus que Daremberg, Saglio et Duruy travaillent chez le même éditeur : Hachette.

²¹¹*Ibid.*, vol. VI, p. 1923, fig. 5057.

²¹²Le mot, désignant les statues cultuelles archaïques en bois, n'est pas défini ici mais bénéficie de son propre article, *ibid.*, vol. IX, p. 1023.

²¹³*Ibid.*, vol. VI, p. 1925, fig. 5058, voir *Jarbuch des deutschen archäologischen Instituts*, III, p. 46.

²¹⁴*Ibid.*, vol. VI, p. 1925.

²¹⁵*Ibid.*, vol. VI, p. 1925, fig. 5061.

Fougères précise que ce type est visible sur les bronzes archaïques, les amphores panathénaïques et quelques statues comme l'Athéna d'Herculanum, elle aussi reproduite, ou le torse de l'Athéna de Dresde. Il donne en exemple une statuette archaïque en bronze, provenant de l'acropole d'Athènes, représentant Athéna avec une lance brandie – depuis disparue –, le casque et l'égide (fig. 367)²¹⁶. Il s'agit d'une offrande datant d'entre 500 et 470 av. n. è., aujourd'hui conservée au musée National d'Athènes²¹⁷. On peut voir aussi la statue en marbre d'une Athéna Promachos, copie romaine provenant de la villa Papyri à Herculanum. Aujourd'hui conservée au musée archéologique de Naples, elle a été découverte en 1752²¹⁸ et présente les mêmes caractéristiques iconographiques (fig. 368)²¹⁹. Il semblerait que l'original grec soit une création datant d'entre le troisième et le dernier quart du premier siècle av. n. è., reprenant un style archaïsant remontant au milieu du V^e siècle av. n. è., mais remodelé à l'époque hellénistique²²⁰. Des variantes du même type sont découvertes au début du XIX^e siècle et visibles dans la figure centrale d'un fronton d'Égine qui est reproduite (fig. 369)²²¹ ; l'auteur décrit le mouvement de la lance comme non offensif, tout comme dans le cas de l'Athéna plantant sa lance dans le sol pour faire jaillir l'olivier lors du concours contre Poséidon, comme on peut le voir sur le fronton occidental du Parthénon.

Fougères fait à nouveau le lien entre les codes de représentation de la déesse et son caractère guerrier, tout autant que charismatique :

« L'attitude de la Promachos est celle de l'hoplite de première ligne qui, sans sortir du rang et ferme sur ses jambes écartées, jette sa lance en avant, en se protégeant du bouclier levé pour la parade (parfois remplacé pour Athéna par l'égide). Mais cette attitude se convertit en un mouvement de marche impétueuse dans les représentations d'Athéna, qui, à peine sortie de la tête de Jupiter, entraîne les guerriers au combat [...] en poussant le cri de guerre²²². »

C'est ainsi que la déesse devait être représentée sur le fronton oriental du Parthénon, dont le Putéal de Madrid constitue une réplique et qui a été reproduit plus haut dans l'article.

²¹⁶*Ibid.*, vol. VI, p. 1925, fig. 5062.

²¹⁷Voir Musée archéologique d'Athènes, *Notice en ligne : bronze statuette of the goddess Athena, X 6447*, <http://www.namuseum.gr/collections/bronze/classiki/classic01-en.html>, consulté le 28 février 2018 ; et Pierre Demargne, « Athéna », *op. cit.*, vol. II, 1, p. 972, fig. 146.

²¹⁸Voir la notice en ligne : Museo Archeologico Nazionale di Napoli, « Notice de l'Athéna Promachos, Villa of the Papyri », <https://www.museoarcheologiconapoli.it/en/3598-2/> consultée le 06/05/2018.

²¹⁹Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, *op. cit.*, vol. VI, p. 1926, fig. 5063.

²²⁰Pierre Demargne, « Athéna », *op. cit.*, vol. II, 1, p. 973, fig. 171.

²²¹Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, *op. cit.*, vol. VI, p. 1926, fig. 5064.

²²²*Ibid.*, vol. VI, p. 1925.

Beaucoup de statues, statuettes et monnaies dérivent de ce type. En exemple, Fougères donne une monnaie romaine de l'époque de Commode montrant Athéna avec un rameau d'olivier, le casque, le bouclier, la lance et la chouette (fig. 370)²²³.

Le dernier type parmi les représentations d'Athéna debout est celui que Fougères a nommé l'« *Athéna idéalisée*²²⁴ », qui renvoie à une perspective évolutionniste de l'art antique puisque l'auteur dit :

« L'évolution plastique qui avait émancipé, par une série de mouvements progressifs, le Palladium primitif de sa raideur hiératique, produit, parallèlement à ces figures offensives de l'Athéna Promachos et de l'Athéna conductrice des guerriers, un type de la déesse debout et armée, mais reposée et comme détendue dans une attitude pacifique²²⁵. »

Nous notons que le progrès, pour Fougères, vient de la libération du mouvement, mais aussi, du caractère plus pacifique de la déesse. Cette image d'une grande divinité poliade, mesurée et pacifique, est donc mise en avant, sans doute parce qu'elle devient la facette favorite de la déesse pour les hommes du XIX^e siècle, une hypothèse que nous tâcherons de démontrer au fil de notre analyse. On peut toutefois souligner que l'évolution de l'iconographie antique de la déesse tend à montrer un assagissement, un apaisement de sa figure qui se veut de moins en moins guerrière, au fil de l'Antiquité. Pierre Demargne explique ainsi :

« L'évolution iconographique correspond certainement à une évolution psychologique et idéologique : Athéna est moins guerrière, plus soucieuse de raison, de justice et de paix, plus détachée aussi de l'action, plus proche de son être propre²²⁶. »

Toutefois, si Fougères tâche, quant à lui, de rendre compte de ces évolutions de la manière la plus neutre et analytique possible – en expliquant par exemple que l'Athéna *Ergané* influence la Promachos et atténue ses attitudes combatives – nous verrons plus loin qu'il laisse parfois poindre un jugement de valeur tendant à glorifier le caractère raisonnable et pacifique de la déesse. La réception, quant à elle, retient principalement ces aspects pour évincer presque totalement le côté guerrier.

Fougères distingue à nouveau des sous-catégories. Dans la première, le bras droit de la déesse qui tenait auparavant la lance en position d'attaque est maintenant appuyé sur la lance inactive, et le bras gauche peut soit tenir le bouclier à mi-corps, soit s'appuyer sur lui. Le *LIMC*, quant à lui, donne l'appellation de Promachos aux Athéna tenant leur lance dans la

²²³*Ibid.*, vol. VI, p. 1926, fig. 5065.

²²⁴*Ibid.*, vol. VI, p. 1925.

²²⁵*Ibid.*, vol. VI, p. 1925.

²²⁶Pierre Demargne, « Athéna », *op. cit.*, p. 1020.

main droite, qu'elles la brandissent ou la tiennent au pied, ou en toute autre position intermédiaire, du moment qu'Athéna semble engagée dans un l'action ou prête à le faire²²⁷. Pierre Demargne y précise qu'à partir de la fin du VI^e siècle, ou du début du V^e siècle av. n. è., de nombreuses images d'Athéna, bien que dérivées de la Promachos, perdent leur caractère guerrier. Si les armes sont toujours présentes, pour permettre d'identifier la déesse, d'autres attributs sont substitués à la lance dans la main droite.

Dans tous les cas, la sous-catégorie que présente ici Fougères est différente de la Promachos prête à attaquer ; il s'agit d'une déesse au repos. Cet aspect, comme nous l'avons vu, est valorisé par Fougères : « C'est ainsi que se sont changés en une pose de repos majestueux et paisible le bras levé des *palladia* et la direction plongeante de leur lance²²⁸. » L'auteur pense que c'est à cette catégorie que devait appartenir la colossale statue de bronze de Phidias qui se trouvait sur l'Acropole et qu'il ne s'agit donc pas d'une Promachos, bien que ce soit ainsi qu'un texte de scoliaste²²⁹ la désigne et que nous la qualifions aujourd'hui. Fougères affirme que Pausanias la décrit avec la pointe de la lance visible de loin²³⁰ et en déduit qu'elle devait être dressée vers le ciel. Quoi qu'il en soit, le modèle décrit a suscité de nombreuses reproductions sur les monnaies attiques notamment et a été décliné en plusieurs adaptations, dans lesquelles les attributs ou les gestes des bras peuvent être inversés²³¹.

Fougères avance l'hypothèse selon laquelle les artistes supprimèrent par la suite le bouclier, pour alléger une figure qui n'était plus guerrière et que le bras gauche, ainsi libéré, faisait un geste repris des « idoles archaïques », en tendant la main vide ou pourvue d'une patère, pour recevoir une offrande qui se convertit peu à peu en attribut comme la chouette, la grenade, la victoire etc. Fougères donne en exemple la statue d'Athéna de la collection Hope (fig. 371)²³². Aujourd'hui conservée au musée Archéologique de Naples (6024), il s'agit d'une copie en marbre de d'une statue grecque de Pyrrhos, datant du V^e siècle av. n. è. Elle porte un casque qui présente au sommet un griffon. Sa poitrine est couverte de l'égide avec le *gorgoneion* en son centre et frangée de serpent ; la déesse tient dans la main gauche le reste d'une lance, tandis que sa main droite est tendue vers le spectateur. L'auteur précise que la

²²⁷*Ibid.*, vol. II, 1, p. 1020.

²²⁸Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, op. cit.*, vol. VI, p. 1926.

²²⁹*Scholies de Démosthène*, 22, 13.

²³⁰Pausanias, *Périégèse*, 1, 28, 2.

²³¹Pierre Demargne, « Athéna », *op. cit.*

²³²Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, op. cit.*, vol. VI, p. 1926, fig. 5066.

lance passe du bras droit au bras gauche et inversement pour l'offrande, sans plus de précision particulière quant à la chronologie.

Fougères précise ensuite que de légères modifications ont été apportées au mouvement du bras gauche, dont beaucoup sont sans doute dues aux restaurations modernes. Ces nouveaux gestes font prendre à la déesse une position oratoire. Des exemples sont donnés, tels que la Pallas de Velletri, dont une reproduction figure dans l'article (fig. 372)²³³. Dans cette lignée, il est aussi possible d'avoir la déesse avec un bras sur la hanche, qu'il soit nu ou dans les plis de l'himation. Il précise que cette posture pourrait être une adaptation du geste attestée pour les représentations archaïques de la déesse, où elle relevait de son bras libre les plis de sa robe.

Fougères tente ici à tout prix de retracer une chronologie précise des codes de représentation d'Athéna, comme s'ils étaient fixes et immuables à une période donnée, si bien qu'il réduit la diversité qui caractérisait ces représentations pour chaque période. Toutefois, les typologies et significations mises en avant par l'auteur ont pu modeler la réception et la construction des images du XIX^e siècle, en particulier les figures les plus pacifiques, par opposition aux figures archaïques figées et aux statues aux attitudes considérées comme agressives. Il ne faut pas oublier toutefois que, si les attributs guerriers s'imposent assez vite, et qu'Athéna est, à l'époque classique, la déesse armée par excellence, l'iconographie antique semble, en effet, montrer une pacification progressive de la figure de la déesse²³⁴.

Parmi les représentations pacifiques de la déesse, certaines sont même « quasi maternelles » écrit Fougères : on y voit Athéna portant Érichthonios sous forme humaine ou sous forme de serpent, son bras droit s'appuyant sur la lance de la déesse. « La déesse le contemple avec une expression de douceur et sollicitude²³⁵ ». Fougères décline encore quelques autres attitudes de ce qu'il nomme « l'Athéna pacifique ». On peut trouver la déesse coiffée d'un bandeau, ayant enlevé son casque et le tenant d'une main, l'autre étant appuyée sur la lance ou la hanche. On peut aussi voir sur les reliefs de décrets attiques la déesse donnant la main à des personnifications de la *Boulè* ou de peuples amis des Athéniens²³⁶. Enfin, il précise qu'il était possible de voir Athéna allant voter à l'Aréopage, s'appêtant à

²³³*Ibid.*, vol. VI, p. 1926, fig. 5067.

²³⁴Pierre Demargne, « Athéna », *op. cit.*, p. 1028.

²³⁵Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, op. cit.*, vol. VI, p. 1927.

²³⁶Sur l'utilisation politique et civique de la déesse dans les en-têtes de décrets athéniens à l'époque classique, voir Irmgard Kasper-Butz, *Die Göttin Athena im klassischen Athen: Athena als Repräsentantin des demokratischen Staates*, Frankfurt am Main, Bern, Paris, P. Lang, 1990.

déposer une fève dans l'urne en faveur d'Oreste²³⁷, donc une Athéna citoyenne qui pourra aussi constituer une source d'inspiration pour les allégories politiques du XIX^e siècle.

Fougères arrive ici à la description de la célèbre Athéna chrysléphantine de Phidias installée dans le Parthénon en 438 av. n. è. Il la présente comme « une adaptation du type de l'Athéna à l'offrande et de la grande Athéna de bronze²³⁸ ». Son bras gauche repose sur un bouclier posé à terre, dans sa main droite, soutenue par une stèle, elle porte une statue en or de la Victoire couronnée. La lance est à gauche et appuyée sur l'épaule de la déesse. Le serpent, qui représente Érichthonios s'enroule dans l'orbe du bouclier. L'auteur rappelle ensuite les dimensions colossales de la statue (autour de 12 mètres) et son poids en or de 40 talents, divisés en pièces détachables pour en vérifier le poids. Les éléments en or étaient les vêtements, l'armure ; la carnation de la déesse était en ivoire et les yeux étaient en pierres précieuses. Sur le casque on pouvait voir le sphinx flanqué de deux griffons, au centre du bouclier le *gorgoneion* en argent doré, autour duquel des bas-reliefs représentant le combat des Athéniens et des Amazones et la gigantomachie figurait à l'intérieur du bouclier. Sur la tranche des semelles de la déesse, on pouvait voir le combat des Centaures et des Lapithes et sur le piédestal, la naissance de Pandore.

Sur cette page, trois exemples d'Athéna Parthénos, qui étaient probablement des reproductions ou des déclinaisons de la Parthénos de Phidias, sont représentés. D'abord la célèbre Athéna du Varvakeion (fig. 373)²³⁹, copie romaine en marbre datant de 200-250 et trouvée à Athènes, près du lycée Varvakeion, en 1880²⁴⁰. Le *LIMC* la présente comme la « base de toute restitution de la Parthénos²⁴¹ ». On peut voir aussi la Pallas Lenormant (fig. 374)²⁴², copie en marbre pentélique, trouvée à Athènes près de la Pnyx en 1859 et datée soit du I^{er} siècle²⁴³, soit du II^e-III^e siècle de n. è.²⁴⁴, ainsi qu'une monnaie athénienne (fig. 375)²⁴⁵.

²³⁷Oreste, fils d'Agamemnon, roi de Mycènes, voit son père assassiné par l'amant de sa mère, à son retour de Troie. Pour se venger, Oreste tue sa mère et son amant et est obligé de s'exiler, persécuté par les Érinyes. Il finit par arriver à Athènes où l'assemblée décide de voter pour l'absolution de son meurtre, sur les conseils d'Athéna, cf. l'intrigue des *Euménides* d'Euripide.

²³⁸Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, op. cit., vol. VI, p. 1927.

²³⁹*Ibid.*, vol. VI, p. 1927, fig. 5068.

²⁴⁰Voir Musée archéologique d'Athènes, *Notice en ligne : Athéna du Varvakeion*, <http://www.namuseum.gr/collections/sculpture/classical/classic04-en.html>, consultée le 28 février 2018.

²⁴¹Pierre Demargne, « Athéna », op. cit., vol. II, 1, p. 977, fig. 220.

²⁴²Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, op. cit., vol. VI, p. 1927, fig. 5069.

²⁴³Cf. Nikolaos Kaltsas, *Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2002.

²⁴⁴Pierre Demargne, « Athéna », op. cit., vol. II, 1, p. 977, fig. 220.

²⁴⁵Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, op. cit., vol. VI, p. 1927, fig. 5070.

Fougères explique qu'en croisant ces représentations, il est possible de reconstituer l'œuvre de Phidias. Toutes ces images, y compris la Parthénos de Phidias, sont donc considérées par Fougères comme des « dérivés du *Palladion* originel ». Le *LIMC* présente, quant à lui, la Parthénos comme une variante de la Promachos, établie par le modèle de Phidias, dans des années de paix pour Athènes, entre 447 et 438 avant n. è. Elle est donc une version plus pacifique de la Promachos, car elle n'est plus combattante mais victorieuse « armée encore, mais paisible parce que sûre d'elle²⁴⁶. »

Fougères explique ensuite que bon nombre d'œuvres et objets antiques permettent de connaître l'allure de la Parthénos ainsi que les différentes ornementsations de son casque. Pour exemple, on peut voir une tête d'Athéna Parthénos sculptée (fig. 376)²⁴⁷, une gemme d'Aspasios avec le profil de la déesse (fig. 377)²⁴⁸ et un médaillon en or avec le visage de face de la déesse, avec un casque richement orné (fig. 378)²⁴⁹. Ce médaillon, conservé au musée de l'Ermitage à Leningrad, provient du tumulus de Koul-Oba (Ukraine) et date du milieu du IV^e siècle av. n. è. Le *LIMC* le présente comme « la meilleure représentation du casque de la Parthénos²⁵⁰ ». Pour conclure sur les représentations, l'auteur annonce qu'il n'analysera pas tous les détails des costumes ou accessoires de la déesse et insiste une dernière fois pour valoriser le caractère pacifique de la déesse :

« Nous ne saurions relever ici les variantes du type d'Athéna sous le rapport du costume, de la forme du casque, de l'expression, etc. L'art s'est efforcé de dégager la figure idéale de la déesse de son appareil guerrier, pour mettre en pleine valeur la régularité de ses traits et la noblesse de son visage calme et arrondi²⁵¹. »

Nous constatons donc d'une part que le costume de la déesse et ses accessoires ou son expression faciale ne font pas l'objet d'une analyse approfondie. Les éléments établissant les codes de représentation de la déesse qui ont été retenus par l'auteur sont la position de la déesse (de manière assez précise et beaucoup décrite, comme on l'a vu) et le type d'attributs qu'elle possédait. Les artistes ou commanditaires qui viendraient ici se renseigner sur la façon de représenter la déesse sauraient donc quels objets représenter avec la déesse, dans quelle

²⁴⁶Pierre Demargne, « Athéna », *op. cit.*, p. 1031.

²⁴⁷Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, *op. cit.*, vol. VI, p. 1928, fig. 5071.

²⁴⁸*Ibid.*, vol. VI, p. 1928, fig. 5072.

²⁴⁹*Ibid.*, vol. VI, p. 1928, fig. 5073.

²⁵⁰Pierre Demargne, « Athéna », *op. cit.*, vol. II, 1, p. 983, fig. 298.

²⁵¹Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, *op. cit.*, vol. VI, p. 1928.

position la faire figurer, mais pour plus de détails n'auraient qu'à se reporter aux illustrations – nombreuses soit dit en passant – que Fougères a fait figurer dans l'article.

En ce qui concerne le casque, Fougères se contente de dire qu'il n'y a que très rarement des garde-joues ou alors qu'ils sont relevés et que le casque rond à aigrette ou casque attique avec ou sans frontal est longtemps favorisé avant d'être détrôné par le casque corinthien ou *aulopis*. Ainsi le casque ne fait-il pas l'objet d'une étude particulière, et est relativement peu décrit. Les artistes qui voudraient ici savoir comment le reproduire doivent, comme nous venons de le dire, se reporter aux images.

Le passage cité confirme en outre que Fougères porte un regard évolutionniste sur l'art antique et les représentations de la déesse. Avec le temps, le modèle idéal s'est mis en place et ce modèle est pacifique, avec un visage qui inspire le calme et la maîtrise, qui est régulier et noble. Ainsi, malgré le côté guerrier, qui est pourtant présenté en deuxième position parmi les attributions de la déesse, et le type, plutôt menaçant, de la Promachos, Athéna est présentée comme une divinité calme et raisonnable. Sa figure est lissée pour en faire la grande déesse de la Raison, fille du roi des dieux, patronne de la prestigieuse cité d'Athènes, un portrait qui rencontre un franc succès dans l'imagerie officielle, comme nous le verrons. Ce procédé est directement hérité de l'Antiquité, qui semble montrer un apaisement progressif de l'iconographie de la déesse, malgré la persistance de certains attributs guerriers²⁵². Il est possible que les époques plus tardives montrent, dans l'iconographie, une prédominance de cet aspect sur son caractère guerrier. Quoi qu'il en soit, le *Dictionnaire des Antiquités* propose une vision de la déesse qui vient renforcer l'allégorisation de sa figure, déjà fortement marquée dans la lecture chrétienne de Montfaucon, des divinités antiques. En revanche, le Daremberg et Saglio se présente comme bien plus abouti que la publication du moine bénédictin, après un siècle de structuration de la discipline historique. Il ne néglige pas la culture romaine et ne confond pas les deux divinités et met à disposition davantage d'images.

1.3.8. Une vraie place accordée à l'héritage romain

Enfin la septième et dernière partie de l'article est consacrée à Minerve : « la déesse qui, en Italie, correspond à l'Athéna hellénique est Minerva, ou plus exactement, *Menerva*, avec

²⁵²Pierre Demargne, « Athéna », *op. cit.*, II, 1, p. 1039.

les variantes étrusques *Menrva*, *Menrfa*, *Meneruva*, *Menarva*²⁵³. » L'auteur commence par présenter « la Minerve falisque et étrusque ». En effet, le culte de Minerve n'appartiendrait pas au « fonds primitif de la religion romaine » : Fougères pense que la déesse serait arrivée à Rome dans le cadre de la triade étrusque Jupiter-Junon-Minerve. À Rome, la triade était installée sur le Quirinal. Ce serait donc chez les Étrusques que se serait opérée, de bonne heure, l'assimilation entre l'Athéna hellénique et la Minerve italique. Fritz Graf a rappelé que c'est l'hypothèse dominante au XIX^e siècle, qui a ensuite été remise en cause, mais qui n'est pas pour autant à écarter car il est aujourd'hui difficile de trancher²⁵⁴.

L'auteur décrit ensuite deux représentations antiques de la Minerve étrusque qui figurent dans l'article. La première est une pierre gravée où l'on voit Minerve avec l'égide en manteau long, reconnaissable à ses franges en serpents, la lance, le bouclier et le casque (fig. 379)²⁵⁵. La deuxième représente Minerva-Fortuna possédant des ailes, tenant une chouette dans la main droite et vêtue de l'égide qui donne à voir en son centre une lune, un croissant et deux étoiles à la place du *gorgoneion* (fig. 380)²⁵⁶. Fougères se demande ensuite si l'Étrurie ne serait pas le berceau du culte de Minerve à cause de l'origine italique de son nom. Il est possible que ce culte provienne de la ville de Faléries ; Minerve serait donc falisque avant d'être étrusque, puis enfin romaine. Les Romains l'auraient peut-être déjà associée à Jupiter et Junon.

L'auteur en vient alors à parler de la Minerve romaine. En prenant appui sur des auteurs latins comme Varron²⁵⁷ et Ovide²⁵⁸, il retrace son implantation à Rome. La prise de Faléries aurait apporté la Minerve falisque à Rome, qui aurait été installée au pied du mont Coelius, sous le nom de *Minerva Capta*²⁵⁹. En revanche, un sanctuaire plus ancien et dédié à Minerve était déjà présent à Rome sur l'Aventin.

²⁵³Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, op. cit., vol. VI, p. 1928.

²⁵⁴Fritz Graf, « Athena and Minerva : two faces of one goddess? », dans *Athena in the Classical World*, Leiden, Boston, Brill, 2001, p. 130.

²⁵⁵Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, op. cit., vol. VI, p. 1928, fig. 5074.

²⁵⁶*Ibid.*, vol. VI, p. 1929, fig. 5075.

²⁵⁷Varron, *Lingua Latina*, 5, 47.

²⁵⁸Ovide, *Fastes*, 3, 835.

²⁵⁹Ovide (*Fastes*, 3, 843) s'appuie notamment sur une inscription présente sur la statue de la déesse. Fritz Graf, dans « Athena and Minerva : two faces of one goddess? », explique qu'il n'y a pas de raison ne pas croire à l'existence de cette inscription, bien qu'il soit, encore une fois, difficile de trancher (op. cit., p. 132).

Fougères souligne le fait que Minerve a principalement en charge la protection « du commerce et de l'industrie²⁶⁰ » et que la fête des Quinquatries qui lui était consacrée rassemblait toutes les corporations d'artisans reconnues par l'État, car le droit d'offrande et l'accès au sanctuaire constituaient l'équivalent d'une reconnaissance officielle pour celles-ci. Ce jour-là, les élèves offraient un cadeau à leurs enseignants, le *Minerval* ou *Minervalemunus*. Fritz Graf présente, en effet, ces festivités comme la principale fête en l'honneur de Minerve à Rome²⁶¹. On sait aussi, maintenant, que certains des cultes de Minerve étaient liés au passage à l'âge adulte des adolescents, en particulier les jeunes filles²⁶². Ceux-ci la connectent aux activités du tissage et donc, effectivement, à Athéna *Ergané*. C'est aussi ce qu'en conclut Fougères. Pour lui, la déesse romaine était une protectrice des activités humaines, du savoir et de son enseignement, ce qui n'est pas sans rappeler pour certains aspects de l'Athéna *Ergané*. Cette similitude aurait donc permis le rapprochement et l'identification de Minerve à Athéna. Les figures étant ensuite poreuses, l'Athéna grecque aurait façonné le profil de la Minerve italique :

« peu à peu, les attributions multiples de la déesse hellénique, comme divinité poliade, guerrière, politique, se sont ajoutées au caractère primitif plus spécial et plus restreint de la déesse italique, mais cela plutôt dans la mythologie des lettrés que dans le culte populaire²⁶³. »

Ainsi, la pratique cultuelle met-elle plus l'accent sur les fonctions de patronne des arts et métiers et de divinité poliade de Minerve, alors que, dans la littérature, les poètes latins reprenant la mythologie grecque, lui donnent plus de relief.

Fougères liste ensuite une certaine quantité de temples consacrés à la déesse, en précisant leur localisation et/ou le nom de l'empereur qui les a fait bâtir. Il présente ensuite des figures auxquelles la déesse s'identifie, telles que Nerio et Bellone. Il évoque le culte de Minerve *Medica*, qui provient peut-être de la participation de la corporation des médecins à la fête des Quinquatries. Minerve peut aussi être associée à Neptune, à l'instar du couple Athéna-Poséidon. Rome possédait aussi son *palladium*, qui se trouvait dans le temple de Vesta et qu'on l'on considérait comme provenant de Troie. Si la légende de sa présence s'est probablement répandue dès la fin de la République, elle ne serait vraiment attestée que sous

²⁶⁰Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, op. cit.*, vol. VI, p. 1929.

²⁶¹Fritz Graf, « Athena and Minerva : two faces of one goddess? », *op. cit.*, p. 137.

²⁶²*Ibid.*, p. 133-134.

²⁶³Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, op. cit.*, vol. VI, p. 1929.

Commode, même si cela n'exclut pas la présence d'une statue de ce type plus ancienne. Des exemples romains de représentation du *palladium* sont cités et l'un d'entre eux est reproduit dans l'article. Fougères énumère ensuite plusieurs lieux de culte de la déesse dans l'Empire, en précisant que ce culte est pour beaucoup pratiqué par des collègues ; que les musiciens la reconnaissent comme patronne, ainsi que les scribes et les instructeurs militaires. Nous retrouvons ici le patronage des activités intellectuelles, techniques et artistiques.

Minerve est associée à plusieurs divinités indigènes, nous dit encore Fougères : en Gaule, elle se rapproche de la déesse régionale du commerce et de l'industrie, en Bretagne de la déesse des sources thermales de Bath ou *Aquae Sulis*, à Nîmes on l'associe à Mercure, à Neptune ou à Fortuna. Enfin, il termine sur une critique relative aux interprétations des érudits latins voyant Minerve comme une déesse de l'éclair, comme *luna*, comme *memoria* ou comme *sapientia*, ces dernières n'étant pour lui que des exégèses postérieures combinant les caractéristiques de l'Athéna grecque et de la Minerve romaine.

Ainsi, nous constatons que la partie dévolue à Minerve est bien plus courte que celle consacrée à Athéna. La Minerve italique et ses caractéristiques sont présentées comme découlant principalement de celles de l'Athéna hellénique, après l'assimilation de ces dernières, Minerve étant un peu moins complexe qu'Athéna. En ce qui concerne ces deux divinités, les connaissances du monde grec sont soit plus développées soit privilégiées par l'auteur. L'iconographie de Minerve ne fait pas l'objet d'une partie spécifique, comme c'est le cas pour Athéna, même si quelques exemples de représentations sont donnés et reproduits. D'ailleurs, des copies romaines – de représentations grecques, certes – sont données dans le corps de l'article consacré à Athéna, comme l'Athéna Varvakeion. Il n'est pas surprenant que l'iconographie de Minerve n'ait pas fait l'objet d'un développement particulier car elle est extrêmement influencée par l'iconographie grecque, avec laquelle elle se confond pratiquement²⁶⁴.

Ainsi, Fougères, s'il ne confond pas les deux déesses, souligne la grande proximité de Minerve et d'Athéna, notamment pour l'iconographie, qui nous intéresse particulièrement ici. C'est d'ailleurs ce que la recherche confirme de nos jours : « In iconography, myth, and ritual function, Minerva is inseparable from Greek Athena; she is, in a way, Greek Athena²⁶⁵ » écrit Fritz Graf. La partie sur Minerve est un très bon complément à la présentation de la déesse grecque. Pour compléter son portrait, nous avons signalé que Fougères renvoyait aussi à

²⁶⁴Cf. Fluvio Canciani, « Minerva », *op. cit.*

²⁶⁵Fritz Graf, « Athena and Minerva : two faces of one goddess? », *op. cit.*, p. 139.

d'autres articles du *Dictionnaire*. Nous proposons de traiter ici celui qui concerne l'égide, accessoire indubitablement associé à la déesse, l'un des attributs permettant de l'identifier dans l'iconographie.

1.3.9. L'article sur l'égide : une analyse iconographique détaillée de l'attribut

L'article « *Aegis* », a été rédigé par Saglio lui-même²⁶⁶. Il comporte trois pages résumant les principales connaissances acquises alors sur l'armure en peau de chèvre utilisée par Zeus, Apollon et Athéna. En introduction, l'étymologie et les principales significations envisagées du mot sont rappelées : le mot *aegis* pourrait renvoyer à une tempête orageuse ou à la peau de chèvre qui servait à fabriquer des manteaux et pouvant parfois aussi faire office de cuirasse ou de bouclier. L'auteur explique que la première hypothèse associée à Zeus un ensemble de pouvoirs liés aux phénomènes du ciel mais que, peu à peu, c'est plutôt la deuxième acception qui a prévalu. Hérodote cherche une origine historique de l'égide en la comparant aux peaux de chèvre frangées de lanières que portent les femmes libyennes. Saglio précise, sans les nommer, que des mythographes plus tardifs font le lien avec la peau de la chèvre Amalthée, dont Zeus se serait fait une arme pour lutter contre les Titans. Chez Homère, les deux conceptions sont réunies dans le mot *aegis* : dans l'*Illiade*, Zeus enveloppe le mont Ida de nuages lançant des éclairs en secouant l'égide²⁶⁷ ou encore la confie à Apollon et Athéna pour couvrir les héros ou pour effrayer leurs ennemis.

Saglio explique ensuite qu'il s'agit à la fois d'une arme défensive et offensive fabriquée par Héphaïstos. Il détaille son iconographie qui a fortement contribué à forger les représentations que l'on s'en fait. Plusieurs descriptions et vignettes complètent l'article. L'égide peut être représentée sous différents aspects. Il peut s'agir d'un manteau couvrant les épaules et la poitrine d'Athéna et tombant dans son dos jusqu'à mi-jambe (fig. 381), il peut être bordé de serpents (fig. 382) et on y trouve souvent en son sein la tête de la Gorgone, sans que ce ne soit systématique. Il est possible de voir la déesse agitant l'égide, qui se trouve alors ramenée en avant par le mouvement du bras, devenant alors une arme offensive (fig. 446). Elle peut être nouée à la ceinture avec des serpents servant de liens. Sans donner de précision sur les datations, Saglio précise que les dimensions de l'égide se réduisent avec le temps et

²⁶⁶Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, *op. cit.*, vol. I, p. 101-104.

²⁶⁷Cf. Noel Robertson, « Athena as weather goddess : The Aegis in myth and ritual », *op. cit.*

qu'elle s'ajuste plus étroitement au corps, voire qu'elle ne devient qu'une sorte de collet, comme dans l'exemple de la *Pallas de Velletri* (fig. 23). Elle peut aussi être agrafée sur l'épaule, telle une chlamyde, ou se trouver sous forme de bande passée en travers de la poitrine (fig. 447). L'auteur explique que l'aspect qui est donné à l'égide, dans tous les exemples donnés, ne ressemble pas à une peau de chèvre mais à une peau faite d'écailles. Il fait ensuite une petite digression sur le *gorgoneion* qui est présent la plupart du temps et rappelle sa valeur apotropaïque, attribut fréquent sur les armes et autres objets. Saglio termine l'article en traitant des représentations de Zeus avec l'égide, beaucoup plus rares et d'autres exemples qui ne concernent plus la déesse. Cette brève notice inventorie ainsi de manière assez précise l'ensemble des représentations possibles de l'égide et peut s'avérer être un outil précieux pour les artistes. Elle se présente comme un bon complément à l'article sur Athéna car aucun détail sur la forme du casque ou du vêtement de la déesse ne sont donnés par ce dernier, qui s'est pourtant tant appliqué à décrire les attitudes et les postures de l'iconographie de la déesse.

L'article sur Athéna-Minerve du *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines* est donc assez détaillé et peut être complété par d'autres articles. Il est bien plus long que les articles des ouvrages précédents, comme celui de Montfaucon, ce qui ne nous surprendra pas puisque le *Dictionnaire* a vocation à être assez exhaustif, et qu'il survient à la fin de la période qui nous intéresse, bénéficiant de toutes les avancées archéologiques et historiques de l'époque. L'article de Fougères fournit bon nombre de reproductions de représentations antiques et une partie assez riche sur l'iconographie qui inspirera artistes et commanditaires familiers du *Dictionnaire*, abordé comme source d'inspiration et/ou de renseignement.

Cette publication en dit long sur la vision que les hommes du XIX^e siècle ont ou élaborent de la déesse, ou plus précisément ce qu'ils choisissent de valoriser dans sa figure. Aussi bien en ce qui concerne l'iconographie de la déesse que ses attributions, l'accent est mis sur son caractère pacifique, de moins en moins guerrier, sur son rôle de protectrice des villes, des hommes, de leurs institutions, des savoirs et savoir-faire. On insiste aussi sur sa grandeur, son calme, sa modération et sa tempérance. Selon l'auteur, l'Antiquité la dépeint de moins en moins la déesse agressive et favorise des attitudes plus calmes, appréciées par l'historien et sans doute son environnement culturel. Parmi les attributions d'Athéna, l'accent est mis sur la dimension civilisatrice, tandis que toutes les fonctions découlent les unes des autres. Il en résulte une figure de grandeur, modèle pour les hommes qu'elle protège et auxquels elle

apporte le savoir, la connaissance, les arts et la technique. Quoi de mieux pour patronner les institutions des États du XIX^e siècle et leurs allégories politiques ?

La publication du *Dictionnaire* survient à la fin de la période qui nous intéresse et, étant donnée la grande quantité d'ouvrages contemporains cités, dont les gravures sont compilées, cet article est tributaire des productions scientifiques du siècle. Elles proviennent notamment de France, d'Italie, de Grande-Bretagne et d'Allemagne. L'article sur Athéna est ainsi un bon indice de l'image que les hommes du XIX^e siècle se font de la déesse, des valeurs qu'ils souhaitent mettre en avant : la raison, la mesure, la grandeur ; représentatif aussi de l'image qu'ils construisent et véhiculent de la déesse, de celle qu'ils préfèrent et qu'ils jugent plus pertinente, plus adaptée. Ils veulent une figure lisse, apaisée, bonne protectrice des hommes et de leurs institutions, et non pas la guerrière implacable des champs de bataille de Troie. L'ouvrage s'est imposé comme référence et sert d'appui à d'autres auteurs. C'est notamment le cas pour la réédition des travaux de Victor Duruy, que nous allons maintenant analyser et comparer avec ceux du *Dictionnaire des Antiquités*.

1.4. Les travaux de Victor Duruy : pour une histoire synthétique de l'Antiquité et accessible à tous

À l'heure où l'Histoire se constitue comme science et où l'Allemagne fait très vite des sciences de l'Antiquité une institution, ces dernières tardent à se structurer en France²⁶⁸. Les historiens se consacrent davantage à l'histoire locale, nationale ou religieuse. L'un des premiers à prendre pour objet d'étude l'Antiquité est Victor Duruy (1811-1894)²⁶⁹. Il peut paraître paradoxal de traiter de Duruy après le Daremberg et Saglio, puisque ses publications sur l'histoire des Romains et des Grecs ont été éditées avant. Si nous avons choisi de travailler sur les rééditions, c'est parce qu'elles contiennent notamment des images du Daremberg et Saglio et pour des raisons que nous préciserons plus avant. Qui plus est, la réédition des travaux de Duruy atteste de leur succès et de leur lecture par un public relativement important.

²⁶⁸Entre 1870 et 1874, 392 ouvrages sont consacrés à l'histoire locale, contre 61 sur l'Antiquité (Chryssanthi Avlami, « La Grèce dans l'imaginaire libéral, ou comment se débarrasser de la Terreur (1795-1819) », dans *L'Antiquité grecque au XIXe siècle. Un exemplum contesté ?*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 71-72.

²⁶⁹Jean-Charles Geslot, *Victor Duruy, historien et ministre*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, p. 326.

Duruy, d'origine modeste, étudie à l'École normale supérieure, puis devient professeur d'histoire et écrit plusieurs ouvrages et manuels²⁷⁰. Ses talents de professeur sont remarqués pendant la Monarchie de Juillet et il est appelé à donner des leçons d'histoire aux enfants de Louis-Philippe. Napoléon III, qui l'apprécie tout autant et reconnaît son sérieux, accélère sa promotion dans l'enseignement et finit par le nommer ministre de l'Instruction publique en 1863. S'il joue un grand rôle dans le développement de l'enseignement primaire, ce sont certaines de ses publications qui nous intéresseront ici. L'une de celles qui font accroître sa renommée est *l'Histoire des Romains*, dont le premier volume paraît en 1843 chez Hachette ; le deuxième, l'année suivante et, si le troisième est prêt en 1847, il ne sera publié qu'en 1870, pour des raisons politiques. Ce travail monumental marque un vrai tournant dans la carrière de Duruy : après de nombreux travaux secondaires et des ouvrages classiques, il entame ici la rédaction d'ouvrages de vulgarisation destinés à un plus large public. Parmi les ouvrages de Duruy qui nous intéressent, il faut aussi mentionner *l'Histoire des Grecs*, qui est publiée pour la première fois en 1862. Nous porterons donc notre attention sur ces publications qui ont pu être lues par les artistes de l'époque, désireux de documenter leurs travaux, d'autant plus que la publication a été globalement bien reçue et que les livres devinrent très vite une référence, même à l'étranger²⁷¹.

L'importance que Duruy accorde à l'accessibilité de ses ouvrages, malgré des publications qui impliquent plusieurs tomes, suppose, contrairement au *Dictionnaire des antiquités*, des publications synthétiques. C'est le cas dès la première de ses histoires, *l'Histoire des Romains*.

1.4.1. *L'Histoire des Romains : un ouvrage synthétique et chronologique*

En sept volumes, Duruy entreprend de retracer l'histoire des Romains, en suivant un ordre chronologique qui est agrémenté d'éléments plus thématiques, tel que le chapitre sur la religion, qui nous intéresse plus bas. Mais il ne s'agit pas de rubriques thématiques comme dans le Daremberg et Saglio et le contenu est beaucoup plus condensé. Ainsi, la figure de Minerve y est nettement moins détaillée et ne fait pas l'objet d'une notice à proprement parler. Nous proposons d'analyser ici la réédition du premier volume de *l'Histoire des Romains*, de 1879. En effet, si l'on observe des différences entre le texte de 1843 et celui de

²⁷⁰Pierre Guiral, *Victor Duruy*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/victor-duruy/>, consulté le 11 janvier 2017.

²⁷¹Jean-Charles Geslot, *Victor Duruy, historien et ministre*, *op. cit.*, p. 93-94.

1879, la première édition ne présente que trois références de Minerve dans tout le volume. De plus, d'une manière générale, l'ouvrage ne donne que des grandes lignes assez générales en matière de religion et ne s'attarde pas en détail sur chaque divinité latine. Nous choisissons de nous pencher sur le premier tome, car le chapitre III traitant des divinités, on peut ainsi penser que c'est celui que consulterait toute personne désireuse d'en apprendre plus sur Minerve. Pourtant, il n'y a pas de partie entièrement consacrée à la déesse ; les mentions qui en sont faites, même dans la réédition, restent assez rares. En outre, la première édition ne contient pas d'images, alors que celle de 1879 en a été enrichie. Comme il s'agit d'un ouvrage grand public et qu'il comporte des illustrations, il peut contribuer à donner un aperçu du regard qui est porté sur Minerve à l'époque. Les images sont désormais données à voir à tous et peuvent bel et bien influencer les artistes qui souhaiteraient se documenter sur l'Antiquité. Leur ajout s'est d'ailleurs opéré sous l'influence de la publication du *Dictionnaire des antiquités* de Daremberg et Saglio, qui a à peine commencé deux ans auparavant (1877), chez le même éditeur, Hachette. C'est d'ailleurs du *Dictionnaire des antiquités* que proviennent, en grande partie, les images qui figurent dans la réédition de l'*Histoire des Romains*²⁷².

On voit ici que l'influence du Daremberg et Saglio est grande et incite les autres auteurs à enrichir leurs publications par des illustrations. Celles-ci ont des fonctions diverses que nous discuterons pour chaque ouvrage, mais il est clair qu'on leur accorde un certain crédit et que l'on se vante de leur qualité, comme le montre la page de titre de l'édition de 1879 de l'*Histoire des Romains* de Duruy, qui annonce que les images sont des « gravures dessinées d'après l'antique ». Cette remarque peut nous paraître assez vague mais elle est pour l'auteur un argument attestant de la qualité des dessins, qui ne sont pas des reproductions d'autres gravures, limitant ainsi les erreurs.

Pour l'analyse de cette première publication, nous tâcherons de rendre compte des informations que Duruy délivre sur la déesse. Dans une publication de type synthétique, quelles sont les principaux traits qu'il en retient ?

1.4.2. Minerve : une déesse pacifique tournée vers les activités humaines

Dans le tome 1 de son *Histoire des Romains*, Duruy intitule le chapitre III « Religion et Institutions religieuses²⁷³ » ; les deux premières sous-parties sont consacrées aux dieux

²⁷²Voir François Lissarrague, « Le Daremberg ou l'Antiquité en images », *op. cit.*.

²⁷³Victor Duruy, *Histoire des Romains*, Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1970, vol. I, p. 74.

publics et aux dieux domestiques. Il donne les dieux dans leur ordre d'importance, c'est-à-dire en fonction du culte qu'on leur voue, le premier étant pour lui Janus, qui inaugure et clôt toutes les invocations solennelles, suivi de près par Jupiter. Minerve est classée en quatrième position après Saturne. Elle est présentée comme celle qui « avertit à temps le laboureur des travaux à exécuter²⁷⁴. » Dans cette liste, chaque dieu ne fait l'objet que d'une phrase et Duruy enchaîne sur Mars, etc. Ainsi, s'il ne doit donner qu'une seule fonction de la déesse pour justifier de son importance dans la vie des Romains, c'est son rapport à l'agriculture. Ce n'est peut-être pas la première fonction qui viendrait à l'esprit et Duruy le sait car il ajoute une note pour justifier ce caractère agricole de la déesse, où il dit :

« Minerve ou plutôt Menerva est un nom de la même famille de mots que *mens*, *movere*, *meminisse*, d'où la transformation de cette divinité agricole en déesse de la science et de l'art et sa confusion avec l'Athéné grecque²⁷⁵. »

Duruy fait ici référence à la racine indo-européenne **men-*, qui caractérise les activités de l'esprit inhérentes à l'homme²⁷⁶. On peut la traduire par « intelligence », « génie » ou « pensée, projet, intention, dessein » et par extension elle en est venue à signifier « mémoire »²⁷⁷. Ce sont notamment les auteurs du Haut-Empire qui faisaient dériver *Minerva* de l'archaïsme *Menerva*²⁷⁸. Le culte étrusque de *Menrva*, *Menerva* ou *Merva* est attesté très tôt à Préneste et à Faléries où l'influence étrusque était forte et où il est possible que cette déesse se soit rapprochée de la Minerve italique²⁷⁹. Étant donnée la signification de la racine **men-*, on estime qu'il est possible qu'elle ait permis le rapprochement avec l'Athéna grecque, dont les activités sont caractérisées par la *mêtis*, l'intelligence technique et habile²⁸⁰. Comme l'a rappelé Fritz Graf dans son article « Athena and Minerva : two faces of one goddess? », de nos jours on considère avec prudence l'étymologie dans laquelle chacun peut trouver ce qu'il cherche²⁸¹. Toutefois, l'hypothèse dominante au XIX^e siècle est bien la piste étrusque²⁸² pour comprendre l'origine de Minerve, et Duruy s'en fait le relais. Enfin, cette

²⁷⁴*Ibid.*, vol. I, p. 74.

²⁷⁵*Ibid.*, vol. I, p. 74, il cite comme référence Bréal, *Mélanges de mythologie et de linguistique*, 1877, p. 35.

²⁷⁶Georges Dumézil, *La religion romaine archaïque*, Paris, Payot, 1974, p. 310.

²⁷⁷Cf. la thèse de Ginette Dubosc, *Recherche sur les empereurs romains et la déesse Minerve : de Tibère à Antonin Le Pieux*, Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 2001, p. 27.

²⁷⁸Quitilien, 1, 4, 17.

²⁷⁹Ginette Dubosc, *Recherche sur les empereurs romains et la déesse Minerve : de Tibère à Antonin Le Pieux*, *op. cit.*, p. 10.

²⁸⁰Cf. Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence*, *op. cit.*

²⁸¹Fritz Graf, « Athena and Minerva : two faces of one goddess? », dans *Athena in the Classical World*, Leiden, Boston, Brill, 2001, p. 130.

²⁸²*Ibid.*, p. 129.

citation pose une distinction nette entre Athéna et Minerve, qui ne sont pas confondues par l'auteur, même si nous verrons, dans son *Histoire des Grecs*, qu'il emploie le théonyme latin pour parler de la déesse grecque²⁸³.

Duruy dresse ainsi un portrait de Minerve comme déesse tournée vers les activités humaines, plus précisément l'agriculture, mais aussi le savoir, la technique et les arts et métiers. Pas de mention guerrière ici, mais rien de surprenant car Minerve est une divinité peu tournée vers la guerre²⁸⁴. De plus, Duruy introduit ici les divinités en une phrase, il ne dresse donc pas un portrait exhaustif, contrairement à ce que nous avons pu constater dans le Daremberg et Saglio, et il est intéressant de noter que c'est la version originelle de la déesse, selon lui, qu'il souhaite d'abord mettre en avant, avec la dimension agricole. D'ailleurs, pour les divinités citées juste avant Minerve, Duruy a aussi choisi de souligner leur lien avec la vie agricole. Saturne est le dieu « qui protège le grain mis en terre²⁸⁵ » et Mars est le « symbole de la vie renaissant au printemps et de la force virile à laquelle nul obstacle ne résiste²⁸⁶. »

Duruy évoque à nouveau Minerve dans le chapitre V consacré aux « changements dans la religion et dans la constitution sous les trois derniers rois²⁸⁷ », en particulier dans sa première partie : « Les dieux de l'Étrurie à Rome ; Réformes de Tarquin l'Ancien²⁸⁸ ». Il se contente de dire que c'est le roi étrusque Tarquin qui a amené à Rome la triade Jupiter, Junon, Minerve. Une planche de gravure montre une représentation sculptée de chacune de ces divinités (fig. 387)²⁸⁹, mais elle ne figure ici qu'en illustration, Duruy ne lui porte aucune analyse précise. La seule indication qui est donnée est en note 3 de la page 109 ; on y apprend que les statuettes ont été trouvées à Herculaneum et sont assez récentes. Minerve y est casquée, avec l'égide sur la poitrine et tient ce qui semble être une patère. Son bras gauche est levé au-dessus de sa tête et ce geste laisse penser qu'elle tenait avant une lance mais la gravure ne la montre pas. On a ici une déesse très pacifique, sans attributs guerriers ou bien uniquement défensifs, le casque et l'égide – cela même s'il existait bien une lance avant – et avec un objet

²⁸³Cf. *infra*, p. 103.

²⁸⁴Georges Dumézil la présente ainsi : « le type romain de Minerve tient en un mot ; elle est la déesse des métiers et de ceux qui les pratiquent » (*La religion romaine archaïque, op. cit.*, p. 310) ; Jacqueline Champeaux ainsi : « déesse des arts et métiers, des activités intelligentes qui requièrent non seulement le travail de la main, mais celui de l'esprit, réflexions, savoir-faire, habileté et jugement, tout ce qui relève de ce nous appelons aujourd'hui "technologie" » (*La religion romaine*, Paris, Le Livre de Poche, 1998, p. 66-67) ; Pierre Grimal et Charles Picard, en font la patronne des activités intellectuelles et scolaires *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 297).

²⁸⁵Victor Duruy, *Histoire des Romains, op. cit.*, vol. I, p. 74.

²⁸⁶*Ibid.*, vol. I, p. 74.

²⁸⁷*Ibid.*, vol. I, p. 108.

²⁸⁸*Ibid.*, vol. I, p. 108.

²⁸⁹*Ibid.*, vol. I, p. 108-109.

rituel, la patère. Minerve, telle qu'elle est présentée par Duruy, aussi bien dans sa façon de la décrire en ouverture du chapitre III qu'avec la reproduction qu'il a incluse ici, apparaît comme une déesse pacifique, protectrice des hommes et de la ville, participant à leur quotidien en intervenant dans divers domaines, y compris et originellement l'agriculture.

Duruy n'a pas choisi d'accorder un chapitre en particulier aux principales divinités des Romains, en sus des considérations assez générales qu'il a exposées à leur sujet dans le chapitre III. Ainsi, le lecteur qui cherche des informations précises sur Minerve ne trouvera pas son compte ici, mais il pourra voir, au fil de l'ouvrage, plusieurs reproductions de modèles antiques de la déesse. Cet ouvrage peut dès lors avoir véhiculé une image assez générale de Minerve, et avoir participé à la construction d'une représentation de la déesse dans l'esprit des contemporains. Toutefois, comme nous venons de le voir avec l'exemple de la gravure représentant les divinités de la triade capitoline, l'image est bien souvent uniquement réduite au rang d'illustration, plus que de celui de documentation.

1.4.3. L'iconographie de Minerve réduite au rang d'illustration

La réédition de l'*Histoire des Romains* est richement illustrée. C'est notamment l'influence des publications comme le Daremberg et Saglio, provenant de la même maison d'édition, qui pousse Duruy à ajouter des images dans la nouvelle version de son ouvrage. Beaucoup de ses images en sont d'ailleurs tirées directement. Toutefois, dans l'*Histoire des Romains*, tout comme dans l'*Histoire des Grecs*, comme nous le verrons juste en suivant, le texte originel n'a pas été conçu pour traiter des images, mais simplement pour donner un aperçu synthétique et chronologique du passé antique. Par conséquent, les gravures ajoutées n'ont pour seul objectif que d'illustrer le développement ; voilà pourquoi l'on trouve bon nombre de monnaies, par exemple, qui sont une image possible et simple pour évoquer les cités dont parle l'auteur. Toutefois, agrémenter son développement d'illustrations contribue à donner à voir l'Antiquité, dans la lignée de l'esprit des travaux de Montfaucon. Le lecteur souhaitant acquérir une connaissance générale de l'Antiquité peut consulter l'ouvrage de Duruy et forger ses représentations du monde ancien grâce aux images. Nous proposons ainsi de rendre rapidement compte de ces illustrations. Duruy n'a donné que peu d'information et d'analyse les concernant, nous ne nous attarderons avec précision que sur certaines d'entre elles.

Dans l'introduction, Duruy traite de l'Italie avant Rome. Dans une partie consacrée à la géographie physique de l'Italie, est insérée la gravure d'une monnaie de Populonia, dont le droit montre une tête casquée de Minerve, de face (fig. 395)²⁹⁰. Le revers montre un croissant et une étoile avec le nom de la ville en caractères étrusques. Duruy parle ensuite des peuples occupant l'Italie et des cultes qui étaient les leurs ; il en vient ainsi à parler des Cabires et il montre une représentation de Minerve en train d'assister au sacrifice de l'un des Cabires (fig. 392)²⁹¹. La seule information donnée est qu'elle provient du *Dictionnaire des Antiquités*, mais nous ne savons pas de quel support il s'agit. Le *Dictionnaire* ne donne, quant à lui, pas plus de renseignements²⁹². Dans la partie consacrée aux Osques et aux Sabelliens, une monnaie de Thurium est reproduite (fig. 396)²⁹³. On y voit la tête de la déesse casquée et de profil sur une face et un taureau avec un poisson sur l'autre face. Duruy indique simplement en note qu'il s'agit de Minerve et que la présence du taureau est très fréquente sur les médailles d'Italie méridionale. Toujours en introduction, il parle encore des Grecs et des Gaulois, qui ont occupé un temps la péninsule italienne et il propose une gravure d'une monnaie de la cité d'Élée, en Campanie, où l'on peut voir un profil de la déesse casquée (fig 394)²⁹⁴. Il s'agit d'un nommos en argent, datant d'entre 280 et 260 av. n. è.²⁹⁵ Comme nous l'avons dit, les monnaies représentent des images pratiques pour illustrer les localités dont traite Duruy, elles sont très présentes dans l'ouvrage.

Ainsi, dans le chapitre consacré aux guerres entre les Samnites et les Latins, peut-on voir un didrachme ou double denier d'argent de Calès. Il présente la tête de la déesse casquée de profil sur l'avvers et un char conduit par la Victoire sur le revers (fig 391)²⁹⁶. C'est aussi l'exemple d'une monnaie en argent d'Héraclée de Lucanie, figurant dans la partie consacrée au récit de la guerre de Pyrrhus²⁹⁷. Sur une face, le profil casqué de la déesse est visible et, sur l'autre, on peut voir Héraclès terrassant le lion (fig. 386)²⁹⁸. De même, dans le chapitre traitant de la conquête d'Italie, un tétradrachme d'argent frappé par le roi Antigone Gonatas montre la déesse casquée, *en pied*, de profil, brandissant le bouclier et ce qui semble être le foudre (fig

²⁹⁰*Ibid.*, vol. I, p. XXVI.

²⁹¹*Ibid.*, vol. I, p. XLIII.

²⁹²Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, *op. cit.*, vol. I, p. 771.

²⁹³Victor Duruy, *Histoire des Romains*, *op. cit.*, vol. I, p. XCVIII.

²⁹⁴*Ibid.*, vol. I, p. CV.

²⁹⁵Un exemplaire est aujourd'hui conservé au Staatliche Museen de Berlin Pierre Demargne, « Athéna », *op. cit.*, p. 983, fig. 307.

²⁹⁶Victor Duruy, *Histoire des Romains*, *op. cit.*, vol. I, p. 305.

²⁹⁷*Ibid.*, vol. I, p. 349.

²⁹⁸*Ibid.*, vol. I, p. 349.

390)²⁹⁹. Dans le même chapitre, deux autres monnaies provenant d'Aquinum et de Cosa, montrent un profil de la déesse casquée sur l'avvers et un coq ou un cheval au revers, sont présentes (fig. 388 et 389)³⁰⁰.

Dans sa partie sur les Guerres puniques, Duruy évoque l'arrivée de l'art grec à Rome³⁰¹. Il estime, dans la lignée de la vision de Winckelmann, qu'« il n'y eut jamais d'art romain ». Sa source est ici l'*Histoire naturelle* de Pline et l'on retrouve sa conception évolutionniste. En s'appuyant sur le livre VII (60), Duruy estime que certaines technologies sont arrivées tardivement dans la cité, comme les cadrans solaires, dont le premier, selon lui, a été apporté par Papirius Cursor, donc au III^e siècle avant n. è. Pour illustrer ce point, Duruy a ajouté une gravure représentant un cadran solaire, avec la tête des douze dieux olympiens (fig. 397)³⁰². Duruy indique en note que cet objet est unique et qu'il a été trouvé à Gabies en 1792. La partie avec les têtes est une *patella*, donc un genre de plat creux, qui est posée sur une table circulaire avec les signes du zodiaque, ainsi qu'un emblème de chaque divinité présidant aux douze mois de l'année. La cavité au centre de la *patella* faisait office de cadran solaire et les têtes des douze divinités symbolisaient les heures de la journée. Sans que l'artiste soit connu, cet objet aurait été réalisé pour Rome, comme en témoigne la présence de la louve. Cet objet se trouvait – et se trouve toujours – au Louvre³⁰³. Il appartenait à la collection du cardinal Scipion Borghèse (1587-1633), une des plus prestigieuses collections d'antiques de Rome, et fut acquis par Napoléon I^{er} en 1807, pour le Louvre. Minerve y figure aux côtés de Jupiter, séparée par le foudre. Cette illustration rappelle au lecteur la place importante de la déesse parmi les divinités principales du panthéon romain et souligne aussi la relation forte avec son père. L'attribut qui permet de la reconnaître est tout simplement le casque, seul élément visible (ou reproduit).

Toujours dans la partie consacrée aux guerres puniques, Duruy rappelle, après la défaite de la Trebbia (Trébies), les mesures religieuses qui ont été mises en place à Rome et notamment le lectisterne en l'honneur des douze dieux³⁰⁴. Dans ce passage est insérée la gravure du décor d'un bas-relief représentant les douze dieux olympiens, les Grâces, les Saisons, les Euménides. Le monument compte trois faces que Duruy a reproduites par

²⁹⁹*Ibid.*, vol. I, p. 356.

³⁰⁰*Ibid.*, vol. I, p. 378 et 379.

³⁰¹*Ibid.*, vol. I, p. 516.

³⁰²*Ibid.*, vol. I, p. 517.

³⁰³Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Musée national du Louvre*, tome I, p. 9-14 ; ici la notice actuelle en ligne du Louvre : http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=27469 (consultée le 12/01/2017).

³⁰⁴Victor Duruy, *Histoire des Romains, op. cit.*, vol. I, p. 566-570.

morceaux. Nous n'ajoutons au catalogue que celui contenant la déesse Minerve, mais chaque dieu y est identifiable avec ses attributs traditionnels (fig. 398)³⁰⁵. Minerve est accompagnée par Apollon, Diane, et Vulcain. Elle a pour attributs la lance, le casque et le bouclier. Pour illustrer un passage du chapitre sur la seconde Guerre punique, évoquant Syracuse, Duruy fait figurer une monnaie en argent de cette cité avec un profil d'Athéna casquée sur une face et une Artémis chasserresse en pied sur l'autre (fig. 393)³⁰⁶. Il est surprenant de rencontrer une monnaie grecque dans un volume consacré à l'histoire romaine mais elle n'a pas d'autre fonction que d'être illustrative. Nous la référençons tout de même comme exemple de modèle pouvant servir aux artistes.

Ainsi, la déesse est-elle visible dans plusieurs gravures du premier volume de l'*Histoire des Romains*. Les objets présentés sont de différentes natures (lorsque celle-ci est donnée) mais il s'agit principalement de monnaies, en grande partie pour leur rôle illustratif lorsque Duruy évoque des cités. Dans tous les cas, la déesse est casquée, un élément infaillible pour la reconnaître et sans laquelle les artistes contemporains qui consultent ces ouvrages ne la représenteraient pas. Nous avons vu aussi que la nouvelle édition a été enrichie d'images qui ne figuraient pas dans l'édition de 1843, sous l'influence de la publication du *Daremberg et Saglio* qui avait commencé à paraître deux ans plus tôt. Lorsque des pièces sont tirées de cet ouvrage, nous constatons que Duruy reprend les informations du *Dictionnaire des Antiquités*, voire les simplifie quelque peu (en enlevant par exemple certains termes antiques). Il ne consacre en tout cas pas de notice particulière à Minerve et organise ses chapitres en suivant un ordre chronologique. Il ne s'agit tout simplement pas d'un dictionnaire ; son ouvrage se présente donc comme plus concis que le *Dictionnaire des Antiquités*, et par là même, peut-être plus accessible à un public varié qui souhaiterait avoir une vision d'ensemble de l'histoire romaine. Les illustrations sont aussi utilisées comme support important pour donner à voir l'Antiquité et approfondir sa compréhension, faisant de ce premier volume de l'*Histoire des Romains* un support utile pour les artistes, même si une organisation par ordre alphabétique est potentiellement plus fonctionnelle pour ceux souhaitant se documenter sur la déesse. Minerve bénéficie d'un portrait qui la présente comme la patronne des activités artisanales et humaines en général. L'analyse de l'*Histoire des Grecs*, va à présent nous permettre de savoir si Duruy distingue des nuances entre la déesse romaine et Athéna.

³⁰⁵*Ibid.*, vol. I, p. 569.

³⁰⁶*Ibid.*, vol. I, p. 609.

1.4.4. L'usage des théonymes latins dans *L'Histoire des Grecs* : le poids de la tradition

Nous avons constaté dans le Daremberg et Saglio, une attention particulière portée sur la différenciation des cultures grecques et romaines. Chez Duruy, cette différenciation semble bien fonctionnelle, puisqu'il publie séparément une *Histoire des Romains* et une *Histoire des Grecs*. Toutefois, l'usage des théonymes latins reste dominant.

Pour les mêmes raisons que nous avons exposées pour l'*Histoire des Romains*, nous choisissons l'édition de 1887 de l'*Histoire des Grecs* : cette dernière est illustrée, alors que la précédente ne l'est pas ; elle peut dès lors être plus éclairante sur les sources d'inspiration que les artistes pouvaient y trouver. Tout comme l'*Histoire des Romains*, cet ouvrage a eu du succès depuis sa première publication en 1862 et a connu une très large diffusion, auprès d'un public assez varié³⁰⁷.

Duruy utilise alternativement les théonymes « Minerve » ou « Athéna » pour parler de la déesse grecque. Il s'en justifie dans la note de la page 180 en disant qu'il serait plus exact d'utiliser les dénominations grecques dans ce volume, mais que :

« le lecteur français préfère les dénominations que la littérature et les arts lui ont rendues familières, et comme la science ne perd rien à ce goût, nous nous y conformerons, tout en nous servant parfois, pour la commodité du discours, de noms empruntés à l'une ou à l'autre langue³⁰⁸. »

Il précise que, par exemple, pour les traductions, il conservera le nom grec et il termine en donnant un tableau de l'équivalence entre les noms grecs et romains pour guider le lecteur novice. Dans la pratique, nous avons relevé dans ce premier volume 82 occurrences de « Minerve », 62 d'« Athéna », 2 d'« Athéné », 21 de « Pallas » et 6 de « Pallas-Athéna ». Il semble que le corps du texte privilégie « Minerve » et les descriptions et titres de gravures « Athéna » et « Pallas-Athéna », même si des contre-exemples assez nombreux existent dans les deux sens, sans pouvoir isoler une explication claire à ces variations. Ceci est probablement en partie dû au fait que bon nombre des illustrations, comme nous aurons l'occasion de le signaler au fur et à mesure de l'analyse de l'ouvrage, sont empruntées au *Dictionnaire des Antiquités* de Daremberg et Saglio, qui utilise les noms grecs. Ainsi, on pourrait penser à première vue que la rigueur scientifique n'est pas une priorité pour Duruy, et pourtant, s'il prend la peine de se justifier, c'est bien qu'il a à l'esprit de telles considérations.

³⁰⁷Jean-Charles Geslot, *Victor Duruy, historien et ministre*, op. cit., p. 326.

³⁰⁸Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, op. cit., vol. I, p. 180, note 1.

Le plus important pour lui est clairement le confort du lecteur et le poids de la tradition littéraire continue de se faire sentir. Le fait qu'il ne bouscule pas les habitudes et qu'il propose un tableau d'équivalences montre son souci de produire un ouvrage accessible au plus grand nombre, pédagogique.

La question du vocabulaire étant posée, voyons quels savoirs sur Athéna propose l'*Histoire des Grecs*. Il apparaît que sa figure fait l'objet d'un portrait en deux temps : une Athéna primitive terrible qui devient peu à peu une figure de raison.

1.4.5. La terrible Athéna primitive

L'*Histoire des Grecs* est composée de trois volumes, respectant, comme pour l'*Histoire des Romains*, l'ordre chronologique. C'est sur le chapitre VI du premier tome, consacré à la religion et sa première section aux dieux, que portera notre attention³⁰⁹. Il l'introduit en différenciant d'emblée les religions du Livre des religions qu'il appelle les « religions de la Nature », qui correspondent donc aux polythéismes antiques. Il les appelle ainsi parce qu'elles « plongent dans le sein de la nature³¹⁰ », sont ouvertes à toutes formes de divinités et leur « révélateurs » ne sont pas des prophètes mais des poètes, entourés de « végétation luxuriante³¹¹ », parmi les fauves, les ruisseaux et les fleuves que leur « imagination jeune et souriante³¹² » transformait en dieux. Pour Duruy, les dieux grecs sont issus de croyances naturalistes et sont des manifestations de la nature, des lois physiques ou encore de la morale, et ils empruntent leurs traits de caractère et leurs attitudes aux hommes, avec leurs bons côtés et leurs failles³¹³. Ce naturalisme a ensuite cédé le pas aux poètes de l'époque d'Homère, qui seraient marqués par un fort anthropomorphisme et auraient conçu les douze grands olympiens à travers des fictions époustouflantes, montrant les dieux sous tous leurs aspects, y compris les plus négatifs. Duruy commente ensuite assez longuement le statut des épopées homériques, qui présentent les dieux en action et glorifient la force, et la façon dont ces récits étaient perçus dans l'Antiquité. Il énumère brièvement des arbres ou des animaux consacrés aux dieux et il mentionne l'olivier pour Minerve.

³⁰⁹*Ibid.*, vol. I, p. 180.

³¹⁰*Ibid.*, vol. I, p. 180.

³¹¹*Ibid.*, vol. I, p. 181.

³¹²*Ibid.*, vol. I, p. 181.

³¹³*Ibid.*, vol. I, p. 181.

Après des considérations générales sur la religion primitive de la Grèce, qui nous intéressent moins pour notre étude, Duruy en vient à parler des origines de certaines divinités et il avance que Zeus, Apollon, Dionysos, Athéna, Poséidon et peut-être Artémis sont arrivés en Grèce par le nord et le sud, donc par la terre et par la mer (sans détailler la provenance de chacun)³¹⁴. On retrouve les mêmes problématiques de recherche que dans le Daremberg et Saglio : réfléchir à l'origine de la divinité. Duruy poursuit sa réflexion sur l'origine des dieux et leur évolution en expliquant que l'anthropomorphisme a progressivement supplanté le naturalisme et que de nombreux ajouts extérieurs ont été intégrés aux divinités originelles, pour les complexifier, les enrichir et les transformer. Il développe par exemple sur les influences phéniciennes, tyriennes en particulier, qui apportent de nouvelles divinités et façonnent celles qui sont en place. La divinité est donc présentée comme mouvante, en constante évolution. Duruy développe alors plus en détail quelques unes d'entre elles.

Lorsque vient le passage sur Athéna, il situe tout de suite sa figure primitive par rapport à l'image de déesse sage et vertueuse que le XIX^e siècle lui associe généralement :

« Athéna ne fut pas, aux premiers jours, le symbole des qualités morales que Minerve représenta plus tard, mais une personnification des eaux, ce qui la mettait en rapport naturel avec Neptune, non toutefois pour l'hymen, car, stérile comme l'onde amère, elle resta vierge inféconde³¹⁵. »

Nous notons en premier lieu le mélange des théonymes grecs et romains, que nous avons déjà évoqué plus haut. La justification que Duruy a donnée – donc le fait de préférer la dénomination latine pour conforter le lecteur dans ses habitudes, tout en employant occasionnellement les noms grecs – nous empêche de savoir s'il fait ici une distinction entre la déesse grecque et la déesse romaine, et si la Minerve romaine est davantage un symbole de raison qu'Athéna à ses origines ou s'il parle de la même divinité. Nous retrouvons l'attention portée à la personnification, par les dieux anciens, d'éléments et de phénomènes naturels, au cœur des préoccupations des savants du XIX^e siècle, et dans la lignée des auteurs grecs, comme nous l'avons vu plus haut, dans la notice de Fougères³¹⁶. Dans tous le cas, c'est la valeur morale, qu'elle acquiert plus tard, et qu'elle ne possède pas dans son état primitif, qui est importante pour sa réception. Car Duruy propose, lui aussi, une vision évolutionniste qui a poussé la déesse à passer de son caractère primitif à la grande déesse de la Raison.

³¹⁴*Ibid.*, vol. I, p. 188.

³¹⁵*Ibid.*, vol. I, p. 194.

³¹⁶Cf. *supra*, p. 62.

1.4.6. Une vision évolutionniste : vers une allégorisation d'Athéna

L'état primitif d'Athéna, associée à l'eau, à Poséidon et justifiant sa virginité, aurait évolué ensuite vers la divinité que nous connaissons, selon Duruy :

« Plus tard, elle fut la divinité guerrière qu'Homère nous montre couvrant les héros de son égide, au milieu de la bataille. Mais il était inévitable que la déesse des eaux incorruptibles et de l'air impalpable devint aussi celle de la chasteté et de la pureté morale, quand le polythéisme grec, échappant au naturalisme par le progrès des idées, se spiritualisa en substituant, à la personnification des forces fatales de la matière, celle des qualités morales qu'on mit dans les dieux à mesure qu'on les découvrait dans l'homme. Alors Pallas-Athéna, sortie du cerveau de Jupiter, comme sa pensée divine, devint la déesse industrieuse et la force intelligente à laquelle rien ne saurait résister³¹⁷. »

Sans transition particulière, ni justification, Duruy passe de la déesse aquatique à la divinité guerrière qui protège les héros sur les champs de bataille. Si l'aspect guerrier est évoqué, ce n'est pas pour mentionner la violence dont elle peut faire preuve, lorsqu'elle terrasse par exemple Arès³¹⁸, ou encore qu'elle aide Ulysse à décimer les prétendants de Pénélope³¹⁹, mais pour insister sur le rôle de protectrice qu'elle a auprès des héros. Duruy la présente donc comme une alliée des hommes. En revanche, il trouve une justification à la transformation de l'Athéna aquatique en une déesse chaste, et même par extension, une déesse à la morale pure, qui s'explique, comme nous l'avons évoqué, par le fait qu'elle était une divinité des « eaux incorruptibles ».

Nous notons aussi le jugement de valeur qu'il porte sur le naturalisme, en posant comme un « progrès » l'évolution du polythéisme tel qu'il l'a établi, c'est-à-dire passant d'une personnification des forces de la nature à une personnification des qualités morales. Les divinités sont donc des allégories des caractéristiques humaines et Athéna, qui est née de la tête du dieu le plus puissant de l'Olympe, personnifie le savoir, la pensée, la sagesse et l'intelligence technique qui permettent de vaincre sur tout. La déesse a, pour cet historien du XIX^e siècle, dès l'Antiquité, une dimension allégorique et incarne, qui plus est, des valeurs morales. Nous ne serons donc pas surpris de la retrouver fréquemment dans les allégories politiques du XIX^e siècle.

³¹⁷Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine, op. cit.*, vol. I, p. 194.

³¹⁸Homère, *Iliade*, 21, 410.

³¹⁹Homère, *Odyssée*, livre 22.

Pour illustrer cette partie parlant de la déesse, Duruy joint la gravure d'un tétradrachme archaïque d'Athènes, montrant, sur une amphore, un profil de la déesse casquée, avec une chouette sur l'autre face, précise-t-il (fig. 429)³²⁰. Il illustre aussi la naissance d'Athéna qu'il vient d'évoquer en donnant à la page suivante la gravure du décor d'un vase, représentant cet épisode (fig. 428)³²¹. Il s'agit de la même image que celle qui figure dans le Daremberg et Saglio ; nous renvoyons donc le lecteur à cette description (fig. 347)³²². Comme pour l'*Histoire des Romains*, les images sont utilisées ici principalement comme des illustrations, plus que pour leur valeur documentaire, bien qu'elles donnent à voir l'Antiquité.

Après la présentation des divinités venues d'ailleurs et notamment un long développement sur Apollon, Duruy cite la *Théogonie* d'Hésiode, avec la création du monde et la mise en place du pouvoir des dieux, et les guerres qu'elle a engendrées. Il admet qu'il est possible que ces récits soient un souvenir transformé d'anciens conflits³²³. Il rappelle que, toujours selon la *Théogonie*, les dieux ne précèdent pas le monde, ils n'ont pas tout le temps existé et il y a un avant les dieux ; ils sont finis et pourront aussi périr un jour. Il les démarque donc bien ici du dieu unique et rappelle leurs faiblesses. Pourtant, ils sont à craindre et Homère leur a donné une dimension titanesque et terrible, ce qui le conduit à écrire à propos d'Athéna :

« Lorsque Minerve s'arme pour le combat, son casque d'or est assez vaste pour couvrir les nombreux bataillons d'une armée que cent grosses villes auraient mise sur pied ; et d'un bond ses coursiers franchissent autant d'espace qu'un homme assis sur un cap élevé, par un temps calme et serein, pourrait embrasser du regard sur l'immense étendue de la plaine azurée³²⁴. »

C'est l'une des rares fois où l'on ressent dans sa description la dimension terrible de la déesse qui part au combat. Il ne s'agit pas d'en donner ici une image négative mais bien de montrer l'étendue de sa puissance et de susciter un sentiment de stupéfaction, voire de crainte. Le reste du temps, elle est plutôt présentée comme une divinité sage et responsable, du côté des hommes. Duruy met le caractère parfois violent ou surprenant des divinités antiques sur le compte d'une période plus reculée, celle d'Homère, qui n'avait pas encore connu la

³²⁰Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, op. cit., vol. I, p. 195.

³²¹*Ibid.*, vol. I, p. 195.

³²²Cf. *supra*, p. 67.

³²³Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, op. cit., vol. I, p. 203.

³²⁴*Ibid.*, vol. I, p. 207.

« philosophie et la science³²⁵ ». En effet, juste après avoir décrit la puissance et la démesure d'Athéna chez Homère, il montre la même chose pour Zeus et il ajoute :

« Avec ce bravache, nous sommes dans un monde encore bien petit et bien loin du dieu qui réglera tout par sa tranquille et souveraine intelligence, lorsque la philosophie et la science auront pénétré dans les profondeurs infinies des cieux³²⁶. »

Il porte donc bien un jugement de valeur sur l'évolution de la conception et de la présentation des divinités. Pour lui, les récits les montrant comme démesurées, pour lesquels on ne saurait trouver d'interprétation allégorique, manquent encore de clairvoyance, un trait qui devra attendre l'avènement de la philosophie.

Duruy poursuit plus loin avec d'autres considérations générales sur les divinités qui, après avoir été des forces de la nature comme il l'a dit, sont chantées par les poètes et deviennent celles que la littérature antique nous a transmises. On parle ici des divinités telles que Duruy les perçoit une fois qu'est venu, selon lui, le temps de la philosophie et des sciences. Il en vient donc à présenter les douze grands olympiens. Lorsqu'il parle d'Athéna, il dit :

« Minerve, la sagesse et la science, qui donne aux hommes les prudentes pensées, qui enseigne aux femmes les beaux ouvrages et les sages résolutions³²⁷ »

En ce qui concerne les femmes, Duruy s'appuie sur un passage de l'*Odyssée* dont il donne la référence en note, parlant des Phéaciennes, et que nous reproduisons ici :

« Autant les gens de Phéacie excellent de bien loin
À lancer une nef rapide en mer, autant leurs femmes
Excellent à tisser, car elles tiennent d'Athéna
Leur grande habileté et la droiture de leur cœur³²⁸. »

La référence sélectionnée par Duruy chez Homère met de côté le potentiel violent de la déesse, alors que d'autres chants de l'*Odyssée* le soulignent. On pense notamment au chant XXII, racontant le massacre des prétendants, où Athéna exhorte Ulysse au combat (226-235) et dresse son égide pour terrifier les ennemis du héros (297-298). Duruy ne laisse place qu'à l'incarnation de la raison et du savoir. La mention des ouvrages des femmes fait référence au tissage et les « sages résolutions » à sa chasteté.

Nous avons donc une divinité exemplaire, bonne pour les hommes et pour les femmes, qui leur permet de s'élever par la sagesse et/ou le savoir-faire et ne saurait s'abaisser aux

³²⁵*Ibid.*, vol. I, p. 208.

³²⁶*Ibid.*, vol. I, p. 208.

³²⁷*Ibid.*, vol. I, p. 211.

³²⁸Homère, *Odyssée*, 7, 110.

activités immorales. Comme souvent, dans les ouvrages de l'époque, nous avons un portrait de la déesse sage et mesurée, à la figure lissée, et possédant une dimension allégorique en tant que personnification de valeurs honorables. On notera que tous les dieux ne sont pas présentés ainsi, certains ne faisant l'objet que d'un mot, comme pour Aphrodite à propos de laquelle Duruy se borne à écrire : « Vénus, la beauté³²⁹ », d'autres étant présentés de manière plus péjorative, comme Hermès qui a appris aux hommes « l'éloquence artificieuse et l'habileté pour la ruse, le mensonge et les larcins hardis, toujours en honneur dans les temps barbares³³⁰. » Ainsi, ce n'est pas n'importe quel Olympien qui est valorisé et qui peut convenir à l'incarnation des valeurs portées par l'État. Hermès, néanmoins, en tant que personnification du commerce, est bien souvent présent dans les allégories politiques, mais il n'est en tout cas pas mis en valeur comme Athéna par Duruy.

La valorisation morale d'Athéna et son allégorisation est présente régulièrement dans le développement de Duruy. On peut relever d'autres exemples, comme lorsqu'il aborde les Thesmophories³³¹ et évoque le feu de l'autel pour Prométhée à partir duquel on allumait des flambeaux pour une course. Duruy explique que cet événement faisait référence au fait que, dans la mythologie Prométhée donne le feu aux hommes³³² et qu'il ne fallait pas le laisser mourir mais aussi à « la légende qui attribuait au Titan, comme à Vulcain, le coup de hache frappé sur la tête de Jupiter d'où était sortie Minerve ou l'Intelligence qui éclaire³³³. » Duruy évoque ainsi, en passant, la naissance d'Athéna, et il ajoute en note qu'une image de cet épisode est donnée plus tôt. Cette citation est intéressante car elle montre bien le caractère allégorique que Duruy attribue à la déesse qui, sortie de la tête du plus grand des dieux, éclaire par son intelligence les mortels.

Athéna est nommée à d'autres endroits de l'ouvrage : nous pouvons citer la mention de la présence de la Promachos sur l'Acropole, dont la pointe de la lance est visible de très loin³³⁴, l'attention et l'aide qu'elle porte à Persée en lui donnant un bouclier³³⁵, à Jason pour construire l'Argo³³⁶, à Bellérophon, Télémaque et Ulysse, qui souligne encore le rôle de

³²⁹Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, op. cit., p. 211.

³³⁰*Ibid.*, vol. I, p. 211.

³³¹*Ibid.*, vol. I, p. 763-764.

³³²Apollodore, 1, 7, 1-2.

³³³Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, op. cit., vol. I, p. 764.

³³⁴*Ibid.*, vol. I, p. 25.

³³⁵*Ibid.*, vol. I, p. 11 et 82.

³³⁶*Ibid.*, vol. I, p. 100.

bienfaitrice des héros et des hommes que tient la déesse³³⁷, et à l'inverse, comme elle peut contribuer à leur perte en participation à la création de Pandore, à qui elle fait don du tissage³³⁸. On citera aussi la colère d'Héra et Athéna contre Pâris, qui poussa les Troyens à leur perte³³⁹ et le parti que prend Athéna en faveur des Grecs dans la guerre de Troie³⁴⁰ ou encore le fait qu'elle fracasse le bateau d'Ajax³⁴¹, qu'elle poursuit de sa fureur, deux passages qui montrent un aspect plus sombre de la déesse.

Malgré ces quelques nuances, c'est bien la valeur morale d'Athéna, une fois son caractère primitif évincé par ses évolutions, que relève Duruy. Elle est la grande déesse protectrice des hommes et sa dimension de divinité Poliade est, une fois de plus, mise en avant dans la présentation de son lien étroit à Athènes.

1.4.7. La relation Athéna-Athènes, toujours mise en avant

Tout comme dans le Daremberg et Saglio, le lien étroit unissant Athéna et Athènes est évoqué à plusieurs reprises par Duruy, au cours de son développement. Lorsqu'il argumente sur la finitude des dieux, Duruy rappelle qu'ils n'ont qu'une zone géographique d'action limitée et que chaque ville a une divinité à laquelle elle voue un culte en particulier et le premier exemple qu'il donne est celui d'Athéna, divinité poliade d'Athènes³⁴², avant d'énumérer Déméter à Éleusis, Héra à Argos, Apollon à Delphes, Dionysos à Thèbes et Aphrodite à Chypre. Duruy présente Athéna et Athènes comme un exemple canonique d'association entre une cité et sa divinité poliade. Cette liaison étroite est effectivement régulièrement rappelée au XIX^e siècle lorsque l'on parle d'Athéna, comme nous pourrions le voir. D'ailleurs, Duruy présente la relation entre les divinités poliades et leur ville comme plus forte que les relations de la ville avec les autres divinités et il affirme que chaque divinité poliade est beaucoup moins vénérée ailleurs, voir méprisée, en s'appuyant sur un passage d'Euripide, une opinion qu'il convient de revoir

³³⁷*Ibid.*, vol. I, p. 81, 134, 218 et 220.

³³⁸*Ibid.*, vol. I, p. 230.

³³⁹*Ibid.*, vol. I, p. 118 et 209.

³⁴⁰*Ibid.*, vol. I, p. 124.

³⁴¹*Ibid.*, vol. I, p. 133.

³⁴²*Ibid.*, vol. I, p. 209.

« Les dieux qui combattaient pour nous ne le cédaient pas à ceux des Argiens. Si Héra les protège, Athéna est notre déesse ; une divinité plus vaillante, plus vertueuse, garanti sûrement la victoire³⁴³. »

Le lien entre Athéna et les Athéniens est donc fortement souligné, comme le passage choisi le démontre aussi, et il restera très fort dans les esprits du XIX^e siècle³⁴⁴. Du reste, régulièrement dans son ouvrage, Duruy utilise la périphrase « cité de Minerve » pour désigner Athènes³⁴⁵. Il faut noter qu'il sait qu'Athéna n'est pas que la divinité poliaide d'Athènes, car il rappelle, dans une note qui suit, que pour Homère elle est la protectrice d'Alalcomène³⁴⁶.

Nous relevons aussi la mention de l'entrée de Pisistrate à Athènes, aux côtés d'une jeune femme jouant le rôle d'Athéna, censée donner de l'éclat à son retour et convaincre la foule de la fiabilité du tyran³⁴⁷. La source utilisée est ici Hérodote³⁴⁸, dont il cite un extrait. Duruy pense que Pisistrate jouissait déjà d'une grande renommée, n'avait pas besoin d'une ruse aussi grossière et n'avait donc pas l'intention de manipuler les gens mais plutôt d'augmenter la solennité de son entrée, en donnant une image plus vivante de la déesse, sous la protection de laquelle il s'était placé, au lieu d'exhiber une statue. Il ajoute que d'ailleurs la jeune femme a ensuite épousé un des fils de Pisistrate, ce qui écarte tout soupçon de supercherie. Quelle que soit l'intention de Pisistrate ici, Duruy ne croit pas les Athéniens crédules et capables de voir l'incarnation d'une déesse dans une comédienne, mais il souligne la plus-value émotionnelle qu'apporte la présence d'un mannequin vivant. Nous ne sommes pas surpris de cela, puisqu'au XIX^e siècle, et en particulier à la sortie de la Révolution, il était courant de promener en procession des jeunes femmes déguisées et censées incarner des Mariannes et autres déesses de la Liberté³⁴⁹.

Au milieu du développement sur l'exhibition d'une Athéna sur le char de Pisistrate, Duruy a choisi une illustration pour aider l'imagination du lecteur : il s'agit d'une gravure représentant Athéna conduisant un char (fig. 407)³⁵⁰, reproduction du décor peint d'un vase, d'après une illustration³⁵¹ qui figurait dans l'ouvrage d'Eduard Gerhard sur les vases

³⁴³C'est Iolas qui parle (Euripide, *Héraclides*, 347, cité par Duruy, *Ibid.*, p. 209).

³⁴⁴On pense bien sûr à la *Prière sur l'Acropole* de Renan, *op. cit.*

³⁴⁵Par exemple, p.87 et 524 de ce volume.

³⁴⁶Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, *op. cit.*, vol. I, p. 211.

³⁴⁷*Ibid.*, vol. I, p. 435-436.

³⁴⁸Hérodote, *Histoires*, 1, 60.

³⁴⁹Voir Maurice Agulhon, *Marianne au combat*, *op. cit.*, p. 38-42.

³⁵⁰Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, *op. cit.*, vol. I, p. 435.

³⁵¹Nous constatons donc que la page de titre qui se vante de fournir dans l'ouvrage des gravures d'après l'antique est assez discutable.

antiques³⁵². En note, Duruy donne une description de l'image³⁵³ : Athéna, montée sur son char, porte l'égide, le casque et une lance. Elle tient dans la main droite une couronne. Les chevaux sont conduits par Hermès et on voit aussi dans la scène Héraclès, qui porte la léonté et la massue, ainsi qu'Apollon, reconnaissable à sa cithare. Voici donc une image qui peut servir de modèle de la déesse sur un char, avec ses attributs guerriers et bien accompagnée.

Dans une partie consacrée aux institutions grecques, de l'invasion doriennne jusqu'aux guerres médiques, Duruy consacre un développement aux Panathénées athéniennes³⁵⁴. Nous ne reprendrons pas ici les détails du culte qu'il présente car nous jugeons ces éléments plutôt secondaires pour l'étude de la réception de la déesse dans l'iconographie officielle, mais nous relevons simplement que Duruy présente ces cérémonies comme très solennelles, en contraste avec les cultes à mystères qu'il vient de présenter. Tout ce qui touche à la déesse ou à Athènes est donc présenté comme plein de grandeur et de faste : il dit notamment à propos des Panathénées que c'était « la fête de la guerre et de l'agriculture, de toutes les qualités du corps et de tous les dons de l'intelligence³⁵⁵ ». Il rappelle qu'un vaste ensemble de corps de métiers est concerné par ces festivités. C'est l'occasion aussi pour lui de fournir encore une courte évocation d'Athéna comme « la déesse qui portait la lance, mais qui avait aussi créé l'olivier et enseigné les arts³⁵⁶ », donc autant d'aspects qui en font une protectrice et une bienfaitrice pour les Athéniens. Nous signalons aussi la mention du concours avec Poséidon pour la possession de l'Attique³⁵⁷ et le passage qui rappelle que Pisistrate est à l'initiative du Parthénon d'Athènes, consacré à Athéna³⁵⁸.

Les principaux contenus écrits sur la déesse, délivrés dans l'*Histoire des Grecs* ayant été présentés, il est temps maintenant de se concentrer sur son iconographie dans l'ouvrage.

³⁵²Eduard Gerhard, *Auserlesene Griechische Vasenbilder, hauptsächlich Etruskischen Fundorts*, Berlin, Reimer, 1839, taf. CXXXVI.

³⁵³Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine, op. cit.*, vol. I, p. 435, note 1.

³⁵⁴*Ibid.*, vol. I, p. 757.

³⁵⁵*Ibid.*, vol. I, p. 757.

³⁵⁶*Ibid.*, vol. I, p. 757.

³⁵⁷*Ibid.*, vol. I, p. 362.

³⁵⁸*Ibid.*, vol. I, p. 443.

1.4.8. Une iconographie plus fournie : un répertoire de formes pour les artistes

Comme pour Minerve dans l'*Histoire des Romains*, l'iconographie d'Athéna reste très illustrative dans l'*Histoire des Grecs*, mais permet aux artistes de découvrir de nombreux modèles de représentation de la déesse. Contrairement à ce que nous avons observé dans l'*Histoire des Romains*, la nature des documents reproduits est plus souvent indiquée mais Duruy ne donne, malgré tout, que très peu de renseignements et de commentaires sur les figures reproduites, dont beaucoup sont tirées du Daremberg et Saglio. Nous allons les mentionner ici, en ne nous attardant que sur celles qui nous semblent les plus significatives ou les plus célèbres.

Sur la page présentant les douze Olympiens, figure une gravure représentant un médaillon avec un buste de profil d'Athéna, casquée et portant l'égide sur la poitrine (fig. 406)³⁵⁹. Sur le casque on peut aussi voir le griffon. Duruy indique en note qu'il s'agit d'un camée sur sardoine qui provient du Cabinet des médailles de France (n°26 du catalogue)³⁶⁰. C'est une image qui peut donc inspirer les artistes qui consultent l'ouvrage et qui présente un casque et une égide assez détaillés, avec la présence respectivement du griffon, et des écailles, du *gorgoneion* et des serpents.

Parmi les supports reproduits, on trouve à nouveau bon nombre de monnaies. Par exemple, dès l'introduction, où Duruy mentionne un certain nombre de régions de Grèce et donne en illustration une monnaie thessalienne avec une face représentant la tête de Zeus de profil, et l'autre Athéna en pied, représentée telle une Promachos, le bouclier et la lance brandis, et coiffée d'un casque (fig. 444)³⁶¹. C'est aussi le cas dans le chapitre sur la seconde guerre de Messénie ; alors que Duruy vient d'évoquer le temple d'Athéna Khalkiœkos, il ajoute la même gravure de la monnaie d'époque romaine, figurant dans le Daremberg et Saglio³⁶², où figure la déesse, *en pied*, équipée d'un bouclier et casquée, brandissant sa lance (fig. 410)³⁶³. Duruy indique que le revers, qui n'est pas reproduit, montre l'effigie de

³⁵⁹*Ibid.*, vol. I, p. 211.

³⁶⁰*Ibid.*, vol. I, p. 211, note 4.

³⁶¹*Ibid.*, vol. I, p. 14.

³⁶²Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, *op. cit.*, p. 1922, fig. 5052.

³⁶³Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, *op. cit.*, vol. I, p. 344.

l'empereur Gallien. Les monnaies sont donc régulièrement des exemples permettant à l'auteur d'illustrer les localités dont il parle³⁶⁴.

Duruy a aussi fait figurer des bas-reliefs. Au tout début du récit sur Achille, il insère par exemple le bas-relief d'un sarcophage de la villa Albani représentant les noces de Thétis et Pélée (fig. 414)³⁶⁵. Il accompagne la gravure d'une description. On peut voir le couple Thétis et Pélée assis à l'extrême droite devant lequel défilent les dieux qui viennent apporter leurs présents. Le premier à donner son cadeau est Héphestos tandis qu'Athéna vient juste derrière. Elle-même casquée, elle apporte un deuxième casque et une lance.

Lorsqu'il traite des institutions athéniennes, Duruy évoque le système de vote et il a choisi d'illustrer cette partie avec deux représentations d'Athéna³⁶⁶ en train de déposer son vote dans une urne, peut-être dans le cadre du mythe d'Oreste. La première est un bas-relief qui provient de la galerie Giustiniani, dont la gravure a été faite d'après le *Dictionnaire des Antiquités* de Daremberg et Saglio³⁶⁷ (fig. 422). Ce dernier ne date pas non plus le bas-relief et s'en sert d'illustration pour discuter du type de scrutin en place à l'Aréopage, car l'on y voit Athéna déposant son vote dans une urne, en présence d'une Érinye. Les attributs de la déesse sont réduits au minimum : il ne reste que le casque qui n'a pas d'autre fonction que de permettre de l'identifier. Elle est ainsi montrée sous un aspect pacifique. Le deuxième exemple est un camée, nous en parlons plus bas.

Un deuxième bas-relief est présent quelques pages plus loin. Il est en marbre et orna le fronton d'un décret athénien (fig. 436)³⁶⁸. On y devine la silhouette d'Athéna casquée et équipée de sa lance. Duruy indique que, derrière elle, se trouve la personnification de la *Boulè* et qu'à droite s'avance un petit personnage dans une attitude d'adoration, qui pourrait incarner un peuple ou une cité faisant alliance avec Athènes. Voici un deuxième exemple de document officiel antique utilisant des allégories aux côtés d'Athéna qui pourrait ici tenir le rôle de la personnification d'Athènes.

³⁶⁴Parmi les monnaies illustratives, nous avons relevé des pièces athéniennes (fig. 411, fig. 412, fig. 413, fig. 420)(vol. I, p. 384-385), une drachme de Tégée (fig. 421)(vol. I, p. 384-385), une drachme d'Assos (fig. 417)(vol. I, p. 540), une tétradrachme de Lébédos (fig. 442)(vol. I, p. 543), une monnaie en argent de Thurion (fig. 441)(vol. I, p. 571), deux monnaies d'Élée (fig. 437)(vol. I, p. 644)(fig. 445)(vol. I, p. 688), une monnaie de Priène (fig. 443)(vol. I, p. 689), et une monnaie lycienne (fig. 440)(vol. I, p. 701).

³⁶⁵Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, op. cit., vol. I, p. 77.

³⁶⁶*Ibid.*, vol. I, p. 392.

³⁶⁷Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio et Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, op. cit., vol. I, fig. 492, p. 399.

³⁶⁸Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, op. cit. ; Richard Schöne, *Griechische Reliefs aus Athenischen Sammlungen*, Leipzig, 1872.

Un bas-relief qui nous intéresse particulièrement est celui qui représente Athéna et l'allégorie du peuple, dans la partie où Duruy présente les institutions politiques athéniennes, et qui constitue l'en-tête des comptes des trésoriers d'Athéna (fig. 426)³⁶⁹. Sur le bas-relief de marbre, la personnification du peuple est un vieil homme qui tient la main d'Athéna. Celle-ci est casquée, possède un bouclier et sa poitrine est protégée par l'égide avec en son centre le *gorgoneion*. La déesse apparaît dans une configuration pacifique, ne possédant que ses attributs défensifs, qui permettent de l'identifier. Cette pièce constitue un intéressant modèle associant Athéna avec une personnification, qui plus est sur un document officiel, puisque c'est le genre de document que nous traiterons pour le XIX^e siècle et qui a pu inspirer les artistes. Athéna peut elle-même être interprétée comme une allégorie de la cité d'Athènes ou tout simplement comme la déesse « mère » des Athéniens³⁷⁰, protégeant le peuple qui lui a fait des offrandes, puisqu'il s'agit des comptes des trésoriers de la déesse et de la ville d'Athènes.

Lorsque Duruy évoque la musique chez les Grecs, il propose en illustration un bas-relief provenant d'un sarcophage et représentant le mythe de Marsyas (fig. 425)³⁷¹. Ce sarcophage date d'environ 290-300 avant notre ère ; retrouvé près de la frontière toscane, il est au Louvre depuis 1861³⁷². Au centre du bas-relief, on peut voir Marsyas et Apollon en train de s'affronter dans un concours de musique. Duruy décrit la scène et dit qu'entre Apollon et Marsyas se trouve une nymphe qui est probablement censée juger le concours. La déesse de la victoire accourt déjà vers Apollon qui sortira vainqueur du concours. Deux autres témoins assistent à la scène. Athéna, qui joue un rôle dans ce mythe, puisque c'est elle qui inventa, puis jeta la flûte que Marsyas ramasse ensuite et utilise³⁷³, figure à l'extrême gauche du bas-relief. Elle est casquée, tient son bouclier entre elle et Marsyas et l'on peut voir un serpent à ses pieds qui s'enroule, peut-être dans ce qui était avant sa lance mais qui semble avoir disparu car son bras est cassé. L'extrême droite du bas-relief représente la scène suivante où Marsyas, qui a perdu contre Apollon, est condamné à être écorché vif.

À la page 363, figure la reproduction d'un camée représentant la dispute entre Poséidon et Athéna pour la possession de l'Attique (fig. 409). Nous y retrouvons l'attribut le plus classique de la déesse : le casque et nous pouvons voir l'olivier qu'elle vient de faire pousser.

³⁶⁹Victor Duruy, *op. cit.*, vol. I, p. 401, d'après le Bulletin de Correspondance hellénique, II, 1878, pl. X.

³⁷⁰Voir Nicole Loraux, *Les enfants d'Athéna : idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Château-Gontier, François Maspero, 1981.

³⁷¹Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, *op. cit.*, vol. I, p. 611.

³⁷²Voir la notice en ligne du Louvre : <http://ressources.louvrelens.fr/EXPLOITATION/doc/ALOES/0022114> consultée le 18/01/17.

³⁷³Pindare, *Pythiques* 12, 6-27

Poséidon se tient de l'autre côté, avec, autour de lui, des animaux sauvages, notamment un cheval, puisque certaines versions racontent que c'est le cadeau qu'il présenta aux Athéniens dans le concours³⁷⁴. En note, Duruy explique que ce camée provient du Cabinet de France³⁷⁵, qu'il a été pris au Moyen Âge pour une représentation d'Adam et Ève et que des inscriptions ont été ajoutées dans ce sens.

Un deuxième camée figure dans la partie consacrée au système de vote à Athènes, que nous avons évoquée plus haut (fig. 423)³⁷⁶. On y voit Athéna en train de déposer son vote dans une urne pour défendre Oreste. Oreste est derrière elle, accompagné de sa sœur Électre. Duruy dit que, sous l'olivier qui se trouve derrière eux, figure aussi une statue d'Athéna. Elle est probablement identifiable à son bouclier, même si l'illustration n'est pas très précise. Athéna en train de voter est ici à nouveau représentée dans une tenue très pacifique, ne portant que son casque qui a pour unique fonction de pouvoir identifier la déesse.

Parmi les vases, on compte une représentation de la Grèce entourée de Zeus, Athéna et la Victoire, tirée du vase dit de Darius (fig. 415)³⁷⁷. Duruy indique en note qu'on le nomme aussi « vase des Perses »³⁷⁸ et qu'il se trouve au musée archéologique de Naples, ce qui est toujours le cas aujourd'hui³⁷⁹. Il s'agit d'un cratère à volutes trouvé dans une tombe de Canosa, en 1851, en Apulie. Athéna est vêtue de son casque, son égide avec des serpents et le *gorgoneion* et d'une main elle tient son bouclier et sa lance et elle appuie l'autre sur l'épaule de l'allégorie de la Grèce. Les artistes du XIX^e siècle peuvent donc voir ici un exemple d'Athéna accompagnant une personnification datant de l'Antiquité.

Dans le cadre de son chapitre sur les mythes, Duruy raconte l'histoire de Cadmos qui tue le dragon (*drakôn*, le serpent en grec) avant de fonder Thèbes et il joint la gravure du décor d'un vase³⁸⁰ représentant l'épisode (fig. 430)³⁸¹. On y voit Cadmos qui affronte le

³⁷⁴Apollodore, 3, 178.

³⁷⁵C'est le n°56 du catalogue de l'époque.

³⁷⁶Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, op. cit., p. 392 ; Cf. Anne Claude Philippe de Pestels de Lévis de Tublières-Grimoard de Caylus, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, Paris, Chez Duchesne, libraire rue S. Jacques, au bas de la fontaine Saint Benoît, au Temple du Goût, 1756, vol. II, pl. XLIV, n° II.

³⁷⁷Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, op. cit., vol. I, p. 5.

³⁷⁸Voir Alexandre Tourraix, « Le Vase des Perses, le mythe et l'histoire », *Revue des Études Grecques*, vol. 110, n° 2, 1997, p. 295-324.

³⁷⁹Claude Pouzadoux, *Éloge d'un prince daunien. Mythes et images en Italie méridionale au IV^e siècle av. J.-C.*, Rome, Ecole française de Rome, 2013.

³⁸⁰D'après Eduard Gerhard, *Etruskische und Kampanische Vasenbilder des Königlichen Museums zu Berlin*, Berlin, 1843, Taf. C.

³⁸¹Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, op. cit., vol. I, p. 47.

serpent³⁸², son épée à la main. Athéna est debout au milieu de la scène et assiste Cadmos dans sa réussite³⁸³ : elle tient une couronne de laurier, symbole de victoire ; la déesse Niké est d'ailleurs présente dans la scène. Athéna est aussi équipée de sa lance, de son casque et de l'égide frangée de serpents. D'autres divinités sont présentes, telles qu'Harmonie, qui épousera plus tard le héros, la personnification de la future fondation de Cadmos, Thèbes, aux pieds de laquelle un génie dépose une couronne, Poséidon, Déméter et sa fille Coré. Duruy indique que, sur l'autre face du vase, on voit aussi Apollon, Artémis et Hermès. Cette scène donne un exemple d'Athéna dans son rôle de protectrice des héros, et en compagnie d'une figure allégorique, la ville de Thèbes.

Toujours dans la partie consacrée aux mythes, Duruy évoque le récit de Cécrops et d'Érichthonios, né de la semence d'Héphaïstos et de la terre³⁸⁴, recueilli par Athéna (fig. 431)³⁸⁵. Il ajoute une gravure représentant l'épisode, tirée d'un vase antique, qui n'est pas daté. On y voit tout à gauche Cécrops, mi-homme, mi-serpent, qui regarde la Terre, sortie à moitié du sol, tendre le petit Érichthonios à Athéna. Derrière elle, sont présents Héphaïstos et Hersé, Aglauros, les filles de Cécrops et enfin Érechthée, qui correspond plus ou moins à Érichthonios adulte. Il est très intéressant de constater qu'Athéna n'est pas casquée, ce qui correspond d'habitude plus ou moins à son « attribut minimum », comme nous avons déjà pu le voir à plusieurs reprises. En revanche, on la reconnaît bien à sa lance et à son égide frangée de serpents. Nous n'irons pas jusqu'à dire que cela lui donne un aspect plus maternel, la lance étant tout de même présente. On peut donc trouver ici une représentation un peu différente des autres qui offre aux artistes du XIX^e siècle de nouvelles inspirations pour représenter la déesse. Duruy a joint la gravure d'une représentation d'Hermès, Héraclès et Athéna, tirée d'un vase qui se trouve au Louvre (fig. 418)³⁸⁶. La déesse est représentée *en pied* de profil, elle possède un casque, une lance, une égide frangée de serpent, elle tient dans la main une fleur.

Dans la partie sur les mythes, Duruy raconte le jugement de Pâris et il joint la gravure du décor d'un vase de l'atelier d'Hiéron représentant cet épisode (fig. 427)³⁸⁷. Le vase date du

³⁸²Il est courant que les serpents soient désignés sous le nom de dragon dans les traductions car en grec, le mot *drákon* signifie "serpent".

³⁸³Euripide, *Phéniciennes*, 1062.

³⁸⁴Sur le mythe de l'autochtonie, voir Nicole Loraux, *Les enfants d'Athéna*, *op. cit.*

³⁸⁵Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, *op. cit.*, vol. I, p. 52.

³⁸⁶*Ibid.*, vol. I, p. 86.

³⁸⁷*Ibid.* vol. I, p. 109, d'après Alexander Christian Leopold Conze, *Vorlegeblätter für archäologische Übungen*, Wien, 1869, série I, V.

V^e siècle avant notre ère environ et l'on voit la signature du céramiste Hiéron sur l'anse gauche, indique Duruy. Il précise que ce thème était particulièrement apprécié des artistes grecs pour les fresques et les vases. Tout à gauche, on voit Pâris assis sur un rocher, entouré de ses chèvres. Devant lui, Hermès conduit les trois déesses qui participent au concours de beauté : Athéna, Héra et Aphrodite, entourée de quatre Amours. Toutes les déesses sont vêtues ; si les artistes modernes ont souvent eu plaisir à les représenter nues pour ce concours de beauté, ce n'est pas le cas des artistes antiques. Athéna elle-même ne fait du reste quasiment jamais l'objet de représentations nues dans l'Antiquité. Ici elle porte le casque, l'égide frangée de serpents et la lance, ainsi qu'une fleur à la main.

Lorsque Duruy raconte la guerre de Troie, il évoque l'implication des dieux aux côtés des mortels³⁸⁸. Il illustre ce passage par la gravure du décor d'un vase représentant le combat d'Achille et d'Hector accompagnés par Athéna et Apollon (fig. 434)³⁸⁹. On y voit au centre les deux guerriers qui combattent nus et armés et derrière chacun d'entre eux leur dieu protecteur. Hector et Apollon sont en train de reculer devant l'assaut d'Achille et Athéna. Athéna, vêtue du casque, tend son bras vers Achille pour l'exhorter au combat et déploie son égide, la pointe de sa lance, en revanche, pointe vers l'arrière. Voici donc un exemple de représentation de la déesse en pleine action, soutenant son favori au combat.

À sa suite, Duruy donne la gravure du décor d'un vase représentant la rançon d'Hector (fig. 438)³⁹⁰. On peut y voir Achille dans le tourment, assis sur un lit, entouré d'Athéna et d'Hermès qui essayent de le convaincre d'accéder à la requête de Nestor et de son fils Antilochos. Sous Achille se trouve Priam avec son bonnet phrygien et, devant ce dernier, le cadavre d'Hector, porté par deux hommes qui vont vers la balance où sera pesée la dépouille du Troyen³⁹¹. Derrière Priam, se tient la mère d'Achille, Thétis et un jeune homme qui est peut-être Myrmidon. Deux génies funèbres accompagnent la scène. Quant à la déesse, elle est vêtue d'une égide longue, présentant le *gorgoneion* en son centre, avec des écailles et frangée de serpents. Elle est casquée et tient une lance, pendant qu'elle tente un mouvement vers Achille qui ne semble pas réceptif. Ce mythe illustre bien le rôle de conseillère que tient la déesse et sa facette modérée et raisonnable.

³⁸⁸Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, op. cit., vol. I, p. 127.

³⁸⁹D'après Eduard Gerhard, *Auserlesene Griechische Vasenbilder, hauptsächlich Etruskischen Fundorts*, op. cit., Taf. CCIV.

³⁹⁰Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, op. cit., vol. I, p. 126-128.

³⁹¹L'image est probablement inspirée de la tragédie perdue d'Eschyle, *Les Phrygiens* ou *La Rançon d'Hector*, qui parlait de peser le cadavre, explique Duruy.

Dans sa partie sur les mythes, Duruy consacre un passage aux mœurs des personnages mythologiques et explique que mêmes les femmes des rois se consacrent à des activités domestiques. Il évoque alors Nausicaa qui va puiser de l'eau à la fontaine³⁹² et en illustration il donne la gravure du décor d'un vase représentant Ulysse se découvrant à elle (fig. 433)³⁹³. On y voit Ulysse nu, apparaissant derrière un arbre où sont suspendus les vêtements que Nausicaa vient de laver. Celle-ci s'enfuit avec ses compagnes vers un groupe d'autres femmes en train de laver aussi des vêtements. Athéna se tient devant Ulysse, en qualité de protectrice, qui va l'aider à rassurer Nausicaa. Elle le regarde en tenant sa lance pointée vers le bas, casquée et revêtue de l'égide, dans une attitude pacifique et calme.

Toujours dans les vases et parmi les représentations un peu plus originales de la déesse, Duruy intègre une gravure représentant la naissance de Pandore où Athéna n'est pas casquée mais reconnaissable à son égide frangée de serpents au milieu de laquelle figure le *gorgoneion* (fig. 408)³⁹⁴. Il s'agit de la reproduction d'une peinture sur vase reprise de l'ouvrage de Charles Lenormant et du baron de Witte³⁹⁵. En note, Duruy donne une description de l'œuvre pour présenter les personnages et l'action³⁹⁶. On voit à droite Héphaïstos qui vient de terminer de fabriquer Pandore, qui se tient au milieu de la scène et sur la tête de laquelle il pose un bandeau ; Athéna se tient sur la gauche et lui agrafe son vêtement. Duruy discute ensuite des inscriptions. Cet exemple se démarque de ceux qui sont généralement montrés, où l'on voit la déesse casquée. Ici ce n'est que l'égide qui permet de la reconnaître.

Dans le chapitre consacré à Athènes, Duruy évoque le conspirateur athénien Cylon, qui se réfugie auprès de l'autel d'Athéna, alors qu'il est assiégé sur l'Acropole par les Athéniens³⁹⁷. Pour illustrer cet épisode, il joint une gravure reproduisant l'image de la déesse près d'un autel tirée d'une amphore panathénaïque (fig. 419)³⁹⁸. Duruy donne une courte

³⁹²Homère, *Odyssée*, 7, 127 et suiv.

³⁹³Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, *op. cit.*, vol. I, p. 165., d'après Eduard Gerhard, *Auserlesene Griechische Vasenbilder, hauptsächlich Etruskischen Fundorts*, *op. cit.*, III, Taf, CCXVIII.

³⁹⁴Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, *op. cit.*, vol. I, p. 229.

³⁹⁵Charles Lenormant et Jean Joseph Antoine Marie de Witte, *Élite des monuments céramographiques, matériaux pour l'histoire des religions et des mœurs de l'antiquité, rassemblés et commentés*, Paris, Leleux libraire, 1844, vol.III, pl. XLIV.

³⁹⁶Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, *op. cit.*, vol. I, p. 229-230, note 1.

³⁹⁷*Ibid.*, p. 376.

³⁹⁸L'illustration est tirée de l'ouvrage d'Otto Benndorf, *Griechische und sicilische Vasenbilder herausgegeben*, 1870, Taf. XXXI, n°20.

description en note³⁹⁹ : on peut avoir Athéna *en pied* et de profil, représentée en Promachos, avec la lance brandie et le bouclier devant elle qui la protège. Elle est casquée et porte l'égide frangée de serpents où le *gorgoneion* n'est pas visible.

Dans la partie consacrée aux guerres médiques, Duruy reproduit l'image d'une autre amphore panathénaïque représentant un sacrifice à Athéna, en présence de la déesse⁴⁰⁰ (fig. 424), on y voit les sacrifiants apportant une vache à l'autel de la déesse. Athéna est représentée en Promachos, casquée et brandissant sa lance, son bouclier la protège et couvre la moitié de son corps, ce qui ne rend pas visible la zone où pourrait se trouver l'égide.

Duruy propose aussi la gravure d'une sculpture en marbre représentant une tête d'Athéna dans la partie consacrée aux Pisistratides et à Clisthène (fig. 432)⁴⁰¹. Aucun attribut habituel de la déesse n'est visible mais elle est identifiée comme telle parce que l'objet provient de l'Acropole d'Athènes où il a été trouvé en 1883. Il est intéressant de constater que les artistes pourront trouver ici un exemple de représentation de la déesse sans attributs particuliers.

Lorsque Duruy évoque la cité d'Égine, il ajoute la reproduction du fronton occidental du temple dédié à Athéna dans la cité (fig. 435)⁴⁰². Il explique que la gravure a été réalisée à partir des moulages de l'École des Beaux-arts. Athéna se tient au centre du fronton, entourée de guerriers. Duruy indique qu'il s'agit du combat entre les Grecs et les Troyens autour du corps de Patrocle⁴⁰³. Il décrit cette sculpture comme « la plus importante des œuvres de l'époque archaïque⁴⁰⁴. » Ce sont en effet des marbres très célèbres acquis par Louis de Bavière au début du XIX^e siècle et placés au musée de Munich, où ils se trouvent toujours ; le temple a été identifié comme étant dédié à Aphaïa⁴⁰⁵.

Duruy insère encore la gravure d'un bronze de la déesse, retrouvé à Dodone, lorsqu'il traite des « monuments cyclopéens » et évoque cette cité (fig. 439)⁴⁰⁶. L'illustration a été

³⁹⁹Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, op. cit., vol. I, p. 376, note 1.

⁴⁰⁰*Ibid.*, vol. I, p. 467, d'après O. Jahn, *De antiquissimis Minervae simulacris atticis*, 1866, Taf. II, 1.

⁴⁰¹Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, op. cit., vol. I, p. 473, d'après l'*Ephēmeris Archaiologikē*, 1883, pl. VI.

⁴⁰²*Ibid.*, vol. I, p. 492.

⁴⁰³Homère, *Iliade.*, 27, 715.

⁴⁰⁴Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, op. cit., vol. I, p. 492, note 1.

⁴⁰⁵Voir par exemple, dès 1901, la publication de Salomon Reinach, « Le temple d'Aphaïa à Égine », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 45, n° 4, 1901, p. 524-537.

⁴⁰⁶Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, op. cit., vol. I, p. 64.

réalisée d'après l'ouvrage sur la cité de Constantin Carapanos⁴⁰⁷. Athéna porte un casque à cimier et l'égide qui présente des écailles mais ni serpents, ni *gorgoneion*. Duruy n'a pas identifié l'objet qu'elle tient dans la main. Cette image est purement illustrative, elle est d'ailleurs accompagnée de la gravure d'un autre bronze d'une joueuse de flûte, qui ne présente pas d'autre rapport avec le sujet que le fait d'avoir été trouvé à Dodone aussi.

Ainsi, à travers l'*Histoire des Grecs*, que les artistes, qui apprennent l'histoire antique dans leur formation, peuvent consulter pour leurs connaissances personnelles, peut-on trouver un vaste répertoire iconographique d'Athéna. Si les images ne font l'objet que de très peu d'explications et restent dans un rôle principalement illustratif, elles peuvent servir de modèles, déclinant les attributs principaux de la déesse, sous de multiples formes. Le casque, l'égide, le bouclier et la lance sont très récurrents, mais il est possible de voir la déesse avec d'autres éléments comme la chouette, le serpent ou l'olivier, et parfois même sans casque, qui reste pourtant l'attribut le plus fréquent et le moyen le plus direct de l'identifier. Athéna est aussi représentée dans diverses postures, parfois guerrières et agressives, mais plus souvent en déesse pacifique, mais puissante et grandiose. Elle accompagne régulièrement les autres dieux et les héros, et les images choisies par Duruy donnent un aperçu du grand nombre de mythes qui la concernent. Enfin, on peut la voir souvent aux côtés de personnifications et d'allégories, notamment sur des documents officiels comme des décrets.

À travers cette analyse exhaustive des deux publications majeures de Duruy et de leur manière de traiter la figure d'Athéna-Minerve, nous avons une vision d'ensemble du stock d'images que les artistes, qui feuilletaient ces œuvres destinées à un large public, pouvaient trouver et dont ils pouvaient s'inspirer.

Les publications que nous avons analysées dans ce chapitre ont visé et touché un large public en France et ont fait le choix de parler d'Athéna par les images aussi. De l'*Antiquité expliquée* de Montfaucon au *Dictionnaire des antiquités* de Daremberg et Saglio, nous constatons le progrès de la discipline historique, ainsi qu'une évolution du traitement du matériau iconographique antique. Toutefois, des traits communs se dégagent. Si les aspects les plus violents de la déesse antique sont régulièrement cités, sa figure est toujours ramenée à celle d'une divinité sage, vertueuse, protectrice des activités humaines, y compris dans l'article du Daremberg et Saglio, qui est le plus exhaustif concernant la déesse. Les publications que nous venons d'aborder présentent l'intérêt d'établir un répertoire

⁴⁰⁷Constantin Carapanos, *Dodone et ses ruines*, Paris, Hachette, 1878, pl. XI.

iconographique très varié de la déesse. Il ne semble pas que l'on puisse attribuer ici une valeur particulière à chaque attribut, mais plutôt qu'ils sont des éléments d'identification de la déesse, dans lesquels les artistes du XIX^e siècle vont puiser pour constituer leurs œuvres. Nous verrons, tout au long des parties suivantes, que ces derniers tendent à minimiser son équipement guerrier, réduit souvent aux simples éléments défensifs, comme le casque et l'égide, toujours dans l'idée de n'évoquer de la déesse que ces aspects les plus pacifiques.

Dans les publications scientifiques, les aspects civilisateurs de la déesse semblent donc plus séduisants que ses propriétés guerrières, qui ne sont pas pour autant oubliées. La figure de la déesse est lissée pour coller à une image traduisant la grandeur et suscitant le respect. Sa figure n'en sera que plus appréciée dans le cadre de l'élaboration d'allégories politiques au XIX^e siècle. Pour cerner au mieux notre corpus contemporain, nous souhaitons revenir sur les processus de conception des images allégoriques, sur l'importance que l'Antiquité a dans ses mécanismes et la grande place qu'elle accordait, elle-même, aux images.

Chapitre 2

Le pouvoir de l'image et ses processus de construction : de l'Antiquité aux allégories contemporaines

Après avoir présenté, à travers des publications à grande diffusion, les principales connaissances ainsi que les représentations antiques circulant sur la déesse au XIX^e siècle, nous proposons maintenant de discuter du pouvoir des images et du processus de construction des allégories, de l'Antiquité à la période contemporaine. Nous aborderons d'abord la place majeure de l'iconographie dans l'Antiquité, notamment dans la mise en scène du pouvoir, avant de montrer l'influence prépondérante de cette période historique dans les arts et les images allégoriques. Enfin, nous proposerons une grille de lecture des différents mécanismes de la composition des images représentant Athéna ou des figures apparentées, au XIX^e siècle, afin de traduire ce que nous avons qualifié de différents « degrés » dans les processus de réception et la construction du discours par l'image.

Nous aurons ainsi posé, au long de cette première partie, un cadre théorique nous permettant d'analyser en détail notre corpus dans la deuxième partie. Dès l'Antiquité, les images ont un statut particulier, elles connaissent des évolutions, elles occupent l'espace public et sont familières aux passants, elles peuvent aussi permettre de véhiculer un discours.

2.1. Les images dans l'Antiquité : plasticité du divin et mise en scène du pouvoir

Deux types d'images antiques précis nous intéressent dans nos recherches. Celles du divin, permettant de comprendre les représentations d'Athéna et les évolutions qu'elles peuvent subir, ainsi que celles destinées à la mise en scène du pouvoir dans l'espace public, et

la façon dont ce pouvoir se donne à voir, afin de cerner les modèles utilisés par les allégories du XIX^e siècle.

2.1.1. Les images divines : une certaine plasticité

Les images des dieux se construisent et évoluent au fil de l'Antiquité. Comprendre leurs modes de représentation est essentiel pour cerner ensuite les éléments utilisés dans leur réception. En premier lieu, il convient de comprendre comment le spectateur est capable d'identifier la représentation de la divinité qu'il observe.

2.1.1.1. Identifier une figure divine : les constantes iconographiques ou le contexte

Comme le rappelle Francis Prost dans la conclusion de l'ouvrage qu'il a codirigé sur les *Figures de Dieux*¹, les images divines sont très variées et peuvent être de natures culturelle, votive, figurative ou encore décorative. Dès le VII^e siècle avant notre ère, les Grecs représentent leurs divinités sur nombre de supports différents : peinture, orfèvrerie, sculpture ou vases céramiques. Il en va de même pour les Romains qui multiplient les représentations divines au fil de leur conquête de la Méditerranée. Il en résulte, comme l'expliquent Nicole Belayche et Vinciane Pirenne-Delforge, que dans les contextes des religions polythéistes, sans « révélation », ni livre fondateur,

« ce sont les hommes et leurs sociétés qui ne cessent de 'dire' le divin par des moyens divers, donc de le construire continument, non à des fins d'exégèse – ce qui est du ressort des philosophes –, mais parce qu'ils avaient besoin en permanence de se situer par rapport à leurs dieux². »

De même, rappelle Francis Prost, « il n'y a pas d'en soi de l'image pour dire le divin³ ». Les études ont montré que les façons de penser la divinité sont différentes des nôtres : l'opposition entre statue votive et statue culturelle n'est pas opérante, et on ne constate aucune caractéristique intrinsèque dans l'apparence des images culturelles. Ce qui est déterminant, en revanche, c'est la contextualisation, donc son incorporation dans une activité rituelle réitérée,

¹Francis Prost, « Conclusion », dans Sylvia Estienne, Valérie Huet, François Lissarrague et Francis Prost (dir.), *Figures de dieux. Construire le divin en images*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 361-369.

²Nicole Belayche et Vinciane Pirenne-Delforge, « "Fabriquer du divin" : en guise de prélude... », dans Nicole Belayche et Vinciane Pirenne-Delforge (dir.), *Fabriquer du divin*, Liège, Presses Universitaire de Liège, 2015, p. 7-20. p. 18.

³Francis Prost, « Conclusion », *op. cit.*, p. 362.

et le réseau dans lequel elle s'insère⁴. Les modalités pratiques de la création des images divines et de leur activation se traduisent par une mise en scène définissant la relation au divin, que ce soit sur l'Acropole, dans une procession ou encore dans l'acte de l'offrande.

Nicole Belayche et Vinciane Pirenne-Delforge affirment que les panthéons des dieux et les contours des figures divines sont dynamiques et constamment en évolution. Elles précisent :

« Les représentations de chaque figure divine, qu'on aurait pu imaginer établies et stables du fait de leur ontologie et des discours de tradition affichés par les Anciens eux-mêmes, n'en sont pas moins l'objet d'élaborations et d'ajustements permanents, sous forme d'opérations pragmatiques que l'on qualifie de 'bricolage' depuis *La pensée sauvage* de Claude Lévi-Strauss⁵. »

Cette notion de *bricolage* est centrale dans notre développement. Elle traduit tout à fait les processus de réception à l'œuvre dans les images que nous allons analyser, puisant dans un répertoire varié pour composer des formes qui font sens. Claude Lévi-Strauss présente ainsi cette notion dans *La pensée sauvage* :

« De nos jours, le bricoleur reste celui qui œuvre de ses mains, en utilisant des moyens détournés par comparaison avec ceux de l'homme de l'art. Or, le propre de la pensée mythique est de s'exprimer à l'aide d'un répertoire dont la composition est hétéroclite et qui, bien qu'étendu, reste tout de même limité ; pourtant, il faut qu'elle s'en serve, quelle que soit la tâche qu'elle s'assigne, car elle n'a rien d'autre sous la main. Elle apparaît ainsi comme une sorte de bricolage intellectuel, ce qui explique les relations qu'on observe entre les deux⁶. »

Le bricoleur, selon Claude Lévi-Strauss, utilise un fond prédéfini et limité de références, qui ne sont pas forcément originellement destinées à l'usage qu'il en fait, mais qu'il peut mobiliser à tout instant et arranger selon les besoins de sa création. Si Claude Lévi-Strauss utilise ce terme pour parler de la pensée mythique, nous pouvons nous réapproprier la notion, non seulement comme l'ont fait Nicole Belayche et Vinciane Pirenne-Delforge, pour aborder des représentations antiques des figures divines, mais aussi pour aborder de la construction des images allégoriques du XIX^e siècle. Nicole Belayche et Vinciane Pirenne-Delforge ont

⁴Voir la contribution de Vinciane Pirenne-Delforge dans la deuxième partie de l'ouvrage de Sylvia Estienne, Dominique Jaillard, Natacha Lubtchansky et Claude Pouzadoux (dir.), *Image et religion dans l'Antiquité gréco-romaine. Actes du colloque de Rome, 11-13 décembre 2003, organisé par l'École française d'Athènes, l'ArScAn (UMR 7041 : CNRS, Paris I, Paris X), l'équipe ESPRI et l'ACI jeunes chercheurs ICAR*, Naples, Centre Jean Bérard, École française d'Athènes, 2008.

⁵Nicole Belayche et Vinciane Pirenne-Delforge, « "Fabriquer du divin" : en guise de prélude... », dans *Fabriquer du divin*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2015, p. 7.

⁶Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 26.

travaillé sur un cadre plus large qu'uniquement les images dans leur ouvrage collectif *Fabriquer du divin*⁷, pour comprendre ce que signifie la divinité et mettre en avant les processus qui la créent, la font vivre et évoluer. À propos des images, elles évoquent Dion Chrysostome, dans son *Discours Olympique* (40-46). Ce dernier explique que la mise en image des dieux qui contribue à la construction de leur représentation, au sens large, peut résulter de deux origines différentes : soit des exhortations des poètes, soit de la réglementation de la cité. Il insiste sur la fidélité des artistes aux représentations diffusées par les poètes. Il fait parler Phidias qui soutient cet avis lorsqu'il doit justifier sa statue de Zeus devant laquelle l'orateur prononce son discours :

« La Grèce était vieille déjà, et avait sur les dieux des idées et des conceptions arrêtées [...] Je me suis saisi de vos antiques croyances immuables, qu'il n'était donc pas possible de changer. À propos de choses divines, j'ai pris comme exemple d'autres artistes, bien plus anciens que nous et tellement plus sages⁸. »

Comme l'explique Francis Prost, l'artiste ou l'artisan qui produit l'image de la divinité doit faire en sorte qu'elle soit reconnaissable pour être identifiable et replacée dans un contexte rituel approprié⁹. Il faut composer avec des formules iconographiques préexistantes et les besoins du rituel. Les sculpteurs n'ont probablement pas beaucoup de latitude et il faut que la divinité soit immédiatement reconnue par les fidèles. « Tout porte à croire que construire le divin en image, c'est le construire dans la contrainte et dans des cadres rigides¹⁰ » explique Francis Prost. Le changement iconographique peut d'ailleurs être mal perçu ou du moins marquer une césure historique importante, comme le montre l'exemple de l'Aphrodite de Cnide, étudiée par Joannis Mylonopoulos¹¹. La statue, totalement nue, avait été réalisée par Praxitèle, en même temps qu'une deuxième sculpture de la déesse, cette fois voilée. Le sculpteur vendait les deux au même prix et en même temps, mais les premiers acheteurs, les habitants de Cos, préférèrent prendre le modèle voilé, en accord avec les codes

⁷Nicole Belayche et Vinciane Pirenne-Delforge (dir.), *Fabriquer du divin*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2015.

⁸Dion Chrysostome, *Discours olympique* 56-57, cité par Nicole Belayche et Vinciane Pirenne-Delforge, « « Fabriquer du divin » : en guise de prélude... », *op. cit.*, p. 10.

⁹Francis Prost, « Conclusion », *op. cit.*, p. 362.

¹⁰*Ibid.*, p. 368.

¹¹Joannis Mylonopoulos, « Simplicity and Elaboration in the Visual Construction of the Divine in Ancient Greece », dans Sylvia Estienne, Valérie Huet, François Lissarrague et Francis Prost (dir.), *Figures de dieux. Construire le divin en images*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 269-294.

de représentation et de bienséance de l'époque, laissant aux Cnidiens la statue de la déesse dévêtue qui a fait pourtant ironiquement leur réputation¹².

Ainsi, les artistes et artisans engendrent parfois de nouvelles compositions en changeant ou négligeant certains éléments. « Les images évoluent comme les dieux évoluent¹³. » Nicole Belayche et Vinciane Pirenne-Delforge expliquent notamment que Dion Chrysostome a aussi précisé que des artistes prenaient la décision d'innover et ne suivaient pas toujours les écrits des poètes¹⁴. Elles rappellent, comme Francis Prost, que malgré la plasticité des systèmes religieux antiques, un minimum de règles s'impose aux artistes, ne serait-ce que vis-à-vis des commanditaires, de la cité se mettant en scène, des nécessités du rituel, etc. Les chercheuses discutent ainsi des tensions entre fidélité et renouvellement et évoquent, dans ce cadre, le rôle du contexte politique devenant source d'évolution des représentations divines lorsqu'il est reconfiguré. Il s'agit de moments clés qui permettent de saisir ces étapes de *fabrique* du divin, un angle de recherche qui nous occupera en dernière partie de cette thèse, où nous nous pencherons sur les périodes charnières de changement de régime au XIX^e siècle.

Le dialogue entre tradition et renouvellement suscite certaines difficultés et tensions. Ainsi, Nicole Belayche et Vinciane Pirenne-Delforge évoquent l'exemple de la statue de Zeus Philios réalisée par Polyclète d'Argos¹⁵. En effet, lorsque Pausanias la découvre, il y voit Dionysos : elle porte des cothurnes, tient un vase à boire et un thyrsos, sur lequel on voit pourtant un aigle, qui suscite donc l'incompréhension de Pausanias¹⁶. Le changement des attributs habituels de Zeus brouille la compréhension du voyageur. Les chercheuses expliquent avec justesse :

« La perplexité du visiteur qu'est Pausanias, qui appartient pourtant à la culture qui a produit ce Zeus Philios, rejoint finalement celle des observateurs modernes et exprime une tendance, déjà ancienne donc, à figer les dieux dans des formes stéréotypées¹⁷. »

L'exemple de la statue de Zeus Philios fait ressortir un point important : une image, sortie de son contexte et susceptible d'être observée par un large public, a besoin d'attributs caractéristiques lisibles, que ce soit dans l'Antiquité ou à d'autres périodes. En revanche, si son image s'écarte de ce que le commun a l'habitude de voir, c'est le contexte qui peut lui

¹²Sur le sujet, voir aussi Verity Platt, *Facing the Gods. Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

¹³Francis Prost, « Conclusion », *op. cit.*, p. 362.

¹⁴Nicole Belayche et Vinciane Pirenne-Delforge, « "Fabriquer du divin" : en guise de prélude... », *op. cit.*, p. 10-14.

¹⁵*Ibid.*, p. 17.

¹⁶Pausanias, *Périégèse*, 8, 31, 4.

¹⁷Nicole Belayche et Vinciane Pirenne-Delforge, « "Fabriquer du divin" : en guise de prélude... », *op. cit.*, p. 17.

donner/rendre son identité – comme pour le cas de Zeus Philios, pour lequel les conditions d'élaboration et d'activité rituelle, qui sont visiblement ignorées de Pausanias, devaient permettre au spectateur d'identifier la statue. Mais le contexte n'étant pas toujours explicite, des confusions sont possibles, dans l'Antiquité déjà. Nous ne sommes donc pas surpris des délimitations parfois assez rigides, bien que variées, que nous avons pu observer dans les publications du XIX^e siècle, visant à cerner la figure de la déesse Athéna et son iconographie de manière claire. Les artistes du XIX^e siècle, soucieux d'être lisibles, jonglent entre la prise en compte d'un spectateur non renseigné et aléatoirement soumis à leurs travaux figurant dans l'espace public, et la possible contextualisation de ces derniers, notamment par leur emplacement, pouvant fournir des clés de lecture complémentaires.

La plasticité des figures divines ne se traduit pas seulement dans la variation de ses codes iconographiques, mais aussi dans les différents degrés d'incarnation de sa présence dans la scène représentée.

2.1.1.2. Différents degrés de présence de la divinité dans les images

Francis Prost relève deux catégories iconographiques de mise en scène des dieux¹⁸. Soit on peut voir une statue du dieu qui figure dans le décor des vases ou des bas-reliefs, aux côtés des personnages mis en scène, par exemple dans la représentation d'un rituel ; le dieu n'est alors pas présent en personne, mais l'artiste ou l'artisan a simplement reproduit un décor. Soit il peut s'agir de la représentation d'une divinité physiquement présente ; c'est alors une épiphanie, ceci se repère par un traitement de la figure identique à celui des mortels ou autres personnages figurant dans la scène. Pour appuyer son explication, Francis Prost prend l'exemple d'un relief du sanctuaire d'Asclépios à Athènes, datant du IV^e siècle. On y voit des fidèles approchant le groupe statuaire cultuel d'Asclépios et d'Hygie, dans un temple. Les figures divines n'y sont pas représentées comme de simples statues. On ne voit, par exemple, pas de base, et surtout pas de contraste de style entre le traitement des divinités et des fidèles, qui bénéficient du même naturalisme. Francis Prost explique que « l'image est construite de manière à montrer que, en contrepartie d'un sacrifice, le dieu va littéralement se manifester aux hommes¹⁹. » Le dieu est bel et bien présent avec les fidèles. Or, sur les deux côtés du relief, le sculpteur a aussi ajouté deux représentations divines : une Hécate et un pilier

¹⁸Francis Prost, « Conclusion », *op. cit.*, p. 363-364.

¹⁹*Ibid.*, p. 363.

hermaïque qui possèdent tous deux des conventions iconographiques de la pose statuaire. Ces deux figures présentent des formes de représentations divines nettement différentes de celles d'Asclépios et de ses parèdres, sur le plan de la technique de taille, du style et des références iconiques. Le chercheur rappelle, en s'appuyant sur une étude de Verity Platt²⁰, que ces deux représentations sont caractérisées par leur matérialité, alors qu'Asclépios et Hygie marquent leur présence par leur naturalisme. Francis Prost conclut :

« Tous ces dieux ne sont pas dans la même sphère de réalité : alors que les images latérales par leur archaïsme ou leurs conventions dénotent une fonction symbolique d'images sacrées, indiquent clairement la sphère des images divines comme images, au contraire la scène centrale emploie des moyens naturalistes où dieux et humains interfèrent ensemble. La présence et la représentation sont les deux outils conceptuels qui construisent le rapport des fidèles au divin²¹. »

Ainsi, la manière de représenter les dieux dans une scène peut-elle signifier leur présence, leur épiphanie, ou la simple matérialité d'une statue. Ce sont des degrés divers de lecture que nous pourrions retrouver dans les images allégoriques du XIX^e siècle.

Francis Prost note aussi que, même dans le cadre des épiphanies, la représentation du dieu reste dépendante des conventions iconographiques, pour qu'il soit identifié par les fidèles. Enfin, sur ce bas-relief, les fidèles figurent dans un champ de l'image qui n'est pas celui du dieu : les hommes et les dieux sont séparés par un autel, un genre de frontière invisible entre leurs mondes ne se situant pas sur le même plan.

« L'image ici constitue la présence divine, elle fabrique le divin, en le rendant présent, ou plus exactement en mobilisant des effets qui symbolisent cette présence. Elle montre à la fois l'entité représentée par l'image – le dieu – et une conscience du caractère fabriqué de l'image, son statut comme objet – une statue²². »

Ainsi, la divinité peut-elle habiter la statue, même si les fidèles sont parfaitement conscients de sa matérialité, faite de marbre, de bois, de métal etc., mais ils ne la pensent pas uniquement comme une statue. C'est bien évidemment un aspect que nous ne retrouverons pas dans nos sculptures du XIX^e siècle, même si certaines peuvent faire l'objet d'une sorte de culte civique, comme nous le verrons.

Parmi les conclusions que tire Francis Prost de l'ouvrage collectif *Figures de dieux*, on compte aussi la dimension systémique des représentations du divin. Les dieux peuvent être

²⁰Verity Platt, *Facing the Gods. Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 31-50.

²¹Francis Prost, « Conclusion », *op. cit.*, p. 364.

²²*Ibid.*, p. 364.

représentés ensemble, associés, ou mis en opposition²³. Le panthéon permet un assemblage de forces complémentaires en fonction des besoins des fidèles. Ceci n'exclut bien sûr pas une éventuelle hiérarchie. Nous observerons les mêmes processus dans les compositions d'images allégoriques : les figures se répondant les unes les autres, pour former un message complet et cohérent.

Les images du divin ont donc dans l'Antiquité des formes et des fonctions variées et peuvent faire appel à la matérialité d'une représentation divine ou encore à l'épiphanie. Dans tous les cas, des codes iconographiques précis sont en place et ils sont majoritairement respectés, afin de permettre aux fidèles d'identifier ce qu'ils regardent. Toutefois, des originalités et des évolutions sont permises en fonction de la finalité de l'image (décor de vase, de temple en relief, statue, offrande ou monnaie etc.). Dans ce cas, le contexte est extrêmement important pour être en capacité de la lire. Les artistes et artisans puisent dans un répertoire iconologique dense mais limité, afin de produire, avec plus ou moins d'innovation et par un processus de bricolage, les images qui incarneront les dieux.

Les images des dieux présentent, malgré des constantes iconographiques, une plasticité aussi bien dans les codes utilisés que dans les façons d'incarner la présence du dieu dans une scène. Le spectateur, habitué de ses pratiques, doit être à même de pouvoir lire et comprendre ces images. Celles-ci emplissent son quotidien et servent aussi la mise en scène du pouvoir des autorités politiques, avec des mécanismes qui inspirent les pratiques contemporaines que nous étudierons.

2.1.2. Les images et la mise en scène du pouvoir dans l'Antiquité

Dans l'Antiquité où l'écriture et la lecture ne sont pas à la portée de tous, l'image est un outil de communication précieux. Les hommes pratiquant la politique l'ont bien compris et ils utilisent abondamment ce langage pour faire passer des messages aux concitoyens, ou aux étrangers, aussi bien à travers le décor de la cité que sur les monnaies circulant à l'intérieur et à l'extérieur du territoire²⁴. Ceci implique un vocabulaire iconique clair, percutant, permettant d'asseoir une propagande ou un message de manière efficace. Il semble incontournable de

²³*Ibid.*, p. 366.

²⁴Sur le sujet, voir François Lissarrague, *La Cité des Images*, Lausanne, Paris, Centre Louis Gernet, 1984 et Claude Bérard, Christiane Bron et Alessandra Pomari (dir.), *Images et société en Grèce ancienne: l'iconographie comme méthode d'analyse: actes du colloque international, Lausanne, 8-11 février 1984*, Lausanne, Suisse, Institut d'archéologie et d'histoire ancienne, 1987.

décrire ici certains de ces mécanismes, dont les procédés du XIX^e siècle sont les héritiers et pour lesquels ils constituent des modèles. Toutefois, nous ne saurions présenter de manière exhaustive les pratiques antiques ici ;celles-ci ne constituent pas le cœur de notre recherche, nous proposerons donc trois cas d'études éclairants. Les deux premiers traiteront du statut politique que les images d'Athéna peuvent avoir dans l'Antiquité. Nous présenterons d'abord la massive diffusion du profil de la déesse Athéna, par le média de masse que représentent les monnaies, dans une grande partie de la Grèce antique, en soulignant le caractère politique qu'il confère à la divinité. Nous traiterons ensuite l'utilisation de l'iconographie de la déesse, quel que soit le support, dans l'exacerbation de la victoire, en particulier pour le cas d'Athènes. Enfin, nous avons choisi un exemple romain. Ce dernier ne mettra pas particulièrement l'accent sur Minerve, mais plutôt sur la mise en avant d'un pouvoir personnel fort, celui d'Auguste, car il nous semble être un modèle pertinent ayant inspiré bon nombre de puissants au XIX^e siècle.

2.1.2.1. Les monnaies grecques : des médias de masse diffusant l'image de la déesse dans le monde grec

Dès l'époque archaïque, les images d'Athéna, ont un caractère politique, qu'il s'agisse de statues de cultes, ou d'offrandes. C'est ce qu'explique Pierre Demargne, rédacteur de la notice du *LIMC*, consacrée à la déesse²⁵. Selon lui, la cité antique ne distingue pas le politique du religieux. Un formidable instrument de diffusion du message politique par l'image, y mêlant tout autant le religieux, est celui des monnaies : « Les monnaies sont les symboles de la cité, elles ont à la fois valeur religieuse et valeur politique²⁶. » Athéna y est d'ailleurs fréquemment représentée, portant les couleurs de différentes cités et ce, de l'époque archaïque à l'époque hellénistique.

À l'époque archaïque, seule la tête de la déesse apparaît au droit des monnaies, beaucoup plus rarement au revers. C'est sans doute autour de 590 av. n. è., à Athènes, qu'apparaît pour la première fois la tête casquée d'Athéna, de profil (fig. 1), avec la chouette au revers, probablement au temps de la réforme monétaire de Solon. Cette apparition fait de la déesse à la chouette la protectrice de la cité. Les événements extérieurs ou les messages à faire passer par le support de la monnaie font évoluer l'iconographie de la déesse. Autour de 490-

²⁵Pierre Demargne, « Athéna », *op. cit.*

²⁶*Ibid.*, II, 1, p. 1028.

480 av. n. è., se fixe un type montrant Athéna couronnée de laurier (fig. 4), probablement en référence à la victoire sur les Perses. Ceci demeure une constante à Athènes tout au long de l'époque classique.

D'autres cités diffusent des monnaies à l'effigie d'Athéna. Vers le milieu du VI^e siècle av. n. è., les monnaies de Corinthe représentent la déesse de profil, coiffée du casque corinthien (fig. 2). Sur le droit figure Pégase. Stefan Ritter discute de la question de savoir si la figure féminine représentée sur les monnaies doit être interprétée comme une Aphrodite – divinité tutélaire de la ville – ou comme une Athéna²⁷. Préférant cette dernière proposition, il démontre que le casque corinthien porté au sommet du crâne n'est pas un type nouveau dans l'iconographie, notamment pour les héros, arguant que ce motif est observé pour Athéna, à la fin du VI^e siècle ou au début du V^e siècle, et qu'il s'est, de là, répandu plus massivement dans l'art grec en général, grâce à la popularité des pièces corinthiennes dans d'autres cités, nous y revenons plus bas. Nous observons encore régulièrement ce style au XIX^e siècle.

Pour la période allant de 500 à 480 av. n. è., il semble que ce ne soit que des villes de l'Asie grecque, ainsi que de la Chersonèse de Thrace, qui frappent des monnaies au type d'Athéna. Elles offrent un panel de variantes assez diverses : à Cyzique, on peut trouver Athéna avec un casque ailé, parfois de face²⁸. Le casque ailé existe aussi à Lampsaque, Méthymna de Lesbos et Priène et c'est un type qui atteint la périphérie du monde grec à Sidé, en Pamphylie, et à Lapéthos de Chypre, avec au revers des têtes de rois. La déesse peut ainsi être associée à des figures de pouvoir, pour représenter la cité, sur les supports de diffusion plus ou moins massive que représentent les monnaies, et qui sont amenés à être manipulés par une partie importante et très variée de la population.

Pierre Demargne explique qu'à l'époque classique, l'on retrouve le même usage politique des monnaies²⁹. Les types se diversifient alors mais la tête d'Athéna demeure la marque principale de beaucoup de monnayages. On la retrouve toujours de profil, à Corinthe avec un petit visage de méduse dans le champ (fig. 16) et à Athènes, avec la chouette au revers pour cette dernière (fig. 9). Les villes dépendant de l'une ou de l'autre cité les imitent et l'on trouve, en fonction, des casques attiques ou corinthiens. La particularité des monnaies corinthiennes, avec le casque corinthien relevé, peut souligner une volonté de cette cité de se

²⁷Stefan Ritter, « Athena in Archaic Corinth: The creation of an Iconography », dans *Athena in the Classical World*, Leiden, Boston, Köln, Brill, 2001, p. 143-162.

²⁸Pierre Demargne, « Athéna », *op. cit.*, II, 1, p. 1028.

²⁹Pierre Demargne, « Athéna », *op. cit.*, II, 1, p. 1038-1039.

démarquer, dans son iconographie, de la très influente Athènes³⁰. Pierre Demargne explique que pour ces cités, les têtes d'Athéna d'imitation attique perdent leur allure archaïque que la métropole conserve pourtant, mais sont traitées sur mode classique, probablement sous l'influence des Athéna de Phidias, si réputées. C'est le cas en Grèce propre, dans l'Occident grec, comme à Thourioi (fig. 8), fondée par Athènes, ou dans l'Orient grec, comme à Priène, ou encore dans les domaines semi-hellénisés de la périphérie anatolienne, en Lycie, en Pamphylie (fig. 6), en Cilicie, ou à Chypre, où le style peut parfois rester un peu plus archaïsant.

Le profil de la déesse est ainsi très fréquent sur les différentes pièces qui circulent. Et ceci ne se cantonne pas à l'enceinte locale des cités. La monnaie athénienne, à l'époque classique, est une véritable monnaie internationale dans le Proche-Orient achéménide, avec des conséquences aussi bien politiques, historiques, qu'artistiques. Ce ne sont pas que les zones en voie d'hellénisation qui imitent la monnaie athénienne, mais aussi celles qui ne le seront qu'après la conquête d'Alexandre. Des monnaies à la tête d'Athéna et à la chouette se retrouvent, aux V^e et IV^e siècles en Mésopotamie, en Iran et jusqu'à Kaboul, en Afghanistan. Pour les besoins du commerce, ces monnaies importées sont à leur tour imitées au IV^e siècle et jusqu'à l'arrivée d'Alexandre, dans de vastes zones, en pays philistin et arabe, ou en Égypte. Leur facture, parfois malhabile, leur vaut le qualificatif de « pseudo-athéniennes ». Les monnaies au casque corinthien ne connaissent pas une diffusion de la même ampleur, mais elles sont évidemment imitées dans les colonies corinthiennes de l'Adriatique et de la Chalcidique, ou encore à Syracuse (fig. 14) et dans l'Ouest hellénique.

Au niveau des codes de représentation, l'innovation principale de l'époque classique est l'apparition de la tête de face et de trois-quarts, à la fin du V^e siècle, sous l'influence de la Parthénos de Phidias. Nous voyons combien, une fois de plus, cette statue légendaire a marqué l'Antiquité, et nous ne serons guère surpris de retrouver une fascination à son égard, au XIX^e siècle. La tête de face se répand dans de nombreux monnayages de l'Ouest, mais aussi de l'Est, en Éolide, en Ionie, en Lycie et en Cilicie (fig. 15). Mais les types monétaires sont plus variés et divers que ces grandes constantes : sans rentrer dans les détails, nous signalons que le *Palladion* s'y trouve parfois, comme à Argos, dès la première moitié du IV^e siècle, ou encore, on peut parfois voir une Athéna assise en Lycie et en Cilicie. Pierre Demargne commente :

³⁰Stefan Ritter, « Athena in Archaic Corinth : The creation of an Iconography », *op. cit.*, p. 159-162.

« Tout se passe comme si ces villes lointaines avaient recherché des représentations rares, tandis qu’Athènes et Corinthe restaient fidèles aux types anciens³¹. »

Ainsi, les grands modèles de monnayage les plus répandus et les plus influents, donnant à voir Athéna, restent ceux d’Athènes et de Corinthe, mais la variété existe, et elle n’est pas exclue. C’est aussi à l’époque classique que remontent les premières images narratives représentées sur les monnaies. À Argos, par exemple, on peut voir l’enlèvement du *Palladion*, au IV^e siècle.

Enfin, pour l’époque hellénistique, dans les cités grecques conservant un peu d’autonomie et continuant de battre leur monnaie, Athéna reste présente comme symbole de la cité. Ainsi, les têtes d’Athéna figurées sur les monnaies d’Athènes et à partir du II^e siècle, dans un style nouveau, sont à nouveau imitées, aussi bien dans d’autres cités, que sur les monnaies royales. Ceci confère une puissante symbolique à la déesse. Pierre Demargne écrit :

« Elle n’a pas seulement valeur politique mais représente l’hellénisme intellectuel et culturel. [...] Pour Alexandre, conquérant et fondateur d’empire, Athéna dut être celle qui protège et donne la victoire, celle aussi qui répand la culture hellénique jusqu’au fond de l’Asie³². »

Parmi les monnaies émises par Alexandre, on compte en effet la tête d’Athéna sur l’avvers et Niké sur le revers (fig. 13). Plusieurs souverains hellénistiques ont d’ailleurs imité Alexandre. Pyrrhus, ayant porté secours aux villes d’Italie, émit à Syracuse un statère en or, imitant celui d’Alexandre, sur lequel figure Niké, portant un trophée et une couronne de chêne, avec en arrière-plan, le foudre.

Le profil de la déesse fait ainsi l’objet d’une vaste diffusion dans le monde grec, par le biais des monnaies, que peuvent contempler les artistes dans les grandes collections, notamment du cabinet des médailles, du Louvre ou du British Museum. Nous constaterons qu’au XIX^e siècle, il est fréquent de la retrouver, dans la même lignée, sur de très nombreuses médailles. Les monnaies sont un support particulier qui affiche, aux yeux de tous, les grandes victoires de la cité. Comme nous venons de le voir dans l’exemple d’Alexandre, Athéna occupe une place importante dans la mise en image de la victoire.

³¹Pierre Demargne, « Athéna », *op. cit.*, II, 1, p. 1038.

³²*Ibid.*, II, 1, p. 1043.

2.1.2.2. Athéna : l'imagerie de la victoire en Grèce

Les images d'Athéna ont une dimension politique, qui ne s'exprime pas que par les monnaies. D'autres supports permettent aux Grecs de la mettre en avant, en particulier lorsqu'il s'agit de clamer des victoires³³. Ceci est notamment le fait de l'Athènes du V^e siècle :

« les victoires d'Athènes, son impérialisme et ses relations avec les autres villes sont à l'origine d'images proprement "politiques" [...] une iconographie d'ordre militaire et un sens "trionphal"³⁴. »

Les guerres médiques sont l'occasion de développer des monuments commémoratifs d'un type nouveau. La frise de marbre du Trésor des Athéniens, datant d'entre 490 et 480 av. n. è., en hommage à la victoire de Marathon, montre Thésée recevant d'Athéna un genre d'investiture (fig. 5). Sur les murs de la Stoa Poikilé, monument d'Athènes, la bataille est représentée et Athéna figure aux côtés de Thésée et d'Héraclès. Marathon est aussi célébré quelques années plus tard, par Phidias lui-même, dans un groupe de statues à Delphes, associant Athéna à Apollon, aux héros de l'Attique, mais aussi à Miltiade, le vainqueur historique³⁵. Toujours à Delphes, une statue dorée d'Athéna, debout sur un palmier, aujourd'hui perdue, marquait le triomphe de l'Eurymédon en 468 av. n. è³⁶. Le palmier était probablement le symbole de la Phénicie vaincue, ou bien l'emblème d'Apollon, associé à Athéna dans ces victoires³⁷. Des vases de cette époque montrent aussi la déesse tenant l'*aphlaston*, ornement des poupes ennemies, donc trophée par excellence des victoires navales.

L'exemple canonique pour illustrer la victoire et la prospérité d'Athéna à cette époque se trouve sur l'Acropole :

« La gloire d'Athènes sous Périclès, telle que Thucydide et Plutarque la célèbrent est illustrée sur l'Acropole en même temps que la gloire d'Athéna tout spécialement au Parthénon et par la Parthénos³⁸. »

Nous avons vu combien cette statue était influente dans l'iconographie des monnaies, et comment elle faisait l'objet d'une attention particulière dans les publications du XIX^e siècle. Force est de constater que la fascination qu'elle a exercée, en dehors de sa réputation

³³*Ibid.*, II, 1, p. 1037-1038.

³⁴*Ibid.*, II, 1, p. 1037.

³⁵Pausanias, *Périégèse*, *op. cit.*, 10, 10, 1.

³⁶*Ibid.*, 10, 15, 4-5.

³⁷Pierre Demargne, « Athéna », *op. cit.*, II, 1, p. 1037.

³⁸*Ibid.*, II, 1, p. 1037.

artistique, émane aussi du caractère de célébration de la grande cité Athénienne. À cette même époque, l'iconographie de Niké d'abord associée à Athéna, puis indépendante, la fréquente à nouveau dans la deuxième moitié du V^e siècle, dans les représentations des combats de Grecs contre les Barbares³⁹. Pour cette période, il faut évidemment évoquer le temple d'Athéna Niké, dont les frises illustrent les combats gréco-perses présidés par l'assemblée des dieux. C'est grâce à Athéna que sont dues ces victoires.

Le IV^e siècle est moins glorieux pour Athènes et son iconographie devient quelque peu moins guerrière. Mais avec le dernier tiers du siècle et l'expédition d'Alexandre, l'Athéna victorieuse revient, comme sur le cratère apulien, dit du conseil de Darius (fig. 12), datant du dernier tiers du IV^e siècle. On y voit Athéna qui tient par l'épaule Hellas (et non plus Athènes), s'en faisant ainsi la protectrice. Zeus l'accompagne aussi, tandis qu'Asia est délaissée. Dans le même esprit, sur un deuxième cratère apulien, Athéna, parmi d'autres dieux, se tient sur un char, aux côtés d'Hellas, assise, au-dessus d'une bataille des Grecs contre les Perses. Ainsi, de la patronne d'Athènes, Athéna devient par extension celle de la Grèce. C'est elle que l'on fait figurer, dès l'Antiquité, pour marquer la gloire et la victoire. C'est devenu un des rôles de l'image de la déesse. Nous constaterons au XIX^e siècle combien ses représentations permettent toujours d'afficher cette grandeur et la dimension victorieuse des nations.

Nous avons souligné l'intérêt qu'Alexandre portait à la déesse pour mettre en avant son œuvre de conquête. Le même procédé peut s'observer à Rome, notamment avec l'importance de Minerve dans la triade capoline. C'est en particulier Domitien, qui revendique une relation particulière avec la déesse. Pour appuyer un tel projet politique, l'iconographie se révèle être un outil précieux.

2.1.2.3. Domitien et Minerve : mettre en scène une relation privilégiée pour souligner le pouvoir de l'empereur

Nous aurons à cœur de montrer combien les institutions et les puissants du XIX^e siècle se placent sous le patronage de la déesse. Ceci est un procédé déjà effectif dans l'Antiquité. Nous avons vu combien les cités grecques l'utilisaient dans leurs discours par l'image. La culture romaine a aussi accordé une grande place à Minerve, notamment grâce à son rôle dans

³⁹Anne Bovon, « La représentation des guerriers perses et la notion de Barbare dans la première moitié du Ve siècle », *Bulletin de correspondance hellénique*, vol. 87, n° 2, 1963, p. 579-602.

la triade capitoline. L'empereur ayant entretenu la relation la plus étroite avec la déesse est probablement Domitien.

Domitien, empereur de 81 à 96, accorde à la déesse une très grande dévotion, et en fait sa protectrice⁴⁰. C'est l'iconographie qui nous intéresse dans ce chapitre, mais cette dévotion s'exprime par plein d'autres niveaux, et des poètes comme Martial⁴¹ n'hésitent pas à flatter l'empereur en écrivant sur la déesse⁴². L'association entre Domitien et Minerve n'a d'ailleurs pas manqué de surprendre :

« Ce choix d'une divinité de prédilection ne laisse pas de surprendre, de la part d'un prince dont la conduite, surtout dans les dernières années de sa vie, paraît bien éloignée de l'idéal de modération et de sérénité intellectuelle qu'on s'attendrait à voir la dévotion de Minerve lui inspirer⁴³. »

écrit Jean-Louis Girard, dans son dossier dédié à la relation entre l'empereur et la déesse, paru dans la revue *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*. L'utilisation de l'iconographie de Minerve par Domitien, pour mettre en avant la déesse, ainsi que la relation particulière qu'il souhaite lier avec elle, s'exprime à la fois dans les monuments qu'il lui consacre, ainsi que dans les symboles et les emblèmes. Le monnayage est, à nouveau, un support privilégié pour ce faire, mais il n'est pas le seul.

Dans l'œuvre de bâtisseur, ou de restaurateur, de Domitien, Minerve occupe une place importante. Le temple capitolin, qui avait été détruit en 80 par un incendie, est à nouveau élevé par Domitien, mais Jean-Louis Girard explique que c'est ici plutôt à Jupiter que Domitien rend hommage. En revanche, il semble qu'un cryptoportique de la Curie de Rome, nommé l'*Atrium Mineruae*, était voué à Minerve entre le I^{er} et le début du III^e siècle, du fait de Domitien, qui a restauré la Curie en 94, et aurait consacré cet édifice à sa déesse favorite, la poussant ainsi à présider aux délibérations du Sénat. Domitien a aussi fait construire le temple de *Minerua Chalcidica* sur le Champ de Mars. On pense qu'il est aussi l'auteur d'un temple à Minerve sur le forum. Mais c'est par les monuments d'apparat que l'on peut estimer l'importance de l'usage de l'iconographie de Minerve pour mettre en valeur l'empereur.

Les reliefs de la Chancellerie Apostolique en sont un bon exemple (fig. 24). Ces bas-reliefs de style flavien ont été découverts dans le voisinage de la Chancellerie en 1939 ; leur

⁴⁰Voir Ginette Dubosc, *Recherche sur les empereurs romains et la déesse Minerve : de Tibère à Antonin Le Pieux*, op. cit.

⁴¹Par exemple Martial, *Epigrammes*, 9, 3, 10.

⁴²Étienne Wolff, *Martial ou l'apogée de l'épigramme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

⁴³Jean-Louis Girard, « Domitien et Minerve : une prédilection impériale », *Aufstieg und Niedergang Der Römischen Welt*, II, 1981, p. 233-245.

véritable destination restant inconnue. Si des tentatives de datation plus basses ont été émises⁴⁴, Jean-Louis Girard estime qu'il est raisonnable de penser qu'ils datent de l'époque de Domitien, bien que la tête de Domitien, frappé de *damnatio memoriae* ait été remplacée par celle de Nerva. L'hypothèse serait qu'il s'agisse de la représentation de Vespasien à Rome, en 70, et le triomphe de Domitien sur les Chattes en 94. Il s'agit d'une histoire dynastique telle que Domitien aimait à la mettre en valeur. Ces bas-reliefs auraient alors pu être destinés à un monument que la mort de l'empereur a empêché d'édifier, équivalent à l'*Ara pacis Augustae*. Sur cette frise, un grand ensemble de divinités et d'allégories est déployé, mais la proximité entre Domitien et Minerve est particulièrement frappante. Jean-Louis Girard va jusqu'à écrire :

« Dans ce contexte triomphal, l'attitude de Minerve ne permet pas de douter que c'est à sa protection que Domitien doit les victoires éclatantes qu'il s'attribue et à la glorification desquelles il entendait consacrer ce monument⁴⁵. »

C'est d'ailleurs en tenant une statuette de Minerve, que Domitien s'était fait représenter dans une statue équestre colossale, érigée sur le Forum, en face du temple de Jules César, monument des victoires de ce dernier. La petite Minerve brandissait elle-même la tête de Méduse, celle qui frappe de terreur les ennemis de l'empereur et lui garantit la victoire guerrière.

On peut citer aussi les bas-reliefs ornant la partie conservée du portique du *Forum transitorium*. Bien que très mutilés, les deux plus importants ont été interprétés par H. Blümner⁴⁶ et E. Petersen⁴⁷. Sur le premier, on peut observer une scène de tissage où Minerve, reconnaissable à son costume, frappe une silhouette féminine agenouillée devant elle, sans aucun doute Arachné. Ovide raconte que les deux protagonistes se sont affrontées dans un concours de tapisserie, et que Minerve, vexée qu'Arachné se montre si douée, l'a humiliée de la sorte, avant de la changer en araignée⁴⁸. Jean-Louis Girard souligne que le choix d'une telle scène est riche de sens, car il met en scène la déesse à la fois comme protectrice des arts, mais aussi comme vengeresse de la dignité divine, face aux mortels osant la défier.

⁴⁴H. Rumpf, « Römische historische Reliefs, I: Die Reliefs von der Cancellaria », *Bonner Jahrbücher des rheinischen Landesmuseums*, CLV—VI, 1955, p. 112-119.

⁴⁵Jean-Louis Girard, « Domitien et Minerve : une prédilection impériale », *op. cit.*, p. 238.

⁴⁶Hugo Blümner, « Il fregio del portico del Foro di Nerva », *Annali del Istituto di Corrispondenza Archeologica*, XLI X, 1877, p. 5-36.

⁴⁷E. Petersen, « Mitteilungen des kaiserlichen deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung », dans *Sitzungsprotokolle*, 1886, vol. IV, p. 88.

⁴⁸Voir Ovide, *Métamorphoses*, 6, 1-145.

Comme nous l'avons vu ci-dessus, le monnayage est un outil précieux pour afficher les symboles politiques et les messages de la cité ou des dirigeants. Jacques Alexandropoulos a rappelé le tournant décisif que constitue la période allant d'Auguste aux Flaviens, marquant une centralisation croissante des frappes à Rome même, selon des règles de plus en plus strictes dans la différenciation des espèces divisionnaires⁴⁹. C'est sous le règne de Domitien, excepté un intermède sous Titus, que tout le monnayage d'Occident est désormais fourni par l'atelier de Rome. Ceci assure une plus grande maîtrise de la diffusion de l'image de l'empereur. Le chercheur voit dans l'époque julio-claudienne, une période caractérisée par l'invention de thèmes iconographiques nouveaux et, pour l'époque de Domitien, la reprise de thèmes appartenant désormais à une tradition iconographique constituée au fil des règnes antérieurs. En ce sens, sous Domitien, un certain renouveau est présent, même si ça n'en n'est pas le point de départ. Alors que sous Claude, les thèmes du monnayage étaient peu nombreux et relativement abstraits, une iconographie beaucoup plus variée et concrète se met en place sous Domitien. Jean-Louis Girard explique que Minerve, et ses attributs, sont fréquents dans les monnaies émises par les Flaviens. On rencontre régulièrement Vespasien et Titus portant l'égide⁵⁰. Ils sont tous deux représentés recevant le Palladium, « symbole des destinées de l'Empire et de la légitimité de leur pouvoir⁵¹ ». Vespasien le reçoit des mains de la Victoire, sur un sesterce de 71⁵² et Titus des mains de Rome elle-même, sur un sesterce de 80-81⁵³. Quant à Domitien, pendant son consulat de 80, il avait déjà fait figurer Minerve sur son monnayage de bronze, par un casque corinthien placé sur un siège⁵⁴. Son accession au pouvoir voit se multiplier le nombre de types monétaires consacrés à Minerve, comme rarement une divinité avait déjà pu recevoir⁵⁵. Parmi ces monnaies, on compte un *semitis* frappé pour la commémoration des *ludi Albani*, comportant une Minerve avec une chouette, ainsi qu'une pièce avec une Minerve au droit et une branche d'olivier au revers, des symboles insistant sur la dimension pacifique. En revanche, Jean-Louis Girard souligne qu'exceptés ces cas, la plupart des types renvoient à une Minerve guerrière. Cinq principaux sont à distinguer : Minerve combattante, tournée vers la droite ; Minerve tenant une lance, tournée vers la gauche ; Minerve combattante, tournée vers la droite et montée sur une proue ; Minerve

⁴⁹Jacques Alexandropoulos, « La propagande impériale par les monnaies de Claude à Domitien : quelques aspects d'une évolution », *Pallas. Revue d'études antiques*, vol. 40, n° 1, 1994, p. 79-89.

⁵⁰*BMC*, II, p. 121-122 (Vespasien), p. 175 (Titus).

⁵¹Jean-Louis Girard, « Domitien et Minerve : une prédilection impériale », *op. cit.*, p. 241.

⁵²*BMC*, II, p. 126, n°586 (pl. 23, 1).

⁵³*Ibid.*, II, p. 240, n°97 (pl. 46, 12).

⁵⁴*Ibid.*, II, p. 240, n°97 (pl. 46, 12).

⁵⁵Jean-Louis Girard, « Domitien et Minerve : une prédilection impériale », *op. cit.*, p. 241-242.

tenant un foudre, tournée vers la gauche et enfin Minerve ailée, tournée vers la gauche, tenant une lance dans la main droite et un bouclier rond dans la main gauche. La présence de la proue place sans doute la flotte romaine sous la protection de la déesse. Jean-Louis Girard explique aussi que la présence du foudre est liée à une vieille tradition italique qui place Minerve parmi les dieux appelés par Jupiter à se prononcer sur l'envoi de la foudre⁵⁶. Le dernier type est postérieur à la conclusion de la guerre contre les Chattes en 94 ; il représente la première apparition du type *Minerua Victrix*, qui est ensuite incarnée, au début du II^e siècle, par une colossale statue en marbre d'Ostie⁵⁷. Enfin, l'intérêt de Domitien pour Minerve, dans son monnayage, est surtout visible à partir de 83, moment où l'image de la déesse est réservée au monnayage d'argent, que seul l'empereur peut frapper. À propos de cette diversité des thèmes consacrés à Minerve, Jacques Alexandropoulos souligne un certain enrichissement, par rapport aux règnes précédents :

« On mesure bien ici l'évolution accomplie depuis l'époque de Claude puisque l'on retrouve pour un seul thème, celui de Minerve, presque autant de variantes iconographiques qu'il y avait au total de thèmes évoqués sur les deniers claudiens⁵⁸. »

Le chercheur insiste sur l'acquisition, en comparaison à l'époque claudienne, d'une efficacité due à la centralisation du monnayage, à sa production plus massive et à une meilleure maîtrise de l'iconographie. La large diffusion de ces monnaies contribue à faire de Minerve un instrument du discours par l'image. Enfin, la prépondérance de l'aspect guerrier de Minerve dans le monnayage de Domitien nuance ce qui semblait se dégager jusqu'ici dans l'image attribuée à la déesse, plutôt pacifique et tournée vers les arts et métiers. Son côté belliqueux peut être utile à un dirigeant souhaitant mettre en avant dans son imagerie officielle les efforts et les victoires militaires⁵⁹.

Ayant abordé des exemples grecs, puis romains, de l'utilisation iconographique d'Athéna et de Minerve, par la cité et ses dirigeants, nous opérons un léger retour en arrière afin d'aborder une dernière étude de cas, moins directement liée aux déesses, mais nous semblant être un modèle antique important, pour le XIX^e siècle, de glorification d'une figure de pouvoir : celle d'Auguste.

⁵⁶Sénèque, *Questions Naturelles*, 2, 41.

⁵⁷C. W. Keyes, « *Minerua Victrix? Not e on the Winged Goddess of Ostia* », *American Journal of Archeology*, XVI, n° 4, 1912, p. 490-494.

⁵⁸Jacques Alexandropoulos, « La propagande impériale par les monnaies de Claude à Domitien », *op. cit.*, p. 86.

⁵⁹Sur l'utilisation de Minerve comme instrument de pouvoir par les empereurs romains, voir aussi Carola Gmyrek, *Römische Kaiser und griechische Göttin: die religiös-politische Funktion der Athena/Minerva in der Selbst- und Reichsdarstellung der römischen Kaiser*, Milano, Ennerre, 1998.

2.1.2.4. Auguste : un exemple de glorification du pouvoir personnel par l'image

Maria Teresa Schettino s'est penchée sur les techniques de communication d'Auguste⁶⁰ prenant appui sur un habile usage de l'image de l'empereur, évoluant avec son règne et le message à faire passer⁶¹. Son but a été de montrer comment l'art a contribué à la diffusion des slogans augustéens, à l'idéalisation du *princeps* et enfin à la représentation du siècle augustéen comme un nouvel âge d'or. Elle rappelle d'abord que l'époque augustéenne est marquée sur le plan artistique par l'apogée du classicisme et de l'imitation des modèles grecs. Cette époque fut d'ailleurs un modèle pour les autres empereurs romains d'une part, mais aussi pour les souverains européens de l'Europe moderne jusqu'aux excès propagandistes du fascisme, au XX^e siècle⁶².

Au moment de la mise en place du Principat, un modèle institutionnel original concentrant en la personne du *princeps* le pouvoir réel, on constate une absence de codification du pouvoir impérial, qui se trouve à la frontière entre les anciennes institutions républicaines, les pratiques familiales et les nouvelles fonctions de ce *princeps*. Le rôle et la portée de la propagande sont alors accrus. Il s'agit là d'un précieux outil à exploiter pour valoriser l'image d'Auguste ainsi que son pouvoir. On récupère des slogans républicains et on en crée de nouveaux. Cette propagande vise à construire une image idéalisée du *princeps*, portant à la fois sur sa personnalité et sur sa façon de gouverner. Dans la période postérieure à la bataille d'Actium, les portraits montrent Octavien en général vainqueur, comme c'est par exemple le cas sur la statue équestre en bronze, trouvée en mer Égée en 1979, à la gloire des triomphes d'Octavien, et aujourd'hui conservée au musée archéologique d'Athènes (fig. 21)⁶³.

Après la victoire d'Actium (31 av. n. è.), l'iconographie marque un tournant : l'ère de la paix et de la prospérité commence et ce thème est diffusé sur les émissions monétaires de l'époque, comme le montre un denier de 28 av. n. è. (fig. 20) commémorant la campagne contre Marc-Antoine. On y voit Octavien, consul pour la sixième fois, qui se présente comme magistrat de Rome, mais aussi comme le fils d'un dieu, le *Divus Caesar*. De même, sur un

⁶⁰Maria Teresa Schettino, « L'art au service du pouvoir : les vertus de l'empereur », dans Jacques Bouineau (dir.), *Antiquité, Art et Politique*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 113-133.

⁶¹Sur le sujet, voir aussi Paul Zanker, *The Power of Images in the Age of Augustus*, University of Michigan Press, 1990.

⁶²Voir par exemple Johann Chapoutot, *Le nazisme et l'Antiquité*, Paris, PUF, 2008.

⁶³Musée national archéologique d'Athènes, *Notice en ligne sur la statue en bronze d'Auguste*, <http://www.namuseum.gr/collections/sculpture/roman/roman02-en.html>, consultée le 17 mars 2018.

denier italien datant d'entre 32 et 29 av. n. è., la Paix est représentée avec l'olivier et la corne d'abondance, soulignant donc une période de prospérité. On a donc à la fois une diffusion de ce type de valeur et un processus d'héroïsation et de célébration du pouvoir absolu. Maria Teresa Schettino explique ensuite comment les monnaies des années suivantes continuent de célébrer la victoire et la consolidation de la Paix.

De nombreuses statues d'Auguste sont implantées tout d'abord à Rome, puis en Italie, parfois même dans des lieux sacrés. À nouveau, l'époque avant Actium met en avant les capacités militaires, en lui faisant porter son costume, puis peu à peu, au fil de la consolidation du régime, la toge est privilégiée, avec la tête couverte en signe de dévotion religieuse, en harmonie avec sa politique de restauration de la religion romaine (fig. 19). La statue de *Prima Porta* (fig. 22) marque ce changement. Retrouvée en 1863 au nord de la ville de Rome, dans la zone portant ce nom, il s'agit d'une copie datant probablement de l'an 14 de n. è., mais l'originale devait dater de 27 av. n. è. Elle présente le nouveau portrait d'Auguste, vainqueur de Marc-Antoine et pacificateur de Rome après la guerre civile, fils de César à présent divinisé, destiné ainsi à l'être aussi après sa mort. Sur sa cuirasse des reliefs sculptés montrent le général en vainqueur, mais aussi une synthèse de son activité politique, célébrant la postérité qu'il avait permise. Les statues qui suivent celle-ci reprennent les mêmes codes de représentation d'un Auguste idéalisé. La copie de la statue, datant donc d'après la mort d'Auguste, propose un remaniement de la cuirasse et l'ajout de nouveaux épisodes, qui ont dû être effectués dans les copies datées d'après 27 av. n. è.. On peut y lire les changements de la propagande augustéenne mettant en valeur et la puissance de Rome, et la diffusion de la paix⁶⁴.

Ainsi, une évolution est observable dans les portraits d'Auguste. Au début de son règne, comme c'était déjà le cas à l'époque du triumvirat, on met en avant une ressemblance fictive avec son père adoptif, César, pour assoir son autorité politique. Par la suite, on achève l'idéalisation en le représentant en souverain sage et pieux, gouvernant en osmose avec les dieux. Ce nouvel âge d'or, amené par l'époque augustéenne, apparaît aussi dans la représentation impériale, mise au service d'un projet iconographique dynastique. La famille d'Auguste est régulièrement représentée, comme c'est le cas de Livie, parfois sous les traits de divinités comme Cérès ou Fortuna. La célébration du *princeps* et de sa famille occupe largement l'espace public, par l'édification et la restauration de monuments à Rome ou dans

⁶⁴Voir aussi Paolo Liverani et N. de Chaisemartin, « La polychromie de la statue d'Auguste de Prima Porta », *Revue Archéologique*, n° 1, 2005, p. 193-197.

les provinces. Ces projets architecturaux visent à présenter Auguste comme un nouveau Romulus « fondateur de la ville et instaurateur d'un nouveau siècle heureux⁶⁵. »

Selon Maria Teresa Schettino, l'exemple d'Auguste montre un usage massif de l'image par le politique, fabriquant une représentation porteuse d'un message fort, au service d'une glorification personnelle, d'une propagande efficace, comprise par tous et investissant l'espace public, aussi bien sur les monnaies que dans le décor des villes⁶⁶. Ce type de procédé inspire et se retrouve au XIX^e siècle, comme nous allons avoir l'occasion de le montrer. L'Antiquité est un modèle aussi bien iconographique qu'idéologique. Les différentes analyses de cas, aussi bien grecs que romains que nous venons d'aborder, soulignent l'étroite imbrication du politique et de l'image, de l'utilisation de cette dernière pour le discours de la cité ou du pouvoir, cela dès l'Antiquité. De nombreux autres exemples auraient mérité notre attention et permettent de saisir le poids de l'image dans la construction identitaire et officielle. Nous pensons notamment aux travaux d'Alexandra Dardenay, sur les *Images des fondateurs. D'Énée à Romulus*⁶⁷, ou sur les *Dialogues entre sphère publique et sphère privée dans l'espace de la cité romaine*⁶⁸. Nous avons toutefois tâché de mettre l'accent sur l'utilisation d'Athéna et Minerve, et présenté un cas de mise en image de pouvoir personnel. Pour ce dernier exemple, se pose la question de l'utilisation du terme « propagande » pour parler de l'Antiquité, comme le fait ici Maria Teresa Schettino, ou encore Jacques Alexandropoulos⁶⁹, lorsqu'il traite des monnaies de Domitien, que nous avons évoquées plus haut. Le terme de « propagande » n'est-il pas anachronique ?

2.1.2.5. Quand peut-on parler de propagande ?

Paul Veyne a un usage beaucoup plus strict du terme « propagande ». Tout d'abord, selon lui, un sanctuaire ou un monument civil n'a pas pour but d'être explicatif ; ce ne sont que des hommages rendus à la divinité ou à l'empereur et ce n'est pas grave si le spectateur ne comprend pas toujours complètement le message⁷⁰. Il rappelle notamment qu'à la fin de la

⁶⁵Maria Teresa Schettino, « L'art au service du pouvoir : les vertus de l'empereur », *op. cit.*, p. 122.

⁶⁶Voir aussi Alexandra Dardenay, *Les mythes fondateurs de Rome. Images et politiques dans l'occident Romain*, Paris, Éditions A & J Picard, 2010.

⁶⁷Alexandra Dardenay, *Images des Fondateurs. D'Énée à Romulus*, Bordeaux, Ausonius, 2012.

⁶⁸Alexandra Dardenay et Emmanuelle Rosso (dir.), *Dialogues entre sphère publique et sphère privée dans l'espace de la cité romaine : vecteurs, acteurs, significations*, Bordeaux, Ausonius, 2013.

⁶⁹Jacques Alexandropoulos, « La propagande impériale par les monnaies de Claude à Domitien », *op. cit.*

⁷⁰Paul Veyne, « Buts de l'art, propagande et faste monarchique », dans *L'Empire gréco-romain*, Paris, Seuil, 2005, p. 453-501.

République romaine, les magistrats émettent des monnaies avec les symboles et les légendes abrégées qui représentent les blasons et les devises de leurs *gentes* respectives, que le peuple ne peut pas déchiffrer. Certes, un public averti s'y intéresse mais il ne faudrait pas y lire un programme, car le nouvel empereur n'a pas à exposer son pouvoir à son pays, ce n'est pas un candidat, il est déjà en fonction et respecté. Il considère que les monnaies représentent les actions que l'empereur a déjà accomplies et non pas les principes dont il se réclame. Il ne s'agirait pas non plus d'information pour annoncer les nouvelles officielles, car les monnaies mettent du temps à circuler et il leur faut parfois plusieurs années pour arriver dans les provinces les plus éloignées. Les nouvelles, elles, sont annoncées par un édit du gouvernement de la province. Enfin, il avance que ces monnaies n'ont probablement pas beaucoup d'effet sur les consciences :

« C'étaient des formules de politesse, décernées automatiquement à tous les empereurs, à peu près dans les mêmes termes ; elles n'étaient ni crues ni non crues : elles étaient dues et personne ne se serait soucié d'y contredire⁷¹. »

Il rappelle avec John. P. Meier⁷² que les inscriptions publiques gravées n'étaient compréhensibles que par une élite, mais tout aussi bien adressées au peuple, non pas pour transmettre un message lisible ou verbal mais pour affirmer une domination politique et la réussite militaire ou économique, ainsi que la supériorité culturelle. Paul Veyne se montre réticent envers l'usage du mot « propagande » pour parler de l'Antiquité⁷³. Il estime que cet emploi est historiquement faux et ne correspond pas aux mentalités des Anciens, ni à celle d'autres époques. Par exemple, pour lui, le palais de Versailles n'est pas un outil de propagande mais seulement un déballage de luxe et de faste. Il dit à propos des souverains :

« Un prince dont la supériorité naturelle s'imposait d'elle-même n'appartient pas au même âge historique qu'un dictateur dont les immenses portraits font le siège des consciences à chaque coin de rue. La différence est nette : on déploie du faste parce qu'on est le roi, on fait de la propagande pour devenir chef. Or ce qu'on attend d'un faste est qu'il soit fastueux : il n'est pas nécessaire qu'il soit lisible comme un tract⁷⁴. »

Ainsi, la distinction est nette, pour Paul Veyne, entre ce qui n'est qu'étalage décoratif de la grandeur et de la prospérité, et ce qui doit convaincre et endoctriner la foule. Le chercheur estime normal, dans les pratiques, que le souverain fasse par exemple l'objet de

⁷¹*Ibid.*, p. 485.

⁷²John P. Meier, *Un certain Juif, Jésus : les données de l'histoire*, Paris, Le Cerf, 2005, I, p. 156-157.

⁷³Paul Veyne, « Buts de l'art, propagande et faste monarchique », *op. cit.*

⁷⁴*Ibid.*, p. 455.

représentations publiques, c'est l'honneur qui est dû à son rang, et il ne s'agit pas d'une conquête de l'opinion.

« La propagande, comme la publicité commerciale, vise à convaincre des juges, à 'faire croire' en montrant sa force ou sa richesse ; le faste royal, lui, avec ses monuments, ses cérémonies, manifestait la splendeur du souverain, à laquelle ses sujets, qui n'étaient pas des électeurs à convaincre, étaient présumés croire d'avance. Comme la propagande, cette entreprise volontaire, le faste exerçait une action psychologique, mais différente : il était censé émaner de la grandeur du maître et n'en était que plus impressionnant. Il était inutile, pour un souverain, de faire de la propagande, mais il lui fallait tenir son rang, cependant que ses sujets, de leur côté, devaient lui rendre hommage⁷⁵. »

Dans l'espace public antique, comme par exemple le forum romain, il y a déjà une foule de statues, ce ne serait donc pas le simple fait d'ajouter celle de l'empereur qui suffirait à faire adhérer et émouvoir une opinion publique, qui est familière de ces représentations et qui a appris depuis longtemps à vénérer le souverain. Pour Paul Veyne, la propagande n'est envisageable, dans l'Antiquité, que pour les périodes troubles de guerre civile et de rivalité entre dynastes, mais pas dans un état de paix et d'ordre. Lorsque le public est déjà conquis, il ne s'agit alors que d'exhibition du pouvoir.

Il est possible de nuancer en rappelant que certains gouvernements dictatoriaux modernes étaient pourtant bien installés, et ne semblaient avoir besoin de convaincre, mais poursuivaient leur propagande alors même que le rapport au pouvoir était familier pour les gens. De même, nous avons vu avec l'exemple d'Auguste que le pouvoir martelait régulièrement des messages de prospérité et de grandeur qui ne sont pas sans rappeler certains usages plus récents de la propagande. La nuance semble se trouver aussi dans le degré atteint et pas uniquement dans la différence entre un souverain et un chef. Nous aurons à l'esprit ces réflexions lors de l'analyse de notre corpus contemporain.

En ce qui concerne Auguste, Paul Veyne pense, en s'appuyant sur les travaux de Paul Zanker⁷⁶, qu'il ne s'agit ni de propagande, ni de faste mais d'un fort charisme et, qu'effectivement, il donne aux monuments, aux cérémonies et à l'iconographie, une toute nouvelle importance politique. On voit partout se répéter des symboles idéologiques simples, récurrents et compris de tous, signalant l'avènement d'une nouvelle ère. La ville de Rome en est métamorphosée, son décor architectural et sculptural est renouvelé, elle devient le théâtre d'une grande « action inédite ». Auguste ne déploie pas de faste particulier car il laisse cela au

⁷⁵*Ibid.*, p. 456.

⁷⁶Paul Zanker, *The Power of Images in the Age of Augustus*, *op. cit.*

« tout-venant des rois » ; c'est moins sur sa personne que sur sa mission et sa dynastie, comme nous avons pu le voir, que l'accent est mis.

Paul Veyne discute d'un autre point qui nous semble central pour notre réflexion. Selon lui, peu importe le détail des images, c'est l'effet d'ensemble qui compte. Ainsi, il défend son point de vue quant aux décorations des monuments d'envergure, comme les colonnes de Trajan, Marc Aurèle, Napoléon ou encore les cathédrales, qui sont très hauts et arborent une riche iconographie. Il explique que pour lui ces décors ne sont pas visibles dans les détails pour le public qui circule en bas, difficilement compréhensibles et sans doute peu regardés. Il établit une hiérarchisation des objectifs en fonction du créateur de l'image, artisan ou artiste. Pour lui l'architecte ne voit le décor que comme un rehaussement de l'édifice alors que l'artiste mettra plus de cœur dans son ouvrage par amour du travail bien fait.

Dans tous les cas, il y a un véritable paradoxe entre le message affiché et le fait qu'il ne soit pas visible. En revanche, ces monuments font forte impression, ils évoquent la grandeur, la puissance, voire la démesure et la disproportion. C'est le cas de la colonne Trajane, marque de l'emprise impériale sur Rome, qui occupe l'espace public.

« Expression de la grandeur monarchique, le décor de la colonne semble ignorer l'existence des spectateurs, mais n'en établit pas moins un rapport de force avec eux, qui se trouvent moins informés qu'impressionnés. Le faste monarchique est une expression de soi qui est impressionnante pour autrui parce qu'elle semble découler d'une supériorité naturelle qui se suffit assez pour ne pas se soucier de faire de la propagande⁷⁷. »

Il ajoute plus loin :

« On fait de la propagande afin de devenir dictateur ou de le rester, tandis que le faste est déployé parce qu'on est le roi. La propagande est de la rhétorique, elle cherche à convaincre, aussi peut-on parler d'une propagande mensongère, tandis que parler d'un faste royal mensonger n'aurait guère de sens : le roi ne peut mentir, puisqu'il ne dit rien ; il ne fait que se montrer tel qu'il est, il ne fait rien de plus que d'être lui-même, tandis que la propagande est assertorique⁷⁸. »

Ainsi, il suffisait probablement aux passants de n'en distinguer qu'un morceau ou d'en avoir une vue d'ensemble pour savoir qu'elle était faite à la gloire du pouvoir. De même, Paul Veyne pense que ce monument écrasant devait leur rappeler qu'il ne leur était pas destiné et les renvoyer à leur condition⁷⁹. L'art, dans ces cas-là, serait donc plus expression que

⁷⁷Paul Veyne, « Buts de l'art, propagande et faste monarchique », *op. cit.*, p. 458.

⁷⁸*Ibid.*, p. 493.

⁷⁹Paul Veyne explique que pour lui la colonne était peut-être même destinée au prince lui-même puisqu'elle contient son tombeau.

communication. Pour autant les images, même mal comprises ou juste entrevues produisent un effet et laissent une idée vague qui s'impose à la collectivité. Les croiser simplement du regard produit une sorte de signal permettant de dire que l'on est devant un monument public ou officiel, une image sacrée ou impériale. D'ailleurs l'aspect quotidien et récurrent de ces images devait probablement impacter durablement les mentalités. Paul Veyne explique ainsi :

« il y a une socialisation involontaire qui s'impose par imprégnation silencieuse. Nous avons tendance à privilégier ce qui "dit" quelque chose, textes ou iconographie, mais un cadre muet, non tendancieux, quotidien, imprègne plus efficacement les esprits et est reçu avec moins de méfiance qu'une prédication intentionnelle et discursive⁸⁰. »

Selon lui, l'iconographie et le langage ne servent pas à informer mais existent pour eux-mêmes, et le chercheur réfute l'idée bien répandue qui veut que les cathédrales soient la bible du peuple. Il rappelle, en écho aux travaux d'Otto Pächt⁸¹, que la plupart des sculptures des églises sont peu visibles depuis le sol et que leurs créateurs ne pouvaient avoir l'illusion que le message parviendrait aux destinataires, si tant est qu'il y ait un message. Il s'agirait plutôt d'œuvres créées à la gloire de Dieu. Il ne va donc pas de soi qu'une image figurant dans l'espace public soit destinée au public, ni qu'elle soit totalement comprise par lui. En revanche, il ne nie pas l'intérêt de ces décors, qui permettent de comprendre davantage les intentions de leurs créateurs et commanditaires que l'inverse :

« La faible 'lisibilité' d'une imagerie peu visible ne signifie pas pour autant que la science des images politiques est une vaine science qui ne nous apprendrait rien sur une société, ses réalités, ses idées ; au contraire, une image trop savante qui n'émeut guère les passants traduit au moins les idées de ceux qui ont conçu cette image et qui sont souvent proches des autorités politiques ou religieuses ; elle représente une doctrine officielle⁸². »

Il précise que propagande et faste ont la même efficacité, mais ne suivent pas les mêmes voies. Le faste présuppose que le droit du souverain existe d'emblée, mais ceci est aussi une façon d'imposer. Il maintient les sujets dans la conviction de la grandeur royale et empêche cette conviction de disparaître. Si la propagande procure un *plus*, le faste lui procure *l'absence d'un moins*.

Paul Veyne s'appuie sur l'ouvrage collectif *Iconographie, propagande et légitimation*⁸³ pour réfléchir à la différence entre le point de vue du concepteur de l'image, les représentants

⁸⁰Paul Veyne, « Buts de l'art, propagande et faste monarchique », *op. cit.*, p. 488.

⁸¹Otto Pächt, *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, Macula, 1994.

⁸²Paul Veyne, « Buts de l'art, propagande et faste monarchique », *op. cit.*, p. 454.

⁸³Allan Ellenius, Laurent Bury et Gérard Sabatier (dir.), *Iconographie, propagande et légitimation*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

de l'idéologie officielle et les artistes, et celui qui la reçoit, bien souvent un public lettré. Il explique qu'un groupe iconographique complexe fait probablement naître chez le spectateur un sentiment confus de présence représentative, et qu'il est sans doute peu perceptible, mais qu'il est possible aussi qu'il s'adresse à un groupe cible, qui possède l'éducation nécessaire à cette lecture, ce que Paul Zanker appelle le « spectateur idéal », et qui est probablement celui que l'artiste ou le conseiller en iconographie ont à l'esprit. Il n'y a pas forcément une volonté d'être compris par l'homme de la rue. Par ailleurs, bien que certaines scènes comme les batailles, soient assez lisibles, que certains symboles comme la couronne civique ou la Victoire soient passés dans les pratiques privées et populaires, et qu'il soit sans doute facile de reconnaître Roma sur l'iconographie de l'*Ara Pacis*, le forum d'Auguste devait tout de même nécessiter une grande culture historique et érudite pour être entièrement compris.

Dans tous les cas, nous rejoignons Paul Veyne sur ces éléments : que les images soient visibles ou non du public, lisibles ou non pour la masse, il est bien difficile de savoir comment elles sont reçues, perçues, comprises, si tant est qu'elles soient bel et bien regardées. En revanche, elles permettent de réfléchir au message de l'autorité, à son discours par l'image – que celui-ci soit compris en détail ou de manière globale –, et enfin à son utilisation de l'Antiquité. Ainsi, nous focaliserons notre attention sur les intentions des pouvoirs publics et ne chercherons pas à trop en extrapoler les effets qu'ils peuvent produire sur le public, au risque de tirer des conclusions hâtives. Bien sûr, comme nous l'avons dit, certains symboles sont devenus extrêmement courants dans les pratiques populaires et donc tout à fait lisibles pour la masse. Paul Veyne dit à ce propos que « l'identité nationale et républicaine des Français se formait autour de quelques symboles simples, répétitifs et compris par tous⁸⁴. ». Lorsque l'imagerie est accessible, elle est didactique et éducative. Quant à l'utilisation du terme « propagande », nous resterons prudents quant à son usage et nous lui préférerons l'expression de « mise en scène du pouvoir », pouvant recouper des mécanismes communs, mais ne s'appliquant probablement pas avec les mêmes degrés d'intensité.

Le dialogue entre l'utilisation de l'image dans la mise en scène du pouvoir et l'impact sur le public est donc très complexe et ce, dès l'Antiquité. Il n'est pas certains que l'on puisse en déduire avec certitude la façon dont ces images sont perçues, mais elles renseignent, en revanche, sur les mécanismes en œuvre dans la représentation des souverains et des pouvoirs publics. Ces usages, très importants dès l'Antiquité, ont connu une vraie postérité. L'Antiquité, elle-même, avec sa culture de l'image très précoce, est un modèle et une source

⁸⁴Paul Veyne, « Buts de l'art, propagande et faste monarchique », *op. cit.*, p. 478.

d'inspiration pour la construction des figures allégoriques et tient une place primordiale dans l'histoire de l'art. Nous avons eu l'occasion de l'évoquer avec les travaux de Winckelmann⁸⁵. Il convient maintenant d'expliquer comment cette prééminence se manifeste dans la pratique, et les processus qui justifient l'emploi massif des figures antiquisantes, en particulier Athéna, parfaitement visibles dans le corpus qui est le nôtre, et que nous étudierons en seconde partie⁸⁶.

2.2. La place éminente de l'Antiquité dans l'art

Si la période du Moyen Âge juge avec sévérité les images et les références antiques, à travers un prisme de lecture fondamentalement chrétien, ces divinités fascinent toujours et perdurent à travers les âges, notamment par leur allégorisation, comme nous avons pu l'évoquer⁸⁷. La Renaissance marque l'avènement d'un nouvel engouement pour ces figures fascinantes, remises au goût du jour et abondamment représentées par les artistes. La tradition iconographique leur réserve ainsi une place très importante, comme en attestent les manuels d'iconologie des siècles suivants. Ces manuels se présentent comme des dictionnaires, des répertoires d'images et de codes graphiques à respecter pour composer des allégories dans les règles de la tradition. Ils sont incontournables pour les artistes académiques et témoignent de la place importante qu'occupe l'Antiquité dans ces images. Nous proposons d'analyser les deux références les plus utilisées en France, au XIX^e siècle et de souligner l'usage qu'il y est fait de la déesse Athéna.

2.2.1. Les manuels de Ripa, Gravelot et Cochin : des références en matière d'iconologie

Dans la lignée de publications comme celles de Théodore de Bèze⁸⁸, au XVI^e siècle, répertoriant les emblèmes chrétiens, il existe, pour les artistes et le grand public, des manuels d'iconologie. Ces derniers servent à répertorier et dicter les règles à suivre pour composer des

⁸⁵Cf. *supra*, p. 48.

⁸⁶Cf. *infra*, p. 187.

⁸⁷Cf. *supra*, p. 46.

⁸⁸Théodore de Bèze, *Icones, id est verae imagines virorum doctrina simul et pietate illustrium, quorum praecipuè ministerio partim bonarum literarum studia sunt restituta, partim vera religio in variis orbis christiani regionibus, nostra patrūmque memoria fuit instaurata: additis eorundem vitae et operae descriptionibus, quibus adjectae sunt nonnullae picturae quas emblemata vocant*, Genève, Jean I de Laon, 1580.

allégories, selon les règles de l'art et la tradition. Elles sont ainsi supposées être lisibles par le plus grand nombre, ou du moins, ceux qui en connaissent les codes. La référence la plus célèbre, faisant toujours autorité au XIX^e siècle, malgré sa publication à la fin du XVI^e siècle, est probablement le manuel de Cesare Ripa. La deuxième, plus proche dans le temps de notre corpus, est le manuel des Français Gravelot et Cochin, publié à la fin du XVIII^e siècle. Ces deux ouvrages sont des sources indispensables pour les artistes de la période qui nous concerne, allant de 1789 à 1914. En témoigne la citation du poète et critique d'art Théophile Gautier (1811-1872), extraite de son article à propos du « Concours pour la Figure de la République ». Ce concours avait pour but de doter la République d'une image officielle, et il s'est d'ailleurs avéré être un échec puisque les membres du jury n'ont été convaincus par aucune des propositions⁸⁹. L'article de Gautier, paru dans le journal *La Presse*, le 21 mai 1848, parle de la figure de la Liberté :

« César Ripa, l'iconologue, en donne trois emblèmes [...]. Cochin plus rapproché du style moderne, substitue au chapeau le bonnet phrygien, élevé au bout d'une pique⁹⁰. »

Les deux ouvrages sont ici cités en tant qu'autorités en la matière, modèles à suivre. Théophile Gautier ne prend pas la peine de présenter ces auteurs car leurs travaux sont connus des milieux artistiques du XIX^e siècle, et même d'un plus large public puisque, comme son nom l'indique, le journal *La Presse* n'est pas spécialisé dans les arts visuels. Commençons donc par le plus ancien, le manuel de Ripa.

2.2.1.1. L'Athéna de Cesare Ripa : un modèle de figure féminine guerrière pouvant incarner Paix, Raison, Connaissance, Vertu et Force

Cesare Ripa (1560 – c. 1623), majordome à la cour du cardinal Salviati est l'auteur d'un unique ouvrage, le fameux manuel d'iconologie, publié en 1593⁹¹ sous une forme non illustrée, puis réédité en 1603⁹², avec cette fois, des gravures⁹³. L'ouvrage s'est rapidement

⁸⁹Maurice Agulhon, *Marianne au combat : l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979, p. 97-110.

⁹⁰Théophile Gautier, « Concours pour la figure de la République », *La Presse*, 21/05/1848 ; Marie-Claude Chaudonneret, *La figure de la République : le concours de 1848*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, RMN, 1987.

⁹¹Nous travaillons sur la version française : Cesare Ripa, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont présentées*, traduit par Jean BAUDOIN, Paris, Aux amateurs de livres, 1643.

⁹²Le texte est alors augmenté de 400 articles, il est aussi réédité en 1611, 1613, 1618, 1625 et 1630, pour l'Italie, avec, à chaque fois, de nouveaux ajouts (Stefano Pierluigi, *Dare forma humana a l'Honore et a la Virtù* :

imposé comme référence dans la pensée artistique et littéraire et exerce son influence sur tout type d'art, y compris au XIX^e siècle. Il est traduit et édité en France à plusieurs reprises⁹⁴. Son succès est tel qu'il est encore mis en avant par Émile Mâle, en 1927, dans son article pour la *Revue des Deux Mondes* : « La Clef des allégories peintes et sculptées⁹⁵ ».

L'ouvrage consiste en un recueil descriptif de personnalisations allégoriques, notamment des vices et des vertus. Ripa puise abondamment dans la littérature ancienne, biblique et médiévale. Il en découle des figures assez complexes, dotées d'attributs en tous genres et d'inspirations diverses. Elles sont organisées selon un ordre alphabétique, puis thématique. Chacune d'entre elles bénéficie d'une description détaillée donnant des éléments sur l'âge de la figure, son attitude, son sexe, ses vêtements, ses couleurs ou ses attributs. Chacun des éléments symboliques fait l'objet d'une explication. Pour appuyer ses propos, Ripa utilise régulièrement les références antiques et il fait appel aux figures grecques et romaines, allégorisées, comme nous avons pu l'observer dans les ouvrages de Montfaucon ou Duruy.

Bien sûr, Athéna n'est pas en reste et de nombreuses figures sont inspirées de la déesse. Quant aux théonymes utilisés, Ripa emploie le plus souvent le nom de « Minerve », en accord avec la tradition favorisant le latin, ainsi que quelques fois « Pallas », et, il semblerait, jamais « Athéna ». Cette variation ne semble pas montrer que l'un ou l'autre soient employés avec une valeur particulière pour Ripa. Le terme « Pallas » peut certes permettre d'englober à la fois l'héritage grec et romain, mais il est utilisé dans un passage où Ripa rappelle sa naissance, sortie du cerveau de « Jupiter⁹⁶ » où l'emphase est plutôt mise sur la symbolique de l'intellect que ce mythe peut représenter. Ce nom n'est pas non plus celui qui est favorisé pour parler de la symbolique de la Raison, puisque les deux occurrences suivantes évoquent simplement l'équipement guerrier de « Pallas⁹⁷ ». Le nom « Minerve » survient, quant à lui, pour évoquer deux éléments, le « chat-huant⁹⁸ » (la chouette), et l'olivier⁹⁹, consacrés à la

Giovanni Guerra, 1544-1618 e la fortuna delle figure allegoriche da Mantegna all' Iconologia di Cesare Ripa, Rome, Bulzoni, 2008, p. 158-175).

⁹³Ester Lels, *Personifications and Symbols: An Index to H.F. Gravelot and C.N. Cochin's « iconologie Par Figures »*, Leiden, Mare Press, 2011, p. 9.

⁹⁴Il est traduit en français par Jean Baudouin, et accompagné de gravures faites par Jacques de Bie, en 1636. Très vite épuisé, il est suivi de nouvelles éditions en 1643 et 1698, publiée à Amsterdam. Il est aussi traduit et publié en Hollande en 1644 et 1699, en Allemagne en 1705 et 1760, et en Angleterre en 1709 et 1779.

⁹⁵Émile Mâle, « La Clef des allégories peintes et sculptées », *Revue des deux mondes*, 1927, p. 106-130.

⁹⁶Cesare Ripa, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont présentées*, *op. cit.*, I, p. 126.

⁹⁷*Ibid.*, I, p. 76 et 166.

⁹⁸*Ibid.*, I, p. 41.

⁹⁹*Ibid.*, I, p. 6.

déesse par les Anciens, à nouveau l'équipement guerrier¹⁰⁰ et enfin pour décrire la figure de la Noblesse, qui tient dans une main une petite représentation de la déesse¹⁰¹, nous y reviendrons.

Nous avons sélectionné quelques articles dans lesquels Ripa mentionne la déesse. La figure de la Paix (fig. 30)¹⁰² est naturellement équipée d'une couronne d'olivier et sans surprise, cette dernière permet à Ripa de faire allusion à la déesse, qui offrit cet arbre aux Athéniens lors du concours pour la possession de l'Attique, contre Poséidon¹⁰³. Ripa met d'ailleurs en opposition les deux divinités et place Athéna du côté de la paix :

« c'est à raison que dans les Fables des Poètes la Déesse Minerve est louée par Jupiter pour avoir inventé l'Olivier ; comme Neptune l'est aussi, à cause que ce fut lui qui le premier de tous apprit aux Hommes l'art de dompter les chevaux¹⁰⁴ : l'un pour l'usage de la Paix ; et l'autre pour le soutien de la Guerre, qui se la propose pour but ordinairement¹⁰⁵. »

Même si Ripa ne parle pas explicitement de l'épisode du concours entre les deux divinités, l'évocation de l'olivier et du cheval, les deux présents proposés par les dieux aux Athéniens, y renvoie de fait. Nous notons qu'Athéna, divinité guerrière s'il en est, est pourtant rangée ici du côté de la paix, alors que c'est le dieu plus impulsif, force de la nature et maître des dangereux océans, qui est présenté comme la source de la guerre. L'opposition a été soulignée par Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, dans leur ouvrage sur la *Métis des Grecs*¹⁰⁶, plaçant Athéna du côté de la civilisation, donc des hommes, et Poséidon du côté des puissances naturelles et hostiles. Nous observons donc, dès le XVI^e siècle, cet effet de « lissage » de la figure de la déesse, que nous avons également constaté dans les ouvrages du XIX^e siècle, la présentant comme une figure pacifique, respectable et modérée¹⁰⁷.

Si la déesse n'était que rapidement mentionnée pour la figure de la Paix, elle a servi plus directement de modèle pour d'autres articles du catalogue de Ripa, se retrouvant ainsi définitivement consacrée comme allégorie. Sans surprise, c'est le cas pour la figure de la

¹⁰⁰*Ibid.*, I, p. 167.

¹⁰¹*Ibid.*, I, p. 158.

¹⁰²*Ibid.*, I, fig. CXV, p. 138-139.

¹⁰³Servius, *Commentaire aux Géorgiques*, 1, 12.

¹⁰⁴Ripa donne une version différente de ce que nous avons observé dans les mythes, puisque la tradition veut que Neptune ait généré le cheval sauvage mais que ce soit Minerve qui ait donné aux hommes le mors pour le dresser (cf. Apollodore, III, 14, 1).

¹⁰⁵Cesare Ripa, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont présentées*, *op. cit.*, I, p. 139. Nous observons, comme le veut la tradition, que ce sont les dénominations latines qui sont employées dans l'ouvrage.

¹⁰⁶Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence*, *op. cit.*

¹⁰⁷Cf. *supra*, p. 79.

Raison (fig. 31)¹⁰⁸, que Ripa introduit dès la première phrase de la manière suivante : « Cette jeune Fille, armée à peu près comme la Déesse Pallas, représente la Raison¹⁰⁹ ». Il décrit la figure ainsi : elle possède un casque avec une couronne en or ; elle tient une épée et de l'autre le frein d'un lion ; elle porte un plastron avec des chiffres. Si elle est représentée jeune et armée, ce serait pour signifier la vigueur de la sagesse, « ce que les Anciens nous ont figuré par les armes extérieures, principalement par celles de Minerve¹¹⁰. » L'or, le plus noble de tous les métaux, signifie l'avantage de la Raison sur les autres inclinations de l'âme et le lion incarne sa domination des passions. Enfin, les symboles mathématiques rappellent le pouvoir de démonstration des chiffres sur les choses du réel. On a donc une figure mixte, « bricolée », pour délivrer un message précis, mais dont le patron de base est la figure de la déesse. Dans la foulée, Ripa propose un article sur la Raison d'État (fig. 32)¹¹¹, dont l'aspect est assez proche de celui de la Raison. Nous ne nous attarderons pas à la décrire ici, car Ripa ne mentionne pas Athéna dans cet article, mais vu la proximité entre ces deux figures, il ne fait pas de doute que la déesse ait pu servir d'inspiration.

En revanche, Ripa mentionne la déesse lorsqu'il dépeint le portrait de la Vertu invincible (fig. 33)¹¹². Nous retrouvons l'association de la déesse vierge, se refusant à tout plaisir charnel, à des concepts de pureté et de vertu. Qui plus est, Ripa présente dans cette partie quatre vertus différentes : la Vertu, la Vertu invincible, la Vertu de corps et de courage, et la Vertu héroïque. Les deux premières ont un aspect similaire à la déesse : une jeune fille armée, alors que les deux suivantes sont représentées sous les traits d'Héraclès. Il justifie la présence de cette deuxième figure divine par des exemples antiques concrets, tels que des médailles, sur lesquels nous ne nous attarderons pas. Ripa ne mentionne explicitement Athéna que pour la description de la Vertu invincible : « sa peinture est celle d'une Pallas¹¹³ ». La déesse est donc invoquée pour incarner la plus solide d'entre toutes les vertus, celle qui ne peut être corrompue.

De même, la déesse sert d'inspiration pour la figure de la Force (fig. 34)¹¹⁴ : « on la représente armée, telle à peu près que la Déesse Pallas¹¹⁵ ». L'image fait l'objet d'une

¹⁰⁸Cesare Ripa, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont présentées*, *op. cit.*, I, fig. CXXXIX, p. 166-167.

¹⁰⁹*Ibid.*, I, p. 166.

¹¹⁰*Ibid.*, I, p. 167.

¹¹¹*Ibid.*, I, p. 166-167.

¹¹²*Ibid.*, II, p. 83-85.

¹¹³*Ibid.*, II, p. 84.

¹¹⁴*Ibid.*, I, fig. LXV, p. 73 et 76-77.

¹¹⁵*Ibid.*, I, p. 76.

description très virile, la force étant un personnage féminin mais costaud. Il est certain que la beauté et la grâce ne sont pas forcément les concepts les plus associés à la déesse, qui fait l'objet ici d'une représentation robuste : elle a « le corps ramassé, la taille belle, les épaules larges, les membres nerveux, le teint brun, les cheveux rudes, l'œil brillant, et qui n'est guère fendu¹¹⁶ ». Ripa précise que le genre de la figure n'est là que pour respecter celui du vocabulaire, mais on constate qu'Athéna peut parfois se voir attribuer des caractéristiques assez masculines. Par ailleurs, il rattache cette figure à celle de la Vertu, car pour lui la Force est ce qui permet de « souffrir courageusement pour l'amour de la Vertu toute sorte d'événements, et de fortunes contraires¹¹⁷. » Ainsi, même la force, qui peut être perçue comme une notion brutale, est présentée différemment lorsqu'elle porte les traits de la déesse. La présentation de ses attributs en témoigne aussi : les armes qu'elle tient sont le symbole de la force physique, le rameau de chêne de la force mentale et la lance sert à montrer qu'il est naturel de se défendre contre la violence qui nous est faite injustement. Toute la description est donc tournée de manière méliorative et la force est vraiment présentée comme un tempérament positif, non pas du côté de la bestialité mais du côté de la robustesse et du contrôle de soi.

Dans la seconde partie de l'ouvrage, Ripa reprend le cas de la Force et le décline en plusieurs figures qui ont toute pour base un corps féminin cuirassé et casqué : la Force, la Force d'esprit et de corps, Force et Prudence, Force de courage (fig. 35)¹¹⁸. Ces figures ont une base commune, qui est déclinée suivant différents attributs que décrit et justifie l'auteur : massue, lion, peau de bête – qui sont des éléments empruntés à Héraclès, figure traditionnelle de force – lance, bouclier, épée, serpent – dont on connaît l'association avec Athéna. On retrouve le procédé du bricolage, qui modifie quelque peu une figure pour préciser les contours de sa figure et compose avec des éléments hétéroclites. Dans sa description, Ripa ne cite explicitement Athéna que pour la Force d'esprit et de corps, dont l'attitude n'est pas sans rappeler celle de la déesse dans les médailles et monnaies antiques : « Il seroit difficile de le mieux dépeindre qu'elle est ici, par l'image de Pallas, qui préside aux Armes¹¹⁹. » La notice est très brève et n'apporte rien de plus que la description des attributs, sans expliquer leur symbolique, à l'inverse de la plupart des notices. La seule justification de la référence à la déesse est donc le fait qu'elle est l'exemple canonique de figure féminine armée, qui sert de

¹¹⁶*Ibid.*, I, p. 76-77.

¹¹⁷*Ibid.*, I, p. 77.

¹¹⁸*Ibid.*, II, p. 65-67.

¹¹⁹*Ibid.*, II, p. 66.

modèle à toutes les compositions de ce type, comme nous le constaterons souvent, sans forcément lui attribuer une valeur symbolique.

Enfin, parmi les figures au sujet desquelles Ripa mentionne la déesse, on compte aussi la Concorde militaire (fig. 36)¹²⁰ :

« elle est armée en Pallas, tenant de la main droite une Lance, et de la gauche plusieurs Serpents, pour montrer par là, qu'elle est toujours prête de se défendre soi-même par les armes, et à nuire aux autres par le venin que la colère produit¹²¹. »

Les serpents, qui sont un attribut courant d'Athéna dans l'Antiquité, ont ici la même fonction que ceux figurant sur l'égide de la déesse : effrayer et repousser l'ennemi. Ripa ne donne pas plus d'explication pour cette figure. En revanche, elle est ici ramenée à son rôle militaire et ce modèle nous servira lors de l'analyse des productions militaires de notre corpus.

On peut trouver encore d'autres figures féminines armées dans le catalogue de Ripa, mais nous avons choisi de présenter celles où il mentionne la déesse, qui sont, sans surprise, associées aux concepts attendus : raison, vertu, force et armement. En revanche, d'autres notices emploient des éléments renvoyant à la déesse et à certains de ses attributs. Nous pouvons citer l'allégorie du Conseil¹²², qui n'est pas une figure féminine guerrière, mais un homme tenant dans une main un livre, et dans l'autre la chouette (fig. 37). Ripa explique que le livre est là pour rappeler « au Sénateur » combien il importe d'étudier les ouvrages des hommes savants, pour acquérir la connaissance de la Morale et de la Politique, puisque c'est avec sagesse que l'on donne les meilleurs conseils. Ripa poursuit :

« Pour cette même raison, il tient de l'autre main un Chat-huant [chouette], que les Anciens ont consacré à la Déesse Minerve. Cét Oyseau, comme le disent les Naturalistes, cherche à repaistre de nuict, & void clair dans les tenebres¹²³. »

La chouette est ainsi un symbole de clairvoyance et elle est associée à la Sagesse, un lien qui est doublement souligné par la comparaison avec son mode de vie nocturne, et par la relation à la déesse. Nous verrons plus bas, combien sa simple présence, suffit à évoquer les pouvoirs et les notions associées à la déesse¹²⁴.

¹²⁰*Ibid.*, II, p. 59-61.

¹²¹*Ibid.*, II, p. 61.

¹²²*Ibid.*, I, p. 41.

¹²³*Ibid.*, I, p. 41.

¹²⁴Cf. deuxième partie *infra*, p. 187.

La notice sur l'Académie contient des éléments représentatifs des principales idées véhiculées par la réception d'Athéna (fig. 38)¹²⁵. Ripa présente l'Académie comme une dame couronnée, assise sur un trône, et dont les différentes couleurs de la robe renvoient aux sciences traitées dans une académie. Parmi ses attributs, sa chaire est couverte de feuillage de cèdre, de cyprès, de chêne et d'olivier. Ripa désigne le cèdre, le cyprès et le chêne comme des symboles de l'éternité. Il estime parmi les plantes de cette chaire que l'olivier est « recommandable par-dessus tous, & grandement propre à l'Académie¹²⁶ » et cela parce qu'il est dédié à Athéna. Pour lui :

« un Académicien qui a ce favorable Genie que nul ne peut donner, & qui naist avec que nous, ne doit pas laisser de faire la cour à cette Reine des belles pensées, ny de cultiver les hautes connoissances à force de veilles, dont l'Olivier est le symbole¹²⁷. »

Il fait de la déesse la maîtresse absolue de la connaissance et de la réflexion, et l'utilise comme allégorie de ces notions que les académiciens doivent cultiver. Il file la métaphore en expliquant ensuite que le fruit du travail est aussi doux à l'académicien que l'huile que l'on tire de l'olivier, huile qui permet de prévenir la pourriture des corps, comme l'étude des ouvrages savants permet de prévenir du vieillissement de l'esprit, les années passant.

Enfin, la Noblesse est une femme en habit long, tenant une lance d'une main et de l'autre une petite image d'Athéna, accompagnée de deux couronnes (fig. 39). Ripa explique que la lance, combinée à la statuette d'Athéna, sorte de réminiscence du *Palladion*, symbolise le fait que « les Sciences & les Armes ennoblissent l'homme¹²⁸. » Athéna est une figure associée à la grandeur et la noblesse et l'on voit que, chez Ripa, la combinaison des armes et de la connaissance fait sens et est valorisée. Il ajoute que la naissance de la déesse, sortie du crâne de son père, est une métaphore pour exprimer le fait qu'elle résulte « du discours, & de l'intellect, par le moyen desquels on peut se mettre en estime, & s'acquérir les qualitez qui sont nécessaires à la vraye Noblesse. » Ainsi, Athéna permet-elle d'élever au plus haut rang les hommes cultivant ce qu'elle représente. Cette notion de grandeur est récurrente dans toute sa réception, comme nous pourrions le voir.

Chez Ripa, Athéna est en premier lieu un modèle de figure féminine guerrière qui permet de mettre en image quantité de concepts. On distingue trois types d'usages : l'utilisation de la déesse elle-même, prêtant ses traits à diverses personnifications, sa présence

¹²⁵Cesare Ripa, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont présentées*, op. cit., I, p. 4-7.

¹²⁶*Ibid.*, I, p. 6.

¹²⁷*Ibid.*, I, p. 6.

¹²⁸*Ibid.*, I, p. 126.

plus secondaire, lorsqu'elle figure sous la forme d'une statuette, et enfin l'emploi de ses attributs, de manière isolée. Tous les cas permettent une référence aux valeurs attachées à la déesse, mais de façon plus ou moins prononcée, laissant parfois la primauté aux autres caractéristiques de l'allégorie. Les figures principales qui en sont inspirées, de manière plus ou moins directe, ont trait à la paix, la raison, la connaissance, la vertu et la force. Si la méthode de Ripa a fait l'objet de nombreuses critiques de la part des iconologues qui récusent certaines de ses explications ou certains de ses choix, comme le laisse entendre Anne Rolet¹²⁹, il n'en reste pas moins qu'en tant que référence majeure en la matière, il a su s'imposer jusqu'au XIX^e siècle. Ses successeurs en France, Gravelot et Cochin, tout en s'appuyant fortement sur la tradition relayée par Ripa, se sont positionnés par rapport à ce dernier.

2.2.1.2. L'Athéna de Gravelot et Cochin : des allégories plus épurées, pour des concepts similaires – Morale, Paix, Raison et Art militaire

L'ouvrage d'Hubert François Bourignon, dit Gravelot (1699-1773) et Charles Nicolas Cochin (1715-1790), *Iconologie, ou Traité de la science des Allégories, emblèmes*, a été publié pour la première fois en 1789 par les éditions Lattre¹³⁰. Il se présente sous la même forme que l'ouvrage de Ripa, avec des gravures illustrées et leurs explications, mais revues avec les considérations de la fin du XVIII^e siècle¹³¹. Les événements politiques, comme la Révolution, influencent les allégories proposées, ainsi que leur commentaire¹³². Les auteurs ont aussi à cœur de proposer des figures plus épurées et plus claires que celles de Ripa. Les deux auteurs sont des graveurs renommés et l'ouvrage rencontre un succès phénoménal. Il reste une référence jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Leurs descriptions sont régulièrement reprises par leurs contemporains comme François Noël (1759-1841), qui publie un *Dictionnaire de la fable* en 1801 et Aubin-Louis Millin (1759-1818), qui sort son *Dictionnaire des beaux-arts* en 1806. Qui plus est, le travail de Gravelot et Cochin s'exporte : il est par exemple publié en espagnol à Madrid en 1801-1802.

¹²⁹Anne Rolet, *Allégorie et symbole, voies de dissidence ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

¹³⁰Nous travaillons sur la réédition de 1796, en ligne sur Gallica : Gravelot, Cochin et Charles-Étienne Gaucher, *Iconologie, ou Traité de la science des allégories*, Paris, Lattre, 1796, vol. I.

¹³¹Ester Lels, *Personifications and Symbols*, op. cit., p. 9-11.

¹³²Voir Maurice Agulhon, *Marianne au combat*, op. cit., p. 21-25.

Gravelot a vécu à Londres où il a été influencé par le style rococo. Là-bas, il est devenu un illustrateur reconnu et a travaillé sur près de cinquante ouvrages anglais. Lorsqu'il rentre à Paris, en 1745, il bénéficie d'une grande réputation et poursuit son travail. Il est d'ailleurs nommé graveur de la cour par Louis XV, à vingt-quatre ans. Il étudie pendant deux ans en Italie, devient conservateur de la collection royale de dessins et se voit attribuer un logement au Louvre. À partir de 1755, c'est lui qui est en charge de passer les commandes artistiques et de déterminer les programmes décoratifs dans les châteaux du roi.

C'est lui qui initie le projet du manuel iconologique, à vocation pédagogique pour les artistes, dont les fondements sont d'abord publiés en série par Lattré dans l'*Almanach Iconologique*, entre 1765 et 1781. Après la mort de Gravelot en 1773, c'est Cochin qui reprend le travail, à la demande de l'éditeur. Il est aussi un artiste reconnu en France. Il complète et remanie alors le texte ainsi que le plan de l'ouvrage. Plusieurs artistes participent à la création des planches, et ils sont visiblement connus, si l'on en croit les dires de l'éditeur : « il suffira de nommer, Aliamet, Saint-Aubin, Choffard, Lemire, D. Jaunais, Massard, pour être persuadé qu'on a rien négligé de ce qui pouvoit contribuer de l'accueil des artistes, des amateurs et du public éclairé¹³³ ». Les textes sont aussi complétés par le graveur et écrivain Charles-Étienne Gaucher (1740-1804) après le décès de Cochin. La plupart des articles est accompagnée d'une illustration. Ils sont plus concis que chez Ripa, se limitant parfois à une description, sans l'explication de la signification des divers symboles. Leurs figures sont aussi moins saturées de symboles, et donc moins complexes, afin de s'adresser au plus grand nombre. Dans le discours préliminaire de l'ouvrage, Gaucher souligne l'usage massif qu'il est fait de l'allégorie en cette fin de XVIII^e siècle :

« Dans la poésie, dans la peinture, dans tous les arts qui parlent à l'imagination, et dont le but est d'instruire et de plaire, c'est toujours sous le voile de l'allégorie que la morale présente aux hommes des vérités consolantes, des préceptes utiles, et l'histoire emprunte souvent le même langage pour conserver la mémoire d'un événement, consacrer un fait héroïque, immortaliser une action généreuse¹³⁴. »

Il prend ensuite comme exemple l'*Illiade* d'Homère en affirmant que ce qui intéresse le lecteur est moins la vengeance des Grecs que la manière dont les passions sont personnifiées. L'Antiquité est une référence très utilisée, faisant même autorité, pour appuyer les propos de l'auteur. Elle est présentée comme la créatrice des codes iconographiques eux-mêmes et son

¹³³Gravelot, Cochin et Charles-Étienne Gaucher, *Iconologie, ou Traité de la science des allégories*, op. cit., I, p. IV.

¹³⁴*Ibid.*, I, p. V.

étude est incontournable pour les artistes : « l'intelligence de l'allégorie s'acquiert par la connaissance approfondie des attributs, des emblèmes imaginés par les anciens, et que l'usage a consacré¹³⁵. » Si ces codes font l'objet d'une réappropriation avec le temps et peuvent bénéficier de différentes origines, nombre d'entre eux trouvent leur source dans l'Antiquité.

Comme nous l'avons fait pour la publication de Ripa, nous allons nous pencher sur l'utilisation d'Athéna par Gravelot, Cochin et Gaucher. Nous insistons une dernière fois sur le fait que les auteurs présentent ces codes comme incontournables pour les artistes et à connaître pour leur bonne pratique. Nul doute que les artistes académiques, suivant les enseignements traditionnels, utilisaient le Gravelot et Cochin : il s'agit bien d'un répertoire commun et connu.

Les auteurs présentent leur méthodologie comme celle à suivre. Ils se positionnent aussi par rapport à leur prédécesseur, Ripa, et discréditent plutôt son travail, estimant que ses allégories sont beaucoup trop complexes et peu accessibles aux néophytes :

« Loin de suivre l'exemple des plus célèbres artistes, en étudiant, en profitant des pensées heureuses que lui offroient les monuments antiques de la Grèce et de Rome, *Ripa* [...] ne sut jamais pénétrer de cette vérité importante, que l'allégorie, pour servir de langue universelle à toutes les nations, a besoin d'être claire, expressive, éloquente ; privée de ces qualités indispensables, elle n'offre plus qu'une énigme obscure, déplacée, fatigante, semblable à celle que les Égyptiens s'efforçoient de couvrir d'un voile impénétrable, pour en dérober la connaissance à ceux qui n'étoient point initiés à leurs mystères¹³⁶. »

Si les auteurs souhaitent se différencier de Ripa, le fait qu'ils se positionnent par rapport à lui atteste bien qu'il reste une référence à la fin du XVIII^e siècle. Les figures de Gravelot et Cochin sont plus allégées en attributs et il s'agit d'une démarche volontaire pour produire des figures universelles, lisibles par le plus grand nombre, par-delà la barrière des langues. Pour eux, Ripa fait preuve d'érudition mais manque de goût et fabrique des « figures monstrueuses » qui n'ont pas leur place dans la peinture. Ils lui reprochent aussi de créer des néologismes et des symboles nouveaux, ce qui n'est pas autorisé, selon eux. On s'aperçoit donc que la pratique des allégories est très codifiée et que différentes méthodes peuvent être revendiquées. La méthode que Gravelot, Cochin et Gaucher est la suivante :

« Profiter des lumières et se garantir des défauts de ceux qui [*les*] ont précédés dans la même carrière ; puiser dans les sources fécondes de l'antiquité, mais toujours avec

¹³⁵*Ibid.*, I, p. VI.

¹³⁶*Ibid.*, I, p. X-XI.

discernement ; consulter les poètes et les peintres célèbres, dont les pensées ingénieuses ont enrichi l'allégorie¹³⁷. »

Ils insistent sur la dimension pédagogique de leur ouvrage, à destination d'un public le plus large possible.

Nous allons analyser quelques exemples d'allégories inspirées de la déesse. Les attributs qui sont les siens, comme la chouette, ou bien le foudre de Zeus – qui est étroitement associé à Athéna, comme nous l'avons vu¹³⁸ –, sont récurrents dans le manuel. Ces deux éléments sont présentés respectivement par les auteurs comme le pouvoir de la raison et la prudence. Ils dotent par exemple l'Éloquence du foudre¹³⁹ et la Morale de la chouette¹⁴⁰. La déesse permet donc d'enrichir ces figures par le vocabulaire symbolique qui est le sien. Les auteurs ajoutent que l'oiseau d'Athéna peut aussi être placé près de la Science car celle-ci s'acquiert par l'étude¹⁴¹. La chouette est donc aussi le symbole du travail studieux, ce que nous avons constaté pour la figure de l'Académie, chez Ripa. Gravelot, Cochin et Gaucher ont donc pris en compte la dimension de patronne des techniques de la déesse. Enfin, sans surprise la Paix est dotée de l'olivier, qui n'est donc pas dépossédé de son caractère pacifique¹⁴². Certaines figures sont aussi équipées d'une armure, leur donnant un aspect vraiment proche de l'iconographie d'Athéna.

C'est le cas de la Raison (fig. 235)¹⁴³. Nous avons constaté que ce concept était majoritairement associé à la déesse. Gravelot, Cochin et Gaucher proposent ici une figure qui s'inscrit dans la lignée de celle de Ripa, en plus épurée. La Raison est décrite comme possédant un casque couronné d'un diadème. Elle est le propre de l'homme et maintient sous le joug un lion sauvage. Les auteurs précisent que l'olivier derrière elle indique que le fruit de la Raison et de sa lutte est la paix de l'âme. Il y a donc plusieurs éléments qui rappellent la déesse, mais elle n'est pas pour autant citée explicitement.

De même, la figure de l'Art militaire évoque Athéna, notamment avec son bouclier possédant un *gorgoneion* en son centre (fig. 236)¹⁴⁴. Cette fois les auteurs mentionnent explicitement la déesse :

¹³⁷*Ibid.*, I, p. XIII-XIV.

¹³⁸Cf. *supra*, p. 67.

¹³⁹Gravelot, Cochin et Charles-Étienne Gaucher, *Iconologie, ou Traité de la science des allégories*, *op. cit.*, II, p. 9.

¹⁴⁰*Ibid.*, IV, p. 123.

¹⁴¹*Ibid.*, IV, p. 78-79.

¹⁴²*Ibid.*, IV, p. 1-2.

¹⁴³*Ibid.*, IV, p. 49.

¹⁴⁴*Ibid.*, I, p. 35.

« Son action [*à l'art militaire*] annonce l'activité, si nécessaire dans les opérations militaires ; de même que la prudence qui doit les diriger s'exprime par l'égide de Minerve que tient cette figure. Son ajustement guerrier, ainsi que les attributs qui l'entourent, semblent ne pas demander une explication plus circonstanciée¹⁴⁵. »

Ainsi, Athéna est-elle désignée comme l'incarnation par excellence de cette notion. En tant que déesse guerrière, elle est aussi le principal modèle de figure féminine armée. L'évidence est telle que les auteurs s'estiment dispensés de toute explication, excepté pour la trompette entourée d'une couronne de laurier, qui signifie la « gloire accordée aux actions éclatantes des héros ». L'Art militaire de Gravelot, Cochin et Gaucher peut être rapproché de la Concorde militaire de Ripa ; la dimension guerrière d'Athéna, que lui procurent ses attributions et son équipement, n'est pas délaissée par les manuels d'iconologie, permettant d'évoquer la guerre glorieuse et tactique. L'égide est par exemple présentée ici comme un symbole de prudence et non une redoutable arme défensive.

Les deux manuels d'iconologie que nous venons de présenter, s'ils n'ont pas été écrits à la même époque et présentent des versions un peu différentes des allégories en rapport avec la réception d'Athéna, témoignent toutefois d'une constante concernant les principales idées associées à Athéna. Ils soulignent l'usage de sa figure ou de ses attributs comme langage iconographique pour signifier la Raison, la Paix, la Vertu ou la Morale, la Force ou l'Intelligence militaire, la Connaissance en général. D'une manière générale, l'Antiquité et ses figures tiennent, dans ces manuels, une place de choix. Elles s'imposent de fait aux artistes qui veulent composer des images allégoriques, en accord avec une tradition ancienne et bien ancrée, qu'il faut respecter si l'on veut être efficace et lisible. Cette influence majeure de l'Antiquité est tout aussi perceptible dans l'art, comme nous avons pu l'évoquer avec les travaux de Winckelmann. La sculpture est un des supports privilégiés permettant de souligner cet énorme impact.

2.2.2. La massive diffusion de la statuaire antique : donner à voir l'Antiquité

Les statues antiques sont parmi les objets issus de l'Antiquité les plus prisés. De la Renaissance au XIX^e siècle, leur commerce, ainsi que celui de leurs copies, explose, alimentant un réel engouement pour l'Antiquité, aussi bien auprès des élites que du grand public. Elles figurent parmi les principales sources d'inspiration des artistes, mais aussi, tout

¹⁴⁵*Ibid.*, I, p. 35.

simplement, parmi les modèles leur servant de formation. Une rapide présentation de ce phénomène nous a semblé utile pour rendre compte de l'anticomanie croissante et mieux comprendre dans quel cadre la réception de la déesse Athéna se fait. Cet engouement touche en premier lieu les grandes cours européennes.

2.2.2.1. Les débuts des collections antique : la course au prestige

Francis Haskell et Nicholas Penny ont retracé le parcours et le statut de la sculpture antique entre 1500 et 1900, dans leur ouvrage *Pour l'amour de l'Antique*¹⁴⁶, marquant les grandes étapes de l'art moderne et définissant ses rapports à l'art classique, la mise en place des techniques de diffusion de la sculpture, ainsi que création des grandes collections. Leur travail montre que le support de la statuaire est particulièrement privilégié et prisé parmi les antiquités qui circulent en Europe et outre-Atlantique. Il souligne aussi, d'une manière plus générale, la très grande place que l'Antiquité occupe dans les hautes sphères de la société, dans les milieux artistiques, pour toucher petit à petit un public de plus en plus vaste, avec une large diffusion et une commercialisation des copies.

En France, dès le XVI^e siècle, François I^{er} s'intéresse fortement à l'art italien contemporain de son époque et donc, de fait, à l'Antiquité, puisque les Italiens la placent alors au centre de leur pratique et lui vouent un vrai culte¹⁴⁷. Le roi commence une collection de sculpture antiques ou de copies, aux coûts généralement très élevés, qu'il expose à son palais de Fontainebleau. Francis Haskell et Nicholas Penny disent à leur propos :

« En fait, les copies de Fontainebleau (qui furent pour la plupart exposées dans des jardins et parfois copiées à leur tour pour d'autres collections en France et ailleurs) fournirent le premier exemple de cette reconnaissance internationale – plus tard admise dans tout le monde occidental – d'un ensemble de valeurs artistiques incarné non par une idée vague de l'Antiquité, mais par quelques œuvres spécifiques¹⁴⁸. »

Le support de la sculpture permet donc de rendre tangible l'Antiquité en en diffusant des images concrètes. En Italie, les Papes font construire des lieux d'exposition où ils rassemblent de somptueuses collections, comme le pape Innocent VIII qui, à partir de 1485, fait construire sa fameuse villa du Belvédère, ensuit incorporée dans l'ensemble architectural

¹⁴⁶Francis Haskell et Nicholas Penny, *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen, op. cit.*

¹⁴⁷*Ibid.*, p. 1-7.

¹⁴⁸*Ibid.*, p. 7.

du Vatican, sous le pontificat de Jules II, en 1503. Plus tard, Louis XIV et Napoléon imitent François I^{er} et tentent de transférer le prestige de Rome en France en y apportant des pièces maîtresses, même si l'Italie reste longtemps la détentrice des œuvres les plus célèbres. Les voyageurs s'y rendent pour admirer les collections et en faire des gravures qu'ils rassemblent dans des carnets de voyage, même si ces derniers présentent souvent des fantaisies, des ajouts, ou des reconstitutions imaginaires¹⁴⁹.

Comme tout le monde ne peut voyager, et toujours dans l'idée de composer des collections prestigieuses à exhiber, nombre de moulages sont réalisés sur les œuvres italiennes et envoyés dans le reste de l'Europe, en particulier à partir du XVII^e siècle¹⁵⁰. C'est donc le palais de Versailles, par l'action de Louis XIV, qui détrône la collection de Fontainebleau pour la France, en se remplissant d'originaux et de copies des plus fameuses sculptures antiques de Rome. En 1666, le roi décrète qu'il faut établir une nouvelle Académie à Rome afin de permettre aux artistes français d'avoir les mêmes avantages que les artistes italiens. L'objectif principal est en fait d'utiliser ces artistes en résidence pour fournir en marbre, ou en moulage de plâtre, les antiques observés à Rome, afin d'orner le parc de Versailles. Le directeur de l'Académie peut aussi intervenir dans les lourdes négociations nécessaires sur place à l'acquisition d'originaux. L'Académie, au cours du XVII^e siècle, devient une importante attraction pour les visiteurs de Rome grâce à sa riche collection de plâtres. Tout ceci est la conséquence d'une vaste campagne de Colbert pour « avoir en France tout ce qu'il y a de plus beau en Italie¹⁵¹ ». Ceci met à disposition des artistes français bon nombre de modèles qui leur permettent parfois de réaliser des copies sans jamais avoir mis un pied en Italie, ce qui peut impliquer des erreurs et des réinterprétations au fil des duplications. Quoi qu'il en soit, la culture de la reproduction des modèles antiques se répand de plus en plus et l'Antiquité s'impose comme une référence de prestige :

« Les exemples d'architecture antique n'avaient pas pour seul but de stimuler l'étudiant mais aussi de le discipliner, car les beautés d'une telle architecture tiraient leur origine de la plus belle des civilisations du passé et avaient duré des siècles ; une fois réduites à des formules et appréciées, elles pouvaient fournir le moyen de transcender les modes et les préjugés de divers pays et époques. Que l'*Apollon* ou le *Gladiateur Borghèse* aient été, de la même façon, des modèles de perfection idéale et intemporelle, on l'avait déjà proclamé ; mais à présent, de telles idées étaient beaucoup plus explicites. On les utilisait

¹⁴⁹*Ibid.*, p. 29.

¹⁵⁰*Ibid.*, p. 41-58.

¹⁵¹*Ibid.*, p. 53.

souvent pour raisonner et donner de la dignité à des jugements sentimentaux, sensationnels et érotiques ; mais elles dominèrent aussi toutes les conceptions sérieuses de l'art¹⁵². »

Les auteurs insistent donc sur le fait que l'Antiquité et ses codes ne s'imposent pas uniquement dans les pratiques artistiques, mais dans l'art de vivre en général, qui ne concerne plus que les élites, mais un public plus large.

2.2.2.2. Le XVIII^e siècle et l'engouement du grand public pour l'Antiquité

Au XVIII^e siècle, les collections de Florence et de Naples fascinent et finissent par égaler voire surpasser celles de Rome, notamment celles de Naples qui possèdent des éléments venus des fouilles d'Herculanum et de Pompéi, à une époque où l'intérêt pour l'Antiquité atteint son apogée¹⁵³. En effet, ces sites suscitent une vraie fascination, qui s'étend d'ailleurs au grand public, comme le montre la prolifération des moulages et des copies, non seulement pour les lieux publics et les grandes collections privées, mais aussi à usage domestique. De petites répliques de sculptures, en bronze, en plomb ou en céramique sont exposées dans les foyers et leurs jardins et développent une vraie familiarité avec ces images antiques¹⁵⁴. Comme l'écrit Diderot en 1763, à propos du *Laocoon*, de la *Vénus de Médicis* et des *Gladiateurs*, qui comptent parmi les statues les plus célèbres, ces sculptures sont « dans l'atelier des gens cultivés comme des ignorants¹⁵⁵ ».

Quand arrivent les guerres révolutionnaires et les conquêtes en Italie, les Français raflent bon nombre d'œuvres antiques¹⁵⁶. Dès juillet 1789, le ministre français de l'intérieur demande aux auteurs d'un vaudeville célèbre de composer une

« chanson légère pour célébrer la conquête des œuvres d'art [en Italie]. Elle devrait être adaptée à quelque air bien connu du peuple afin que tout le monde puisse la chanter pendant la procession, ce qui ajoutera à l'intérêt de la cérémonie¹⁵⁷. »

Cette citation met en avant la volonté d'impacter le grand public à l'arrivée de ces collections, qui doivent marquer la grandeur du pays ; mieux, ces œuvres antiques sont affichées comme une fierté qui doit éblouir chacun et à laquelle tout le monde peut participer.

¹⁵²*Ibid.*, p. 58.

¹⁵³*Ibid.*, p. 92-94.

¹⁵⁴*Ibid.*, p. 123-130.

¹⁵⁵Diderot, *Correspondances littéraires*, V, p. 241, cité par F. Haskell et N. Penny, *ibid.*, p. 111.

¹⁵⁶*Ibid.* 147-158.

¹⁵⁷Cité par F. Haskell et N. Penny, *ibid.*, p. 147.

Le refrain donne d'ailleurs « Rome n'est plus dans Rome./Elle est toute à Paris. » On retrouve cette ambition de concentrer en France les plus belles antiquités du moment, ce qui témoigne de leur importance dans l'opinion commune. L'Antiquité a bel et bien un statut privilégié.

Pendant la campagne de 1794 aux Pays-Bas, l'administration révolutionnaire de Paris proclame que c'est le Louvre qui est le plus approprié pour les œuvres d'art rapportées, alors qu'il vient d'être transformé en musée public. Francis Haskell et Nicholas Penny expliquent comment des comités sont mis en place, qui « avec beaucoup d'efficacité et de discernement esthétique, supervisèrent une sorte de pillage pour lequel n'existait encore aucun cadre juridique précis¹⁵⁸. » L'Antiquité est alors devenue un tribut de guerre.

2.2.2.3. L'Antiquité comme tribut de guerre et valorisation du prestige de la nation

Bonaparte arrive avec ses armées en Italie en 1796 et connaît une série de victoires qui conduisent à un pillage légalisé par un traité avec les princes italiens, obligés de se rendre et de mettre à disposition leurs possessions, y compris celles des musées. En revanche, les églises et les collections privées ne sont pas touchées, un minimum de diplomatie étant de mise. Lorsque Bonaparte atteint les États pontificaux, le 18 juin 1796, il signe cinq jours plus tard un armistice avec les envoyés du Pape à Bologne, prévoyant dans ses clauses le sort des œuvres antiques, ce qui témoigne de l'important statut qui leur est accordé. L'article 8 prévoit qu'une centaine d'entre elles soient emmenées, dont certaines très célèbres qui sont nommées explicitement. Deux mois plus tard, ce sont quatre-vingt-dix-huit objets, dont quatre-vingt-une sculptures, que les commissaires ont sélectionnés, soulignant une fois de plus la place privilégiée accordée à la sculpture dans cette course à l'antique. Le musée Pio-Clementino, le palais des Conservateurs et le Capitole sont dépouillés de leurs plus fameuses œuvres. Pour les monuments et les collections privées, intouchables, on fait des moulages s'il n'en existe pas encore de bons à Paris.

Cette pratique ne fait pas l'unanimité parmi les révolutionnaires et elle est dénoncée notamment par Quatremère de Quincy (1755-1849)¹⁵⁹ qui ne souhaite pas ressusciter

¹⁵⁸*Ibid.*, p. 148.

¹⁵⁹Antoine Quatremère de Quincy est un archéologue, dessinateur, élu membre de l'Institut de l'Académie des inscriptions et belles lettres en 1804, et secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-arts à partir de 1816. En 1824, il est chargé du Cabinet des Antiques de la Bibliothèque royale. Il est aussi connu pour son activité d'homme politique : il est député au Conseil des Cinq-Cents en 1797, et à la Chambre des députés entre 1820 et 1822. Voir BNF, *Notice en ligne de la BNF : Quatremère de Quincy*, http://data.bnf.fr/11920830/antoine_quatremere_de_quincy/ consultée le 06/05/2018.

« l'absurde et monstrueux droit de conquête des anciens Romains, qui rendaient les hommes et les choses la propriété du plus fort¹⁶⁰. » Néanmoins, en juillet 1798, la majorité des sélections arrive à Paris et l'on organise une procession solennelle qui coïncide avec le quatrième anniversaire de la chute de Robespierre. Gérard Monnier souligne la dimension politique de ces événements :

« Cette façon de célébrer à la fois les grandes dates anniversaires de la Révolution (y compris Thermidor) et les victoires de Bonaparte est une habile façon d'associer dans une manifestation de l'unité culturelle la plus large, qui répond à la demande d'une "Fête de l'art et des artistes", la valeur des résultats de la politique du Directoire et d'un commandement militaire [...] Accomplissement par la République du projet de musée universel, légitime concentration des chefs-d'œuvre dans la patrie de la liberté, justification de l'effort de la nation victorieuse, mais aussi forte démonstration de la puissance de l'institution muséale et de ses agents, l'opération fait participer la nouvelle institution du musée à l'actualité politique et militaire, et donne à ses collections une dimension européenne et historique sans précédent¹⁶¹. »

L'art et l'histoire sont donc deux outils au service de l'État et de sa propagande, si nous en acceptons une acception plus large que celle proposée par Paul Veyne. L'Antiquité, si elle n'est pas la seule¹⁶², contribue à donner une assise à ce prestige. Grandeur et puissance de l'État sont associées et mises en valeur par le butin antique, butin, qui plus est confisqué aux puissances vaincues. Cela dit, l'événement ne fut sans doute pas si spectaculaire car la plupart des statues sont restées dans leurs caisses¹⁶³.

Après avoir pris le pouvoir en 1799, Bonaparte visite le musée installé au Louvre et manifeste son mécontentement quant aux conditions de stockage du butin. Les galeries sont inaugurées le 18 brumaire an IX (9 novembre 1800), pour le premier anniversaire de la prise du pouvoir par Napoléon. Le musée, et à travers lui les œuvres de l'Antiquité, sert de vitrine à la grandeur du souverain puisque c'est sur lui qu'on met l'accent en ce jour si spécial pour le régime. Une fois de plus, l'Antiquité sert de cachet, de valeur ajoutée à la grandeur du pays et de son dirigeant. Napoléon était venu lui-même avec Joséphine et ses courtisans, deux jours auparavant, pour une visite privée où il avait apposé sur le socle d'une statue d'Apollon une plaque commémorative en bronze avec une inscription composée par Visconti, alors

¹⁶⁰Cité par F. Haskell et N. Penny, *ibid.*, p. 151.

¹⁶¹Gérard Monnier, *L'Art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995., p. 38-39.

¹⁶²On ramène par exemple de Belgique des tableaux de Van Dyck et de Rubens.

¹⁶³Francis Haskell et Nicholas Penny, *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen, op. cit.*, p. 151.

responsable des collections du Louvre. Parmi les œuvres ramenées d'Italie, on compte la célèbre Pallas de Velletri, célébrité qui constitue une référence incontournable pour les artistes.

2.2.2.4. La précieuse Pallas de Velletri

La Pallas de Velletri (fig. 23), casquée et couverte de l'égide, tend une main vers le spectateur, et tenait probablement de l'autre une lance qui a disparu¹⁶⁴. Les auteurs estiment le traitement particulièrement significatif du chaos qui règne alors à Rome. Celle-ci avait été découverte en 1797 dans la cité romaine de Velletri et les Français ont fait preuve d'une immense détermination pour ramener cette statue de marbre gigantesque (trois mètres de haut) à Paris : Francis Haskell et Nicholas Penny vont jusqu'à dire que « c'est, semble-t-il, un des rares cas dans lesquels la création de la galerie des Antiques a entraîné un ajout important à la série limitée des antiquités les plus vénérées¹⁶⁵. » La statue fait donc partie des antiquités les plus célèbres et les plus prestigieuses. Elle a connu un parcours complexe avant d'arriver en France. Elle est d'abord entreposée temporairement à Rome, avec d'autres sculptures qui n'ont pas pu partir avec les premiers convois. Lorsque les Napolitains prennent Rome en octobre 1799, ils saisissent la *Pallas*, puis sa restitution est clairement stipulée dans le traité de paix de 1801. Elle finit par être exposée au Louvre en décembre 1803, où elle se trouve toujours¹⁶⁶. Sa réputation est établie, à tel point que Napoléon revient au musée exprès pour elle et l'on fait frapper une médaille spéciale. C'est donc un modèle incontournable pour les artistes du XIX^e siècle. D'ailleurs, après la chute de Napoléon, bon nombre de statues sont renvoyées en Italie, mais ce n'est pas le cas de celle-ci. Entre l'éducation des artistes, formés à l'imitation des Anciens, et l'engouement de plus en plus populaire pour l'Antiquité, cette sculpture, par le biais des reproductions, a pu faire partie des modèles les plus donnés à voir au public, modèles habitent désormais leur quotidien.

¹⁶⁴Pierre Demargne, « Athéna », dans *LIMC*, 1984, vol. II-1, p. 980, fig. 247.

¹⁶⁵Francis Haskell et Nicholas Penny, *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen, op. cit.*, p. 153

¹⁶⁶Voir la notice en ligne de l'œuvre : <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/athena-dite-pallas-de-velletri> consultée le 02/03/2017.

2.2.2.5. L'Antiquité au quotidien

Dans leur épilogue, Francis Haskell et Nicholas Penny soulignent qu'au fil du XIX^e siècle, la sculpture antique est de moins en moins sur le devant de la scène, par rapport aux autres types d'objets ou même aux œuvres d'autres périodes¹⁶⁷. Malgré tout, les copies et reproductions d'antiques de toute taille continuent leur commercialisation à une échelle de plus en plus grande. L'amélioration des machines réductrices, ainsi que de la gravure mécanique influencent la copie en marbre des statues antiques. De même, les copies en bronze sont affectées par les progrès technologiques et à partir du moment où le sable remplace le procédé à la cire perdue, au début du XIX^e siècle, il devient très facile pour les fondeurs de produire des séries quasi illimitées. La machine à pantographe, inventée par Achille Colas est employée en 1839 dans la nouvelle usine installée par Ferdinand Barbedienne à Paris, permettant une fidélité des moulages, poussant à la comparer au daguerréotype, son contemporain. Plusieurs centaines d'ouvrier sont employés et deux cent originaux reproduits. Des petites copies de ces célébrités sont maintenant à la portée de toutes les classes et permettent la diffusion de leur renommée.

Les copies de marbre sont un exercice exigé des élèves de l'Académie de France, à Rome. Cette académie est fréquentée par bon nombre de sculpteurs du siècle et l'étude des moulages d'antiques est plus importante que jamais dans la formation, surtout dans les sphères académiques, très empreintes de tradition et peu sujettes à l'avant-gardisme. Ainsi, si le XVIII^e et le début du XIX^e siècle offrent une place de choix à l'Antiquité dans le goût du public comme dans celui des sphères institutionnelles et académiques, elle devient peu à peu l'apanage de ces dernières et la marque d'un art conservateur, réfractaire à l'innovation artistique qui se fait jour dans le courant du siècle.

2.2.3. L'Antiquité dans les institutions artistiques : un modèle conservateur ?

En ce qui concerne les institutions artistiques¹⁶⁸, la fin du XVIII^e siècle est marquée par la création de l'Institut de France en 1795 et le rétablissement du prestigieux concours du prix de Rome, qui récompense les lauréats par un séjour à la villa Médicis pour étudier au plus près les modèles antiques et envoyer des copies en France. Le lauréat séjourne pendant cinq

¹⁶⁷Francis Haskell et Nicholas Penny, *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen, op. cit.*, p. 159-170.

¹⁶⁸Gérard Monnier, *L'Art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours, op. cit.*, p. 44-67.

ans à la villa Médicis, aux frais de l'État, afin de pouvoir y étudier les sculptures antiques et les artistes italiens, en échange d'envois annuels. La dernière année, l'envoi est une composition originale sur un sujet historique, qui est la plupart du temps tiré de l'histoire ancienne.

Dans la première moitié du siècle, le pensionnaire est censé rester en Italie et il faut attendre 1845 pour que les élèves architectes aient le droit de compléter leur séjour par un passage en Grèce. Les modèles étudiés sont donc principalement romains, même si l'on compte beaucoup de copies de modèles grecs. Ceci va dans le sens de la traditionnelle primauté des noms latins sur les noms grecs que nous avons pu observer dans les ouvrages du XIX^e siècle. En 1863, une réforme réduit à quatre années le séjour et autorise l'artiste à quitter Rome pour l'étranger en deuxième et troisième année. Il existe bien sûr beaucoup d'autres parcours possibles pour les artistes, mais la plus fameuse des écoles, celle des beaux-arts, et le plus fameux des concours, le prix de Rome, garants de l'art académique témoignent de la grande place accordée à l'Antiquité.

Pendant la première partie du XIX^e siècle, l'Académie dicte son autorité sur les pratiques artistiques et notamment les expositions du Salon, afin d'imposer la primauté de l'art néoclassique. Sous la Monarchie de Juillet, les académiciens ont une vision très dogmatique de l'art, donnant la priorité au classicisme et écartant les romantiques et les paysagistes. De même, à l'École des beaux-arts, c'est le dessin qui constitue le principal enseignement pour les peintres et qui plus est, le dessin du nu, qui impose l'étude des grandes thématiques favorites : l'histoire ancienne et l'histoire chrétienne¹⁶⁹. L'enseignement est d'ailleurs organisé de façon à exclure l'originalité et l'innovation et produit des artistes très convenus. Le bon goût est toujours dicté par les codes de l'Antiquité. Mais déjà, ce dernier est mis en cause. Le critique Léon Lagrange (1828-1868)¹⁷⁰ dit par exemple que l'Académie des beaux-arts « devient un corps plus tyrannique que la maîtrise, un foyer de doctrines éteintes, une récompense en quelque sorte posthume pour le génie fatigué¹⁷¹. »

Malgré cette progressive dépréciation du style académique, les sujets tirés de l'antique peuvent toucher d'autres styles artistiques et sont surtout régulièrement prisés par les dirigeants. Ainsi, Napoléon III achète-t-il au peintre académique Alexandre Cabanel (1823-

¹⁶⁹*Ibid.*, p. 67-79.

¹⁷⁰Léon Lagrange est un critique et historien de l'art, qui a notamment publié dans la *Revue universelle des arts* ainsi que dans la *Gazette des Beaux-arts* (voir la notice en ligne de l'INHA, <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/lagrange-leon.html> consultée le 12 mars 2018).

¹⁷¹Cité par G. Monnier, *op. cit.*, p. 47.

1889) sa *Nymphe enlevée par un faune* en 1855¹⁷² puis sa *Naissance de Vénus* au Salon de 1866¹⁷³. Cabanel est considéré comme l'un des plus grands peintres académiques de son temps, en témoigne la notice qui lui est consacrée, l'année même de sa mort (1889), par la *Revue illustrée* qui le décrit comme « un des vrais maîtres de la peinture contemporaine¹⁷⁴ ». Il remporte le prix de Rome en 1845 et reçoit nombre de commandes publiques, dès son retour en France. Sa *Naissance de Vénus* est considérée comme une pièce maîtresse du musée du Luxembourg, exposant les peintres contemporains. C'est une toile qui lui vaut la Légion d'honneur, le titre de membre de l'Institut et la charge de professeur à l'École des Beaux-arts. L'empereur s'est vite intéressé à son travail et lui a passé commande pour un portrait officiel. Il régulier que Napoléon III achète sur ses propres fonds des œuvres au Salon et ses choix montrent que les thématiques antiquisantes, prétextes au nu, sont de son goût.

Les musées sont un témoin évident du prestige accordé à l'Antiquité¹⁷⁵. Leur création est d'abord un phénomène européen, qui court tout au long du XIX^e siècle. Le premier est d'ailleurs ouvert dès le XVIII^e siècle, à Londres, il s'agit du British Museum¹⁷⁶, qui contient les célèbres sculptures du Parthénon, rapportées par lord Elgin entre 1803 et 1807. D'une manière générale, la mise en place de ces musées, issue d'une idéologie révolutionnaire, couplée au développement de la science historique, contribue à bouleverser le rapport culturel à l'espace et au temps, suscitant l'intérêt d'un public plus élargi aux arts et à l'histoire en général, avec la volonté de construire une culture universelle.

Les sujets tirés de l'Antiquité gréco-romaine, s'ils occupent toujours une place de choix, ne sont plus la seule thématique mise en avant. On s'intéresse de plus en plus à une Antiquité locale, ou bien à d'autres périodes comme le Moyen Âge ou même à des sujets d'actualité secouant l'Europe en période d'émergence des nationalismes¹⁷⁷. Il s'agit alors plutôt des travaux des artistes cherchant à reconstituer, dans un résultat oscillant entre la volonté d'approcher une réalité historique et une Antiquité toujours fantasmée et idéalisée pour correspondre aux affects de l'époque, les mœurs gréco-romaines et le quotidien, le cadre de

¹⁷²Aujourd'hui au Musée d'Orsay, voir *Notice de la Nymphe enlevée par un faune d'Alexandre Cabanel*, <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?nnumid=69684>, consultée le 12 mars 2018.

¹⁷³Également actuellement au Musée d'Orsay, *Notice en ligne de la Naissance de Vénus d'Alexandre Cabanel*, http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&nnumid=98, consultée le 12 mars 2018.

¹⁷⁴François-Guillaume Dumas, *Revue illustrée*, Paris, Ludovic Baschet, 1889, vol.7, p. 137-141.

¹⁷⁵Gérard Monnier, *L'Art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, op. cit., p. 87-108.

¹⁷⁶Le musée est fondé en 1753 et ouvert au public en 1759, voir Marjorie Caygill, *The Story of the British Museum*, Londres, The British Museum Press, 2002.

¹⁷⁷Voir G. Monnier, op. cit., p. 109-122.

vie qui étaient ceux des Anciens. Colombe Couëlle explique comment, durant la seconde moitié du XIX^e siècle, certains peintres s'éloignent de la peinture d'histoire traditionnelle et des nobles thèmes antiques ou mythologiques, chers à leurs précurseurs, tels que David. Ces artistes ont reçu la solide formation picturale classique que nous avons décrite, mais proposent une vision plus pittoresque et sensuelle du passé, visant à reconstituer les décors, les costumes et l'architecture antiques et à mettre en scène de simples anonymes. En France, ils sont représentés au Salon à partir de 1847 sous l'appellation de « Néo-grecs », « Pompéistes » ou « Néo-Pompéiens », avec à leur tête des artistes comme Gérôme, Gleyre ou Cabanel. Ces artistes alimentent leurs travaux grâce aux visites de musées, et aux découvertes archéologiques en se rendant sur les grands sites et en premier lieu Pompéi, ou, à défaut de pouvoir voyager, consultent les guides de voyage ou les publications scientifiques mettant à leur disposition des plans, des gravures et, à partir de 1850, des photographies. La découverte de la polychromie de la statuaire antique modifie la perception de l'histoire de l'art, jusque-là « figée dans une marmoréenne blancheur¹⁷⁸. »

De nouveaux horizons s'offrent aussi aux artistes. Avec les diverses conquêtes coloniales, l'« Orient »¹⁷⁹ est une destination qui fascine, par son exotisme, mais aussi pour son lien avec la tradition antique, qui reste, malgré ces nouveaux horizons d'intérêt, un sujet central. En témoigne Eugène Delacroix qui affirme, après son voyage au Maroc en 1832 : « Les Grecs et les Romains sont là, à notre portée¹⁸⁰. » L'art, qui s'applique à représenter des temps et des espaces autres, à la demande croissante du public, maintient sa fonction traditionnelle didactique d'information par l'image qui fait dire à Taine en 1867 : « Une telle poursuite du détail authentique devrait mettre l'œuvre parmi les documents de la science et conduire l'auteur à l'Académie des Inscriptions¹⁸¹. »

Ce phénomène est complété par la lithographie qui diffuse à large échelle, dans la presse et les livres illustrés, des images donnant à voir le monde et divers sites dignes d'intérêt. On assiste ainsi à l'épanouissement de nouveaux styles artistiques, tels que le réalisme, et à un détachement de la relation entre l'art et les sources littéraires traditionnelles, permettant aussi l'accès à l'art de nouvelles couches sociales. Si ces nouvelles préoccupations

¹⁷⁸Colombe Couëlle, « Désirs d'Antique ou comment rêver le passé gréco-romain dans la peinture européenne de la seconde moitié du XIX^e siècle », *Anabases*, n° 11, 2010, p. 21-54.

¹⁷⁹Un terme générique qui désigne à l'époque les pays arabes. Voir Edward Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Le Seuil, 2005.

¹⁸⁰Cité par Gérard Monnier, *op. cit.*, p. 114.

¹⁸¹Cité par Gérard Monnier, Gérard Monnier, *L'Art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, *op. cit.*, p. 113.

sont croissantes, les codes imposés par le néoclassicisme restent tenaces dans les milieux traditionnels, comme l'explique Marc Le Bot :

« L'universalisme des valeurs culturelles ne se fonde plus seulement sur certaines constantes formelles prétendues idéales, à quoi les épigones du néo-classicisme continuent de se référer pendant tout le XIX^e siècle [...]. Courbet proteste contre l'imagerie à la mode, qui fait le peintre méconnaître son propre "pays", et décrire des pays lointains en termes de pittoresque et d'exotisme ; curiosité directement liée à la colonisation en pays arabes, que peintres et écrivains désignent du terme générique d'Orient. L'imaginaire pictural ne renonce donc à aucune des références livresques et mythiques de la civilisation classique. Il y surajoute, par une démarche d'appropriation extensive que répète celle du musée, un autre jeu de références, de légendes, de récits ou fables puisés aux sources des cultures étrangères méconnues, exclues jusqu'alors comme barbares¹⁸². »

Les temps sont donc au renouvellement des centres d'intérêt ; pourtant, la culture classique reste appréciée, en particulier chez les élites et les peintres attachés à la tradition néoclassique¹⁸³. Si l'Antiquité gréco-romaine reste l'apanage de ces milieux, Marc Le Bot souligne aussi combien elle pénètre les nouveaux centres d'intérêt des jeunes artistes et du public attirés par ces nouveaux horizons.

Mais il est clair que les thématiques de la peinture et de la sculpture sont appelées à se renouveler. Dans son ouvrage, Gérard Monnier retrace le poids du Salon dans le devenir des artistes, et insiste sur l'évolution des thématiques choisies, montrant combien la peinture classique est de plus en plus l'apanage d'une partie plus traditionaliste et académique d'artistes, progressivement obsolète et délaissée par le public mais soutenue par l'État :

« Le Salon, dans la mesure où il fonctionne comme un lieu de référence à la tradition de la peinture académique, représente aussi l'occasion de maintenir des thèmes obsolètes de la peinture savante. Les programmes de la grande peinture classique, l'histoire antique, les thèmes de la mythologie, les représentations allégoriques, se sont largement conservés pendant le premier tiers du siècle. Après 1850, les commandes de l'État, résultat de la pression corporative des artistes de l'Académie, font illusion. Maintenus, ces programmes ne correspondent plus à une demande culturelle effective. Plusieurs des grandes machines néo-classiques du Second Empire sont des envois de Rome, c'est-à-dire qu'ils ont été

¹⁸²Marc Le Bot, *Peinture et machinisme*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 78-79.

¹⁸³Ce qui n'est bien sûr pas le cas de Courbet, qui proteste ici contre la fascination pour l'Orient pour d'autres raisons.

réalisés dans le cadre des obligations statutaires des "prix de Rome" pendant leur séjour à la villa Médicis¹⁸⁴. »

C'est donc un système académique et institutionnel qui entretient principalement la tradition néoclassique, où les thèmes artistiques sont issus du corpus antique et supportés par l'État dans ses achats. Gérard Monnier évoque des artistes comme Léon Glaize (1842-1931), « apparemment incapables de peindre autre chose », qui mènent de multiples démarches auprès de l'État pour faire acheter leurs œuvres. Ce peintre déclare d'ailleurs en 1865 : « mon genre de peinture, la nature de mes recherches ne me mettant pas à même de placer mes tableaux dans le public, je ne peux vivre que des encouragements de l'État¹⁸⁵. » Ainsi, les artistes fidèles aux thèmes classiques ne plairaient plus au public et deviendraient totalement dépendants d'une aide d'État. Ce postulat peut être toutefois quelque peu nuancé par le travail de Colombe Couëlle¹⁸⁶, qui affirme qu'entre 1847 et le début du XX^e siècle, le public européen donne un accueil plutôt bienveillant aux artistes « Néo-grecs », appréciant les sujets dépeignant le quotidien des Anciens, dans des scènes sensuelles et pittoresques, rompant avec les thématiques nobles de la peinture d'histoire traditionnelle. En somme « moins de leçons d'histoire et plus de charme¹⁸⁷ », ce qui, à défaut de convaincre la critique de certains hommes de lettres, n'est pas pour déplaire au public. La chercheuse confirme toutefois que ces artistes bénéficient d'importants achats de la part de l'État dans les Salons parisiens.

À travers l'exemple de la sculpture antique, nous avons pu constater la très grande place accordée à l'Antiquité au XVIII^e et au début du XIX^e siècle, aussi bien dans le milieu artistique que politique. Cependant, les évolutions artistiques au cours du siècle tendent à la ranger de plus en plus du côté d'une pratique artistique conservatrice, en lien avec des institutions qui peinent à changer et sont de plus en plus remises en cause, même si les pouvoirs publics et les élites leur accordent toujours une place de choix. Les artistes s'inspirent de cet héritage antique mais peuvent se le réapproprier de diverses façons, illustrant plusieurs mécanismes de réception.

¹⁸⁴Gérard Monnier, *L'Art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, *op. cit.*, p. 146.

¹⁸⁵*Ibid.*, p. 146.

¹⁸⁶Colombe Couëlle, « Désirs d'Antique ou comment rêver le passé gréco-romain dans la peinture européenne de la seconde moitié du XIX^e siècle », *op. cit.*, <https://journals.openedition.org/anabases/760?lang=it&gathStatIcon=true> consulté le 06/05/2018.

¹⁸⁷*Ibid.*, <https://journals.openedition.org/anabases/760?lang=it&gathStatIcon=true> consulté le 06/05/2018.

2.3. Différents degrés de réception dans la conception des images

Les images antiques sont omniprésentes dans l'univers des artistes et, bien que de plus en plus jugées désuètes par certains, elles restent massivement utilisées par les pouvoirs publics et les milieux académiques qui produisent la plupart des images que nous avons collectées. Au cours de notre étude, nous avons dégagé ce que nous avons qualifié de différents « degrés » de réception dans les mécanismes de production des images allégoriques inspirées de l'antique. Ils traduisent des processus de composition et d'inspiration du matériau antique allant de la copie la plus fidèle à la réinterprétation très libre. Nous nous proposons d'illustrer maintenant ces degrés par des exemples tirés du corpus constitué pour cette recherche.

2.3.1. Premier degré : la copie de modèle antique

Ce que nous estimons être le premier degré de réception dans la création des images est tout simplement la reproduction à l'identique d'un modèle antique. Nous avons rappelé combien cet exercice était incontournable pour les élèves des beaux-arts et les lauréats du prix de Rome, et comment il venait enrichir les musées et les collections françaises. Nous avons aussi rencontré des copies dans des bâtiments publics tels que le palais Bourbon, abritant le pouvoir législatif depuis 1798¹⁸⁸. Le simple fait de placer une copie d'antique dans un lieu de ce type témoigne d'une forme de réception. Il peut s'agir d'une simple volonté décorative, le bon goût étant longtemps dicté par les codes antiques, comme il a été montré¹⁸⁹. On peut aussi y accorder plus de sens en invoquant certaines figures antiques dans ces lieux emblématiques, en plus du simple crédit que la présence de l'Antiquité peut conférer aux lieux¹⁹⁰. Nous avons relevé, dans la décoration intérieure et extérieure du palais Bourbon, deux copies de sculptures antiques de la déesse Athéna. La première a été réalisée par l'artiste Philippe-Laurent Roland (1746-1816) en 1810 et se situe à l'entrée du palais côté Seine, à gauche de l'escalier en regardant le palais (fig. 278).

¹⁸⁸*Le patrimoine de l'Assemblée nationale*, Paris, Attique, 2006.

¹⁸⁹Cf. *infra*, p. 48 et section p. 149.

¹⁹⁰Nous reprenons ici des éléments d'une étude que nous avons menée sur la réception d'Athéna au palais Bourbon. Nous y reviendrons plus en détail dans la troisième partie, cf. *infra*, p. 302. Voir Manon Champier, « Athéna citoyenne. La réception d'une déesse antique dans le patrimoine de l'Assemblée nationale », *Pallas. Revue d'études antiques*, n° 100, avril 2016, p. 249-273.

Au moment de la commande qui lui a été passée, il est probable que Philippe-Laurent Roland n'était pas encore un artiste connu mais prometteur, car les questeurs, désireux de limiter leurs coûts, avaient suggéré de faire appel à « des artistes que des talents trop reconnus n'auraient pas encore rendus exigeants, et d'en faire ainsi tout à la fois un monument et un encouragement aux arts¹⁹¹. » Il avait d'ailleurs déjà été employé pour les décorations de Versailles. L'artiste possède un parcours honorable : il est entré à l'École de l'Académie Royale en 1766 et a vécu cinq ans à Rome, il a exposé au Salon entre 1783 et 1814, puis il a contribué à la décoration du château de Fontainebleau, du Louvre, du théâtre Feydeau et du Palais de l'Institut. Enfin, il devient membre de l'Institut et fut le maître de David d'Angers¹⁹².

Nous ne détaillons pas ici tous le contexte de sélection du programme iconographique de l'entrée du bâtiment, car nous y accorderons un développement plus important dans le cinquième chapitre, consacré à la réception d'Athéna dans le domaine législatif¹⁹³. Ce qui nous intéresse ici est le choix de Roland, concernant sa sculpture. Il s'agit est en fait une reproduction de l'œuvre antique dite « Minerve Giustiniani¹⁹⁴ », conservée au musée du Vatican, elle-même copie en marbre d'une sculpture grecque d'époque classique (fig. 26). La copie romaine est trouvée au début du XVII^e siècle et placée dans la collection de Vincenzo Giustiniani. Elle connaît un véritable succès. Pendant un temps, on a pensé qu'elle avait été trouvée dans un édifice de l'Esquilin, qui était identifié comme un temple de *Minerva Medica*, alors qu'il s'agirait plutôt d'un nymphée¹⁹⁵. Certains la présentent alors comme une réplique de la célèbre Athéna Parthénos de Phidias¹⁹⁶ et elle fait l'objet de très nombreuses copies contemporaines en Europe. La Minerve Giustiniani est achetée par Lucien Bonaparte en 1805, suite à l'occupation napoléonienne en Italie¹⁹⁷. Il l'installe dans le grand hall de sa résidence romaine. Il la vend ensuite au pape et elle est confiée au musée du Vatican. Lorsque la commande est passée à Roland, la Minerve Giustiniani est donc chez Lucien Bonaparte. Le

¹⁹¹Cité par Emmanuel Georges Gatulle, *Petite histoire du Palais-Bourbon par Georges Gatulle*, Bordeaux, Elytis, 2011, p. 146.

¹⁹²Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris, France, Gründ, 1999.

¹⁹³Cf. *infra*, p. 305.

¹⁹⁴*Le patrimoine de l'Assemblée nationale*, Paris, Flohic, 1996, p. 57. Sur la Minerve Giustiniani, voir le *LIMC*, II, 1, p. 1086.

¹⁹⁵L. Richardson, *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*, London, JHU Press, 1992.

¹⁹⁶Désiré Raoul-Rochette, *Cours d'archéologie, professé par M. Raoul-Rochette, à la bibliothèque du roi, tous les mardis. Publié par la sténographie avec l'autorisation et la révision du professeur*, Eugène Renduel, libraire-éditeur, rue des Grands-Augustins, 1828, p. 362.

¹⁹⁷Ferdinand Boyer, *Le monde des arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire, Études et recherches*, Società editrice internazionale, 1970.

choix du modèle antique pour décorer la façade du palais s'est porté sur une sculpture connue, puisque le frère de l'empereur la possédait.

Le projet initial de l'architecte Poyet prévoyait en fait deux sculptures représentant les génies de la Législation et de la Prudence, mais les questeurs proposent ensuite une Thémis et une Pallas à l'antique¹⁹⁸. Malgré ce changement, l'esprit initial est conservé : Thémis, déesse de la justice, protège les lois et remplace logiquement le génie de la Législation, de même que Pallas, symbole de vertu et de sagesse, est souvent associée à la Prudence ; nous reviendrons plus en avant sur la complémentarité de ce duo¹⁹⁹. On n'a finalement donc pas composé de nouvelles figures allégoriques qui auraient été des génies, mais on a préféré représenter des divinités antiques, à partir d'un modèle connu, pour le cas d'Athéna. C'est tel que la déesse rayonnait dans l'Antiquité qu'on souhaite la montrer, l'utiliser pour patronner le travail des députés et rappeler aux visiteurs la grandeur du lieu dans lequel ils pénètrent. Ceci encourage aussi probablement un sentiment de familiarité avec les sculptures antiques, ainsi qu'un contact direct avec l'Antiquité.

La deuxième copie d'antique de la déesse Athéna présente au Palais Bourbon se trouve dans la Salle des Pas perdus. Il s'agit d'une copie en plâtre et en bronze de la Pallas de Velletri (fig. 308), dont nous avons signalé l'important parcours depuis Rome pour arriver au musée du Louvre (fig. 23). La copie du Palais Bourbon provient de l'atelier de moulage du musée du Louvre et a été produite vers 1840²⁰⁰. Dans cette salle, un cérémonial a été instauré depuis Louis-Philippe, au cours duquel le président de l'Assemblée, venant de l'hôtel de Lassay, attendant, traverse la salle pour rejoindre celle des Séances, encadré d'une garde rangée en double haie²⁰¹. Athéna patronne donc cette cérémonie depuis environ 1840, et encore de nos jours. La statue adopte une attitude solennelle, couplée à des attributs tels que le casque et l'égide, qui l'inscrit dans la mouvance des effigies d'Athéna exécutées par Phidias (Parthénos et Promachos) présentes sur l'Acropole.

Le moulage datant de la Monarchie de Juillet est ainsi venu rejoindre deux autres copies en bronze de modèles antiques, en place depuis 1795. Ce sont deux autres statues parmi les plus célèbres de la sculpture antique : le groupe de Laocoon et ses fils et le groupe de Paetus et d'Arria. Laocoon était un prêtre de Poséidon qui s'était opposé à l'accueil du cheval de Troie dans l'enceinte de la ville et la statue représente le moment où il tente de protéger ses

¹⁹⁸*Le patrimoine de l'Assemblée nationale*, Paris, Attique, 2006, p. 233. La *Thémis* a été réalisée par le sculpteur J.-A. Houdon.

¹⁹⁹Cf. *infra*, p. 305.

²⁰⁰*Le patrimoine de l'Assemblée nationale, op. cit.*, Attique, p. 119.

²⁰¹*Le patrimoine de l'Assemblée nationale, op. cit.*, Flohic, p. 110-111.

filis de serpents sortis de la mer²⁰². Arria est la femme de Paetus et l'accompagne dans le suicide en lui montrant la voie, lorsque celui-ci était accusé d'avoir trahi l'empereur Claude et condamné à mort²⁰³. Nous avons déjà montré la célébrité de la copie antique rapportée de Rome, et comment les Français avaient déployé beaucoup d'énergie pour la rapporter. L'emplacement d'une de ses copies, ici, aux côtés de deux autres statues célèbres vient confirmer ce statut²⁰⁴.

Le groupe de Laocoon a été interprété symboliquement : les serpents pourraient représenter l'opposition qui tourmente le pouvoir, incarné par Laocoon. On y a vu aussi la Constitution se débattant des étreintes du pouvoir²⁰⁵. La statue de la Pallas de Velletri peut incarner la Sagesse ou la Constitution, voire plus tard la République et évoquer les mêmes valeurs.

Ces deux copies de statues antiques d'Athéna démontrent à nouveau le prestige des sculptures antiques. On choisit de les faire figurer à l'identique des modèles antiques, plutôt que de composer de nouvelles images. Dès l'Antiquité, les statues ont fait l'objet de copies et l'on constate que c'est toujours le cas au XIX^e siècle. Elles sont entrées dans les exemples canoniques utilisés par les artistes. En témoigne le *Cours d'archéologie* de Désiré Raoul-Rochette (1828), qui traite de Phidias et qui cite ces deux sculptures :

« On peut douter que la belle *Minerve Giustiniani* et notre superbe *Pallas de Velletri* soient des copies de la *Minerve poliade* ou de celle du Parthénon. Chacune de ces deux opinions compte d'imposants suffrages [*sic*], entre lesquels je ne me permettrai pas de placer le mien²⁰⁶. »

Cette citation rappelle aussi combien Athènes et Athéna sont étroitement associées, comme nous l'avons souligné dans les publications de Duruy ou du Daremberg et Saglio, le Parthénon étant présenté comme monument de référence.

Les copies antiques étaient aussi l'occasion d'afficher un patrimoine devenu national, dans la lignée du projet révolutionnaire de rayonnement culturel universel. Athéna est perçue ici comme une représentante du prestigieux héritage que représente l'Antiquité, mais aussi en tant que déesse de la Raison, réemployée pour légitimer le pouvoir. Le premier degré de la réception, celui de la copie, répond donc, en plus de vouloir embellir le décor quotidien, à une

²⁰²Virgile, *Énéide*, 2, 40-227.

²⁰³Pline le Jeune, *Correspondances*.

²⁰⁴Cf. *supra*, p. 167.

²⁰⁵*Le patrimoine de l'Assemblée nationale*, op. cit., Attique, p. 119.

²⁰⁶Désiré Raoul-Rochette, *Cours d'archéologie, professé par M. Raoul-Rochette, à la bibliothèque du roi, tous les mardis. Publié par la sténographie avec l'autorisation et la révision du professeur*, op. cit., p. 362.

volonté d'ancrer l'Antiquité dans le territoire français, de se la réapproprier et de la posséder, entretenant la fiction d'un héritage direct.

2.3.2. Deuxième degré : la composition d'images fidèles aux codes antiques

Le deuxième degré de réception dans la composition des images serait celui de la création d'une image inédite de la déesse, mais de manière fidèle aux codes antiques. Dans ce cas, pas de transgression particulière, pas de bricolage allégorique qui emprunte des attributs à d'autres figures : l'artiste, s'il compose une image nouvelle, se positionne dans la lignée de ce qu'il a pu observer des représentations antiques. Nous prenons à nouveau pour exemple une sculpture, celle du haut-relief d'Antoine Étex, figurant sur l'un des piliers ouest de l'arc de triomphe de l'Étoile (fig. 303).

Étex est un artiste né à Paris en 1808 et mort à Chaville en 1888, qui s'est principalement distingué pour sa sculpture, même s'il s'est aussi essayé à la peinture et à l'architecture²⁰⁷. Issu d'une famille d'artistes où il apprend auprès de son père les rudiments de la sculpture, il connaît un parcours honorable, récompensé plusieurs fois pour ses travaux. Il est notamment l'élève d'Ingres entre 1827 et 1829, puis il concourt pour le prix de Rome où il décroche le second prix en 1828. Il obtient une pension pour séjourner en Italie pendant deux ans. Il se fait remarquer au Salon de 1833 par son groupe colossal représentant *Cain*, poussant Thiers, alors ministre des travaux publics, à l'embaucher pour l'exécution de deux groupes de l'arc de Triomphe²⁰⁸. La commande est établie par l'arrêté du 23 juillet 1833.

Le haut-relief qui nous intéresse est dédié à *La Paix de 1815*, marquant la défaite de Napoléon après Waterloo ; il a été réalisé entre 1833 et 1836 pour l'arc de triomphe de l'Étoile, lui-même commandé par Napoléon en 1806, pour honorer les armées françaises²⁰⁹. Encore un témoin de la grande place accordée à l'Antiquité dans la politique du XIX^e siècle, cet arc s'inscrit dans la lignée des arcs de triomphe des empereurs romains. Il possède des dimensions considérables (presque cinquante mètres de haut), qui se veulent à l'image des victoires napoléoniennes et affichent ostensiblement la grandeur du régime et les bienfaits qu'il apporte au peuple. Cet ouvrage imposant est récupéré et resémantisé par les régimes

²⁰⁷Louis-Gustave Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains : contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers. A - H*, Paris, Hachette, 1858.

²⁰⁸Isabelle Rouge-Ducos, *L'Arc de triomphe de l'Étoile. Art et histoire*, Dijon, Faton, 2008.

²⁰⁹Jules Thierry, *Notice historique de l'Arc de Triomphe de l'Étoile: Publiée par Jules Thierry et G. Coulon, Inspecteurs du monument*, J. Thierry Rosselin, 1847, p. 3.

suiuants, puisqu'il est terminé sous la Monarchie de Juillet. C'est ce que souligne la citation dans la notice sur l'Arc de Jules Thierry, publiée en 1847, donc toujours sous ce régime. Ce dernier explique que Louis-Philippe a :

« conçu la grande pensée de terminer tous les monuments nationaux, et particulièrement celui auquel nos victoires ont donné un caractère européen. Il voulut que ce monument, rendu à sa destination primitive rappelât les capitales et les villes envahies, les champs de bataille témoins de nos succès, et transmet à la postérité les gloires militaires de la république et de l'empire²¹⁰. »

Si l'auteur vante les mérites de Louis-Philippe, il traduit bien l'idée que le roi citoyen se positionne comme héritier de la République et de l'Empire, et choisit de glorifier un passé de conquête et de victoires.

La composition d'Étex destinée à symboliser le retour de la paix en 1815 donne à voir des personnages dans des situations apaisées, surplombés par une Athéna protectrice qui patronne le retour de la prospérité. Un guerrier remet symboliquement son épée dans son fourreau, une femme caresse un enfant sur ses genoux pendant qu'un autre s'appuie sur elle en lisant, un homme travaille un champ de blé avec le soc d'une charrue, et un soldat laboureur, retourné au pays, dresse un taureau. Les présences militaires rappellent la sortie de la guerre ; les activités économiques et intellectuelles reprennent, autant de champs d'action qui peuvent correspondre à Athéna. Sa présence ici est à propos, en accord avec son rôle de déesse guerrière tacticienne, qui ne conduit pas une guerre à outrance, mène les hommes à la victoire et à la prospérité, et leur permet, une fois la paix advenue, de s'adonner à des activités intellectuelles et techniques. Étex assigne à la déesse un rôle dans la lignée de l'image fournie par les grandes publications historiques du XIX^e siècle²¹¹, qui n'est pas forcément en contradiction avec la grande déesse guerrière antique, même s'il l'on n'en retient que les côtés positifs.

Pour composer sa déesse, il a aussi choisi de rester fidèle aux codes iconographiques antiques, pratique que nous avons qualifiée de second degré de réception : la construction d'une image nouvelle mais en accord avec ce qui se fait dans l'Antiquité, sans ajouts d'attributs nouveaux ou empruntés à d'autres figures. Ainsi la déesse est casquée et porte l'égide frangée de serpents, avec en son centre le *gorgoneion*. Elle tient dans sa main une lance, en tant que gardienne de l'ordre, mais elle n'est pas offensive : la paix est désormais installée. Ces attributs, s'ils montrent que la déesse reste aux aguets, ont aussi pour but de

²¹⁰*Ibid.*, p. 3.

²¹¹Cf. *supra*, p. 79.

permettre de d'identifier la déesse. Est d'ailleurs présent dans la scène l'olivier, arbre attribué à la déesse et symbole incontournable dans une allégorie de la Paix.

Composer une image nouvelle mais en respectant les pratiques antiques et sans procéder au bricolage allégorique pour créer des formes nouvelles, voilà donc le degré intermédiaire entre l'hybridation et la simple copie. L'auteur compose une forme qui est la sienne mais se garde de modifier les codes iconographiques établis depuis longtemps, en tout cas depuis l'époque classique, qui a été érigée en modèle absolu de la perfection artistique par Winckelmann. C'est encore la déesse telle qu'elle se présente dans l'Antiquité, ou en tout cas telle qu'elle a été perçue, à l'instar des publications mettant en avant un certain lissage de sa figure²¹², que l'on souhaite évoquer. En ne choisissant pas directement une copie, on ne fait pas figurer l'Antiquité elle-même, mais on utilise une référence, un décor, pour placer des valeurs dans la composition d'une allégorie moderne. Ainsi, lorsqu'un artiste compose une allégorie, il peut procéder comme Étex dans cet exemple, ou se permettre de nouvelles formes, pour adapter la figure au message qu'il souhaite faire passer. Le troisième degré de la réception dans la conception des images relève du bricolage allégorique.

2.3.3. Troisième degré : le bricolage allégorique

Un dernier degré de réception se manifeste par l'ajout d'attributs extérieurs, ou par la réélaboration de la figure sous l'influence d'une autre. C'est notamment le cas de la sculpture qui se trouve au sommet du Grand Palais des beaux-arts, représentant une Athéna au sein dénudé, alors même qu'une telle représentation est impensable dans l'Antiquité (fig. 461). La statue est réalisée par Raoul Verlet (1857-1923), ancien élève à l'École des beaux-arts, qui a concouru plusieurs fois pour le Prix de Rome, mais n'en décroche jamais que le second prix²¹³. Dans sa carrière, il a l'occasion d'exposer au Salon et, en 1887, de partir à Rome grâce au prix du Salon qu'il venait de remporter. Sa production est abondante et variée, y compris dans les décors d'hôtels particuliers ou de grands monuments commémoratifs. Il a aussi l'occasion d'enseigner aux beaux-arts et de devenir membre de l'Institut.

²¹²Cf. *supra*, p. 79.

²¹³Cf. la notice en ligne du Conseil des musées de Poitou Charente : *Verlet Raoul*, <http://www.alienor.org/collections-des-musees/fiche-personne-9313-verlet-raoul>, consultée le 10 mars 2017.

Gilles Plum présente le Grand Palais, construit à l'occasion de l'exposition universelle de 1900, comme « le palais du peuple de la Troisième République²¹⁴ » dont le décor « illustre une ambition nourrie durant un siècle pour la transcendance de l'Art et la première place de la France²¹⁵. » Y retrouver la déesse patronne des arts et de la technique n'est donc pas surprenant. Les sculpteurs et leurs programmes iconographiques ont été soigneusement choisis pour la réussite de l'Exposition et la renommée qu'elle doit assurer à Paris²¹⁶.

La composition que Verlet a réalisée pour le Grand Palais représente Minerve protégeant de son bouclier la Peinture, figurant à ses pieds et tenant une palette, ainsi que la sculpture. Celle-ci est incarnée par un buste inspiré du *Torse du Belvédère*²¹⁷, célèbre sculpture d'Apollonios²¹⁸. Elle est installée sur un chapiteau corinthien qui rappelle la grande place qu'occupe l'Antiquité dans la pratique de cet art. Le traitement de la déesse est ici assez original. Elle porte un casque, tient une lance et tend son bouclier, forme parfois donnée à l'égide. C'est donc sous son égide que se place la sculpture, en rapport avec les attributions antiques de la déesse, de patronne des arts et de la technique. Pourtant l'auteur s'est permis une grande fantaisie en dénudant la poitrine de la déesse.

Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'une esquisse préparatoire de la statue, conservée au musée des beaux-arts d'Angoulême, présentait une version où la poitrine de la déesse était couverte de son égide, frangée de serpents (fig. 462). Le sculpteur avait donc opté pour une première version qui était conforme aux représentations antiques de la déesse, puis a finalement décidé de prendre des libertés par rapport à ces dernières. Comme l'explique Gilles Plum, de nombreuses étapes ont été nécessaires avant la validation du rendu final, la sculpture devant être validée à la fois par les architectes du Grand Palais, ainsi que par l'administration²¹⁹ ; il est donc difficile d'établir les responsables de cette décision. Toutefois, ceci témoigne que plusieurs personnes ont validé une figure originale de la déesse.

Le sein nu est un symbole nourricier, et il a pu être utilisé ici par contamination des images de la République, qui est régulièrement représentée ainsi, et depuis plus d'une

²¹⁴Gilles Plum, *Le Grand Palais, un palais national populaire. Architecture et décors*, Paris, Éditions du patrimoine. Centre des monuments nationaux, 2008, p. 13.

²¹⁵*Ibid.*, p. 13.

²¹⁶Gilles Plum, *Le Grand Palais, un palais national populaire. Architecture et décors*, op. cit., p. 112.

²¹⁷Voir Musée du Vatican, *Notice en ligne du Torse du Belvédère*, <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/fr/collezioni/musei/museo-pio-clementino/sala-delle-muse/torso-del-belvedere.html>, consultée le 19 mars 2018.

²¹⁸Gilles Plum, *Le Grand Palais, un palais national populaire. Architecture et décors*, op. cit., p. 116.

²¹⁹*Ibid.*, p. 111-115.

centaine d'années au moment où l'auteur compose sa figure²²⁰. On a affaire à une représentation originale de la déesse qui témoigne d'une forte réappropriation de ses codes de représentation par l'artiste, probablement sous l'influence de son temps. C'est en ce sens que nous parlons de troisième degré de réception : une utilisation de la figure de la déesse, mais aménagée aux goûts de l'époque et dans une composition accompagnée d'autres allégories pour servir le propos. Ici, le Grand Palais, sous l'action de la déesse, se présente comme un temple dédié aux arts et à la culture.

Dans cette logique, les artistes peuvent aussi emprunter des attributs à la déesse ou un aspect général qui lui ressemble pour composer des allégories de la France, de la Constitution etc. À titre d'exemple, nous pouvons citer la *France sous Louis XIV*, du sculpteur Laurent Honoré Marqueste, qui figure à la base du pilier sud-ouest du pont Alexandre III, à Paris (fig. 456). Marqueste est né à Toulouse en 1848 et il est décédé à Paris en 1920²²¹. Il est récompensé du prix de Rome en 1871 et séjourne à la Villa Médicis entre 1872 et 1875. Il a l'occasion d'exposer plusieurs fois au Salon et d'enseigner à l'École des beaux-arts de Paris, ainsi que de rejoindre l'Académie en 1900. Il est régulièrement sollicité par la ville de Paris pour des créations publiques, dont la sculpture du pont qui nous intéresse.

Le pont Alexandre III a été bâti, tout comme le Grand Palais, à l'occasion de l'exposition universelle de 1900, et relie ce dernier à l'esplanade des Invalides²²². Tout comme le Grand Palais, il se doit de clore le siècle par une démonstration de force architecturale et son programme iconographique est très réfléchi²²³. Il rend hommage à la signature de l'alliance entre l'empereur russe Alexandre III et le président de la République Sadi Carnot, en 1891. Ce sont les architectes Joseph Cassien Bernard et Gaston Cousin qui sont chargés de la décoration du pont, un aspect majeur du projet, puisqu'il s'agit d'une vitrine pour l'Exposition universelle de Paris. Elle comprend plusieurs allégories et le groupe des quatre figures occupant la base des piliers fait références à plusieurs étapes de l'histoire de France. Sur la rive droite, en amont, on peut observer *La France du Moyen Âge* d'Alfred-Charles Lenoir, sur la rive gauche, toujours en amont, *La France à la Renaissance* de Jules Coutan, sur la rive gauche en aval, *La France sous Louis XIV* de Laurent Marqueste, et enfin

²²⁰Voir Maurice Agulhon, *Marianne au combat : l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979 et *Marianne au pouvoir : l'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*, Paris, Flammarion, 1989.

²²¹Cf. la notice en ligne de la BNF : *Laurent Honoré Marqueste (1848-1920)*, http://data.bnf.fr/14846441/laurent_honore_marqueste/, consultée le 12 mars 2017.

²²²Voir Schneider, *Le pont Alexandre III à Paris*, Paris, C. Béranger, 1900.

²²³Bernard Marrey, *Les ponts modernes. 18e-19e siècles*, Paris, Picard éditeur, 1990, p. 256-260.

sur la rive droite, en aval, *La France moderne* de Gustave Michel. C'est la troisième figure qui nous intéresse, car elle se présente sous les traits d'une allégorie féminine proche de l'aspect d'Athéna et certains des attributs de la déesse ont été modifiés par l'artiste pour s'adapter au propos et évoquer la Monarchie du roi soleil.

La France est en effet assise dans une position solennelle : elle porte un casque, une cuirasse à l'antique et tient un sceptre ainsi qu'une victoire. À ses côtés repose une couronne. Les attributs présents renvoient à la Monarchie mais aussi aux attributs classiques d'Athéna. Si le sceptre surmonté d'une fleur de lys fait bien sûr référence au pouvoir royal, sa forme élancée n'est pas sans rappeler la lance de la déesse. La victoire est un attribut popularisé par la Parthénos de Phidias ; enfin, le casque et l'armure habillent presque systématiquement la déesse. Nous notons que la cuirasse a été adaptée aux codes monarchiques : ici, pas de *gorgoneion* au centre de la poitrine, mais le soleil à visage, symbole de Louis XIV. Nous avons donc affaire à un réemploi des attributs de la déesse, comme le casque, la victoire et la cuirasse. Le but est de composer une autre allégorie, d'un aspect général proche d'Athéna, mais avec l'ajout d'attributs empruntés à la Monarchie, répondant du procédé du bricolage allégorique.

Doter une nouvelle figure des attributs d'Athéna est une référence directe à la déesse antique, mais aussi un moyen de conférer à l'allégorie les valeurs qui lui sont associées, comme la raison ou la sagesse. Enfin, parfois les attributs de la déesse peuvent être utilisés de manière isolée, sans figurer directement sur une figure ; c'est ce que nous appelons alors une « citation ».

2.3.4. La citation : l'évocation de la déesse par un attribut isolé

Il s'agit là d'un mécanisme de réception plus indirect. L'attribut est employé comme motif iconographique véhiculant les valeurs que la réception associe à la déesse. Dans ce cas, sa présence est isolée et on ne voit pas forcément de figure féminine armée. C'est principalement le cas de la chouette. Sa simple représentation symbolise la Sagesse, par son association avec Athéna. Nous appelons ce procédé de réception une « citation » car la déesse n'est pas présente elle-même ; on n'a pas non plus composé une figure qui lui ressemble, mais

la chouette permet son patronage. Nous prenons pour exemple à nouveau une image figurant au Palais Bourbon, dans le Salon Delacroix²²⁴.

Faut-il encore présenter Eugène Delacroix (1798-1863) ? Ce célèbre peintre romantique et orientaliste s'est vu attribuer un certain nombre de commandes publiques et a réalisé le plafond de la bibliothèque du Palais Bourbon, ainsi que le salon que nous venons d'évoquer, une commande qu'il doit en grande partie à Thiers, alors ministre et secrétaire d'État au département du Commerce et des Travaux Publics²²⁵. Ce dernier remarque Delacroix au salon de 1822 et le peintre réalise ce plafond entre 1833 et 1838. Le Salon est destiné à recevoir le roi Louis-Philippe les jours de séance royale. Les pilastres de la pièce représentent les fleuves de France, ainsi que la Méditerranée et l'Océan, que Delacroix considère comme les limites naturelles du pays. Sur les murs et les plafonds, des sujets évoquent les thématiques de l'Industrie, de l'Agriculture, de la Justice et de la Guerre.

Nous reprendrons dans notre troisième partie la composition du plafond plus en détail et n'évoquerons ici que les parties qui nous intéressent : les carrés qui composent les quatre coins du plafond. Chacun d'entre eux est occupé par un petit amour tenant divers attributs : une corne d'abondance, la massue d'Héraclès – deux motifs issus de l'Antiquité – le compas et le marteau, et enfin la chouette²²⁶. Tous ces éléments renvoient à des notions assurant la stabilité de l'État : prospérité, sciences et arts, force et sagesse. Ce n'est pas Athéna qui est directement représentée dans ce caisson, mais la présence de la chouette permet en quelque sorte de la citer, en invoquant la raison. Il s'agit d'un témoignage d'un ancrage très profond de l'association de certaines valeurs à la déesse, notamment comme la chouette qui évoque la sagesse par son biais, car il n'est plus nécessaire aux artistes de représenter la déesse elle-même pour savoir qu'elle sera présente à l'esprit du spectateur.

L'iconographie est un outil de diffusion des messages et ce, dès l'Antiquité. Elle occupe la place publique et dans ce discours par l'image, Athéna et Minerve sont fortement présentes et permettent de représenter les cités, ou encore, de mettre en valeur les puissants. Les procédés artistiques antiques connaissent une postérité impactant l'iconologie des siècles suivants et occupent une place majeure dans la formation des artistes du XIX^e siècle. Le répertoire iconographique et symbolique que constitue l'Antiquité leur permet de puiser des

²²⁴Cet exemple est à nouveau tiré de notre article : Manon Champier, « Athéna citoyenne. La réception d'une déesse antique dans le patrimoine de l'Assemblée nationale », *op. cit.*

²²⁵*Delacroix à l'Assemblée nationale*, Paris, 1995, p. 16.

²²⁶*Le patrimoine de l'Assemblée nationale, op. cit.*, Flohic, p. 100.

éléments pour composer des images où la réception des déesses peut s'exprimer à différents niveaux.

Les publications historiques faisant autorité, dans la France du XIX^e siècle, se sont avérées être de plus en plus précises et accorder une place toujours croissante à l'image, pour donner à voir l'Antiquité. Elles proposent une vision d'Athéna et de Minerve de moins en moins confondue, bien que leur iconographie soit quasiment identique. Elles associent aux déesses des grandes valeurs qui donnent la tonalité de l'allégorisation des déesses, ne faisant généralement qu'une, lorsqu'il s'agit de réception. Ces valeurs sont la raison, la paix, mais aussi la guerre, la vertu et toutes les activités de l'intelligence et des arts ; en somme, des notions qui conviennent parfaitement pour incarner la grandeur des institutions, des régimes, et des dirigeants français du XIX^e siècle, et qui expliquent la très grande présence de la déesse dans les allégories contemporaines, comme le démontre le corpus que nous allons maintenant analyser. Cette présence est aussi justifiée par le poids de l'Antiquité dans la formation artistique contemporaine et par le caractère d'autorité qui est donné aux œuvres antiques, qu'il convient de reproduire, imiter, ou prendre pour sources d'inspiration afin de composer de nouvelles images. Le relatif lissage de la figure d'Athéna, dans les publications, semble découler de l'évolution de son iconographie au cours de l'Antiquité, de moins en moins guerrière. Il conduit à l'allégorisation de sa figure, à même d'incarner des concepts clés, et d'être particulièrement employée dans certaines thématiques, que nous allons à présent développer. La partie suivante sera consacrée aux deux grands domaines mis prioritairement en avant lorsque l'on parle de la déesse : celui de la guerre – et par conséquent de la paix – ainsi que celui des activités civilisatrices, englobant la raison, la connaissance, la technique, les arts et métiers et le savoir en général.

Deuxième partie

Athéna guerrière et civilisatrice au service des pouvoirs publics

L'étude des publications concernant Athéna au XIX^e siècle montre que le portrait qui en est fait est plus ou moins lissé pour dépeindre une déesse noble, sage, raisonnable, grande combattante, amie des hommes et protectrice de leurs cités, de leurs connaissances et de leurs techniques. Les deux principaux domaines qui lui sont associés sont ainsi celui de la guerre et celui du savoir-faire. Nous nous proposons à présent d'analyser la réception de la déesse dans ces deux secteurs, au XIX^e siècle, en commençant par la guerre. La déesse peut être utilisée comme personnification de cette dernière ; pourtant, son côté belliqueux semble très secondaire à l'époque contemporaine et peut être assumé par d'autres figures antiques comme Arès ou Enyo. Lorsqu'Athéna est associée à la guerre, c'est alors plutôt en tant que pourvoyeuse de victoire et garante de la paix. Les allégories de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle la montrent parfois sous un jour combattif, qui semble pourtant se perdre au fil du siècle.

En revanche, son rôle de personnification de la Sagesse nous paraît constant sur toute la période qui nous intéresse et l'amène à patronner toutes les institutions concernant la connaissance, l'enseignement, la science, la technique ou encore les beaux-arts. Elle permet même de rassembler ces divers domaines dans une catégorie plus vaste englobant toute la culture. Elle est utilisée comme une figure civilisatrice. Le quatrième chapitre sera consacré à ces aspects. Il nous permettra de montrer que l'étroite association, dans les esprits du XIX^e siècle, entre Athéna, Athènes et la Grèce elle-même, berceau des beaux-arts, en fait une patronne des activités artistiques à même de supplanter Apollon sur son propre terrain. Si Athéna incarne la Sagesse, alors elle sert de légitimation à toutes les réalisations de l'État et en particulier au mécénat public des institutions culturelles et scientifiques. Elle est une figure de choix pour l'imagerie officielle en quête de légitimation, durant un siècle connaissant de grandes fluctuations politiques et voyant les régimes se succéder, chacun souhaitant marquer son temps, s'imposer contre ses opposants et insister sur la grandeur de ses souverains ou des gouvernements.

Chapitre 3

La réception d'Athéna dans le domaine militaire : De la combativité à l'autorité sereine

Si les publications du XIX^e siècle valorisent en premier lieu la dimension raisonnable et civilisatrice d'Athéna, elles évoquent toutes inévitablement son aspect guerrier, notamment le Daremberg et Saglio, qui, nous l'avons vu, le traite comme la deuxième de ses plus grandes attributions antiques¹. Et c'est à raison, puisque c'est bel et bien un aspect incontournable de l'Athéna antique. Susan Deacy, à la manière de Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, dans *La Mètis des Grecs*², a comparé le couple Athéna et Arès, les deux divinités principales les plus guerrières du monde grec³. Chacune s'illustre dans une facette de l'affrontement guerrier : Arès est la *lyssa*, folie meurtrière, alors qu'Athéna, pleine de *mètis*, représente la guerre tactique et réfléchie. Elle est une puissance dévastatrice, parfois effroyable. C'est dans le fracas que se fait sa naissance, tout armée et faisant trembler la terre entière⁴. Paul Wathelet énumère l'ensemble de ses interventions dans l'*Illiade* et l'*Odyssée* et démontre que son action, si elle peut être violente, n'est pas impulsive, puisqu'elle use de *mètis* et de ruse, contrairement à Arès⁵. Susan Deacy suppose que l'opposition entre les deux dieux s'illustrerait plutôt dans le fait qu'Athéna déchaîne sa violence au service de ses protégés, qu'elle prend sous son aile, comportement qu'on n'attribue pas à Arès.

¹Cf. *supra*, p. 70.

²Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence : la mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 2008.

³Susan Deacy, « Athena and Ares: War, Violence and Warlike Deities », dans Hans van Wees (dir.), *War and Violence in the Ancient World*, Londres, Duckworth, Classical Press of Wales, 2000, p. 285-298.

⁴*Hymnes homériques à Athéna*.

⁵Paul Wathelet, « Athéna chez Homère ou le triomphe de la déesse », *Kernos*, n° 8, 1995, p. 167-185.

Ainsi, malgré un aspect terrifiant, la déesse resterait l’alliée des hommes. Ceci en fait une figure d’autant plus précieuse pour le pouvoir militaire du XIX^e siècle, qui s’empare de l’image de la déesse pour donner du relief à ses documents officiels, faire valoir ses institutions et célébrer la grandeur de la nation, ainsi que ses victoires. Faire figurer la déesse sur des documents ou sur certains monuments commémorant des exploits militaires est un choix qui traduit la vision que les hommes du XIX^e siècle ont d’Athéna. C’est une déesse guerrière, mais surtout protectrice et garante de la cohésion de l’État. Elle apporte aussi la paix, et peut en devenir l’égérie, parée de l’olivier, symbole même de la paix. C’est un aspect qui est souligné dans les publications que nous avons analysées dans la partie précédente. La réception de sa figure révèle, encore bien souvent, cet effet de lissage que nous avons souligné.

Pour présenter la réception de la déesse dans le domaine militaire, nous avons choisi des sources à la portée et au statut très variés. Nous commencerons par présenter l’utilisation de son image dans les vignettes de courrier militaire éditées entre la Révolution et l’avènement de l’Empire. Ce sont des documents destinés à un public restreint : uniquement le destinataire du document, mais quelque fois la foule, lorsqu’il s’agit d’affiches ou de feuillets distribués. Bien que leur diffusion soit limitée, ces gravures traduisent, pour une période politique instable, la construction d’un discours par l’image de la part des pouvoirs publics et celle d’une culture visuelle commune, pour composer l’image du nouveau régime républicain, dans laquelle la déesse a sa place. Nous montrerons ensuite, avec une sélection de médailles militaires de l’année 1848, qui connaissent des modes de diffusion proches, que ces pratiques s’étendent dans le siècle, en tendant vers un assagissement de la déesse, moins combattive et plus apaisée, en position d’autorité. Ces processus, qui visent à établir la nouvelle figure de la République, soulignent le procédé d’allégorisation dont fait l’objet la déesse antique au XIX^e siècle. Nous montrerons ensuite qu’elle peut prêter ses traits à la Guerre elle-même, mais pour la dépeindre sous un jour, encore une fois, calme et serein, porteur de victoire et de grandeur pour la nation. Nous utiliserons alors des exemples provenant des décorations intérieures d’un bâtiment public, le Palais Bourbon, qui ne sont, encore une fois, pas destinées à être contemplées par tous, mais traduisent toujours les mécanismes de mise en représentation du pouvoir. Cette notion de grandeur nous amènera enfin sur le dossier de l’utilisation de la déesse dans la déclamation de la Victoire, sur un monument, cette fois, observé par tous⁶,

⁶Nous avons initialement souhaité porter l’analyse sur les monuments aux morts de la guerre de 1870, mais nos recherches dans la base de données référençant les monuments aux morts de France, établie par

l'Arc de triomphe de l'Étoile, commencé sous l'Empire et achevé sous la Monarchie de Juillet. Nous verrons donc qu'en cette fin de première moitié du siècle, la déesse est principalement associée à des notions comme la paix et la civilisation et que son aspect belliqueux est en quelque sorte déchargé sur d'autres figures, qui n'utilisent que certains de ses attributs, ou sont issues aussi de l'Antiquité, comme Ényo. Athéna est guerrière, mais elle n'est pas folie destructrice et sanguinaire et elle permet de souligner la grandeur de la nation et les réalisations militaires de l'État.

3.1. L'allégorisation d'Athéna dans les en-têtes militaires et les médailles : une République guerrière, mais de moins en moins agressive

Les en-têtes de courriers officiels sont richement décorés d'allégories et de figures, véhiculant un certain nombre de valeurs, par le biais de figures allégoriques inspirées des manuels d'iconologie, ainsi que bon nombre de symboles permettant d'affirmer l'appartenance de l'émetteur du document au régime en place. C'est une pratique très courante sur la période allant de 1789 à 1914, qui semble s'estomper dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Nous avons constaté, en dépouillant des archives plus récentes, que les en-têtes deviennent de plus en plus sobres et que les illustrations sont délaissées. Ces documents nous permettent de couvrir la période allant de la Révolution de 1789 à celle de 1848 et de mettre en avant un certain nombre de points concernant la réception d'Athéna dans le domaine militaire. Nous commencerons par présenter le corpus des vignettes de courrier et les difficultés de contextualisation qu'il pose. Nous exposerons ensuite, par le biais de vignettes récurrentes, visiblement éditées en série, le succès de la figure d'Athéna. Puis nous analyserons le processus d'hybridation entre Athéna et la Liberté, qui permet de constituer une image de République guerrière. Cette image rencontre du succès parmi les chefs les plus charismatiques de l'armée, tels que Napoléon Bonaparte. Nous montrerons ensuite que le bricolage allégorique ne s'arrête pas à l'hybridation entre Athéna et la Liberté ; il produit une grande variété d'allégories, traduisant, par là-même, un bricolage politique. Pour terminer sur les vignettes, nous soulignerons combien, en cette période agitée politiquement, Athéna peut

l'université de Lille 3, ne nous ont pas permis de découvrir des monuments ornés de la déesse pour cette période, alors qu'elle est présente sur plusieurs monuments aux morts des deux grandes guerres, qui relèvent cependant du XX^e siècle.

parfois être utilisée de manière très combative, alors qu'elle l'est beaucoup moins par la suite. Enfin, nous confronterons ces observations à quelques exemples de médailles éditées en l'année clé que représente 1848, utilisant les mêmes processus allégoriques mais privilégiant toujours la République guerrière calme et dominante, non plus sur le champ de bataille.

3.1.1. Le corpus des vignettes révélateur d'une pratique allégorique

En tant que déesse guerrière, apportant la victoire aux hommes et vêtue d'attributs guerriers qui permettent d'évoquer le domaine militaire, Athéna figure dans l'imagerie émanant d'institutions martiales. Nous avons pu relever un grand nombre d'en-têtes de courrier ou autres documents papiers, provenant de différents services d'archives comme les archives municipales de Toulouse, les archives nationales ou dans la base de données Gallica, le site en ligne de la Bibliothèque Nationale de France. Dans cette dernière, nous avons consulté des collections d'estampes, telles que la grande collection de Vinck, des observations complétées par des visites au Cabinet des Estampes.

Parmi les nombreux en-têtes répertoriés, nous proposons de ne traiter que quelques exemples représentatifs de l'ensemble, qui est présenté en détail dans le catalogue. La collection Vinck, qui contient des estampes, des dessins, des photographies, des affiches et des défets de presse⁷, a été constituée par le baron Carl de Vinck de Deux Orp (1859-1931), diplomate, qui a recueilli des documents allant de 1770 à la fin de la Commune de Paris⁸. Il a cédé, en 1906, au cabinet des Estampes un fonds évalué à vingt-huit mille documents. Un inventaire a été imprimé en neuf tomes, mais reste inachevé, décrivant vingt-mille documents allant jusqu'à la fin du Second Empire. Les éléments que nous avons sélectionnés datent du début de la Révolution au Consulat.

Les sources tirées de la collection de Vinck sont des vignettes et des en-têtes découpés et collés dans un catalogue, de manière cumulative et décontextualisée, ce qui pose un sérieux problème pour leur exploitation historique. Le catalogue n'indique qu'un empan chronologique pour la datation, tandis que certains documents seulement font l'objet d'une légende manuscrite, donnant généralement le nom, voire la fonction de l'émetteur du

⁷Les défets sont des feuillets dépareillés d'un ouvrage d'édition, ne pouvant servir à former des exemplaires complets, mais permettant de compléter des exemplaires défectueux (définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : <http://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9fet> consulté le 30/03/2018).

⁸Voir la notice de présentation sur le site de la BnF : Odile Faliu, *Collections Hennin et de Vinck : des sources iconographiques pour l'histoire de France*, <http://blog.bnf.fr/lecteurs/index.php/2010/05/collections-hennin-et-de-vinck-des-sources-iconographiques-pour-lhistoire-de-france/>, consulté le 31 mars 2017.

document où figurait l'image. Ces éléments manuscrits sont parfois laborieux à déchiffrer, d'autant qu'il s'agit de noms propres quelques fois difficilement identifiables. Par ailleurs, le document dont provient la vignette n'existant plus, il n'est d'autre choix que de faire confiance aux annotations manuscrites, qui peuvent comporter des erreurs. Enfin, dans les exemples que nous avons recueillis, nous déplorons, étant donné le contexte, notre incapacité à connaître les conditions de création de ces images : s'agit-il de modèles proposés à la vente par des graveurs et éditeurs privés, ou de commandes publiques précises ? Nous ne saurons le dire. Toutefois, ces documents, même sans ces renseignements, sont de précieux témoins de l'abondante utilisation d'allégories féminines en armes à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle et des processus de mise en image du pouvoir, puisque, si nous ne savons pas ni qui crée les images, ni sur quels documents elles figurent exactement, leur très grande récurrence permet de dégager certaines pratiques ainsi que la constitution d'une culture visuelle commune.

Sur l'ensemble des cent trente-neuf éléments récoltés aux archives et à la BnF, en ce qui concerne le domaine militaire, nous comptons un bon nombre de vignettes issues de différentes unités militaires : régiments, bataillons, escadrons, demi-brigades⁹ et brigades, toutes catégories confondues. Parmi ces vignettes, vingt-huit sont attribuées plus précisément à une personne de l'unité en question, comme le chef de brigade ou de demi-brigade, dont le nom est donné. Par exemple, la figure 180 est une vignette de Barsonnet, chef de la quatrième demi-brigade d'infanterie légère, datant d'entre 1789 et 1799.

Parmi les vignettes dont le propriétaire est nommé, un large panel de fonctions et de grades est représenté. Ceux-ci ne sont cependant pas toujours donnés dans leur intégralité. On compte, outre le général Bonaparte (deux vignettes), un maréchal gouverneur, un général et ministre de la guerre, deux généraux en chef, treize généraux de division, six généraux de brigade, onze généraux dont le grade précis n'est pas donné, deux adjoints généraux, un adjudant commandant, un colonel de régiment, un chef d'escadron de gendarmerie, un capitaine de gendarmerie, deux capitaines, un capitaine adjoint et commandant, un quartier-maître, deux commandants, dix-sept commissaires des guerres, dont huit commissaires-

⁹Les demi-brigades sont créées en 1793, pour remplacer le terme de « régiment » à la connotation royaliste. Les noms de chaque unité militaire et grade de l'armée varient régulièrement dans la période de production des vignettes relevées dans ce corpus, allant de la Révolution au Premier Empire. Il n'est pas utile de les détailler tous ici, même si certains seront précisés. Pour plus d'informations, voir Liliane Funcken et Fred Funcken, *Les soldats de la Révolution française*, Paris, Casterman, 1988 ; Alain Pigéard, *L'armée de Napoléon*, Paris, Tallandier, 2000.

ordonnateurs¹⁰, un chef d'État-major, cinq adjudants-généraux, un inspecteur de gendarmerie, un administrateur général des hôpitaux militaires et un directeur des transports militaires.

Les autres vignettes ne sont pas attribuées à une personne définie mais à tout un service, un ministère ou une unité militaire. On compte trois vignettes du ministère de la guerre, une du département de la Guerre, deux de collectifs de vétérans en activité, une du conseil administratif de chasseurs à cheval, un en-tête de la pharmacie centrale des hôpitaux militaires de la République, une vignette du conseil de guerre, un en-tête de la régie nationale des hôpitaux militaires, dix-sept vignettes de brigades, demi-brigades, régiments et escadrons confondus, une de l'armée d'Italie, deux des armées de terre, une du jury des armes et inventions de la guerre et un en-tête du bulletin de la grande armée.

Les vignettes et en-têtes ici retenues donnent à voir une figure féminine guerrière qui, d'une certaine manière, symbolise la fonction de l'émetteur du courrier. Celle-ci est la plupart du temps vêtue à l'antique et porte un casque et/ou une lance. Son aspect est très proche de la déesse Athéna, parfois même identique, comme le révèle la présence de l'égide, un élément iconographique qui ne laisse aucun doute quant à la référence à Athéna, puisqu'elle est la seule figure féminine à la porter, alors qu'on trouve d'autres figures antiques féminines en armes. Ne seront donc présentés en détail que quelques exemples, parce qu'ils recèlent des particularités intéressantes et permettent de dégager plusieurs axes du discours par l'image. Nous avons dégagé des séries. En effet, nombre de vignettes sont identiques, ou légèrement différentes, probablement déclinées à partir d'un modèle commun. Il s'agit peut-être de formats vendus en grande quantité par des imprimeurs ou encore de modèles fournis par les autorités, même si, comme nous l'avons dit, leur contexte de publication ne permet pas d'en savoir plus. Nous avons relevé les séries qui utilisent l'image de la déesse et attestent ainsi son succès. Nous insisterons ensuite sur le mélange qui peut exister dans ces figures féminines entre l'allégorie de la Liberté et Athéna. La Liberté, avec son bonnet phrygien, est déjà une image qui s'impose pour incarner la République, mais son hybridation avec la donne à voir une République ou une Patrie très guerrière, qui convient parfaitement aux documents militaires. Nous mettrons l'accent, ensuite, sur le fait que ce type de République séduit jusqu'aux chefs des armées les plus charismatiques, tels que Napoléon Bonaparte. Nous

¹⁰Les commissaires-ordonnateurs sont une sous-division du corps des commissaires des guerres. Dans notre corpus, huit vignettes sont attribuées à des commissaires-ordonnateurs et neuf autres à des commissaires des guerres sans que leur fonction exacte ne soit précisée. Les commissaires des guerres, de l'Ancien Régime au Premier Empire, sont chargés de l'administration, de la comptabilité, de l'intendance et de la logistique militaire. Les dénominations exactes de ces fonctions évoluent régulièrement au fil du siècle, cf. Alain Pigéard, *L'armée de Napoléon*, *op. cit.*

montrons ensuite combien, en dehors de cette hybridation entre Athéna et la Liberté, le bricolage allégorique implique une grande variété des images, traduisant une iconographie tâtonnante. Enfin, nous soulignerons combien cette iconographie hésitante reflète la période trouble, allant de la Révolution à l'Empire, et peut produire, dans ces vignettes, soit des Athéna combattives et dans l'action, soit plus apaisées, trônant en vainqueur.

3.1.2. Athéna en série : une iconographie à succès

Parmi les vignettes relevées, nous avons remarqué trois modèles utilisant la déesse, qui ont été déclinés en longues séries et apparaissent de manière récurrente. La plupart se sont pas contextualisées et nous n'en connaissons ni l'auteur, ni le premier émetteur, qui aurait pu fournir un dessin repris par la suite. Malgré ce manque d'information, ces séries ont l'intérêt de prouver le succès de l'image de la déesse dans les documents de l'administration militaire.

Pour illustrer la première série, nous avons choisi la vignette dite de la trente-neuvième brigade (fig. 179). Elle est découpée du document d'origine ; ainsi, sa datation précise n'est pas possible, mais le catalogue propose un empan chronologique allant de 1789 à 1799. La figure représentée a tout d'une Athéna. Elle est assise et tient une double lance et un bouclier. Elle est drapée à l'antique et casquée. Derrière elle, est visible un autre bouclier. L'inscription indique qu'il s'agit de la République Française. La déesse est donc à même de prêter son visage au nouveau régime, en quête de modèles pour sa représentation¹¹. Il s'agit d'une vision très guerrière de la République. Ce type de représentation n'est d'ailleurs pas choisi uniquement par l'administration martiale. Même si d'autres images féminines armées existent dans l'Antiquité, Athéna est probablement la plus importante source d'inspiration pour une figure de ce type, même si des figures comme Roma, qui peut renvoyer à la République romaine, ne sont pas à écarter non plus. La place importante qu'occupe Athéna dans l'historiographie du XIX^e siècle, ainsi que dans les manuels d'iconologie, rend assez probable que ce soit bien la déesse de la guerre qui ait servi de modèle ici. La répétition de ce modèle prouve le succès de la déesse et de cette typologie, cependant moins fréquente que la représentation très commune de la figure féminine coiffée et/ou accompagnée du bonnet de la Liberté, dont nous reparlerons. Mais il est clair que le succès d'Athéna ne se dément pas, puisque d'autres séries l'utilisent.

¹¹Cf. *infra*, p. 374.

Pour illustrer la deuxième série, nous proposons l'exemple de la vignette utilisée par le Général Ducos (fig. 161), datée d'entre 1789 et 1800. La figure au centre du médaillon est reprise par de nombreux fonctionnaires de l'armée et d'autres départements, comme nous le verrons plus avant. Il s'agit d'une Athéna au repos, assise, s'appuyant sur un faisceau de licteur. La déesse est identifiable à divers éléments tels que le drapé à l'antique, son casque surmonté d'un serpent, sa lance et une cuirasse à l'aspect proche de l'égide, avec un visage en son centre peu lisible à cause des dimensions, mais évoquant le *gorgoneion*. La déesse se pose comme victorieuse, avec dans la main une couronne de laurier et une palme. Le médaillon est ici complété par un décor constitué de drapeaux, de feuilles de chêne et de laurier, ainsi que divers trophées. Ducos, étant général, a choisi de faire figurer la déesse de la guerre sur sa vignette, rehaussée par le décor militaire. La présence du faisceau de licteur, symbole républicain, permet aussi d'interpréter cette dernière comme une allégorie de la République autoritaire et victorieuse, ou éventuellement d'une Patrie.

Dans ces deux modèles de séries, nous avons affaire à une Athéna assise, appuyée sur des éléments comme le bouclier ou le faisceau, tenant une lance et, dans le dernier cas, un autre objet. Dans le recueil de Montfaucon, qui est, parmi ceux que nous avons présentés, le seul publié lors de l'édition de ces vignettes, la planche LXXXIV (fig. 48) comprend des exemples où l'on voit la déesse assise, tournée vers la droite, appuyée sur son bouclier et la lance reposant sur l'épaule droite. Parmi les exemples de modèles antiques fournis par le *LIMC*, on peut mentionner les types iconographiques des monnaies objets comme celle de la figure 18, provenant de Pergame et datant d'entre 240 et 190 av. n. è¹². On y voit une Athéna casquée, assise de profil accoudée sur son bouclier, la lance appuyée sur l'épaule. Elle tend le bras pour couronner le nom du roi qui figure en inscription. Le geste rappelle celui de notre deuxième vignette. Un autre type de modèle iconographique pourrait être le médaillon de Domitien (fig. 25) datant de 85 de n. è¹³. On y voit Minerve assise, couverte de l'égide, accoudée sur son bouclier, la lance reposant sur l'épaule. Elle tend une Victoire de la main droite.

Enfin, pour illustrer la dernière des séries, la figure 266, nous avons choisi une vignette tirée d'un document trouvé aux archives municipales de Toulouse. Elle est ici employée par un général de brigade qui n'est pas nommé. Le document a été émis en 1801. Sur la vignette, on peut voir une figure féminine en armes, semblable à Athéna. Elle porte une cuirasse et un

¹²Pierre Demargne, « Athéna », dans *LIMC*, 1984, vol.II-1, p. 977, fig. 10.

¹³Fluvio Canciani, « Minerva », dans *LIMC*, 1984, vol.II-1, p. p. 1093, fig. 270.

casque, et est équipée d'un bouclier et d'une lance. Elle appuie sa main sur une couronne de laurier qui encadre l'expression « LA LOI ». La couronne elle-même repose sur un lion. Cet exemple, récurrent dans les archives, montre encore qu'elle peut représenter un modèle pour les figures féminines guerrières, faisant parfois concurrence à l'image de la République au bonnet. La planche LXXXIV du recueil de Montfaucon fournit aussi des exemples qui auraient pu servir de référence, où l'on voit plusieurs fois la déesse représentée debout, tendant la main droite vers la gauche et tenant la lance et le bouclier de l'autre (fig. 48). Parmi les pièces antiques que répertorie le *LIMC*, un modèle iconographique pourrait être celui des monnaies telles que le statère de Sidé datant d'entre 370 et 325 av. n. è. (fig. 11), montrant Athéna debout, tenant la lance et la main gauche posée sur le bouclier, la droite portant une Victoire, tendant elle-même une couronne de laurier¹⁴. Dans le corpus romain, on pourrait songer à des types tels que celui du tétradrachme d'argent d'Hadrien (fig. 27), où l'on voit la déesse debout, tenant la lance et la main appuyée sur le bouclier, tendant une patère de son bras droit¹⁵.

Ces séries de vignettes permettent d'établir un premier point : l'image de la déesse connaît du succès dans les en-têtes de courrier militaire. Cependant, nous aurions pu rencontrer des figures masculines ou de simples trophées de guerre pour illustrer le thème martial. Toutefois, dans le contexte de la Première République, période durant laquelle la plupart ont été diffusées, une figure féminine permet de faire référence au nouveau régime et d'affirmer l'appartenance de l'émetteur du document à celui-ci. Nous avons commencé à évoquer l'allégorisation dont la déesse pouvait faire l'objet à ce sujet. L'image de la Liberté, avec le bonnet phrygien, est déjà particulièrement utilisée par les républicains. Dans un contexte où la mise en place des nouveaux symboles et la représentation du pouvoir sont tâtonnantes, Athéna et la Liberté se retrouvent régulièrement mélangées pour créer de nouvelles figures.

3.1.3. L'hybridation entre Athéna et la Liberté : une République guerrière

¹⁴Pierre Demargne, « Athéna », *op. cit.*, II, 1, p. 977, fig. 216.

¹⁵Fluvio Canciani, « Minerva », *op. cit.*, I, 2, p. 1083, fig. 126.

La femme au bonnet est originellement l'allégorie de la Liberté. Maurice Agulhon, dans sa série d'ouvrages sur l'allégorie de la République, a montré comment les républicains s'étaient réapproprié l'image de la Liberté pour construire celle de la République¹⁶. À propos de ce choix, il écrit :

« C'était puiser dans le vocabulaire traditionnel de l'allégorie, familière à la culture gréco-romaine classique et aux ateliers d'artistes : toute idée se représente par un corps, généralement féminin¹⁷, et chacune des idées s'identifie spécifiquement par un accessoire de convention¹⁸. »

C'est bien la pratique que nous avons observée et qui est dictée dans les manuels d'iconologie¹⁹. Jean Garrigues a rappelé d'où venait le bonnet dont est coiffée cette allégorie de la Liberté, devenue ensuite République²⁰. Il s'agit d'une référence au *pileus* conique des esclaves romains affranchis, mais la forme du bonnet de la Liberté rappelle aussi souvent le couvre-chef phrygien. Une confusion, volontaire ou non, aurait ensuite eu lieu au XIX^e siècle entre les deux, devenant un symbole évocateur, puisque ressemblant aussi aux bonnets de laine rouge des pauvres gens de l'époque. Il en résulte un symbole capable de s'adresser à la fois aux élites savantes et au peuple n'ayant pas accès aux mêmes références. C'est toute la force de cette image polysémique.

À partir de la Révolution, on s'applique à assimiler le nouveau régime à des idées et des concepts positifs, pour promouvoir un nouvel État encore fragile. L'allégorie de la Liberté, qui existe depuis l'Antiquité, est référencée dans les manuels d'iconologie de Ripa (première édition 1593) et de Gravelot et Cochin (première édition 1789), qui font autorité. Avec Maurice Agulhon, on rappellera que l'ouvrage de ces derniers paraît dans les premières années de la Révolution et qu'il se présente comme un « témoin involontaire des irrptions

¹⁶Maurice Agulhon, *Marianne au combat : l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979 ; Maurice Agulhon, *Marianne au pouvoir : l'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*, Paris, Flammarion, 1989 ; Maurice Agulhon et Pierre Bonte, *Marianne dans la cité*, Paris, Dexia, 2001.

¹⁷Sur le genre féminin des allégories, Maurice Agulhon livre ses réflexions en introduction de sa *Marianne au combat* (*op. cit.*, p. 7-8). Le genre de l'allégorie peut découler du genre grammatical du mot illustré. Cependant, il ajoute que la femme, perçue traditionnellement par les sociétés occidentales comme un objet esthétique, est un sujet idéal pour la représentation et l'exposition au regard. Nous affirmerons simplement, suite à nos propres observations, qu'il est vrai que la majorité des allégories sont représentées sous les traits de femmes. Le simple exemple du manuel d'iconologie de Cesare Ripa en témoigne.

¹⁸Maurice Agulhon, Pierre Bonte, Robert Chagny, Alain Chevalier et Musée de la Révolution française (France), *Entre liberté, république et France : les représentations de Marianne de 1792 à nos jours*, Paris, Réunion des musées nationaux ; Musée de la révolution française, 2003, p. 12.

¹⁹Cf. *supra*, p. 149.

²⁰Jean Garrigues, *Images de la Révolution : l'imagerie républicaine de 1789 à nos jours*, Paris, Editions du May, 1988.

idéologiques qui violent les traditions d'école et d'atelier²¹. » En effet, on y voit apparaître une nouvelle Liberté, ignorée de Ripa et intitulée « Liberté acquise par la valeur²² », à côté de la traditionnelle allégorie de la « Liberté ». Ce dernier type est en accord avec les images antiques relayées par Ripa : la Liberté tient un sceptre dans une main et le bonnet dans l'autre. Le sceptre représente la souveraineté de l'homme sur lui-même et le bonnet est celui des affranchis romains. Elle peut aussi être accompagnée du chat, animal se refusant à la moindre contrainte.

En revanche, l'article « Liberté acquise par la valeur » de Gravelot et Cochin propose un complément pour l'allégorie de la Liberté, adapté au contexte de 1789 (fig. 239)²³. Présentée par les auteurs comme fidèle à l'image de la Liberté figurant sur une médaille d'Héliogabale, elle montre le bonnet de la Liberté dressé au bout d'une pique que la figure féminine tient en main, alors qu'elle foule du pied un joug. Cette évolution de l'image de la Liberté se retrouve dans les allégories de la République, très guerrières et combattives, sous une Première République qui a eu besoin de s'imposer après des conflits violents.

La République oscille donc régulièrement, durant cette période, entre l'aspect de l'allégorie antique de la Liberté et celui de la déesse de la guerre. Nul doute que pour afficher les messages ou les valeurs des documents militaires dont sont issues nos vignettes, la figure d'Athéna ou la Liberté guerrière de Gravelot et Cochin, avec leurs armes, sont appropriées. Le procédé du bricolage allégorique, que nous avons qualifié de « troisième degré de réception²⁴ », amène les concepteurs des nouvelles images à mélanger parfois les deux figures, proposant ainsi une République très guerrière. Nous avons relevé quelques exemples pour illustrer ce principe.

C'est le cas de la vignette de Lahoussaye (fig. 94), chef de brigade du troisième régiment de hussards, datant d'entre 1789 et 1799. Plusieurs éléments ici rappellent l'allégorie de la « Liberté acquise par la valeur » : la pique avec le bonnet ou encore le sein nu, symbole de combativité, mais aussi de fertilité²⁵, qui sied bien à une République. Cet élément convient mal à une vierge comme Athéna. En revanche, le casque, qui ne figure majoritairement pas sur les allégories de la Liberté, rappelle la déesse. Il ne faut pas non plus écarter la possibilité

²¹Maurice Agulhon, *Marianne au combat*, op. cit., p. 21.

²²Gravelot, Cochin et Charles-Étienne Gaucher, *Iconologie, ou Traité de la science des allégories*, Paris, Latrê, 1796, vol. I, p. 33.

²³Maurice Agulhon, *Marianne au combat*, op. cit., p. 21-22.

²⁴Cf. *supra*, p. 180.

²⁵Voir par exemple Maurice Agulhon et Pierre Bonte, *Marianne, les visages de la République*, Paris, Gallimard, 1992, p. 31.

que l'artiste se soit ici inspiré de la figure de Roma, qui est casquée et souvent dénudée dans l'Antiquité, mais il est impossible de trancher et l'influence d'Athéna est tout à fait probable, compte tenu de la popularité de sa figure. Le bricolage allégorique s'exprime à d'autres niveaux : l'allégorie est accompagnée du faisceau de licteur, du niveau d'égalité, symbole franc-maçon, et du chêne, symbole de force, là où l'arbre traditionnel d'Athéna est l'olivier. Derrière elle figure un camp militaire, rappelant le contexte de l'administration martiale.

La même hybridation est observable dans l'en-tête de la pharmacie centrale des hôpitaux militaires de la République française (fig. 221). Ce document date d'environ 1794 ; son contexte de production n'est toutefois pas renseigné sur la base de données en ligne de la BnF. Sur l'illustration, deux figures pointent de la main une banderole indiquant l'émetteur du document. À droite, un guerrier qui pourrait être le dieu Arès²⁶ tout équipé de son armure, tenant une lance et derrière lequel on peut observer du matériel militaire. À gauche, une République, reconnaissable à sa pique surmontée du bonnet. Nous retrouvons la même hybridation entre Athéna et la figure de la Liberté : elle est casquée mais a le sein découvert. Le faisceau de licteur repose à ses pieds, accompagné de feuilles de chêne, symboles récurrents. L'identification de ces deux figures se fait par leurs attributs, mais aussi par le contexte militaire. Si c'est bien le dieu Arès²⁷ qui est présent ici, le graveur qui a voulu représenter la République a probablement utilisé le modèle de son pendant féminin dans le domaine de la guerre, Athéna. Son influence est très probable et s'exprime ici par le port du casque par la figure de la Liberté, qui est normalement simplement vêtue d'un bonnet.

L'exemple suivant est un cartouche du ministère de la Guerre, datant de 1798 et tiré de la collection de Vinck (fig. 248). Il annonce le départ en guerre, comme l'indique l'inscription en haut de l'image. On y voit une figure semblable à la déesse Athéna, dotée d'un bouclier pourvu de *gorgoneion*. Elle est vêtue à l'antique, porte sur sa poitrine une cuirasse, et sur sa tête un casque. Elle est assise, appuyée sur son bouclier, et tenant sous le bras une lance. Elle foule du pied des trophées et tend, de la main droite, un bonnet de la Liberté. De nombreux symboles républicains figurent à nouveau dans l'image. On peut y voir le faisceau de licteur, entouré de feuilles de chêne, représentant la force, l'autorité et l'union, régulièrement utilisé par les républicains dès la Révolution. Un étendard montre l'inscription « RÉPUBLIQUE FRANÇAISE ». La figure représentée est donc probablement une allégorie de la République, mais il s'agit d'une République guerrière, partant au front. Elle est encadrée par de nombreux

²⁶Tout comme nous avons fait le choix d'utiliser le théonyme grec pour la déesse pour parler de la réception, nous faisons de même pour le dieu de la guerre.

²⁷Son costume semble plutôt romanisant, peut-être pourrait-on se permettre de parler de Mars ici.

drapeaux et lances. Sur le socle où elle est placée figure le foudre de Zeus, dieu souverain par excellence, dont elle est la fille, et attribut qu'elle porte parfois elle-même dans les représentations antiques²⁸. Cet élément, ainsi que le *gorgoneion* et l'équipement guerrier, renvoient de fait à la déesse Athéna. Elle se présente comme une figure idéale pour incarner cette République guerrière. Le bricolage symbolique, avec l'ajout d'éléments disparates pour composer une figure faisant sens, est bien visible ici. L'auteur a ajouté aux attributs traditionnels de la déesse des éléments comme le bonnet de la Liberté ou le faisceau de licteur. Le contexte d'édition du carton ne nous est pas donné et ce n'est que l'inscription « DÉPART DE LA GUERRE » qui nous permet d'estimer qu'il s'agit d'un ordre de mobilisation, mais le ministère de la guerre, en adoptant cette figure, fait passer un message clair et direct sur ses intentions, ses ambitions, mais aussi ses attentes envers les soldats.

L'exemple suivant est la vignette de Richard, administrateur général des hôpitaux militaires de l'armée d'Italie (fig. 103). On retrouve les éléments récurrents représentant la République à l'époque : le faisceau de licteur avec la hache, le niveau d'égalité et la pique surmontée du bonnet, empruntée à l'allégorie antique de la Liberté. Le vêtement à l'antique, le casque et surtout l'égide faite d'écaillés et portant en son centre le *gorgoneion*, ne laissent pas de doute quant au modèle choisi pour construire la figure : il s'agit bien d'Athéna. À nouveau, l'hybridation entre les deux figures permet de composer une République militaire, qui correspond probablement aux valeurs portées par l'émetteur du document.

Enfin, il est possible que la figure d'Athéna et celle de la Liberté ne soient pas mélangées, mais se rencontrent simplement. C'est le cas dans la vignette de Chabran, général de division, tirée de la collection de Vinck et datée des années 1790 (fig. 200). Dans ce cas, l'ensemble du dessin porte les valeurs associées à chacune, mais l'artiste a jugé plus puissant de les distinguer, pour souligner une dualité. On y voit un paysage double, avec deux aspects de la République qui se font face. À droite est représenté le domaine de la guerre : dans le décor sont présents des soldats, un campement militaire, et du matériel d'artillerie. À gauche, c'est un monde de paix et de prospérité qui est mis en avant, avec en arrière-plan un paysan et sa charrue, du matériel agricole sur le côté, ainsi que des plantations et des récoltes. Au centre de l'image, sont réunies les deux figures qui représentent chacune les deux univers : à droite Athéna, déesse de la guerre, et à gauche l'allégorie de la Liberté, avec sa pique et son bonnet. Toutes deux se serrent la main au-dessus d'un autel, en signe de bonne entente. Le message est clair : la guerre a permis d'apporter la prospérité et la liberté. Le titre « République

²⁸Cf. *supra*, p. 44, p. 100.

Françoise » écrit en grand en haut de l'image suggère que ce n'est pas forcément l'une des deux figures qui incarne à elle seule la République, mais que c'est plutôt leur union, leur entente qui en est la métaphore, à une époque où l'image de la Liberté conserve encore son indépendance, bien qu'elle soit déjà souvent associée à la République. Athéna peut ainsi participer à la composition d'une image de ce type et exprimer la dimension guerrière de l'État, mais sous une facette bienfaisante, en accord avec l'image sage qu'en donnent les publications de l'époque. Elle est reconnaissable à son casque et à son égide avec la tête de Méduse ; elle tient un bouclier sur lequel figurent probablement les initiales du général. Si l'allégorie illustre deux aspects de la République, c'est logiquement du côté de la guerre que le général se situe, par l'intermédiaire de ses initiales.

L'exemple de cet en-tête montre que l'allégorie d'une République guerrière, utilisant la figure d'Athéna ainsi que les attributs de la Liberté séduit jusqu'aux plus hauts grades de l'armée. Dans notre corpus, nous avons pu recueillir des documents émanant du plus célèbre d'entre eux à cette période : Napoléon Bonaparte. Nous proposons de nous pencher à présent sur cette étude de cas.

3.1.4. Athéna et les chefs charismatiques de l'armée : l'exemple de Napoléon Bonaparte

Athéna contribue très souvent à la confection d'une image, d'une allégorie de la République guerrière. Maurice Agulhon a présenté la déesse comme offrant un visage à la République conservatrice, contrairement à la République coiffée du bonnet phrygien²⁹. Notre sélection de documents a montré que bon nombre de généraux avaient adopté la figure d'une République casquée, à l'image d'Athéna, y compris Napoléon Bonaparte dont on conserve trois vignettes. Le premier document est le papier à en-tête du courrier de l'Armée d'Italie, figurant aux archives nationales (fig. 241), émis le premier octobre 1797. Bonaparte est général dans l'armée d'Italie et a très vite su s'attacher les soldats³⁰. Il utilise cette popularité pour signifier sa puissance auprès du Directoire et l'imagerie de ses courriers est choisie avec soin. La République est alors un régime instable, secoué par les luttes entre les partisans d'un retour au jacobinisme et ceux qui défendent la Monarchie. Bonaparte se présente comme le

²⁹Maurice Agulhon, *Marianne au pouvoir*, *op. cit.*, p. 185.

³⁰Voir l'article sur le site tenu par la RMN de l'*Histoire par l'image* : Luce-Marie Albigès, *Bonaparte et la propagande pendant la campagne d'Italie*, <https://www.histoire-image.org/etudes/bonaparte-propagande-campagne-italie>, consulté le 6 avril 2017.

chef capable d'établir un rempart contre les oppositions et de protéger la République incertaine. Sa lettre signe l'expédition au Directoire des adresses³¹ de ses troupes, contre un complot monarchiste écrasé le 18 fructidor (14 septembre 1797), au nom des idéaux de la Révolution³². Le texte est accompagné de longues listes des signatures des soldats, montrant la cohésion de l'armée d'Italie, destinée à impressionner le Directoire, dans un contexte tendu de « terreur directoriale³³ ». L'ensemble des mesures entraîné par le coup d'État dépasse en effet ce que le démantèlement du complot nécessite, et marque, entre autre, le retour de lois contre les prêtres réfractaires et les émigrés politiques³⁴. Le Directoire se montre autoritaire et Bonaparte s'affirme à sa façon au sein de ce conflit.

La vignette a été dessinée par l'artiste italien Andrea Appiani (1754-1817), un artiste auquel Bonaparte a aussi fait appel pour la réalisation d'un portrait et qui s'inscrit dans la tradition néoclassique. Appiani donne à cette vignette une ampleur exceptionnelle, lui faisant occuper la moitié de la page, remplaçant la République au bonnet phrygien, qui figurait sur le papier à lettre du général huit mois plus tôt. Cette République guerrière, aux traits de la grande déesse de la guerre, instaure un nouveau rapport de force avec le Directoire. Assise, victorieuse, sur un trône, elle foule du pied les trophées de guerre et tient fièrement sa pique, surmontée du bonnet, à l'image de l'allégorie de la Liberté, déjà couramment utilisée pour incarner la République. Sa main gauche repose sur le faisceau de licteur entourant une hache. Le griffon, les feuilles de chêne et de laurier évoquent la force et la victoire, confortant la suprématie de cette figure. Sur sa poitrine, on peut voir une égide personnalisée puisque ce n'est pas le *gorgoneion* qui figure au centre, mais le portrait du général lui-même. Ceci lui confère les qualités de la Gorgone : il devient effrayant et protecteur à la fois. Sa posture affirme sa capacité à faire respecter les droits acquis par la Révolution et à poursuivre la guerre, même si le Directoire souhaite arrêter les conquêtes. L'utilisation des traits d'Athéna

³¹Dans cet exemple, cette acception du terme « adresse » est à prendre selon une définition donnée par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales « déclaration formulée à l'intention d'un destinataire. En particulier dans le domaine de la politique, déclaration souvent écrite dans laquelle des particuliers, le plus souvent appartenant à un même groupe (corps constitués, villes, provinces, colonies etc.), communiquent à une personne investie de tout ou partie du pouvoir (le plus souvent un chef d'État) ou à plusieurs personnes appartenant à un même corps politique, leur opinion ou leurs vœux concernant une affaire importante. » Voir le site en ligne du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/adresses> consulté le 29/03/2018.

³²Howard G. Brown, « Mythes et massacres : reconsidérer la « terreur directoriale » », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 325, septembre 2001, p. 23-52.

³³Une expression qui doit beaucoup à Victor Pierre, *La terreur sous le Directoire : histoire de la persécution politique et religieuse après le coups d'État du 18 fructidor (4 septembre 1797)*, Paris, Retaux-Bray, 1887.

³⁴Voir Howard G. Brown, « Mythes et massacres », *op. cit.*

contribue à renforcer son aura et le message de puissance et de détermination envoyé par le général.

Andréa Appiani affectionne du reste tout particulièrement la figure d'Athéna pour incarner la République. Ainsi l'a-t-il aussi choisie pour d'autres compositions de la même époque. La première est identifiée par une inscription indiquant qu'il s'agit d'un document de l'armée de la République Française (fig. 242). On peut supposer que c'est aussi l'armée d'Italie, étant donné qu'on y voit une allégorie de Rome et qu'Appiani a travaillé pour plusieurs membres de cette armée. Le contexte italien se prête d'autant plus à l'utilisation des références antiques. La composition est complexe. On peut y voir un génie libérant des chaînes une figure au sol, probablement Rome, si l'on en juge par l'inscription S.P.Q.R. figurant sur le bouclier sur lequel elle repose. Elle tend la main vers la République Française, qui l'a sauvée. À l'arrière, un génie défait les chaînes de Rome, alors qu'un autel, dont s'échappent tous les vices, brûle. Appiani a choisi de représenter la République en Athéna : on peut reconnaître sa lance, son casque et, sur sa poitrine, l'égide, avec, en son centre, le *gorgoneion*. Adeptes du bricolage allégorique, Appiani a ajouté les attributs de la Liberté, désormais associés à la République Française : la pique et le bonnet. Un autre symbole très utilisé par les Républicains est à ses côtés : le faisceau de licteur et la hache. Derrière elle, on reconnaît un arbre, sans doute de la Liberté, comme on en voit fleurir dans bien des villes et des villages aux débuts de la République³⁵. Cette image révèle les familiarités d'Appiani avec l'image de la déesse qu'il privilégie pour incarner la République.

La deuxième composition d'Appiani est l'en-tête qu'il a réalisé pour Alexandre Berthier, général de division et chef de l'état-major de l'armée d'Italie (fig. 243) ; elle est datée du 30 germinal an VI (19 avril 1798). La composition est chargée. On lit en haut du document « ARMÉE D'ITALIE. RÉPUBLIQUE FRANÇAISE/ LIBERTÉ ÉGALITÉ ». Dans le ciel claironne une victoire ailée, tenant une couronne de laurier et un médaillon indiquant : « BONAPARTE GÉNÉRAL EN CHEF/ ARMÉE D'ITALIE ». Au sol, la République regarde la Victoire derrière laquelle une figure masculine barbue, peut-être l'allégorie d'un fleuve, est appuyée sur un tonneau qui se déverse et tient une corne d'abondance, symbole de prospérité. À droite, une pyramide contient la liste des victoires de l'armée d'Italie, auxquelles fait écho une carte au sol, marquée d'étapes clés. Au pied de la pyramide, un génie grave sur une tablette le « Traité de Paix de Campo-Formio, le 26

³⁵Voir Maurice Agulhon, *Marianne au combat*, *op. cit.*

Frimaire, an VI. » Il est appuyé sur un piédestal gravé de l'inscription « Constitution de l'an 3 ». Enfin, une petite plaque au sol indique « Aux Mânes des Braves, morts Pour la Patrie. »

La composition d'Appiani se soucie donc de glorifier un maximum l'armée d'Italie et ses soldats, tout en l'inscrivant dans l'œuvre républicaine. L'immense pyramide des victoires et la Victoire elle-même le rappellent, ainsi que la prospérité, représentée au fond à gauche. Les symboles républicains et l'affiliation aux œuvres de la République sont marqués par le rappel de la Constitution et la figure de la République. Ici aussi, Appiani a choisi de lui donner un aspect proche de celui d'Athéna : bien qu'ayant le sein nu et une pique surmontée du bonnet, elle est casquée. Cette association n'a rien de surprenant quand on connaît les autres images d'Appiani qui utilise régulièrement la déesse pour incarner la République. Ici il l'associe au désormais traditionnel faisceau de licteur. Ainsi, Appiani, qui a beaucoup travaillé pour Bonaparte et pour son entourage, a-t-il contribué à véhiculer une République guerrière, à l'image d'Athéna. La déesse a les faveurs du général devenu empereur puisque, comme le rappelle Maurice Agulhon, il envisagea de placer une statue de la déesse au sommet de la colonne Vendôme, avant de se tourner vers celle de Charlemagne, puis par se laisser convaincre, par des flatteurs, d'y placer sa propre effigie³⁶. Maurice Agulhon désigne à cette occasion Charlemagne comme le « pouvoir européen avant la lettre » et Athéna comme une « sorte de République assagie », qui pourrait convenir pour un héritier de la Révolution.

D'ailleurs Bonaparte a conservé un certain temps des vignettes avec une République à l'effigie d'Athéna, puisque nous avons pu en relever d'autres dans la collection de Vinck. L'une d'entre elles indique le titre de premier consul, nous permettant ainsi de la situer entre 1799 et 1804 (fig. 150). La vignette est plus simple que celle d'Appiani, présentant une figure moins chargée en attributs. La République est assise de profil, dans une position assurée mais autoritaire. Son armure impose en effet un rapport de force. Elle est cuirassée et casquée, et tient une épée dans sa main droite. Le cimier de son casque est un coq, symbole français, qui peut aussi côtoyer Athéna dans l'Antiquité, par exemple sur les amphores panathénaïques³⁷, renvoyant à la notion de compétition. Le bricolage allégorique permet ici de donner à Athéna une identité française, renforcée par l'inscription du bloc sur lequel elle s'appuie : « Au nom du Peuple Français. ». Dans la main droite figurent des couronnes de laurier qui la positionnent à nouveau en figure victorieuse, en écho aux nombreux succès militaires du général. Enfin, l'identification de cette figure avec la République est renforcée par

³⁶*Ibid.*, p. 47-48.

³⁷Voir Pierre Demargne, « Athéna », dans *LIMC*, 1984, vol.II-1, p. 955-1044.

l'inscription présente sur le socle de l'image : « BONPARTE I^{ER} CONSUL DE LA RÉPUBLIQUE ».

Cette image s'inscrit dans la lignée de la précédente, avec une figure assimilable à Athéna qui propose une vision guerrière de la République. On note que la vignette a rencontré un certain succès puisqu'elle est aussi utilisée par le ministre de la Guerre Louis-Alexandre Berthier (1753-1815) (fig. 151)³⁸. Elle a même été déclinée en différentes versions. Elle possède un pendant, que l'on peut situer à la même époque et qui privilégie une image de la République plus pacifique (fig. 252). Il s'agit de la même figure, dans la même position, mais certains de ses attributs diffèrent. Elle porte sur la tête le bonnet phrygien et dans la main droite un soc de charrue. En revanche, elle est toujours vêtue de sa cuirasse et tient la couronne de laurier. Les inscriptions sont identiques aux précédentes. Cette République présente un visage plus pacifique, du côté de la prospérité et de la liberté, coiffée du bonnet devenu un attribut fréquent de l'allégorie du nouveau régime. Ainsi, Bonaparte n'utilise-t-il pas exclusivement une image guerrière dans ses courriers et adapte-t-il son imagerie au contexte, au destinataire et au message à véhiculer. Malheureusement, le caractère fragmentaire du document ne nous permet pas d'en savoir plus, mais nous pouvons dire, avec cet exemple, que les élites et les militaires les plus hauts placés, tels que Bonaparte, n'utilisent pas exclusivement une République guerrière, en Athéna. D'ailleurs, les exemples rencontrés dans le catalogue de Vinck ont montré que bon nombre de militaires utilisent des Républiques au bonnet et, inversement, des fonctionnaires de tous types de services ont choisi une République guerrière ; nous y reviendrons dans la partie suivante³⁹.

Même si d'autres options sont possibles pour incarner la République sous le Consulat de Bonaparte, Athéna est une figure qui lui est régulièrement associée, avec des prolongements sous l'Empire. En témoigne l'en-tête du premier *Bulletin de la Grande Armée* (fig. 272), gravé par Louis-Sébastien Berthet (1750-1812) et datant de 1805. Le *Bulletin de la Grande Armée* est publié à Paris à partir du 12 octobre 1805, sur une feuille *in-octavo*, affichant le profil de l'empereur couronné de lauriers⁴⁰. Chaque campagne militaire fait désormais l'objet d'un bulletin, rédigé par Napoléon lui-même ou vérifié par ce dernier, et diffusé en masse. Dès les guerres d'Italie, Bonaparte utilise ce procédé pour asseoir sa propagande et sa

³⁸Nous y reviendrons dans le chapitre consacré au patronage des différentes strates des pouvoirs publics, cf. *infra*, p. 327.

³⁹Cf. *infra*, p. 327.

⁴⁰Jean-Paul Bertaud, « Napoléon journaliste : les bulletins de la gloire », *Le Temps des médias*, n° 4, 2005, p. 10-21. Consulté en ligne le 15/04/2017 : <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2005-1-page-10.htm>

popularité auprès des troupes en publiant deux journaux : *Le Courrier de l'Armée d'Italie* et *La France vue de l'Armée d'Italie*. Les *Bulletins de la Grande Armée* contribuent à la construction du mythe napoléonien et connaissent une très large diffusion. Ils sont imprimés dans les départements en feuillets ou en affiches, et sont obligatoirement insérés dans les périodiques. Ils sont donc reproduits avec célérité dans la presse, lus dans les écoles et dans toutes les couches de la société :

« Le baron d'Empire les parcourt en prenant le thé. Le bourgeois en prend connaissance en famille, le doigt sur une carte pour suivre la marche des combattants. Placardés sur les murs, l'ouvrier se les fait lire en allant au labeur. Le prône du dimanche terminé, le curé en fait lecture à ses paroissiens. Au théâtre, les acteurs les déclament⁴¹. »

Jean-Paul Bertaud ajoute que ces bulletins ont une valeur sentimentale pour la population qui attend, fébrile, les nouvelles de ses proches au front. Le style dépouillé adopté facilite la compréhension et l'adhésion de tous. Le *Bulletin* a d'ailleurs aussi un impact à l'étranger et est traduit en plusieurs langues pour être diffusé en Europe et au Moyen-Orient. Il se présente comme un outil de guerre contre les souverains coalisés. Par exemple, lorsque le roi de Prusse vaincu se réfugie auprès du tzar, le 44^e *Bulletin de la Grande Armée* avertit les Berlinoises de la cause de la désertion de milliers de soldats prussiens qui refusent de servir les Russes et dépeint le roi de Prusse comme un souverain servile, à genoux devant le tsar.

Étant donné l'importance d'une telle publication, les images qui l'accompagnent ne pouvaient être choisies qu'avec beaucoup de soin, pour renforcer le message véhiculé, la grandeur affichée dans les textes et l'effet escompté. Au centre de l'en-tête, occupant presque la moitié de la page, le buste de l'Empereur, couronné d'étoiles et de laurier en signe de victoire, est encadré par deux figures. Une Victoire figure à droite, reconnaissable à ses ailes et à sa trompette, et à gauche une Athéna est identifiable à plusieurs attributs caractéristiques : le casque, surmonté du sphinx, une cuirasse dont la forme rappelle les représentations de l'égide (écailles et bords épais proches des serpents), un rameau d'olivier ainsi qu'un bouclier orné du *gorgoneion*. Sous le portrait figure l'aigle, adopté par Napoléon, qui enserme le foudre. Le reste du décor comprend des faisceaux de lances ornés de couronnes de laurier, les abeilles napoléoniennes, ainsi qu'une représentation de l'arrivée de l'Empereur à Strasbourg dans un cartouche, événement dont il est question dans le bulletin. Napoléon est épaulé ici par deux figures qui soulignent sa grandeur dans le cadre des campagnes militaires. La Victoire le soutient, de même que la déesse de la guerre tactique, qui tient aussi le rameau d'olivier,

⁴¹*Ibid.*
207

symbole de la paix et de la prospérité du pays à venir. Il est tentant de penser qu'une composition à si large diffusion a pu contribuer à associer assez durablement la déesse à l'Empereur dans les esprits. Toutefois il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'une simple illustration, au milieu d'une composition chargée et qu'elle n'est probablement pas l'élément le plus regardé. En revanche, sa présence en dit long sur le message que le journal officiel souhaite faire passer et sur le fait qu'il puise abondamment dans l'imagerie antique pour donner de l'ampleur à ses intentions.

Nous avons pu insister dans ces deux dernières sections sur l'usage de l'hybridation entre la figure de la Liberté et celle d'Athéna, pour composer une République martiale, qui convient bien à l'administration militaire et à ses chefs charismatiques. Nous avons montré aussi que de nombreux éléments, provenant de références diverses, antiques ou franc-maçonniques, pouvaient se greffer sur ces compositions. Après avoir souligné une certaine constance dans l'effet des vignettes en séries, il convient de montrer combien le bricolage allégorique est riche, et peut fournir des décorations d'en-tête variées, toujours dans le but de compléter le message de ces allégories en puisant dans le vaste répertoire sémantique de la symbolique.

3.1.5. Des variétés dans l'iconographie : le bricolage allégorique

Dans les documents observés, Athéna ou les figures qui s'y apparentent sont parfois accompagnées d'autres personnifications ; nous en avons déjà vu quelques exemples. Ces dernières viennent compléter l'allégorie générale, à l'instar des allégories forgées dans l'Antiquité, diffusées dans les publications du XIX^e siècle⁴². Ainsi, sur la vignette du jury des armes et inventions de guerre, peut-on voir une République accompagnée d'un génie (fig. 223). La République est vêtue en Athéna : elle porte un casque surmonté d'un sphinx ; on devine l'égide sur sa poitrine et elle tient une lance qui a été agrémentée d'un bonnet de la Liberté, fusionnant encore les deux versions de la République. Elle tend au génie, qui lui apporte un plan, une couronne de laurier en signe de récompense et de victoire. Dans le ciel flottent les symboles franc-maçonniques de l'œil et du niveau d'égalité. Au sol reposent un ensemble d'armes, trophées et étendards, rappelant le domaine de la guerre. Il s'agit d'une allégorie de l'entité qui préside à la remise des prix du jury des armes et inventions de guerre,

⁴²Nous avons par exemple évoqué l'en-tête d'un décret attique, où Athéna est accompagnée d'une personnification de la *Boulè*, le Conseil de 500 citoyens. Cf. *supra*, p. 85.

la République, sous les traits de la déesse du savoir et de la technique, récompensant les bons ouvrages du génie humain. La référence à Athéna fait sens par rapport à ses attributions antiques, particulièrement mises en avant dans les publications du XIX^e siècle : le savoir-faire et la technique, pour une guerre efficace et intelligente, porteuse de victoire. La présence du génie, vient ici compléter le sens de l'allégorie, qui ne montre pas qu'une simple République, mais met en exergue un contexte précis.

Dans l'exemple suivant, de la même façon, la déesse est accompagnée d'un autre personnage, mais c'est cette fois une divinité antique. À nouveau, sa présence fait sens par rapport au contexte de production du document. Il s'agit d'Esculape⁴³. On peut les voir côte à côte sur l'en-tête de deux régisseurs généraux des hôpitaux militaires, St Pierre et Lafleurie (fig. 249). Tiré de la collection de Vinck et daté approximativement d'entre 1789 et 1799⁴⁴, il est accompagné d'un cartouche avec l'inscription « RÉGIE NATIONALE DES HOPITAUX MILITAIRES. », encadré par la devise « Liberté, Égalité, Humanité ». Une guirlande végétale soutient un faisceau de licteur surmonté du bonnet et encadré par deux médaillons portant en inscription les noms des figures représentées : à gauche Minerve et à droite Esculape. Chacun rappelle une des dimensions de la profession représentée : Minerve pour le domaine militaire et Esculape pour la médecine. On constate que les deux portraits des divinités ne jouissent d'aucun attribut particulier, alors que la déesse est très généralement casquée. En revanche, leurs figures sont rehaussées respectivement par une épée entourée d'olivier et un sceptre sur lequel s'enroule un serpent, deux éléments caractéristiques de chaque divinité. La représentation de Minerve est ici assez originale, en comparaison avec ce qui est habituellement pratiqué. Pas de casque ou d'égide, mais une arme et l'olivier, relativement en retrait par rapport à la figure dans la composition, et donc probablement remarqués dans un second temps par l'observateur. Le graveur a d'ailleurs pensé bon de rajouter les noms des divinités dans les médaillons, car leurs portraits pouvaient peut-être ne pas sembler suffisamment explicites. Mais dans ce cas pourquoi a-t-il opté pour une représentation aussi atypique de la déesse ? Probablement pour insister sur l'aspect pacifique de la composition dans le cadre d'un contexte médical. Certes, l'épée accompagne la déesse, mais elle semble simplement rappeler le domaine militaire, d'autant plus qu'elle est entourée de l'olivier, symbole de paix, annulant en quelque sorte son agressivité. Par ailleurs, la représentation de la déesse sans le casque étant vraiment extrêmement rare au XIX^e siècle, il s'agit donc pour nous

⁴³ Nous utilisons ici les noms latins car ils sont explicitement écrits sur le document.

⁴⁴C'est le cas de la très grande majorité des documents de ce chapitre, mais pas exclusivement, et nous avons pu en situer certains plus précisément.

d'un choix délibéré d'atténuer son aspect guerrier. Peut-être s'agit-il d'une demande de St-Pierre et Lafleurie, mais le référencement de la collection de Vinck ne permet malheureusement pas de retrouver le document d'origine, qui aurait pu éclairer le contexte de production de l'image. Aux côtés d'Esculape, divinité de la médecine, le caractère guerrier est très apaisé dans cet exemple. Cet exemple d'association semble assez isolé, c'est en tout cas le seul que nous ayons rencontré.

Le casque n'est ainsi pas systématiquement présent, même lorsqu'il s'agit directement de la déesse antique. La République elle-même peut emprunter d'autres attributs de la déesse, tel que l'égide. C'est le cas dans la figure 93. Il s'agit de la vignette du premier régiment de hussards, tirée du catalogue de Vinck, et datant aussi d'entre 1789 et 1799. On y voit cette fois une République inspirée de l'allégorie de la Liberté acquise par la valeur, puisqu'elle tient une pique surmontée du bonnet. L'aspect guerrier de cette vignette n'est pas véhiculé par la figure elle-même, mais par le camp militaire représenté derrière elle. Plusieurs symboles républicains sont présents, tels que le niveau d'égalité et le faisceau de licteur, sur lequel elle s'appuie. Nous voulons souligner ici la présence d'un autre élément significatif des allégories de la République, illustrant encore la variété de ces images : aux pieds de la République, se trouve le lion, pour figurer la bestialité domptée. Maurice Agulhon précise que dans la construction de l'allégorie de la République, le lion est un attribut un peu moins courant, mais néanmoins répandu, emprunté à l'allégorie de la Monarchie⁴⁵. La République est souvent assise dessus. Selon le chercheur, il pourrait d'ailleurs plutôt s'agir d'une allégorie de l'État ou du Pouvoir, que de la Monarchie. Sur cette vignette, il est couché auprès de la République, force domptée et apaisée.

À partir de la figure de la Liberté, on a composé une République sereine, dominant la force brutale que représente le lion, pleine de sagesse et protectrice de son peuple, comme le suggère la présence de l'égide, attachée aux valeurs républicaines d'unité et de force (le faisceau de licteur), ainsi que d'égalité (le niveau franc-maçon). Cette figure assez éloignée du modèle traditionnel d'Athéna, mais dotée de l'un de ses attributs, relève d'un processus que nous appelons « citation ». Si Athéna n'est pas directement représentée, elle confère néanmoins ses compétences à la figure composée par le biais de certains attributs dûment sélectionnés.

Un dernier exemple nous permet de montrer combien la figure d'Athéna et/ou de la République est enrichie par divers attributs, symboles, personnages et éléments de décor

⁴⁵Maurice Agulhon, *Marianne au combat*, *op. cit.*, p. 21-22.

mobilisés pour adapter le message à son émetteur, au régime, aux circonstances. Ainsi, la vignette du général Leclerc, général en chef de l'armée expéditionnaire de Saint Domingue fait-elle figurer dans son décor un voilier représentant l'expédition et un palmier pour évoquer la végétation de l'île (fig. 264). Si l'on s'appuie sur les dates de l'expédition, on peut situer la vignette entre 1801 et 1803. En son centre se tient une figure drapée à l'antique, cuirassée et casquée, tenant une lance, semblable à Athéna, notamment par le *gorgoneion*, visible sur sa poitrine. Sa main gauche est appuyée sur un faisceau de licteur, qui contribue à l'assimiler à la République. On peut voir à ses pieds diverses pièces d'équipement militaire et une corne d'abondance, symbole de prospérité. Le bricolage allégorique permet donc, ici encore, de composer une figure évoquant à la fois l'armée et la République, l'expédition de Saint-Domingue en particulier, le tout sous le patronage de la déesse antique qui prête ses traits à la figure principale.

Ce dernier exemple relève presque de la mise en scène. Parmi la diversité des modèles rencontrés, les figures ne sont pas toujours statiques, trônant au milieu de leurs attributs. Athéna, déesse se battant sur les champs de bataille peut aussi être représentée en action pour symboliser la République combattante.

3.1.6. Athéna combattive ou apaisée : la période trouble de la Révolution au Consulat

La période accompagnant l'installation de la Première République en France est marquée par un contexte trouble et violent. Le nouveau régime s'est imposé à l'issue de luttes politiques et physiques. Les années qui suivent, la France est en guerre contre une partie de l'Europe monarchique. Dans les documents militaires, nous ne rencontrons donc pas que des républiques en Athéna assises, calmes ; la déesse est aussi régulièrement mise en scène au combat et la diversité des vignettes s'exprime aussi sur ce plan-là. En voici quelques exemples.

La vignette d'Esprit Anouilh, chef de la septième demi-brigade de ligne (fig 105), représente une figure combattante, vêtue à l'antique, en train de lutter contre ses ennemis, qui eux sont en costume d'époque, sur un champ de bataille. Elle est toujours tirée de la collection de Vinck et date d'entre 1789 et 1799. Ici le graveur a préféré une mise en scène plutôt qu'une composition allégorique, analogue à ce que nous avons vu précédemment. Il utilise une figure ressemblant en tous points à Athéna : casquée et cuirassée, elle tend sa lance et son bouclier pour lutter contre un grand nombre d'opposants, rappelant les scènes de combat de la déesse

dans l'*Illiade*⁴⁶. La cuirasse semble présenter en son centre un petit médaillon qui n'est pas sans rappeler la tête de la Gorgone sur l'égide. Le graveur a ajouté un grand 7 sur le bouclier, en référence à la septième demi-brigade que conduit Esprit Anouilh. Cette figure, habillée en Athéna, se présente donc comme l'allégorie de la demi-brigade, tenant tête à ses ennemis, même dans les situations les plus difficiles. Ce n'est plus l'Athéna lissée et apaisée que l'on a représentée ici, mais une Promachos, terrible guerrière qui mène au combat, telle qu'elle peut par exemple être dépeinte dans l'*Illiade*, combattant aux côtés de ses protégés⁴⁷.

C'est aussi une Athéna en plein combat que nous retrouvons sur une vignette que nous avons repérée en deux exemplaires. Le premier est celui de l'Adjudant général et président du Conseil de guerre de la deuxième division de l'Armée du Nord, Malher (fig. 194), tandis que l'autre n'est attribuée à aucune personne précise (fig. 245). Issues de la collection de Vinck, elles sont aussi datées d'entre 1789 et 1799 et portent les inscriptions « RÉPUBLIQUE FRANÇAISE/CONSEIL DE GUERRE ». Pour montrer une République combattante, le graveur, Hendrik Roosing (1763-1826), a choisi de lui prêter les traits d'Athéna, avec une armure et un bouclier sur lequel grouillent des serpents. Il a complété la figure avec des têtes de lion, symbole de force, et une balance pour signifier la Justice. D'un coup d'épée, elle s'apprête à terrasser un personnage qui gît au sol, tenant des serpents dans les mains et représentant quelque vice. Un autre personnage agonise en arrière-plan. Le message de la vignette est clair : le Conseil de la guerre de la République est puissant, intransigeant, mais juste. L'attitude terrifiante et active de la déesse permet de mettre ce trait en exergue ; elle est bien éloignée des sages Républiques en majestés que nous avons observées précédemment.

Athéna est encore en action dans la vignette d'Hanicque, chef de brigade d'artillerie légère (fig. 77), issue du catalogue de Vinck et datée d'entre 1789 et 1799. On y voit une Athéna, cuirassée, casquée, brandissant lance et bouclier, et survolant dans les airs un camp militaire. Les interprétations de sa figure peuvent être diverses : il peut aussi bien s'agir de l'allégorie de la brigade partant au combat, que de la déesse elle-même, dans son rôle de puissance tutélaire, accompagnant les soldats et les protégeant, tout comme elle exhorte les héros au combat et veille sur eux dans l'*Illiade*. C'est en tout cas une mise en scène exprimant la combativité qui a été choisie pour exprimer la puissance de la brigade.

C'est une figure en mouvement, mais beaucoup plus pacifiée, qu'a choisie le capitaine adjoint à l'état-major de l'expédition de l'Inde, Froment (fig. 156). On y voit Athéna, avec

⁴⁶Homère, *Illiade*, livres 5 et 21.

⁴⁷Homère, *Illiade*, 5, 835-863.

son équipement guerrier, avançant dans une démarche digne. L'inscription « REPUBLIQUE FRANÇAISE. » indique qu'elle est utilisée en tant que personnification du régime. On reconnaît les attributs classiques de la déesse : le casque, surmonté d'une chouette, la cuirasse avec en son centre le *gorgoneion*, ainsi que le bouclier, une épée (remplaçant la lance) et une tunique à l'antique. La République, de profil, marche de manière déterminée, soulignant l'assurance et la grandeur du régime dans cette expédition. Athéna est donc une figure efficace pour véhiculer une image forte et victorieuse. Cet exemple la montre en action de manière plus pacifique, mais tout aussi sûre.

Les vignettes de courrier militaire donnent ainsi à voir un abondant usage de la figure d'Athéna, pour représenter les valeurs martiales et parfois incarner la République. Dans cet objectif, elle peut faire l'objet d'une hybridation avec la Liberté, figure préférée des républicains. Nous notons d'ailleurs que si la déesse a un grand succès dans les documents militaires, beaucoup ont préféré le simple usage de la Liberté pour incarner la République, et qu'inversement, des documents émanant d'administrations civiles l'utilisent, comme nous le verrons plus avant⁴⁸. La période trouble qui s'étale de la Révolution au Premier Empire se traduit par un tâtonnement dans la composition des nouvelles images à même de remplacer les anciens en-têtes et une grande variété dans la constitution des figures est observable. Le bricolage allégorique est aussi le reflet du bricolage politique qui s'opère, rompant avec les références de l'Ancien Régime, et tâchant de constituer un tout nouveau régime pour la France, qui connaît sans cesse des évolutions. Dans ce contexte, la République en Athéna est bien souvent représentée calme et sereine, pour exprimer sa domination sur ses adversaires, mais elle peut aussi être montrée en action, dans des expressions terrifiantes, oubliant la vision plutôt édulcorée de la déesse, que nous observons majoritairement. Le contexte trouble de la Révolution semble se prêter particulièrement aux images de ce type. Nous souhaitons donc maintenant confronter nos observations à quelques exemples, provenant du corpus numismatique, plus tardif et pourtant aussi issu d'une période trouble, celle de 1848, et dont les pratiques et les enjeux nous semblent proches de ceux des en-têtes de courrier.

⁴⁸Cf. *infra*, p. 327.

3.1.7. Athéna en République reconnaissante : les médailles commémoratives de 1848

Nous concluons cette section avec un autre type de source qui témoigne de pratiques iconographiques similaires à celles des vignettes de courrier : celui des médailles. Il s'agit aussi d'un objet à diffusion limitée, qui est produit par un émetteur souhaitant véhiculer un message précis à l'adresse du destinataire du courrier ou de la médaille, ainsi qu'une certaine mise en scène et représentation du pouvoir. Dans le contexte de l'avènement de la Deuxième République, qui s'est imposée à l'issue d'un conflit, nous retrouvons des allégories hybrides entre Athéna et la Liberté, composant des Républiques guerrières. À nouveau, elles ne sont pas majoritaires, et c'est l'image de la Liberté qui est la plus fréquente, mais l'utilisation d'Athéna est suffisamment régulière pour ne pas constituer une exception. En revanche, il semble que les mises en scène guerrières que nous avons pu observer dans certains en-têtes sont cette fois totalement écartées : nous ne rencontrons que des Républiques calmes et au repos, bien qu'armées. Enfin, comme l'a dit Alain Weil : « une médaille est un instant de la petite ou de la grande histoire figé dans le métal par un graveur.⁴⁹ » Elles sont un super précieux pour comprendre les enjeux politiques et symboliques d'une période donnée.

3.1.7.1. Un corpus révélateur de la continuité dans les pratiques allégoriques républicaines

Pour étudier ces médailles, nous nous appuyons sur le catalogue de Louis Félicien Joseph Caignart de Saulcy (1807-1880), qui a entrepris de compiler toutes les médailles parues en 1848, dans son recueil *Souvenirs numismatiques de la révolution de 1848 : recueil complet de médailles, monnaies et jetons qui ont paru en France depuis le 22 février jusqu'au 20 décembre 1848*⁵⁰, édité en 1850. De Saulcy est un archéologue, membre de l'Institut et sénateur, né en 1807 à Lille⁵¹. D'abord destiné à une carrière militaire, entré à Polytechnique

⁴⁹Alain Weil, « La médaille au XIXe siècle, un art à part entière », dans Édouard Papet et Catherine Chevillot (dir.), *Au creux de la main, la médaille en France aux XIXe et XXe siècles. Ouvrage publié à l'occasion de la présentation exceptionnelle de fonds de médailles des collections publiques françaises, Bibliothèque nationale de France, du 11 décembre 2012 au 7 avril 2013*, Paris, Musée d'Orsay, Skira Flammarion, 2012, p. 13.

⁵⁰Louis Félicien de Saulcy, *Souvenirs numismatiques de la Révolution de 1848. Recueil complet des médailles, monnaies et jetons qui ont paru en France depuis le 22 février jusqu'au 20 décembre 1848*, Paris, J. Rousseau, 1849.

⁵¹Hippolyte Verly, *Essai de biographie lilloise contemporaine, 1800-1869 : augmenté d'un Supplément et accompagné de notes historiques et bibliographiques*, Lille, Leleu, 1869, p. 201-202.

en 1826, il consacre son temps libre à l'étude de l'archéologie et de la numismatique. Il se distingue par quelques publications dans le domaine, notamment, en 1836, son *Essai de classification des suites monétaires et byzantines*, qui lui vaut le prix de numismatique de l'Institut. En 1839, il devient correspondant de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Grâce à son protecteur, le duc d'Orléans, il est nommé conservateur du Musée d'artillerie de Paris. Il est élu à l'Académie des inscriptions et belles-lettres en 1842, et se tourne dès lors vers la numismatique et l'épigraphie orientales. Il a l'occasion d'explorer les territoires de la Mer Morte en 1850 et publie, à son retour, son *Voyage autour de la mer Morte et dans les terres bibliques*, dont plusieurs recensions signalent les erreurs. Il produit d'autres ouvrages par la suite qui sont, en revanche, estimés, tels que *l'Étude sur la numismatique judaïque* et *L'Histoire de l'art judaïque, tirée des textes sacrés et profanes* (1858) et écrit régulièrement pour le *Journal asiatique*, la *Revue archéologique*, la *Revue numismatique* ou encore le *Courrier de Paris*. Il est marié en secondes noces à M^{lle} de Billing, la dame d'honneur de l'Impératrice, il est donc un proche des cercles de pouvoir.

Son recueil sur les médailles de 1848, publié en 1850, est beaucoup moins connu que ses autres publications. De Saulcy, alors déjà féru de numismatique, justifie, en introduction, son choix de compiler non pas des médailles anciennes, mais contemporaines, à destination de la postérité et des futurs travaux historiques sur une période clé de l'histoire :

« En temps de révolution, les événements marchent vite ; les hommes et les choses s'usent plus vite encore. Nous croyons donc rendre à l'histoire un véritable service en sauvant de l'oubli des monuments éphémères que les circonstances auront mis entre toutes les mains, pendant un seul jour peut-être, et qui auront disparu presque aussitôt que les faits qui les avaient engendrés. Notre première révolution [*celle de 1789*] a créé la plus curieuse des collections numismatiques : la révolution de 1848 promet d'être tout aussi féconde en ce genre ; mais ce n'est qu'après coup, et lorsque les médailles et les jetons populaires de la République issue de 1789 étaient devenus introuvables, qu'on s'est occupé de les recueillir et de les publier. De là résulte que beaucoup de pièces sont et resteront toujours inconnues. Nous ferons mieux cette fois. Du premier jour où ont été émis les souvenirs métalliques des événements que nous voyons depuis quelques mois se succéder à coups pressés, nous les avons colligés avec ardeur, et nous n'attendrons pas plus longtemps pour les publier. Aux yeux de beaucoup de genres, cette publication pourra paraître futile ; pour ceux qui sont destinés à écrire l'histoire des temps étranges où

nous vivons, elle sera d'un si puissant secours que nous ne saurions hésiter à l'entreprendre⁵². »

De Saulcy ressent le besoin de justifier cette publication qui diffère de ses autres recherches. Et son statut fait d'ailleurs débat. Ainsi Henri Wallon (1879-1962), dans sa « Notice historique sur la vie et les travaux de M.L.-F.-J. Caignart de Saulcy⁵³ », pose-t-il la question :

« Faut-il, pour clore cette première période des études numismatiques de M. de Saulcy, y joindre un travail sur des médailles d'une autre sorte et d'un autre caractère : *Souvenirs numismatiques de la Révolution de 1848*⁵⁴ ? »

Wallon considère visiblement que la publication mérite d'être mentionnée, puisqu'il en fait une rapide présentation, avec quelques exemples de médailles qui l'ont marqué. Pour nous, la publication présente en effet les intérêts que de Saulcy a soulignés lui-même : elle garde en mémoire un ensemble de documents émis, extrêmement variés, et collectés avec une intention d'exhaustivité. Il en résulte une compilation de supports exprimant des opinions politiques parfois opposées, que de Saulcy n'a pas triés selon son propre bord politique, mais qu'il se permet de commenter pour en donner parfois une appréciation politique. Si nous ne pouvons bien sûr avoir aucune certitude sur le fait que son catalogue soit bel et bien exhaustif, nous savons qu'il n'a pas opéré de sélection puisque l'on peut y trouver dedans des pièces aux statuts et aux degrés d'importance complètement différents, allant du simple jeton pour la distribution du pain dans Paris, à des médailles récompensant les combattants de 1848. Certains de ces documents sont révélateurs de la façon de mettre en scène le pouvoir, ou de la construction d'une culture commune visuelle, dans des procédés encore très similaires à ce que nous avons observé dans les vignettes de courrier des années précédentes, et où l'usage d'Athéna est, à nouveau, récurrent. Nous présenterons ici quelques exemples de médailles qui relèvent du domaine militaire, mais nous aurons l'occasion d'en donner d'autres dans le chapitre suivant.

⁵²Louis Félicien de Saulcy, *Souvenirs numismatiques de la Révolution de 1848. Recueil complet des médailles, monnaies et jetons qui ont paru en France depuis le 22 février jusqu'au 20 décembre 1848*, op. cit., p. 1.

⁵³Henri Wallon, « Notice historique sur la vie et les travaux de M. L.-F.-J. Caignart de Saulcy, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 25, n° 4, 1881, p. 331-370.

⁵⁴*Ibid.*, p. 336.

3.1.7.2. La République-Athéna : patronne des héros de 1848

Les médailles que nous allons présenter ont été éditées à la gloire des acteurs de février 1848, c'est pourquoi nous les rattachons au corpus martial. Certaines d'entre elles ont favorisé non pas la figure de la Liberté, mais celle d'Athéna, ou encore une figure hybride, pour représenter une République guerrière, dans l'exacte lignée de ce que nous avons relevé pour les en-têtes de courrier de la période de la Première République. Deux d'entre elles sont adressées aux blessés et aux morts durant les émeutes, trois autres à des personnalités, telles que des généraux. Pour chacune d'entre elle, de Saulcy a produit un petit commentaire ; en revanche, il n'a pas indiqué les noms des graveurs dans son recueil.

Pour le premier exemple, nous avons sélectionné des médailles « jumelles » (fig. 321)⁵⁵. Elles possèdent un avers commun, repris pour deux éditions, parues respectivement le 3 et le 4 mars. Cet avers comporte une République hybride : par le truchement du bricolage allégorique, elle possède l'aspect de la déesse Athéna, casquée et vêtue à l'antique, et tient le drapeau tricolore de la main droite, ainsi que le faisceau républicain et des couronnes de laurier de la main gauche. L'inscription indique « RÉPUBLIQUE FRANÇAISE ». Le premier modèle indique sur son revers « BLESSÉ POUR LA LIBERTÉ/22/23.24/FÉVRIER/1848 », inscrit dans une couronne de chêne, symbole de force. De Saulcy indique simplement qu'il s'agit d'une médaille destinée à être portée en guise de décoration par les blessés de février⁵⁶, et qu'elle a été éditée en cuivre doré et en cuivre rouge. Il est intéressant de noter que pour un message mettant en avant la liberté, on n'a pas utilisé les attributs de l'allégorie de la Liberté, pas de bonnet ici, ce qui atteste l'iconographie très fluctuante de l'époque et le grand tâtonnement dans la construction de l'image de la République. Athéna est un des modèles favori et son aspect guerrier est sans doute utile pour des événements comme ceux de la Révolution. Le même avers a été utilisé pour une deuxième médaille faisant figurer sur son revers la simple inscription « MINISTÈRE DE L'INTÉRIEUR/DÉCERNÉ À ». La description de de Saulcy laisse penser que ce n'est pas forcément le ministère lui-même qui a émis la médaille :

« Pour utiliser le coin de face de la médaille précédente, le graveur a imaginé d'y appliquer un autre revers, dont la légende indique qu'elle a été décernée comme

⁵⁵Louis Félicien de Saulcy, *Souvenirs numismatiques de la Révolution de 1848. Recueil complet des médailles, monnaies et jetons qui ont paru en France depuis le 22 février jusqu'au 20 décembre 1848*, op. cit., p. 65 et pl. 32, fig. 3 et 4.

⁵⁶ Pour rappel, la Révolution de 1848 se tient à Paris du 22 au 25 février, et entraîne des affrontements violents, voir par exemple Maurice Agulhon, *1848 ou l'apprentissage de la République*, Paris, Seuil, 1973.

récompense par le ministre de l'intérieur. J'ignore si en réalité la pièce a jamais reçu cette destination⁵⁷. »

Ceci ne permet pas de trancher entre l'hypothèse selon laquelle la médaille aurait été éditée par un graveur indépendant pour la soumettre au ministère, ou celle qui voudrait que ce soit le ministère lui-même qui l'ait éditée, d'autant plus que de Saulcy ne renseigne absolument pas son mode de collecte des exemplaires⁵⁸. Toutefois, elle est un exemple de la construction d'une culture visuelle commune utilisant la déesse pour la représentation du pouvoir.

La médaille suivante est, cette fois, une hybridation entre Athéna et la Liberté. Elle est dédiée « AUX CITOYENS DE PARIS/MORTS POUR LA LIBERTÉ », comme l'indique l'inscription sur le revers de la médaille, complétée par une image de barricades, ainsi que la date des événements : « 23, 24, 25, 26 JUIN 1848/LA RÉPUBLIQUE RECONNAISSANTE » (fig. 330)⁵⁹. Pour rappel, les émeutes parisiennes de juin 1848 sont une protestation contre la fermeture des ateliers nationaux, mis en place pour fournir du travail aux chômeurs parisiens. Ces émeutes se sont soldées par une violente répression de l'État républicain contre les ouvriers⁶⁰. Cette médaille présentant donc sur son avers une « République reconnaissante » a été sans aucun doute éditée par le camp gouvernemental. Il s'agit d'une figure hybride entre Athéna et la Liberté combattante de Gravelot et Cochin. Elle est casquée, vêtue à l'antique, elle tient une lance surmontée du bonnet de la main droite, ainsi qu'une couronne de laurier dans la main gauche. On peut aussi voir à ses pieds le faisceau de licteur, maintenant bien en place comme symbole républicain, ainsi que du chêne, symbole de force et de l'olivier, symbole de paix. L'inscription de l'avvers indique « RÉPUBLIQUE FRANÇAISE/LIBERTÉ, ÉGALITÉ, FRATERNITÉ ». Le seul commentaire que fournit de Saulcy pour cette médaille est qu'elle a été éditée le 2 juillet, qu'elle est dédiée aux citoyens morts pendant les journées de juin et qu'elle existe en cuivre argenté, rouge et jaune⁶¹. C'est donc une République guerrière, possédant les attributs

⁵⁷Louis Félicien de Saulcy, *Souvenirs numismatiques de la Révolution de 1848. Recueil complet des médailles, monnaies et jetons qui ont paru en France depuis le 22 février jusqu'au 20 décembre 1848*, op. cit., p. 65.

⁵⁸Il ajoute simplement qu'elle a paru en argent et en cuivre jaune et rouge.

⁵⁹Louis Félicien de Saulcy, *Souvenirs numismatiques de la Révolution de 1848. Recueil complet des médailles, monnaies et jetons qui ont paru en France depuis le 22 février jusqu'au 20 décembre 1848*, op. cit., pl. 2, fig. 8.

⁶⁰Voir par exemple Arnaud Coutant, *1848, quand la république combattait la Démocratie*, Paris, Mare et Martin, 2009.

⁶¹Louis Félicien de Saulcy, *Souvenirs numismatiques de la Révolution de 1848. Recueil complet des médailles, monnaies et jetons qui ont paru en France depuis le 22 février jusqu'au 20 décembre 1848*, op. cit., p. 6.

d'Athéna et de la Liberté, qui a été choisie pour honorer la mémoire des victimes d'un événement sanglant.

Ces deux exemples étaient une commémoration collective ou des médailles vierges, donc, dans les deux cas, des célébrations anonymes. Nous avons relevé trois autres médailles qui sont destinées à la mémoire d'un militaire en particulier. La première a été éditée en cuivre argenté, jaune et rouge, en la mémoire du Général Franciade Fleurus Duvivier (1794-1848), le 14 juillet (fig. 332)⁶². De Saulcy ne renseigne pas sur sa diffusion, le nombre d'exemplaires produits, s'ils étaient destinés à la famille du général, mort d'une blessure survenue pendant les événements de juin⁶³, ou à une distribution à un public plus large. Il s'agit donc encore d'une médaille émise dans le camp des Républicains de gouvernement, puisque Duvivier faisait partie de l'armée ayant réprimé la révolte populaire. L'avvers présente le portrait du Général avec l'inscription « HONNEUR AU BRAVE G^{RAL} DUVIVIER/MORT LE 8 JUILLET 1848 ». Sur le revers on retrouve une composition de République hybride entre Athéna et la Liberté. Elle est vêtue à l'antique, casquée, elle tient dans une main un rameau – probablement de l'olivier – et dans l'autre le drapeau tricolore surmonté du bonnet. Derrière elle figure le faisceau de licteur. L'inscription indique « AU PEUPLE FRANÇAIS DÉFENSEUR DE LA LIBERTÉ ».

On constate que ce coin a connu du succès, puisqu'il a été utilisé pour deux autres médailles dédiées à des généraux. D'abord celle du Général Négrier – également mort dans les événements de juin – éditée en cuivre, entre le 15 et le 18 juillet (fig. 322)⁶⁴; puis pour une médaille en l'honneur du Général Cavaignac (fig. 331)⁶⁵, éditée le 9 août, en cuivre argenté, rouge et jaune. L'avvers de la première présente le portrait de Négrier, avec l'inscription « HONNEUR AU BRAVE NÉGRIER/MORT LE 25 JUIN 1848 ». Son revers, avec l'image de la République casquée, comprend une inscription différente de celle des deux autres médailles : « COMBATTANT POUR L'ORDRE ET LA LIBERTÉ ». Celle du Général Cavaignac comprend à l'avvers le portrait de l'homme, ainsi que l'inscription « HONNEUR AU G^{AL} CAVAIGNAC/23.24.25.26 JUIN 1848 », rappelant le contexte. Durant les émeutes de juin, Louis Eugène Cavaignac (1802-1857) se voit déléguer les pouvoirs exécutifs et

⁶²*Ibid.*, p. 61, pl. 30, fig. 5.

⁶³Charles Mullié, *Biographie des célébrités militaires des armées de terre et de mer de 1789 à 1850*, Paris, Poignavant et Compagnie, 1852, vol. I, p. 486, 487.

⁶⁴Louis Félicien de Saulcy, *Souvenirs numismatiques de la Révolution de 1848. Recueil complet des médailles, monnaies et jetons qui ont paru en France depuis le 22 février jusqu'au 20 décembre 1848*, op. cit., p. 75, pl. 37, fig. 10.

⁶⁵*Ibid.*, p. 24, pl. 11, fig. 8.

devient l'un des acteurs principaux de la terrible répression exercée contre les masses populaires parisiennes révoltées⁶⁶. On peut voir, avec ces trois exemples, combien le régime, qui s'est pourtant fortement raidi contre les ouvriers parisiens, récupère une symbolique républicaine et révolutionnaire, avec les attributs de la Liberté et le prétexte de la défense du peuple. La République casquée, telle une Athéna, est sans doute ainsi investie d'une certaine autorité. Toutefois, le catalogue montre des exemples commémorant la victoire de la République conservatrice dans les événements de juin, avec une République uniquement coiffée du bonnet, la République casquée n'en a donc pas l'exclusivité. Nous aurons l'occasion de discuter dans le dernier chapitre du dialogue entre ces deux images concurrentes⁶⁷.

Ainsi les images de République casquée issues du corpus martial en 1848 répondent-elles du même bricolage allégorique que dans les vignettes de courrier que nous avons observées pour la période de la Première République. Athéna et la Liberté y sont fréquemment hybridées – nous aurons l'occasion de donner d'autres exemples ; la figure de la déesse a inspiré des séries, qui ont donc connu un certain succès, et le tâtonnement symbolique traduit celui de la politique, dans une période de trouble. Toutefois, on note que l'on ne trouve plus ici d'Athéna en action, au cœur de la bataille. Ce ne sont plus que des Républiques souveraines et victorieuses qui sont présentées, comme pour affirmer la pérennité du régime, alors que la République allait être renversée dès le 2 décembre 1851. Il s'agit sans doute de mettre l'accent sur l'ordre dont se réclame cette nouvelle République, loin des écueils de la Terreur, et rejetant les mouvements de révoltes et les barricades survenus quelques mois seulement après son avènement. On préfère utiliser une image de la déesse ou de la Liberté apaisées, bien qu'autoritaires.

Le trait commun à l'ensemble de ces documents, vignettes de courrier et médailles commémoratives, c'est l'allégorisation dont la déesse fait l'objet, l'amenant à incarner la République. Une République guerrière, d'abord régulièrement combattive, puis plus assagie, bien que toujours armée. Nous signalons ici, qu'il serait aussi possible parfois de voir dans ces figures une Patrie, mais que la récurrence de l'inscription « République Française », ou la présence du bonnet, additionnée à la probable volonté des fonctionnaires de clamer leur appartenance au régime, nous font pencher en la faveur d'une République, bien que d'autres

⁶⁶BnF, *Notice en ligne de la BnF : Eugène Cavaignac*, url : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb12459503r> consulté le 05/04/2018.

⁶⁷Cf. *infra*, p. 374.

significations soient envisageables. Parmi ces dernières, nous pouvons, pour cette première moitié de siècle, en établir une autre avec certitude : Athéna incarne parfois une autre allégorie, celle de la Guerre, et ce, à nouveau sous un aspect calme, dominant, et non pas dans l'action. Son profil de divinité antique guerrière en fait naturellement la figure toute choisie pour une telle personnification.

3.2. Athéna, personnification de la guerre bienfaitrice

Pendant la période couvrant la Révolution à l'Empire, nous avons pu observer des vignettes de courrier militaire opérant une allégorisation d'Athéna pour en faire la personnification d'une République guerrière. Cette époque trouble la montrait tantôt au combat, tantôt plus calme, affichant une République souveraine et autoritaire. Athéna est naturellement une figure toute désignée pour incarner une autre allégorie, celle de la Guerre elle-même. Nous avons relevé deux exemples dans le contexte de la Monarchie de Juillet. Cette fois, ce n'est plus une figure combattante qui est présentée mais bien une femme digne et calme, victorieuse, permettant à la Monarchie de souligner les apports que la guerre représente pour la grandeur du pays. Ces deux exemples proviennent de la décoration du Palais Bourbon. Pour rappel, le Palais Bourbon abrite le pouvoir législatif depuis 1798, incarné successivement par le Conseil des Cinq-Cents, le Corps législatif, la Chambre des députés, puis l'Assemblée nationale. C'est un lieu au patrimoine riche, qui puise abondamment dans les modèles et les références antiques⁶⁸. Le premier est une peinture réalisée par Eugène Delacroix, qui a eu en charge une partie des décorations du Palais.

3.2.1. Delacroix : Athéna en Guerre régénératrice

L'œuvre de Delacroix se trouve dans le Salon du Roi, qui communique avec la Salle des Séances et la cour d'honneur⁶⁹. Elle a été peinte entre 1833 et 1838 (fig. 306), sous l'impulsion de Thiers⁷⁰. Cette salle a été conçue par l'architecte Jules Joly (1788-1865), pour recevoir le roi Louis-Philippe lors des séances royales. Le plafond se répartit autour d'une

⁶⁸Manon Champier, « Athéna citoyenne. La réception d'une déesse antique dans le patrimoine de l'Assemblée nationale », *Pallas. Revue d'études antiques*, n° 100, avril 2016, p. 249-273.

⁶⁹Cf. le plan du Palais en annexe 2, p. 483.

⁷⁰Cf. *supra*, p. 184.

verrière circulaire au centre, quatre caissons sur les côtés et quatre carrés aux coins. Nous avons évoqué la décoration de l'un d'entre eux avec un petit amour accompagné de la chouette, pour illustrer un exemple du quatrième degré de réception, la citation⁷¹. Delacroix a aussi peint les murs qui comprennent des écoinçons et des pilastres délimitant les ouvertures de la pièce. Il a suivi le programme iconographique suivant : les pilastres représentent les fleuves de France, ainsi que la Méditerranée et l'Océan, considérés comme les limites naturelles du pays. Le mur et le plafond côté Salle des Séances sont dédiés à l'Industrie, ceux côté cour d'honneur à l'Agriculture, ceux à gauche quand on regarde la Salle des Séances à la Justice, et enfin ceux à droite à la Guerre. Delacroix décrit ces images comme suit :

« quatre figures allégoriques [...] qui symbolisent dans mon esprit les forces vives de l'État⁷² »

et il ajoute que :

« l'Agriculture et le Commerce fournissent les éléments de la vie dans les matières produites ou échangées ; la Justice conserve la sécurité d'un état. La guerre est le moyen de protection contre les attaques du dehors⁷³. »

Il s'agit d'une conception de la guerre qui ne serait pas irraisonnée et aveugle, mais défensive, apportant la protection et la consolidation de la nation, en accord avec les principes associés à Athéna et en opposition avec ceux attribués à Arès.

Pour son allégorie de la Guerre, Delacroix propose une figure pourvue de l'égide et du casque, couronnée du laurier, symbole de victoire, attributs courants d'Athéna. Toutefois, le peintre s'est autorisé une liberté quant aux codes traditionnels de représentation de la déesse puisque, comme dans l'exemple du Grand Palais vu plus haut⁷⁴, il a dénudé l'un de ses seins. Le sein nu évoque la combativité, à l'image des Libertés dénudées sur les barricades, qui ne s'embarrassent pas d'une tenue correcte ou encombrante, et visent l'efficacité de leur action⁷⁵. C'est une imagerie et une symbolique qui remontent à l'Antiquité et aux Amazones⁷⁶. Mais il est aussi un symbole de fertilité, tel le sein nourricier de la mère. Il peut évoquer la renaissance que permet la guerre pour le pays et atténue la crainte que peut inspirer cette allégorie, ici représentée au repos et non en action. Certes, dans la composition apparaissent

⁷¹Cf. *supra*, p. 183.

⁷²Cité par *L'Assemblée nationale*, Paris, 2012, p. 28.

⁷³Cité par *Le patrimoine de l'Assemblée nationale*, Paris, Flohic, 1996, p. 99.

⁷⁴Cf. *supra*, p. 180.

⁷⁵Voir par exemple le très célèbre tableau du même peintre, la *Liberté guidant le peuple*, réalisé quelques années plus tôt (1830, musée du Louvre).

⁷⁶Voir Dietrich von Bothmer, *Amazons in Greek art*, Oxford, Oxford University Press, 1957.

des veuves éplorées⁷⁷, mais la Guerre couronnée de lauriers est triomphante, statique et porte dans ses bras les drapeaux des vaincus.

Delacroix ne mentionne pas directement la déesse lorsqu'il parle de sa peinture :

« la figure de la Guerre est représentée par une femme couchée, coiffée d'un casque, la poitrine couverte par l'égide et tenant des drapeaux⁷⁸. »

Toutefois la représentation de l'égide, l'armure défensive et apotropaïque frangée de serpents, attribut caractéristique d'Athéna, rend la référence incontournable. La déesse guerrière et tutélaire a servi de modèle à cette représentation de la Guerre, bien que l'artiste ait choisi d'adapter sa figure aux besoins de sa composition. Le caractère de « force tranquille » qu'il a donné à sa composition, en dépit des veuves éplorées, recoupe l'image raisonnable d'Athéna véhiculée dans les publications historiques du XIX^e siècle. C'est une guerre réfléchie, calculée, quoique résolue que l'artiste symbolise. C'est aussi le parti qu'a choisi l'artiste François-Joseph Heim, quelques années à peine après le travail de Delacroix, avec toutefois la représentation d'une Athéna plus fidèle aux codes antiques.

3.2.2. Heim : Athéna en Guerre sereine

C'est dans la Salle des Conférences du Palais Bourbon qu'Heim a peint sa personnification de la Guerre sous les traits d'Athéna. Cette salle a aussi été conçue par l'architecte Joly, vers 1830, et elle était d'abord destinée au Conseil des Cinq-Cents, avec le nom de Salle de la Victoire⁷⁹. Le décor a été conçu entre 1839 et 1844, sous la Monarchie de Juillet. François-Joseph Heim (1787-1865) obtient le prix de Rome en 1807 et est élu membre de l'Institut en 1829. Son style s'inscrit totalement dans le courant néoclassique et il reste assez prisonnier des conventions académiques⁸⁰.

Le plafond de la Salle des Conférences est structuré en une série de panneaux évoquant certains événements majeurs de l'histoire de France. Des médaillons avec des portraits de grands hommes d'État alternent avec les images de la Force, la Prudence, la Justice et la Tempérance. Dans chacun des angles sont assises deux figures allégoriques, dont les noms

⁷⁷Delacroix dit : « Des femmes éplorées s'enfuient et se retournent une dernière fois pour contempler les traits du père ou du mari qui est tombé pour défendre le pays. » (cité par *Le patrimoine de l'Assemblée nationale*, op. cit., Flohic, p. 99).

⁷⁸*Ibid.*, Flohic, p. 99.

⁷⁹*Le patrimoine de l'Assemblée nationale*, Paris, Attique, 2006.

⁸⁰Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris, Gründ, 1999.

sont inscrits : l'Agriculture et l'Industrie, la Science et le Commerce, la Paix et la Guerre, la Marine et l'Agriculture. Au-dessus d'elles figurent dans un cartouche les titres du Code Napoléon et de la Charte de 1830, pour rappeler deux étapes majeures de la législation française. Dans cet ensemble, pour incarner la guerre, Heim a opté pour une figure aux traits d'Athéna (fig. 311). Drapée à l'antique, elle est armée et possède un bouclier et une lance. Son attitude est statique, comme dans l'exemple précédent, ce qui évite de souligner le côté violent et destructeur, cette fureur sans limite ni contrôle qui appartient au domaine d'Arès, au sein d'une fresque célébrant la prospérité que la guerre permet d'apporter. Cette représentation évoque des statues antiques, telles que la Promachos de Phidias sur l'Acropole, dressée en remerciement de batailles victorieuses et célébrant la guerre tactique qui a imposé la puissance sur les peuples environnants. Ici, l'image ne présente aucune variante ni originalité particulière par rapport aux codes traditionnels de la représentation classique d'Athéna, l'artiste s'inscrivant dans la tradition héritée de l'Antiquité.

Les deux cas que nous venons d'étudier sont presque contemporains et ont tous deux été conçus sous la Monarchie de Juillet. Ils montrent des exemples de personnification de la guerre par le truchement de la déesse Athéna ou du moins par une figure qui lui est apparentée. Rien de surprenant, étant données les attributions antiques de la déesse. Il est marquant que les figures, inspirées par l'image de la déesse, sont présentées comme des dominatrices calmes, respectées et sages, qui assurent à la nation protection et prospérité, et diffèrent passablement de certaines vignettes avec des figures plus combattives que nous avons observées. En cela, Athéna exprime certes la guerre, mais aussi la puissance rassurante de l'État en tant que tel. La Monarchie de Juillet veut mettre l'accent sur la Paix qu'elle apporte et ne pas réveiller les craintes quant aux périodes troubles associées à la Révolution, et aux excès de la Terreur. La Guerre est celle qui apporte la paix et le renouveau du pays et l'image de l'Athéna sage et lisse, mais autoritaire, qui s'est forgée au fil de la réception convient parfaitement à cet usage. Si la guerre apporte la paix, c'est qu'elle est porteuse de Victoire, et certains monuments publics, comme les arcs de triomphe, permettent à l'État de véhiculer un discours de la grandeur militaire, ainsi que celle de ses réalisations. Nous avons vu combien les publications du XIX^e siècle mettent l'accent sur l'association entre Athéna et la Victoire, il est ainsi tout à fait logique qu'elle figure sur les monuments de ce type.

3.3. Athéna dans la victoire

Dès l'Antiquité, notamment à Athènes et par son association à Niké, Athéna est synonyme de victoire. Par celle-ci elle rend possible la grandeur des cités et leur prospérité, un aspect mis en avant par les publications du XIX^e siècle. Cette époque, tant inspirée de la période antique, y puise ses modèles pour mettre en scène les réalisations militaires et victorieuses des différents régimes qui se succèdent dans la première moitié du siècle. L'Arc de triomphe de l'Étoile en est l'un des marqueurs principaux et parmi les plus célèbres ; Athéna ou des figures s'y apparentant figurent à plusieurs reprises sur le monument. Nous nous attacherons dans un premier temps à rappeler l'historique compliqué et mouvant de la création de l'Arc de l'Étoile, en soulignant la grande influence que l'Antiquité représente pour ses bâtisseurs, avec toutefois des fluctuations, parfois des mises à distance, voire une volonté de surpasser le modèle antique. Nous montrerons ensuite que cette persistance de l'Antiquité comme référence majeure permet aussi la permanence de la figure d'Athéna dans les différents projets de décoration qui se succèdent avant l'achèvement des travaux, s'étalant sur plusieurs régimes. Nous analyserons enfin les Athéna figurant sur le résultat final, encore visible aujourd'hui. Sur un monument qui est, cette fois, exposé à la vue de tous, contrairement aux vignettes de courrier et médailles, la déesse est montrée sous un jour positif, respirant le calme, la grandeur et l'autorité, mettant l'accent sur la paix que les victoires ont apportée. Enfin, nous montrerons comment son aspect belliqueux est endossé par des figures plus hybrides, plus éloignées de la déesse, bien qu'utilisant ses attributs, ou par d'autres divinités antiques, comme Bellone.

3.3.1. Donner à voir la victoire comme dans l'Antiquité : un argument de légitimité

Isabelle Rouge-Ducos a consacré une monographie approfondie à l'Arc de triomphe de l'Étoile. Elle l'introduit ainsi :

« Les images furent essentielles dans la construction du nouvel ordre national et européen voulu par l'Empereur et l'Arc de triomphe fait partie d'une nouvelle iconographie du pouvoir, qui, à la façon du cérémoniel du sacre, est à la fois spécifique et empruntée à la tradition : témoin d'un âge d'or des arts et de la diffusion d'un nouveau style, l'Arc est

aussi un édifice de la propagande napoléonienne, qui a dépassé les intentions de son illustre fondateur et connu un destin imprévisible⁸¹. »

Nous notons, comme souvent, l'emploi de la notion de « propagande » pour parler du discours par l'image forgé par Napoléon I^{er} et son entourage. Si, avec Paul Veyne, nous avons évoqué le fait que le terme fait débat, l'idée qu'il véhicule est celle d'une image du pouvoir et de l'empereur savamment construite et systématiquement diffusée, voire imposée, pour assurer la glorification, parfois démesurée, du pouvoir en place⁸². Ce processus a largement fonctionné quand on sait le mythe qui s'enracine dans les mentalités en rapport avec le Premier Empire, tout au long du XIX^e siècle.

Dans son article consacré aux « Statues de Paris » dans *Les Lieux de mémoire* de Pierre Nora, June Hargrove explique que, jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, le droit à l'effigie publique est réservé au souverain et les statues colossales se présentent comme des substituts du roi dans la capitale⁸³. Même lorsque l'on rend hommage à certains Français illustres, cette célébration reste subordonnée à la grandeur inégalée du monarque. Il n'est pas question ici de gloire collective mais de celle du seul souverain⁸⁴. Le choix de Napoléon Bonaparte au lendemain de la bataille d'Austerlitz (1805) impulse donc une nouvelle dynamique, qui sera prolongée et détournée par ses successeurs. C'est en partie avec la croissance du sentiment national que la vocation collective et commémorative des édifices se développe. Ainsi, avec les idéaux de la Révolution, une certaine fonction pédagogique est-elle attribuée aux monuments nationaux, se traduisant par l'attribution d'une utilité publique et/ou d'un caractère commémoratif.

« Les rois et les tyrans avaient eu pendant des siècles des palais somptueux, le peuple avait aussi le droit d'avoir les siens, dès lors que son règne était arrivé⁸⁵. »

Les thèmes et les personnages décorant ces monuments sont donc dûment choisis. Or, ils sont régulièrement empruntés à l'imagerie antique. Isabelle Rouge-Ducos considère les arcs de triomphe modernes, au même titre que les colonnes (comme la Colonne Vendôme), comme les héritiers directs des constructions honorifiques antiques. Chez les Anciens, les arcs

⁸¹Isabelle Rouge-Ducos, *L'Arc de triomphe de l'Étoile. Art et histoire*, Dijon, Fatou, 2008, p. 15.

⁸²Pourtant Napoléon avait déclaré : « Mon intention est d'avoir ni arcs de triomphe ni aucune espèce de cérémonie. J'ai trop bonne opinion de moi-même pour estimer trop de pareils colifichets. Je ne connais pas d'autres triomphes que la satisfaction. » Se mettant en scène, il avait régulièrement repoussé de nombreuses propositions de monuments par la ville de Paris ou le Sénat ; voir Louis Hautecoeur, *Histoire de l'architecture classique. V. Révolution et Empire*, Paris, Picard, 1953 ; Isabelle Rouge-Ducos, *L'Arc de triomphe de l'Étoile. Art et histoire, op. cit.*, p. 56.

⁸³June Hargrove, « Les statues de Paris », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1986, vol.II. La Nation, p. 243-282.

⁸⁴Isabelle Rouge-Ducos, *L'Arc de triomphe de l'Étoile. Art et histoire, op. cit.*, p. 35.

⁸⁵*Ibid.*, p. 36.

servaient à accrocher les trophées pris à l'ennemi et à faire défiler les vainqueurs⁸⁶. Le goût néoclassique et l'urbanisme des Lumières favorisèrent l'intérêt des artistes pour ce type de monuments anciens. Ainsi de nombreux projets pour occuper la place de l'Étoile virent-ils le jour, avant la mise en place de celui de Napoléon⁸⁷, qui ne fait que répondre à une tendance générale et à l'engouement à la fois pour la commémoration et pour l'Antiquité, en déployant, enfin, les moyens financiers nécessaires. Sous la Révolution, les projets antérieurs à l'Arc de triomphe ont déjà un caractère commémoratif et colossal, fortement militaire, car ils ont vocation à consacrer la naissance de la France révolutionnaire comme grande nation ayant vaincu les monarchies coalisées. Le but est de faire passer à la postérité les exploits militaires accomplis.

« Un monument national passait alors par la démonstration militaire de la nation : l'armée, devenue égalitaire, devait être l'émanation du peuple ; elle devint un instrument de promotion sociale et les soldats, des défenseurs de la Révolution⁸⁸. »

L'héritage de la Révolution confère donc à l'Arc de triomphe de Napoléon I^{er} à la fois son caractère militaire et son inspiration antique. Cela dit, la tradition française des arcs de triomphe existe déjà sous Louis XIV, lorsque des arcs et grandes portes sont érigés pour mettre en avant la grandeur du souverain. En se plaçant dans un tel sillage, Napoléon assume aussi la dimension royale de l'Empire⁸⁹. L'héritage antique n'en est pas minoré, puisque, sous l'Ancien Régime, le tracé des arcs de triomphe est nettement influencé par les découvertes archéologiques⁹⁰. La formation classique des artistes, aux XVIII^e et XIX^e siècles, que nous avons déjà évoquée⁹¹, assure la continuité de la réception de l'Antiquité dans la conception et la construction de ces monuments ; sous l'Empire, les pensionnaires de l'Académie de Rome envoient fréquemment des sujets inspirés par les arcs romains qu'ils ont sous les yeux. De même, les investigations archéologiques effectuées à Rome sont accompagnées de restaurations, comme c'est le cas pour l'arc de Titus, pris en charge par Giuseppe Valadier⁹², qui était au centre de l'actualité archéologique et architecturale romaine sous l'Empire et la

⁸⁶Voir par exemple Jean-Luc Bastien, *Le triomphe romain et son utilisation politique à Rome aux trois derniers siècles de la République*, Rome, Ecole française de Rome, 2007.

⁸⁷Voir Isabelle Rouge-Ducos, *L'Arc de triomphe de l'Étoile. Art et histoire*, op. cit., p. 23-49.

⁸⁸*Ibid.*, p. 51.

⁸⁹Voir Jean-Claude Bonnet (dir.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004.

⁹⁰Isabelle Rouge-Ducos, *L'Arc de triomphe de l'Étoile. Art et histoire*, op. cit., p. 55.

⁹¹Cf. *supra*, p. 168.

⁹²Voir R. Ross Holloway, « Some Remarks on the Arch of Titus », *L'Antiquité Classique*, vol. 56, n° 1, 1987, p. 183-191.

Restauration. Qu'elle soit saluée ou éventuellement remise en cause⁹³, l'Antiquité devient un élément moteur du nouvel engouement pour les arcs de triomphe.

Par le décret du 18 février 1806, Napoléon décide de faire construire un arc en l'honneur de la Grande Armée, afin de célébrer la victoire de ses troupes à Austerlitz. Le projet est d'abord destiné à la place de la Bastille. Un nouveau décret du 26 février 1806, en prévoit un deuxième à la place du Carrousel, toujours en l'honneur de l'Armée. Il tient là une promesse faite à ses soldats à Austerlitz :

« Vous ne rentrerez dans vos foyers que sous des arcs de triomphe⁹⁴ ».

Depuis que Napoléon est empereur, comme le rappelle Isabelle Rouge-Ducos, il n'est plus le Premier consul qui joue encore sur son image de « jeune général révolutionnaire vertueux⁹⁵ » et peut se permettre de glorifier ses exploits⁹⁶. Si l'Arc de triomphe est commencé sous l'Empire, mais achevé par la Monarchie de Juillet, il a conservé certaines caractéristiques voulues par Napoléon, notamment la frise historique et les inscriptions. En revanche, les sujets du programme sculpté ont évolué. Pour l'empereur, une des fonctions de ces arcs est de fournir à la sculpture française une vingtaine d'années de travail, ce qui justifie, autant que sa glorification personnelle, ces dépenses publiques. Isabelle Rouge-Ducos rappelle l'ampleur de l'estime qu'il avait de lui-même et du peuple, qu'il savait toutefois utiliser de manière habile :

« Napoléon souhaitait promouvoir les arts qui exaltent le pouvoir mais aussi tout un peuple : l'intérêt général et la glorification de sa propre image se confondaient habilement. Sa modestie était feinte quant à cette architecture car Napoléon aurait souhaité être divinisé, à la façon des empereurs romains, qu'on identifiait à Jupiter, le dieu de l'*imperium*⁹⁷. »

Napoléon reste pourtant prudent quant à l'usage de son image et à la justification de la construction des arcs, car il a en mémoire des manifestations récentes de vandalisme contre les effigies royales de Saint-Denis et de Paris. Il refuse donc que sa statue figure sur le

⁹³Stendhal, notamment, s'est indigné contre le travail de Valadier : « Au lieu de soutenir l'arc de Titus, qui menaçait ruine, par des armatures de fer, ou par un arc boutant de brique, tout à fait distinct du monument lui-même, ce malheureux l'a refait. Il a osé tailler des blocs de travertin d'après la forme des pierres antiques, et les substituer à celles-ci, qui ont été emportées je ne sais où. Il ne nous reste donc qu'une copie de l'arc de Titus. », Stendhal, *Voyage en Italie, Promenades dans Rome*, Paris, Gallimard, coll. « Le Pléiade », 1973 ; Isabelle Rouge-Ducos, *L'Arc de triomphe de l'Étoile. Art et histoire, op. cit.*, p. 55.

⁹⁴Christian Dupavillon et Francis Lacloche, *Le Triomphe des arcs*, Paris, Gallimard, 1989, p. 65.

⁹⁵Isabelle Rouge-Ducos, *L'Arc de triomphe de l'Étoile. Art et histoire, op. cit.*, p. 56.

⁹⁶ Alors que, comme nous l'avons dit en note plus haut, il se refusait avant à ce type de glorification.

⁹⁷Isabelle Rouge-Ducos, *L'Arc de triomphe de l'Étoile. Art et histoire, op. cit.*, p. 57.

quadriges de l'arc du Carrousel⁹⁸ et lui préfère une Victoire. De même, il préfère une dédicace collective à la Grande Armée, destinée à l'ensemble de ses troupes, en accord avec la tradition antique qui exige l'approbation unanime des soldats comme condition première de la proclamation de l'Empire et du triomphe⁹⁹. L'Antiquité n'est pourtant pas qu'un prétexte pour exprimer de manière voilée les prétentions de l'empereur :

« Ces arcs n'étaient pas que des signes de propagande ou d'un certain cynisme : ils reflétaient l'idée, partagée de tous, que l'Antiquité, avec ses hauts faits et ses exemples de vertus édifiants, s'était réincarnée dans l'Empire français qui avait confirmé les exploits inaugurés par la Révolution. En décrétant un arc de triomphe en 1806, Napoléon répondait naturellement à la profusion de dithyrambes qui le célébraient comme un nouveau César après la bataille d'Austerlitz et qui réclamaient tous des arcs en son honneur¹⁰⁰. »

L'héritage antique est employé par le pouvoir comme instrument de légitimation. Christine Dousset-Seiden a montré comment Napoléon puise abondamment dans l'Antiquité pour mettre en place des parallèles flatteurs entre la Rome conquérante et la nation française, même s'il ne s'agit pas de sa référence unique¹⁰¹. L'Antiquité est prestigieuse et synonyme de grandeur ; toute comparaison avec elle est donc source d'autorité et de rayonnement. Il semble d'ailleurs que ce soit davantage l'Antiquité romaine que la référence grecque qui soit valorisée par Napoléon. À propos de 1802, année du Consulat à vie, Victor Hugo écrit : « Rome remplaçait Sparte¹⁰² ». Toutefois, Jacques-Olivier Boudon a montré la part importante qui est aussi attribuée à l'héritage grec dans la culture de Bonaparte, notamment dans sa jeunesse révolutionnaire, mais aussi à la fin de sa vie, en exil, où il fait preuve d'une considération particulière pour le système politique grec comme modèle possible pour une reconfiguration de l'Europe¹⁰³.

On n'est pas surpris que l'Antiquité soit, pour les élites de cette génération, une référence incontournable : leur éducation dans les collèges de l'Ancien Régime en est tout imprégnée. Ils apprennent le latin avec Cicéron et lisent abondamment Plutarque. Le goût néoclassique est extrêmement répandu en ce début de siècle et les prix littéraires décernés par

⁹⁸On peut aussi apercevoir Athéna sur l'un des bas-reliefs de l'Arc du Carrousel (fig. 274).

⁹⁹Il eut moins de scrupules ensuite pour la colonne d'Austerlitz, où il fit figurer sa statue en *imperator*.

¹⁰⁰Isabelle Rouge-Ducos, *L'Arc de triomphe de l'Étoile. Art et histoire, op. cit.*, p. 57.

¹⁰¹Par exemple, le mythe carolingien est aussi une référence de choix pour l'empereur, voir Christine Dousset-Seiden, « La Nation française et l'Antiquité à l'époque napoléonienne », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 1, mars 2005, p. 59-74.

¹⁰²*Ibid.*

¹⁰³Jacques-Olivier Boudon, « Napoléon et l'hellénisme », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 20, novembre 2014, p. 33-48.

l'Institut montrent que l'Antiquité fournit toujours les modèles esthétiques dominants. Pendant la période révolutionnaire, dont Napoléon se présente comme l'héritier, c'est Rome qui est privilégiée, notamment parce que la réaction thermidorienne avait assimilé de manière abusive le jacobinisme et l'admiration pour Sparte, ce qui discrédita cet aspect de l'Antiquité. Enfin, l'arrivée de Napoléon Bonaparte au pouvoir signe la systématisation des parallèles avec Rome :

« Le nouveau régime choisit une terminologie antiquisante et romanisante pour désigner une partie de ses institutions, des consuls au Sénat en passant par les préfets... La personnalisation du pouvoir autour du Premier Consul, général victorieux à la recherche de la paix, conduit davantage encore à associer sa figure à l'Antiquité romaine¹⁰⁴. »

D'ailleurs, le frère de Napoléon Bonaparte publie anonymement un *Parallèle entre César, Cromwell, Monk et Bonaparte* dans les premiers mois de l'accession au pouvoir. Par la suite, qu'il soit Consul ou Empereur, c'est sous les traits d'un empereur romain que la statuaire le représente régulièrement. Enfin, l'action politique de Napoléon fait régulièrement référence à l'Empire romain, notamment par la primauté du pouvoir civil sur le pouvoir militaire, la codification des lois, le rôle des routes ou encore les grandes conquêtes. La construction des arcs de triomphe s'inscrit pleinement dans cette lignée. Christine Dousset-Seiden apporte toutefois quelques nuances : c'est la période de la République romaine qui jouit d'une grande réputation, bien plus que l'Empire, qui est perçu comme une période de décadence et de tyrannie en ce début de XIX^e siècle. Napoléon écrit lui-même en 1809 :

« Quel horrible souvenir pour les générations que celui de Tibère, Caligula, Néron, Domitien, et de tous ces princes qui régnèrent sans lois légitimes, sans transmission d'hérédité, et, par des raisons inutiles à définir, commirent tant de crimes et firent peser tant de maux sur Rome¹⁰⁵. »

Christine Dousset-Seiden souligne, dans cette citation, une certaine mise à distance du passé. La Terreur et la période montagnarde avaient beaucoup recouru à la rhétorique antiquisante, notamment spartiate, ce qui provoque une méfiance momentanée vis-à-vis de l'Antiquité en général dans les discours politiques, sous l'Empire. Avec l'instauration de l'histoire comme discipline et surtout la suprématie de l'histoire ancienne, l'Antiquité n'est plus simplement copiée, mais elle est progressivement historicisée, donc contextualisée. Lors

¹⁰⁴Christine Dousset-Seiden, « La Nation française et l'Antiquité à l'époque napoléonienne », *op. cit.*, <https://anabases.revues.org/1288> consulté le 06/05/2018.

¹⁰⁵Daniela Gallo, « Pouvoirs de l'antique », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004, p. 317-329 ; Christine Dousset-Seiden, « La Nation française et l'Antiquité à l'époque napoléonienne », *op. cit.* <https://anabases.revues.org/1288> consulté le 06/05/2018.

de l'instauration du Code civil, on en vient, dans les débats, à critiquer le droit romain, passé au crible de l'analyse. Lorsqu'il est considéré comme pertinent, on s'en inspire et l'adapte, sinon on le rejette, en tant qu'institution appartenant à une époque révolue. L'Antiquité, si elle est une référence prestigieuse, est modulée par le processus et les logiques de réception et toujours réappropriée pour se plier aux exigences et contraintes de nouveaux contextes propres au XIX^e siècle. Elle est, en tout cas, un argument d'autorité utilisé par les pouvoirs publics. Mais si elle est tant sollicitée, on a pu voir que certains de ses aspects étaient remis en cause. Si elle est un modèle de grandeur, elle est aussi le modèle à surpasser.

3.3.2. Dépasser l'Antiquité : mélanger les influences antiques et celles de la Renaissance

Lorsque le projet de l'Arc se met en place, les choix des architectes reposent sur d'autres influences que celles, exclusives, de l'Antiquité, et les projets témoignent de la volonté des pouvoirs publics de voir plus grand que les Anciens. L'emplacement de l'Arc a initialement fluctué avant de se fixer sur la place de l'Étoile¹⁰⁶. Cette situation lui permettait d'être alors assez éloigné pour être vu depuis Paris, tout en étant placé sur une route très fréquentée par l'empereur et la population, intégrée dans la promenade des Champs-Élysées et conduisant à deux résidences impériales importantes. Sa configuration était donc prise très au sérieux et elle concernait aussi bien les Parisiens que la famille impériale. Il s'agit de consacrer, aux yeux de tous, Napoléon, vainqueur de l'Europe¹⁰⁷. Lorsque le chantier commence, ce sont d'abord les architectes Jean-François Chalgrin (1739-1811) et Jean-Arnaud Raymond (1742-1811) qui sont à la tête du projet. Sous l'Ancien Régime, Chalgrin a été l'architecte du Dauphin et de Marie-Antoinette, puis du comte de Provence¹⁰⁸. Il conserve une place importante sous l'Empire : il voit son activité au Conseil des bâtiments civils à l'Institut augmentée de la charge d'architecte des fêtes publiques. Raymond, quant à lui, occupe depuis 1801 les fonctions d'architecte du palais du Louvre et des résidences consulaires et impériales à Saint-Cloud, puis à Rambouillet, Meudon et Saint-Germain-en-Laye, à partir de 1805.

¹⁰⁶Voir Isabelle Rouge-Ducos, *L'Arc de triomphe de l'Étoile. Art et histoire*, op. cit., p. 58-79.

¹⁰⁷Béatrice de Andia, « Art et pouvoir », dans Geneviève Bresc-Bautier et Xavier Dectot (dir.), *Art ou politique ? Arcs, statues et colonnes de Paris*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 1999, p. 20.

¹⁰⁸Isabelle Rouge-Ducos, *L'Arc de triomphe de l'Étoile. Art et histoire*, op. cit., p. 81-117.

Ils choisissent ensemble un projet d'arc avec une seule ouverture, au lieu de trois, comme envisagé précédemment. Sans que cela constitue leur unique source d'inspiration, nombre d'arcs antiques étaient ainsi constitués : l'arc d'Auguste à Suse, connu par tous les élèves de l'Académie, l'arc de Titus à Rome, dont nous avons déjà souligné l'influence réelle en ce début de XIX^e siècle, les arcs de Trajan à Bénévent, à Ancône et à Rimini, l'arc des Gavii à Vérone, l'arc de Pola en Istrie ou encore celui de Gallien à Rome. Cependant, la décision des architectes laisse l'empereur hésitant et lorsqu'il demande à l'architecte Pierre Fontaine (1762-1853), le 28 février 1808, son avis sur le nombre d'ouvertures à adopter, ce dernier lui répond que les arcs antiques les plus célèbres en possédaient trois, une pour le triomphateur et deux pour le peuple ; cependant, comme les marches triomphales de son temps sont différentes de celles des Romains, et que le site le permet, on pouvait se contenter d'une seule ouverture¹⁰⁹. Napoléon opte en fin de compte pour cette solution et un plan rectangulaire.

L'évolution du projet entraîne une fluctuation des dimensions de l'Arc mais, en fin de compte, elles sont colossales, en raison du choix de la place de l'Étoile, qui permet au monument d'être vu de loin. En cela, Napoléon n'a pas copié l'antique et témoigne d'une volonté de générer des effets originaux, sans point de comparaison possible avec le passé. Isabelle Rouge-Ducos dit à ce propos :

« Cette architecture cyclopéenne répondait au mythe de Napoléon comme demi-dieu, comparable à un titan, et reflétait le goût de l'Empereur et des contemporains pour une architecture antérieure aux exemples consacrés de la Rome antique : l'influence de l'expédition d'Égypte est ici manifeste dans ce raccourci entre gigantisme des constructions et gigantisme de Napoléon. L'Empereur voulait un monument inédit, à l'échelle de son empire. De fait, l'Arc sera trois à quatre fois plus grand que les arcs romains¹¹⁰. »

Le monument mis en place est donc démesuré et les décorations qui le singularisent en sont d'autant plus impressionnantes, même de loin.

En ce qui concerne le style, les premiers projets optent pour le style néo-antique, influencé par l'Antiquité mais aussi par la Renaissance de Palladio, qui est en vogue depuis la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Ce style, qui se manifeste par un usage massif de la colonne et de l'ornement antiquisant, a été façonné à Rome par les lauréats du Grand Prix et

¹⁰⁹Pierre-François-Léonard Fontaine, *Journal (1799-1853)*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, vol.1 ; Isabelle Rouge-Ducos, *L'Arc de triomphe de l'Étoile. Art et histoire, op. cit.*, p. 87.

¹¹⁰Isabelle Rouge-Ducos, *L'Arc de triomphe de l'Étoile. Art et histoire, op. cit.*, p. 89.

les archéologues ; il a même gagné l'Académie d'architecture. Chalgrin, qui a étudié dans les années 1750, en est donc imprégné. Il a été l'élève de Boullée, lui-même disciple de Laurent Legeay, un des propagateurs de cette tendance, alors nouvelle en France. S'il avait été exécuté, le premier programme, fortement antiquisant, aurait comporté une profusion de colonnes et de reliefs à l'antique, alors que le projet final est plus dépouillé en termes de sculptures, en accord avec les tendances de l'époque. La sculpture foisonnante n'est en effet pas ce que veut Napoléon pour l'Arc. Toutefois, ce parti pris suscite des critiques de la part de Percier et Fontaine, les architectes de l'Arc du Carrousel, qui ont subi les mêmes influences que Chalgrin. Ces derniers développent, sous l'Empire, un style proche de l'esthétique du projet initial de Chalgrin, avec une ornementation raffinée et des références éclectiques, empruntées à la fois à l'Antiquité et à la Renaissance. Leur Arc du Carrousel est la preuve d'une coexistence entre différentes tendances artistiques sous l'Empire. Dans cet exemple, Napoléon a fait d'autres choix, étant donné la situation de l'arc, destiné à être vu de près et considéré « comme un bijou au centre de l'écrin du Louvre et des Tuileries¹¹¹. »

Raymond, l'un des architectes du projet de l'Arc de l'Étoile¹¹², quant à lui, a proposé un projet à colonnes encore plus inspiré de Palladio que celui de Chalgrin, mais finalement, après plusieurs péripéties, il finit par remettre sa démission et Chalgrin devient le seul architecte du chantier pour la période allant de 1808 à 1811. Les projets provisoires que nous venons d'évoquer sont élaborés entre 1806 et 1808, alors même que les travaux ont commencé en mai 1806. Chalgrin conçoit seul un nouveau projet qui est adopté en mars 1809, et subit ensuite quelques évolutions. Les différentes étapes qui sont détaillées par Isabelle Rouge-Ducos montrent la part importante que les pouvoirs publics détiennent dans les processus de décision¹¹³. Que ce soit le ministère de l'Intérieur ou l'empereur lui-même, l'architecte n'est pas libre de ses choix et chacun d'entre eux est validé par l'autorité. Le résultat final est donc très révélateur des pratiques du pouvoir, de son discours par l'image et de sa réception de l'Antiquité. C'est un style sobre qui est finalement sélectionné, en accord avec les goûts de Napoléon, moins chargé en sculptures et allégories que dans les projets initiaux.

Après la mort de Chalgrin en 1811, plusieurs architectes suggèrent d'apporter des modifications à son projet¹¹⁴. Dominique-Vivant Denon (1747-1825), directeur des musées

¹¹¹*Ibid.*, p. 90.

¹¹²Cf. *supra*, p. 231.

¹¹³Voir Isabelle Rouge-Ducos, *L'Arc de triomphe de l'Étoile. Art et histoire*, op. cit., p. 95-104.

¹¹⁴Voir *Ibid.*, p. 104-110.

impériaux et « garant de la propagande du régime¹¹⁵ » intervient alors dans le programme définitif de l'ensemble. C'est lui qui contrôle les choix iconographiques où figure l'effigie de l'empereur. Il prend les décisions concernant les batailles à faire figurer, qui ne concernent que peu notre sujet. Dès 1812, l'Empire est en difficulté dans sa politique extérieure, ce qui entraîne des problèmes financiers et l'on ne peut mener à bien les commandes de sculpture. Pendant plusieurs années, l'Arc de triomphe de l'Étoile se présente sous l'apparence d'une ruine inachevée. Le programme que préférait Denon, portant sur l'expansion de l'Empire, s'il avait été réalisé, aurait évoqué une France impérialiste et non pas un empire propagateur des idées révolutionnaires et compatible avec la liberté des nations, alors que la première dédicace de l'Arc à la Grande Armée, héritière des armées de la libération contre les monarchies européennes, renvoyait implicitement à cet horizon :

« Napoléon joua sur l'ambiguïté inhérente au type monumental de l'Arc, à l'origine bien républicain – une république militariste à la romaine –, qui avait été porté à son plus haut point de prestige et à sa plus grande utilisation par l'Empire romain : l'*imperator*, à l'origine simple titre temporaire recouvrant le pouvoir militaire, était devenu un titre permanent conduisant au principat et à la monarchie. Le type du monument triomphal avait suivi la même évolution que l'institution romaine et que l'Empire napoléonien : les arcs reflétant aussi le pouvoir des monarques absolus, Napoléon, au fur et à mesure que l'Empire évoluait dans un sens plus autoritaire, tendait à se mesurer davantage avec l'autre illustre guerrier du Grand Siècle, Louis XIV, qui avait décidé les portes Saint-Martin et Saint-Denis¹¹⁶. »

Ainsi, le monument et son emploi sont-ils des marqueurs de l'évolution du régime et passent-ils d'une célébration – faussement – collective à la glorification plus personnelle du souverain, malgré les nombreuses précautions prises par ce dernier. Le seul usage que fait Napoléon de l'Arc n'est d'ailleurs pas lié à un triomphe militaire mais à un événement monarchique, puisqu'il s'agit du passage du carrosse impérial pendant le mariage de Napoléon et de Marie-Louise, en avril 1810. Le programme sculpté promu par Denon manifeste la réorientation de l'Arc dans un sens plus autoritaire que républicain, en accord avec les vœux de l'empereur. Il témoigne d'une tentative de glorification dépassant les réalisations antiques et leur grandeur. Toutefois, l'effondrement de l'Empire vient mettre un terme à ces prétentions et il revient à ses successeurs de terminer le projet.

¹¹⁵*Ibid.*, p. 111.

¹¹⁶*Ibid.*, p. 114.

3.3.3. Changer de régime : nouveaux symboles, nouvelles références antiques

Sous la Restauration, l'arc est en quelque sorte une ruine encombrante, témoin d'une France qui n'est plus¹¹⁷. Il est aussi gênant politiquement. Alors que Napoléon est en exil à Sainte-Hélène, jusqu'à la fin de sa vie en 1821, la Monarchie n'ose s'approprier l'Arc. Toutefois, elle ne peut pas non plus se satisfaire de son état d'abandon, qui témoigne d'une certaine faiblesse :

« L'Arc offrait l'aspect d'une ruine "impériale" du fait de son inachèvement, et le laisser subsister plus longtemps pouvait se retourner contre la dynastie des Bourbons : stigmaté d'une mémoire napoléonienne tronquée et interrompue, l'Arc inachevé serait définitivement resté un vestige napoléonien aux yeux de la postérité¹¹⁸. »

Ce vestige inachevé finit par incarner la mémoire d'un empire glorieux, arrêté dans sa course, laissant un vide et suscitant la nostalgie des jeunes générations¹¹⁹. Il devient en somme un monument-martyr, au sens étymologique du terme, de Napoléon. Si Louis XVIII est restauré, il n'a pas réellement vaincu Napoléon, ce qui pose problème pour la réappropriation de l'Arc. Ainsi, même si Louis XVIII prend la décision d'achever l'Arc, les Bonapartistes ne peuvent-ils adhérer à la nouvelle dédicace exaltant une mémoire contre-révolutionnaire et englobant l'Empire dans le rejet de l'héritage de 1789. De leur côté, les ultraroyalistes se montrent aussi méfiants puisque la nature impériale de l'Arc le rattache à la Révolution et à ses conséquences.

Louis XVIII fait donc un maximum d'efforts pour que le nouveau programme de l'Arc prenne le contre-pied du programme impérial qui célébrait les guerres de Révolution et de l'Empire. Le roi reste assez indécis. Il souhaite conserver la fonction commémorative et honorifique, et glorifier un membre de la dynastie ou un événement de la politique extérieure de la Monarchie justifiant un usage triomphal. Cependant, la Monarchie restaurée n'a pas encore pu démontrer son héroïsme et elle est entachée par la participation de l'armée royale à la coalition des puissances européennes contre l'Empire, qui donne le sentiment à certains que Louis XVIII doit son trône aux monarchies étrangères. Par ailleurs, les nouvelles conditions du traité de Vienne pèsent lourd sur le royaume, la France doit entretenir une armée de 150 000 hommes et payer des indemnités de guerre ; l'heure n'est donc pas au triomphe. Ceci justifie les hésitations du roi.

¹¹⁷*Ibid.*, p. 119-163.

¹¹⁸*Ibid.*, p. 120.

¹¹⁹Sur la construction du mythe napoléonien et l'engouement qu'il a suscité dès 1814, voir Natalie Petiteau, *Napoléon, de la mythologie à l'histoire*, Paris, Seuil, 2004.

À partir de 1821, le pouvoir accentue sa chasse aux symboles républicains et napoléoniens et affirme la présence monumentale monarchique sur le territoire parisien. L'Arc de triomphe fait alors l'objet d'un nouveau projet royaliste et, par l'ordonnance du 9 octobre 1823, Louis XVIII confirme sa décision d'achever l'Arc, en l'honneur de la dynastie des Bourbons, à un moment où les hésitations antérieures n'ont plus lieu d'être. La réappropriation du monument encore récent pour qu'on veuille effacer les vestiges napoléoniens et neutraliser cette mémoire est plus efficace que sa destruction.

Le chantier reprend et, de 1824 à 1825, il est confié à Jean-Nicolas Huyot (1780-1840), grand prix de Rome et architecte archéologue. Celui-ci entend conserver l'architecture de Chalgrin pour des raisons pratiques et économiques. Son séjour en Italie lui a permis de se spécialiser dans les arcs de triomphe, qui font l'objet de certains de ses envois. Il bénéficie aussi d'un voyage à Constantinople, en Asie Mineure, en Égypte et en Grèce où il perfectionne sa connaissance, déjà fine, des arcs antiques. Ses voyages lui assurent une solide réputation qui lui permet d'accéder à une chaire d'enseignement de l'Histoire de l'architecture à l'École des Beaux-Arts en 1823. Il est au même moment élu à l'Institut. L'Arc parisien est donc le premier grand projet qu'il dirige. Selon Isabelle Rouge-Ducos, le motif des boucliers alternant avec des pilastres dans l'attique de l'Arc de l'Étoile est d'inspiration étrusque, Huyot ayant visité l'Étrurie en 1824. C'est bien l'étude des arcs antiques qui a permis l'émergence de ce thème décoratif et il se retrouve fréquemment dans les constructions publiques jusque sous le Second Empire. Huyot, et son intérêt pour les périodes antérieures au classicisme romain, notamment l'architecture égyptienne et étrusque, ont contribué à renouveler son enseignement de l'Histoire de l'architecture.

« Sans renier l'esthétique classique, Huyot était ainsi un professeur qui se plaçait à la charnière de deux périodes : l'une dominée par un néoclassicisme normatif et l'autre par un historicisme relativiste qui contribua à l'émergence de la doctrine "romantique" en architecture, doctrine du renouvellement et de la libération de la discipline à travers l'étude d'une histoire de l'architecture nationale¹²⁰. »

Il se montre attaché à l'étude de l'architecture selon un ordre chronologique, car il conçoit l'histoire selon une marche progressive, allant des origines vers la décadence, en passant par la perfection, que constitue à ses yeux l'architecture romaine. L'étude historique de cette période d'apogée lui permet d'extraire les règles susceptibles de porter l'architecture moderne à sa propre perfection. Ainsi, dans son projet pour l'Arc de triomphe de l'Étoile,

¹²⁰Isabelle Rouge-Ducos, *L'Arc de triomphe de l'Étoile. Art et histoire*, op. cit., p. 145.

élargit-il les références employées, sans pour autant renoncer aux canons antiques. S'il tente, en vain, d'imposer son projet, on notera que l'Antiquité dans toute son ampleur et diversité reste une référence incontournable pour ce genre de réalisation. Le 12 mai 1825, Charles X promulgue une ordonnance précisant explicitement que l'Arc doit être continué en suivant les plans de Chalgrin, Huyot tente quelques manœuvres pour semer le trouble au sein du gouvernement. Malgré de nombreuses tentatives de ce type, Huyot échoue et finit par être remercié le 16 décembre 1825.

Il est remplacé, pour les années 1826 et 1827, par une commission d'architectes présidée par Guy de Gisors, dans laquelle siégeaient les architectes Fontaine, Labarre, Debret et Percier¹²¹. Celle-ci se plie aux vœux du roi et conserve le projet de Chalgrin, sauf pour les décors sculptés et les salles intérieures. Les travaux reprennent en 1827 jusqu'à l'entablement. Pour cette période, la totalité des dessins de sculpture décorative est exécutée par Fontaine, les autres artistes le secondant simplement. Le programme iconographique célèbre l'expédition d'Espagne. Fontaine le consacre surtout à la Paix et à la Victoire. Ses dessins montrent qu'il prévoit pour les piédroits du côté de Paris des statues de la Victoire et de la Paix devant des amoncellements d'armes. Sa Victoire est certes casquée, ailée et munie d'une épée mais on ne saurait ici y voir une référence à Athéna ; c'est plutôt l'aspect militaire de la Victoire qui est souligné. Fontaine choisit ici un programme peu original, bien néoclassique, où ne figurent que des allégories antiquisantes sans personnage ni costume historiques.

Huyot est réintégré dans le projet en 1828 et poursuit la construction jusqu'en 1832, en tant que chef de chantier. Son retour est probablement lié au changement ministériel. De nombreuses fluctuations s'opèrent dans le projet de l'Arc mais elles ne sont pas particulièrement éclairantes pour le sujet qui est le nôtre. C'est sous la Monarchie de Juillet que l'Arc est enfin achevé.

3.3.4. Le projet final sous la Monarchie de Juillet : marier les allégories antiques et l'histoire contemporaine pour un monument fédérateur

Une grande confusion dans les procédures empêche de commencer le travail avant la Monarchie de Juillet, qui met fin au programme iconographique qui souhaitait mettre en avant l'expédition d'Espagne. On n'en conserve que l'idée de la marche militaire sur la frise du

¹²¹*Ibid.*, p. 163-189.

fronton, qui nous intéressera plus avant. En 1834, on décide de revenir à une glorification plus traditionnelle et explicite de la Monarchie de Juillet.

Après une longue avancée des travaux et de nombreuses modifications dans la structure de l'Arc, qui sont secondaires pour notre étude, Huyot est à nouveau renvoyé en 1832, pour des raisons diverses. C'est alors Guillaume-Abel Blouet (1795-1853) qui le remplace de 1832 à 1836, pour enfin achever le monument¹²². C'est un architecte renommé, qui est entré à l'École des beaux-arts de Paris en 1814 et a été l'élève de Pierre Jules Delespine. Il est lauréat du prix de Rome en 1821 et séjourne à la villa Médicis entre 1821 et 1826¹²³. Il participe à l'expédition de Morée. Cette dernière est une expédition à la fois militaire et scientifique, conçue sur le modèle de celle d'Égypte. Elle consiste en une intervention de l'armée française dans le Péloponnèse pendant la guerre d'indépendance grecque, entre 1828 et 1833, où Blouet est affecté à la tête de la section architecture et sculpture. À cette occasion, il découvre, en 1829, l'emplacement du temple de Jupiter à Olympie. C'est donc à son retour qu'il est chargé d'achever l'arc de triomphe. Le programme sculpté est encore réadapté. Il doit à nouveau représenter les hauts faits des armées de la Révolution et de l'Empire. Pour y faire participer toutes les tendances de la sculpture contemporaine, on ne désigne pas moins de vingt-trois sculpteurs, appartenant aux deux écoles principales et concurrentes : celles des ateliers de Bosio et de Cartellier. Ainsi, les hauts-reliefs inférieurs et supérieurs témoignent-ils de l'avant-garde romantique, mais aussi des styles classique et historique, attachés à la fidélité physique et psychologique des grands hommes représentés.

« Le *Départ des volontaires* de Rude¹²⁴ rattache le monument à la rupture révolutionnaire, dimension qui coexistera désormais avec l'héritage impérial et autoritaire légué par Napoléon¹²⁵. »

La pluralité des styles cohabite donc avec la pluralité des références, bien que l'Empire et l'héritage de Napoléon soient désormais profondément associés à la période révolutionnaire.

On s'occupe de la sculpture pendant l'année 1832. C'est l'arrivée de Thiers au ministère des Travaux publics en 1833 qui donne une impulsion décisive au chantier. Il défend, devant les députés, une loi visant à ouvrir un fonds spécial pour l'achèvement des monuments de la capitale, notamment l'Arc de triomphe de l'Étoile et la Madeleine. C'est aussi cette année qu'il fait commander les sculptures monumentales. Il souhaite insuffler au monument une

¹²²Isabelle Rouge-Ducos, *L'Arc de triomphe de l'Étoile. Art et histoire*, op. cit., p. 191-243.

¹²³Désiré Raoul Rochette et Guillaume-Abel Blouet, *Funérailles de M. Blouet : Discours de M. Raoul-Rochette le jeudi 19 mai 1853*, Paris, Didot, 1853.

¹²⁴Nous l'étudierons ci-dessous.

¹²⁵Isabelle Rouge-Ducos, *L'Arc de triomphe de l'Étoile. Art et histoire*, op. cit., p. 191.

nouvelle signification politique : la glorification des débuts de la Révolution et de l'Empire est un prétexte pour mettre en valeur le nouveau régime.

Blouet gère les programmes d'inscriptions intérieur et extérieur qui mettent notamment en valeur les batailles de la Révolution, du Directoire, du Consulat, de l'Empire et les noms de généraux. Mais ce sont les commandes de sculptures qui constituent le plus gros changement avec la direction de Blouet. Huyot avait prévu des armes antiques et des allégories pour les reliefs inférieurs des piédroits, qui nous intéresseront plus en avant, sans pour autant que ce motif ne soit arrêté. À sa suite, Blouet hésite entre la figuration d'armes modernes ou antiques, donc entre le motif historique et l'allégorie. En 1832, le directeur des Bâtiments et Travaux publics, le baron Hély d'Oissel, opte pour des armes contemporaines.

« Ainsi, de même que certains architectes, comme l'Allemand Heinrich Hübsch, soutenaient qu'il était illogique d'imiter l'architecture antique loin des rivages ensoleillés de la Méditerranée et après des siècles de progrès technique et social, le recours aux armes antiques n'était plus considéré comme un critère stylistique de beauté : le progrès des études historiques avait influencé les recherches architecturales, l'architecture devant être le reflet des mœurs et d'une civilisation, une adaptation à un moment historique appelé à des mutations selon des lois scientifiques¹²⁶. »

Les décisions prises pour la décoration de l'Arc mettent en avant l'évolution du goût qui va, au fil du siècle, vers une remise en cause du dogme néoclassique et de la suprématie de l'Antiquité. Cependant, comme nous l'avons vu tout au long de l'histoire de la création du bâtiment, en cette première moitié de siècle, les architectes n'ont pas mis de côté les références antiques, mêmes si leur approche commence à évoluer.

Le projet de Blouet n'est pas retenu, mais c'est le seul connu avant l'arrivée de Thiers au ministère du Commerce et des Travaux publics et les grandes commandes en reliefs de 1833, qui nous intéressent particulièrement car ils intègrent la déesse et des figures s'en inspirant. Le programme de Thiers est radicalement différent et avantage des allégories historiques qui représentent symboliquement des événements historiques, là où Huyot et Blouet n'avaient pas choisi d'images évoquant l'histoire de France. L'importance de Thiers dans le processus semble donc significative. Il joue un grand rôle dans le choix des artistes, notamment Rude et Étex, dont nous parlerons plus en avant, et qui composent les hauts-reliefs des piédroits.

¹²⁶*Ibid.*, p. 198.

À travers cette présentation de l'historique de la construction de l'Arc de triomphe de l'Étoile, nous avons souhaité montrer combien l'Antiquité était une source d'inspiration constante, bien que cette dernière soit régulièrement discutée et que ce ne sont pas toujours les mêmes aspects de la période qui sont valorisés. De cette permanence du motif antique, pour un monument commémorant la victoire découle la récurrence de la présence de la déesse antique de la guerre, porteuse de Victoire qu'est Athéna.

3.3.5. La récurrence d'Athéna au fil des projets

Dans les nombreuses étapes qui jalonnent la mise en place du projet définitif, Athéna est régulièrement envisagée. Nous proposons de le souligner maintenant, en présentant des exemples issus des projets qui n'ont finalement pas abouti, avant de nous consacrer, dans la section suivante, à celles présentes dans le projet définitif.

Pour les projets menés sous l'Empire, les calques de l'architecte Jules-Denis Thierry effectués sur les dessins de Chalgrin pour les trophées témoignent du fait que, pour l'un d'entre eux, Chalgrin avait prévu de faire figurer Athéna (fig. 271)¹²⁷. Elle est reconnaissable à son casque et à un vêtement qui semble évoquer la forme de l'égide, même si l'esquisse reste assez imprécise. Elle est entourée de deux génies et surplombée par les trophées. L'intention de Chalgrin n'est pas aisément saisissable, mais la figuration de la déesse sur un monument commémorant des victoires militaires peut faire écho à Athéna Niké, ou du moins au rôle de divinité poliade protégeant les cités et les hommes face à l'adversité, garantissant la paix, une fois la guerre terminée. Nous avons souligné la mise en avant de son association à la Victoire dans la pensée des historiens du XIX^e siècle¹²⁸, une vision qui trouve ici des conséquences concrètes. Ses compétences tactiques dans le domaine de la guerre en font une précieuse compagne des hommes qui trouve logiquement sa place dans ce type de décor pour les architectes et artistes de l'époque. Cela est confirmé par le fait qu'elle figure bel et bien sur la réalisation finale des décorations des hauts-reliefs des piédroits ; nous y reviendrons ci-dessous¹²⁹.

Nous avons souligné la participation de l'architecte Fontaine, dans la commission d'architectes nommée entre 1826 et 1827, remplaçant Huyot. Parmi les propositions de Fontaine pour les reliefs supérieurs de l'Arc, on relève les thématiques suivantes : « la

¹²⁷*Ibid.*, p. 110-114.

¹²⁸Cf. *supra*, p. 64, 66, 81.

¹²⁹Cf. *infra*, p. 198.

Monarchie remonte sur le trône accompagnée de la Justice, la Religion, la Force et la Fidélité », « les Arts, l'Industrie et le Commerce reçoivent les couronnes distribuées par le Roi », « la Monarchie rétablit la Justice et les Lois en même temps qu'elle foudroie le Crime et la Fraude », « la Force dirigée par la Sagesse arrache à la Discorde son flambeau, la Paix et l'Abondance la suivent ». Sur les calques de ces esquisses, réalisés par Jules-Denis Thierry, on voit que, pour le dernier thème, Fontaine a choisi Héraclès pour incarner la force et Athéna pour la Sagesse (fig. 289). Elle est aux côtés du héros, reconnaissable à son casque, son bouclier et sa lance, et guide ses gestes, en accord avec les récits¹³⁰ et l'iconographie antiques¹³¹. Ici les deux figures antiques sont cantonnées dans les rôles qu'on leur attribue traditionnellement : la Force pour Héraclès et la Sagesse pour Athéna. Ils œuvrent ensemble pour apporter la Paix et l'Abondance au pays et en chasser la Discorde. Les thèmes choisis par Fontaine sont donc beaucoup moins militaires et plus allégoriques, pour un édifice destiné à célébrer les exploits guerriers d'une nation, mais sans fâcher personne. Ils y font référence de manière allégorique : c'est la force, utilisée avec sagesse – donc une guerre tactique, digne d'Athéna – qui permet de restaurer la grandeur du pays. Ceci prouve aussi que les républicains n'avaient pas l'exclusivité d'Athéna. Même si le projet n'est pas retenu, comme celui de Chalgrin examiné précédemment, cet exemple montre encore que l'usage de la déesse est très courant pour exprimer bon nombre d'allégories, ici plutôt liées au retour de la paix grâce à la sagesse, l'aspect martial étant endossé par Héraclès. Le fait que la déesse soit déchargée de son côté violent par d'autres figures nous intéressera plus en avant¹³².

Boulet est un des derniers architectes en charge de l'arc ; comme nous l'avons vu, il intervient entre 1832 et 1836. Pour les allégories qui doivent accompagner les trophées des piédroits, il fait des propositions très traditionnelles, en hésitant toujours entre éléments allégoriques ou historiques :

« Pour les quatre trophées, on pourrait adopter soit quatre grandes Victoires environnées des armes et des drapeaux conquis sur les différentes puissances, soit quatre soldats des principaux corps de l'armée, chacun placé au milieu des attributs caractéristiques de son corps. Mais ce que je croirais le plus en harmonie avec les sujets des sculptures en cours d'exécution, ce serait de symboliser, dans les trophées, les quatre divisions sociales sur lesquelles repose la prospérité de la France : la Guerre sous l'emblème d'un Mars entouré d'armes modernes ; les Sciences et les Arts sous l'emblème d'une Minerve parmi les

¹³⁰Voir par exemple le Pseudo-Hésiode, *Bouclier d'Héraclès*, 343-344.

¹³¹Voir dans le *LIMC*, Pierre Demargne, « Athéna », *op. cit.*, II, 1, p. 1004-1006.

¹³²Cf. *infra*, p. 248.

attributs qui les caractérisent ; le Commerce, sous l’emblème d’un Mercure avec ses attributs ; et enfin, l’Agriculture sous l’emblème d’une Cérès, au milieu d’instrument aratoires¹³³. »

La préférence de Blouet – pour ce projet en tout cas – va aux allégories de la Guerre, des Sciences et des Arts, du Commerce et de l’Agriculture, sous les traits des divinités qui leur sont traditionnellement associées. Si cette proposition n’est pas retenue, nous notons qu’une fois de plus, Athéna était envisagée dans les projets pour l’Arc. La récurrence de sa présence, ainsi que sa concrétisation dans l’Arc définitif prouvent le grand intérêt que lui portent les artistes et son adéquation pour les images officielles, en tant que déesse civilisatrice. En revanche, ce n’est pas le côté guerrier de la déesse qui est convoqué ici, Arès assurant ce rôle, mais sa dimension technique et culturelle, tout comme pour les en-têtes de courriers militaires où elle pouvait endosser un rôle guerrier, patriotique, aussi bien que civilisateur, en incarnant la République. La plasticité de sa figure et sa richesse lui permettent d’assurer plusieurs rôles simultanément et les catégories ne sont certainement pas imperméables les unes aux autres. Ceci en fait une figure régulièrement envisagée dans les projets qui jalonnent la construction de l’Arc et finalement présente plusieurs fois dans les décorations finales.

3.3.6. Les Athéna du projet final : la Paix et l’Autorité

Lorsque le monument est enfin achevé, trois figures utilisant les traits de la déesse ou certains de ses attributs sont finalement présentes. Il s’agit du haut-relief d’Antoine Étex¹³⁴, *La Paix*, de la frise décorant la face nord-ouest de l’Arc, de Louis-Denis Caillouette représentant *Le Retour des armées d’Italie*, ainsi que du haut-relief de Rude, *Le Départ des Volontaires*. Nous traiterons d’abord ici les deux premiers exemples, qui utilisent directement la figure de la déesse Athéna, dans une attitude digne et calme, évoquant la Paix et l’Autorité. La sculpture de Rude, beaucoup plus hybride et belliqueuse, sera présentée dans la section suivante, qui a pour but de montrer comment le caractère violent d’Athéna est déchargé et endossé par d’autres figures.

Peu de sources manuscrites directes renseignent sur les processus de création pour les hauts-reliefs et sur les relations entre Thiers et les sculpteurs ; en revanche le travail de Rude

¹³³Archives nationales, F¹³ 1030, rapport de Blouet, 2 décembre 1831, cité par I. Rouge-Ducos, *Ibid.*, p. 198.

¹³⁴Nous avons présenté plus haut le parcours de l’artiste, cf. *supra*, p. 178.

et sa *Marseillaise* sont considérés comme largement supérieurs à celles de Cortot et Étex, chacun en charge de ces sculptures. Ces sources sont les œuvres préparatoires de Rude, qu'il s'agisse de dessins ou d'esquisses en plâtre, et les travaux de ses biographes du XIX^e siècle, ainsi que quelques esquisses sculptées d'Étex et ses mémoires. Les contemporains, comme le critique Émile Leclerc dans la *Gazette des Beaux-arts* (1859) et Théophile Silvestre dans ses biographies d'artistes (1885), regrettent que Thiers et le gouvernement n'aient pas confié l'ensemble des trophées à Rude. Isabelle Rouge-Ducos rappelle que, pour certains, Thiers aurait craint que Rude, sculpteur d'élite, ne se fasse plus napoléonien qu'on ne le lui ait demandé. D'autres, comme Jules Salmon pensent que c'est Rude lui-même qui désigne ses collègues Cortot et Étex, car il se désintéresse passablement de l'ensemble de la commande, ce qui paraît en réalité peu plausible. Tout ceci contribue à créer une image de Rude comme le grand sculpteur manqué de l'Arc, victime d'un gouvernement insensible aux intérêts de l'art.

Les textes assurent que la commande a été passée par le ministère du Commerce et des Travaux publics aux trois sculpteurs, le 23 juillet 1833 et qu'aucune commande antérieure n'avait prévu de tout confier à Rude. Un peu avant cette commande, Thiers avait simplement demandé des esquisses à plusieurs artistes, avec des propositions de sujets pour les six bas-reliefs et les trophées, et il avait demandé à choisir les artistes en conséquence. Il ne s'agit donc pas d'un concours mais d'un examen préalable et officieux des ébauches. Il ne reste pour trace que les dessins de Rude. Ce dernier est probablement déçu de la décision si l'on compare le grand nombre de projets sur les différents thèmes qu'il avait proposés. Étex, de son côté, dans ses *Souvenirs*, donne un avis négatif et ironique sur les dessins de Rude :

« Lorsque M. Thiers me montra la première esquisse de Rude, je me contentai de dire : "Très bien !". Lorsque le second passa devant mes yeux, je dis encore "Très bien !". Au tour du troisième, je dis, cette fois : "Très bien !". Mais pour le quatrième, je dis : "Très bien !" ¹³⁵ »

Cette citation prouve que les rapports personnels entre Thiers et Rude ont d'abord favorisé ce dernier, mais ne se sont pas confirmés par la suite. Dans tous les cas, il n'est pas surprenant que Rude, qui revient d'un exil en Belgique, ait tenté de se mettre en avant par la production de nombreux croquis, en essayant de toucher la sensibilité d'un ministre amateur d'art. En effet, Thiers a édité ses propres comptes rendus des Salons de peinture et de sculpture de 1822 et 1824, et a rencontré Rude au Salon de 1828¹³⁶, après quoi il lui a passé

¹³⁵Antoine Etex, *Les Souvenirs d'un artiste*, Paris, Dentu, 1877 ; Isabelle Rouge-Ducos, *L'Arc de triomphe de l'Étoile. Art et histoire*, op. cit., p. 199.

¹³⁶Cf. *supra*, p. 239.

commande. Pour autant, cela n'exclut pas que Thiers ait souhaité demander, pour l'Arc, des esquisses à d'autres sculpteurs avant la commande officielle de 1833. Les conditions de cette commande sont biaisées par la critique d'art postérieure qui tente de dénigrer Thiers et de lui attribuer un mauvais goût artistique. La réussite du haut-relief de Rude pousse les historiens de l'art à regretter qu'il n'ait pas eu en charge l'ensemble de ces reliefs, en supposant qu'il aurait pu en faire des œuvres magnifiques, alors que rien ne permet de l'affirmer. Le choix du sculpteur Cortot est certes critiquable, dans la mesure où le résultat esthétique du relief est jugé décevant mais au moment de la commande, c'était un sculpteur reconnu, membre de l'Institut, professeur à l'École des beaux-arts, qui avait déjà obtenu des commandes officielles. Le choix de Thiers paraît donc logique et censé à l'époque.

Isabelle Rouge-Ducos décrit les esquisses préalables à la commande réalisées par Rude comme particulièrement remarquables et ajoute qu'Étex, malgré son ironie, s'en est largement inspiré pour ses propres reliefs, notamment celui de *La Paix*, où figure la déesse et que nous avons évoqué en première partie¹³⁷. Il est possible qu'il s'agisse aussi d'une volonté du ministre de conserver la même iconographie mais pas le même sculpteur. Au moment de la commande, Étex est un jeune sculpteur de vingt-cinq ans, remarqué au Salon de 1833 avec son tableau intitulé *Caïn et sa race maudits par Dieu*. Il est patriote et partisan de la révolution de Juillet. Dans ses choix, Thiers souhaite créer un monument national représentant la sculpture française dans sa diversité. Cortot et Rude incarnent deux tendances différentes de l'école classique, traditionnelle pour l'une, plus réaliste et naturaliste pour l'autre. Étex, lui, est un représentant de l'école romantique, une influence qui va aussi se faire sentir dans la future réalisation de Rude pour l'Arc.

Traditionnellement, on décore les hauts-reliefs d'un arc de triomphe avec des allégories. C'est par exemple le cas sur l'arc antique de Bénévent, ou sur ceux des arcs provisoires que l'on voit fleurir sous l'Ancien Empire et encore pendant le Premier Empire et la Restauration. Du programme iconographique de ces thèmes pour l'Arc de triomphe de l'Étoile, il ne reste que les esquisses de Rude. Il avait choisi un pendant à son haut-relief représentant la retraite de Russie, dont il reste deux esquisses et sur lesquelles on peut voir des personnages de style antiquisant, mêlés à des motifs modernes. Rude s'est aussi intéressé à des thématiques liées à la paix, dont deux compositions qui sont très proches du relief final d'Étex comprenant Athéna, *La Paix*. Isabelle Rouge-Ducos montre les nombreuses similitudes entre les esquisses de Rude et le résultat final d'Étex, qui laissent penser que ce dernier s'est inspiré des travaux

¹³⁷Cf. *supra*, p. 178.

du premier. Dans l'un des dessins de Rude, ce n'est pas une Athéna mais une Victoire qui figure en arrière-plan et surplombe la scène. Certes, le projet de Rude s'appelle aussi *La Paix* et sa victoire tient un rameau d'olivier, mais si Étex s'est effectivement inspiré du travail de Rude, il a préféré mettre en avant la dimension pacifique, logique pour une allégorie de la Paix, à la consécration guerrière que peut représenter la Victoire. Il semble que ce dessin de Rude soit antérieur à la commande faite à Étex et que Thiers ait décidé de conserver la composition principale de ce premier projet, pour en confier la réalisation à un autre. D'ailleurs, l'analyse des esquisses de Rude semble montrer que plusieurs sculpteurs de l'Arc ont réutilisé des motifs proposés par cet artiste. Les modèles qu'il a fournis ont probablement été conservés par le maître d'ouvrage qui les a montrés ou prêtés à ses collègues.

Nous avons eu l'occasion de présenter dans notre première partie le haut-relief d'Étex, *La Paix*¹³⁸. Pour rappel, il est dédié à la paix de 1815, marquant la défaite de Napoléon après Waterloo et a été réalisé entre 1833 et 1836. Un autre haut-relief lui a aussi été confié sur l'Arc, *La Résistance (1814)*, en référence à l'attitude de la France envers les monarchies étrangères coalisées. Le travail préparatoire d'Étex n'a malheureusement pas été conservé, si bien qu'il est difficile de juger des évolutions de son travail et de la composition de ses images. Sa constitution finale propose une scène apaisée, avec des personnages variés : un guerrier remettant symboliquement son épée dans son fourreau, une femme caressant un enfant sur ses genoux alors qu'un autre lit à ses côtés ; un homme travaille au champ et un soldat laboureur, retourné à ses activités agricoles, dresse un taureau. C'est bien la sortie de la guerre qui est signifiée ici. Athéna trône en haut de la scène, patronne de cette nouvelle paix instaurée, y veillant et la garantissant. Elle est représentée dans le respect des codes antiques, casquée, portant l'égide frangée de serpents, avec en son centre le *gorgoneion*. Elle tient la lance, mais son attitude n'est pas celle de la Promachos offensive : la paix est établie. Ce haut-relief, ainsi que cet usage de la déesse, atténuent le caractère martial de l'Arc, comme le veut l'usage :

« La paix était un sujet traditionnel de sculpture dans les arcs de triomphe, puisque ceux-ci étaient des édifices liés à la guerre victorieuse, donc à la paix qui devait suivre¹³⁹. »

La sculpture contraste fortement avec la *Marseillaise* de Rude, qui se trouve de l'autre côté du même pilier, que nous allons évoquer plus bas. Sur le monument guerrier, célébrant la victoire, qu'est l'Arc de triomphe, la déesse est donc invoquée en pacificatrice, et les sujets

¹³⁸Cf. *supra*, p. 178.

¹³⁹Isabelle Rouge-Ducos, *L'Arc de triomphe de l'Étoile. Art et histoire*, op. cit., p. 204.

abordés sur l'édifice sont aussi tournés vers l'avenir et la paix. L'usage de l'Arc de triomphe de l'Étoile pendant de nombreuses festivités et événements en fait un monument régulièrement fréquenté et sans doute observé¹⁴⁰. L'image d'Athéna protégeant la Paix, si elle n'est pas aussi célèbre que la *Marseillaise* de Rude, a dû aussi imprégner les esprits et devenir familière au grand public. Si nous avons pu souligner, avec Paul Veyne, que les décorations des monuments publics ne sont pas toujours accessibles à la vue du passant, ni conçues pour¹⁴¹, les hauts-reliefs de l'Arc de triomphe de l'Étoile sont, pour le coup, d'une très grande taille et placés moins hauts que les frises par exemple. Il est certain qu'ils sont parfaitement visibles pour le spectateur qui souhaite y prêter attention, encore faut-il que cette intention existe. Mais lors des événements et des défilés passant par l'Arc, que nous avons pu signaler, il est très probable que ces images étaient regardées.

Une deuxième Athéna est présente sur la frise décorant la face nord-ouest de l'Arc¹⁴². Il s'agit de la partie centrale de la frise de l'entablement, située entre deux petits arcs de triomphe. Elle représente *Le Retour des armées d'Italie* et a été réalisée par le sculpteur Louis-Denis Caillouette (1790-1868). Ce dernier a été élève de Cartellier en 1818 et a obtenu le second grand prix de sculpture. Il expose régulièrement au Salon, comme en 1822 et 1824¹⁴³. Caillouette a reçu sa commande pour l'Arc de triomphe de l'Étoile par la décision ministérielle du 3 juin 1833. Au centre de la frise, on peut voir la France qui distribue des récompenses aux armées victorieuses, comme l'inscription « Aux braves, la France reconnaissante » l'indique. Les soldats et cavaliers, parfois blessés, se rassemblent autour de la France pour lui offrir les trophées des campagnes. Assises de part et d'autre de la France, se tiennent deux figures allégoriques représentant l'Abondance et la Paix. Deux arcs de triomphe encadrent la frise, et sur celui de droite, on peut lire « À l'armée d'Italie »¹⁴⁴.

Les choix iconographiques de Caillouette présentent un mélange entre les allégories antiquisantes et les références historiques et contemporaines. En effet, les soldats et divers membres de l'armée qui se pressent autour de la France sont en costume d'époque, alors que la France, l'Abondance et la Paix sont des figures antiquisantes. Ce mélange stylistique n'est pas surprenant, comme l'explique Isabelle Rouge-Ducos¹⁴⁵. L'histoire et le costume

¹⁴⁰*Ibid.*, p. 247-277.

¹⁴¹Cf. *supra*, p. 143.

¹⁴²Isabelle Rouge-Ducos, *L'Arc de triomphe de l'Étoile. Art et histoire, op. cit.*, p. 340.

¹⁴³Frédéric Clarac et Maury, *Description historique et graphique du Louvre et des Tuileries*, Paris, Imprimerie impériale, 1853.

¹⁴⁴Archives nationales, F²¹ 579, cité par Isabelle Rouge-Ducos, *L'Arc de triomphe de l'Étoile. Art et histoire, op. cit.*, p. 340.

¹⁴⁵*Ibid.*, p. 223-225.

historiques prennent une grande importance dans la sculpture du XIX^e siècle et viennent concurrencer les sujets allégoriques inspirés de l'Antiquité. Le sculpteur Théophile Bra en 1829 dit notamment que le style historique doit :

« faire justice des froides allégories hiéroglyphiques et de ces ornements insignifiants dont on couvre encore trop souvent les monuments publics pour leur ôter l'âme et la vie¹⁴⁶. »

Dans les reliefs de l'ensemble de la frise de l'Arc, ce sentiment a bel et bien été respecté et les personnages sont des soldats en tenue d'époque, les trophées font allusion à un événement historique précis. Du point de vue des artistes néoclassiques, le costume historique est quant à lui perçu comme plutôt trivial. Ses partisans, comme Napoléon ou les romantiques, veulent réagir contre la mode antiquisante et prouver que l'inspiration antique n'est pas l'unique référence noble possible pour la sculpture.

Le début du siècle est aussi marqué par l'arrivée des marbres du Parthénon à Londres, en 1807. Ceci suscite un énorme engouement pour la sculpture, qui devient le premier des arts. Les sculpteurs qui travaillent sur la frise de l'Arc la rapprochent de celles du Parthénon, selon Isabelle Rouge-Ducos, puisqu'il s'agit désormais d'une référence incontournable en matière de technique¹⁴⁷. Théophile Bra compare même la sculpture de l'Arc à un Parthénon moderne et réclame que les reliefs de la frise soient réalisés en ronde bosse, sur le modèle des célèbres métopes, et non pas en bas-relief comme dans une frise classique¹⁴⁸. Ainsi, l'Antiquité et son héritage conservent-ils une place importante, malgré les nouvelles tendances, avec lesquelles ils ne sont pas forcément en contradiction. En effet, avec l'influence de Winckelmann, le modèle antique doit en fin de compte servir à élaborer des canons pour la sculpture moderne égalant ceux des Grecs mais sans les copier. Ainsi la coexistence de la sculpture historique et de la statuaire antiquisante est-elle possible. Il en découle une forme toujours plus avancée d'hybridation et de bricolage dans la composition des images, mêlant allégories antiques et personnages contemporains. La frise de Caillouette témoigne de ce processus.

C'est la figure de la France qui retient ici notre attention : le sculpteur a choisi de lui prêter les traits de la déesse Athéna. Assise au centre de la composition, elle distribue les couronnes de laurier, symbole de victoire, aux différents membres de l'armée. Elle est

¹⁴⁶Archives nationales, F¹³1030, lettre du sculpteur Bra au directeur des Travaux de Paris, 11 mars 1829, cité par I. Rouge-Ducos, *Ibid.*, p. 223.

¹⁴⁷*Ibid.*, p. 224.

¹⁴⁸Archives nationales, F¹³ 1030, lettre du sculpteur Théophile Bra à Huyot, 11 mars 1829, citée par I. Ducos, *Ibid.*, p. 244.

casquée et trône en grande souveraine, suite aux victoires que lui a procurées l'armée d'Italie. Sur la frise qui se trouvait au Parthénon, dite des Panathénées, on peut d'ailleurs voir Athéna et Héphestos assis, accueillant une procession¹⁴⁹, une configuration qui a donc peut-être inspiré l'artiste. Sur l'Arc de l'Étoile, Athéna est positionnée en déesse pacifique, assise, au repos et non armée, garante de gloire après les batailles, dans le même emploi que ce que nous avons pu observer sur le haut-relief d'Étex – une allégorie pacifique pour glorifier le futur d'après la guerre – Athéna est à même d'incarner la France elle-même. La position assise convient bien à la situation qui se veut apaisée. Sa tenue vestimentaire correspond plutôt au style de la période classique, notamment avec la présence du casque, un attribut qui s'est imposé avec le temps, quel que soit le contexte. L'art classique étant le plus valorisé par l'histoire de l'art depuis Winckelmann¹⁵⁰, l'artiste a composé avec les formes à sa disposition dans les publications historiques, pour fabriquer une allégorie pouvant incarner la France : elle évoque la sagesse avec le visage de la déesse, reconnaissable à son casque, et souligne sa domination, dans la position assise, comme trônant devant ses sujets.

Les deux exemples utilisant fidèlement la figure d'Athéna, dans l'Arc de triomphe de l'Étoile, l'ont représentée en déesse pacifique, mais vigilante. La Paix est instaurée, mais la déesse veille au grain. Toutefois, ce n'est pas son caractère belliqueux que les artistes ont choisi de mettre en avant dans un monument qui, pourtant, commémore aussi des batailles. Il semble que pour faire ressortir ces aspects, on compose des figures plus hybrides, bien qu'inspirée de la déesse, nous allons le voir à présent avec l'exemple du haut-relief de Rude. Nous avons aussi mentionné le fait que ces aspects étaient endossés par d'autres figures, comme Héraclès ou Arès. Mais si besoin est d'une figure féminine, c'est alors Bellone qui assume ce rôle. Ainsi, dès cette fin de première moitié du XIX^e siècle, Athéna est régulièrement déchargée des aspects plus violents et éventuellement négatifs, contrairement à ce que nous observions dans les vignettes de la période trouble de la Révolution.

3.3.7. Décharger l'aspect belliqueux d'Athéna sur d'autres figures

Nous en venons donc à aborder la très célèbre sculpture de Rude, surnommée *La Marseillaise* (fig. 304). Il est possible que les engagements politiques de Rude, bien connus comme un admirateur de Napoléon au moment de la commande, aient joué en sa faveur pour

¹⁴⁹Voir Jenifer Neils, *The Parthenon Frieze*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

¹⁵⁰Cf. *supra*, p. 48.

être sélectionné pour le projet. Né à Dijon, il appartient à la classe populaire : son père est forgeron et sa mère, fille d'agriculteur. Il est élevé dans le respect des valeurs révolutionnaires et il fait ensuite partie du cercle des partisans napoléoniens. Lorsqu'il reçoit le prix de Rome, il renonce à partir en Italie pour s'engager dans un bataillon de volontaires, mais finalement il reste à Dijon par fidélité à son protecteur, Louis Frémiet. Lorsque Napoléon revient de l'île d'Elbe et quand il apprend que des troupes royalistes sont en marche contre lui, Rude et ses amis réussissent à rallier à l'empereur les régiments royaux, de passage à Dijon. Ces éléments de son passé lui attirent la sympathie de Thiers qui lui confie des commandes en rapport avec Napoléon qu'ils admirent tous deux. Mais c'est avec *Le Départ des volontaires de 1792* et *Le Retour des armées d'Égypte*, qui figurent sur l'Arc de triomphe de l'Étoile, que Rude est consacré comme spécialiste de l'épopée napoléonienne. « Avec ces sculptures, il renouvelait sa manière antiquisante, inchangée depuis sa sortie de l'École des beaux-arts¹⁵¹ » explique Isabelle Rouge-Ducos. Ce nouveau style lui assure par la suite de nombreuses commandes liées à Napoléon et à la patrie en général, gage du succès de l'œuvre du piédroit, qui nous intéresse plus particulièrement, et de l'impact qu'elle a eu sur l'opinion.

Rude apparaît ainsi comme l'artiste le plus marquant de l'Arc de triomphe de l'Étoile. Dans son célèbre *Départ des volontaires de 1792* (fig. 304), s'il n'a pas à proprement parler représenté Athéna, la figure qu'il a choisie pour incarner une patrie exhortant les soldats au combat s'en approche esthétiquement et témoigne du processus de bricolage allégorique que nous avons évoqué à plusieurs reprises, mêlant les codes de représentation et les références. Le choix du sujet renoue avec la période de la Révolution, dans l'esprit de la Monarchie de Juillet.

« C'est un choix patriotique à gauche, permettant de satisfaire l'opinion républicaine, tout en légitimant la monarchie constitutionnelle, modèle du régime de Louis-Philippe, en insistant sur l'histoire de ses origines¹⁵². »

Le *Départ* fait référence à la première victoire des guerres de la Révolution contre les monarchies coalisées, à Valmy (1792). Le succès fut en partie dû à la capacité de l'armée du Rhin à conduire par son chant sacré les troupes de volontaires. Or, Louis-Philippe a participé à cette bataille, et ne manque pas de le rappeler ; le sujet est donc particulièrement flatteur pour lui. Par la suite, la figure féminine guerrière qui trône au sommet de la sculpture a été interprétée comme une allégorie de la Marseillaise. Maurice Agulhon explique en effet que cette femme ailée, cuirassée et casquée, brandissant son épée, est censée être le Génie de la

¹⁵¹ Isabelle Rouge-Ducos, *L'Arc de triomphe de l'Étoile. Art et histoire, op. cit.*, p. 202.

¹⁵² *Ibid.*, p. 208.

Patrie, mais que c'est sa bouche ouverte accompagnée de gestes francs, focalisant l'attention du spectateur presque capable de l'entendre hurler, qui évoque *a fortiori* la chanson partisane :

« Du coup, le haut-relief de Rude cessait d'être une page parmi les quatre d'un long récit d'histoire ; il prenait la valeur quasi républicaine d'une brûlante apologie de la Liberté combattante¹⁵³. »

C'est ainsi que la création de Rude est surnommée, et aujourd'hui plus connue sous le nom de *La Marseillaise*. L'ambiguïté d'interprétation qui découle de la sculpture de Rude en démontre la richesse. Elle résulte aussi des manœuvres de la Monarchie de Juillet qui souhaite se légitimer en rassemblant le plus d'adhésions possibles derrière un patrimoine idéologique pourtant parfois contradictoire. Louis-Philippe s'associe à certains éléments de la Révolution, bien que le régime qu'il ait choisi soit une monarchie. De même, il souhaite récupérer à son compte la grandeur de la légende napoléonienne, en commandant notamment à Rude un sujet sur la campagne d'Égypte pour la frise nord¹⁵⁴. Le mariage de l'héritage révolutionnaire avec celui de l'Empire doit ainsi permettre à Louis-Philippe de désamorcer les revendications républicaines et bonapartistes qui représentent ses principales oppositions. Maurice Agulhon souligne que cette ambiguïté se retrouve dans la composition de la figure féminine du *Départ des volontaires* : elle est coiffée d'un bonnet phrygien et, derrière elle, figure un aigle sur un des étendards¹⁵⁵. De Valmy à Austerlitz, le bricolage est également idéologique.

En ce qui concerne les inspirations de Rude pour la sculpture, Isabelle Rouge-Ducos souligne la très probable influence de la *Liberté guidant le Peuple* de Delacroix, pour l'attitude de la figure¹⁵⁶. Bien que la toile ait été retirée des salles publiques en 1833, elle avait d'abord été achetée par le ministère de l'Intérieur au Salon de 1831 et exposée au musée du Luxembourg. Isabelle Rouge-Ducos rappelle d'ailleurs que :

« Cette iconographie de femme quasi divine incarnant une idée supérieure – la nation – guidant le peuple faisait partie de la culture visuelle commune des artistes puisque le monument à Blücher (Berlin, 1826) – une commémoration anti-française et antirévolutionnaire – était orné d'un relief par Christian David Rauch reprenant une composition très proche¹⁵⁷. »

C'est l'occasion de souligner un phénomène récurrent dans nos observations, et que Maurice Agulhon a déjà largement évoqué : le XIX^e siècle est jalonné d'allégories, d'allégories

¹⁵³Maurice Agulhon, *Marianne au combat*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁵⁴Isabelle Rouge-Ducos, *L'Arc de triomphe de l'Étoile*. *Art et histoire*, *op. cit.*, p. 208.

¹⁵⁵Maurice Agulhon, *Marianne au combat*, *op. cit.*, p. 64, note 26.

¹⁵⁶Isabelle Rouge-Ducos, *L'Arc de triomphe de l'Étoile*. *Art et histoire*, *op. cit.*, p. 208-209.

¹⁵⁷*Ibid.*, p. 209.

féminines, qui plus est divines ou quasiment. Pas étonnant, dès lors, qu'Athéna puisse être une référence utile, quel que soit le régime politique, y compris pour incarner des abstractions prestigieuses comme la République, ainsi que nous l'avons vu plus haut¹⁵⁸. Toutefois, nous soulignons ici que la figure composée n'est pas tout à fait une Athéna, qui semble faire appel, dans les représentations de cette période, à des valeurs plus pacifiques. Les représentations d'Athéna qui circulent dans les publications du XIX^e siècle proposent pourtant des exemples d'attitudes similaires, notamment avec le type iconographique de la Promachos. Depuis 1807, grâce à Lord Elgin, si l'on peut dire, bon nombre d'originaux grecs ont été (re)découverts et rapportés au British Museum de Londres. On compte parmi eux une statue d'Iris¹⁵⁹, dont il ne reste que le torse et le commencement des jambes et dont la position est similaire à celle du *Génie de la Patrie* de Rude. La sculpture provient du fronton ouest du Parthénon, sculpté par Phidias entre 438 et 432 av. n. è. Avec Isabelle Rouge-Ducos, il convient de préciser que Rude ne s'est jamais rendu à Londres mais qu'il étudia probablement les marbres à partir de recueils¹⁶⁰.

La source d'inspiration pour la composition de la *Marseillaise* de Rude est tirée de ces codes de représentations visiblement très communs ; la récurrence de la déesse Athéna dans les projets préparatoires pour la réalisation de l'Arc prouve qu'elle venait facilement à l'esprit des artistes au moment de faire des choix pertinents et significatifs pour leurs compositions. D'ailleurs, si Rude a choisi le bonnet pour coiffer sa figure, il a couvert sa poitrine d'une sorte d'égide à la mode gauloise, sans serpent, mais avec écaille et *gorgoneion* en son centre. Son utilisation de l'allégorie renouvelle ainsi les pratiques traditionnelles inspirées plutôt directement et exclusivement de l'Antiquité gréco-romaine. S'il conserve une certaine « nudité à l'antique¹⁶¹ », dans la mouvance romantique, c'est le référentiel celte et gaulois qui est choisi pour les costumes et qui provoque aussi une certaine mise à distance avec la déesse grecque. La représentation de l'égide s'en trouve ainsi adaptée, marque supplémentaire du bricolage allégorique, puisant dans des répertoires très variables.

« Le statuaire transposait l'action historique des volontaires de 1792 dans une antiquité gauloise, à la fois nationale et mythique, où les héros n'étaient pas romains, allusion à une

¹⁵⁸La dernière partie sera consacrée à l'analyse de ce point, cf. *infra*, p. 362.

¹⁵⁹Iris était la messagère des dieux. Elle était souvent représentée ailée. Voir Pierre Commelin, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1960, p. 58-59.

¹⁶⁰Isabelle Rouge-Ducos, *L'Arc de triomphe de l'Étoile. Art et histoire, op. cit.*, p. 209-210.

¹⁶¹*Ibid.*, p. 209.

France indépendante dès ses origines. Ce type gaulois, discrètement associé au modèle antique, le renouvelait en partie, tout en maintenant sa dimension universelle¹⁶². »

Toutefois, malgré sa modernité, Rude ne se défait pas totalement de l'héritage gréco-romain. Il se montre d'ailleurs très marqué par les modèles classiques romains, ainsi que par des originaux grecs, comme nous venons de le voir. Pour la tête du *Vieux Gaulois*, il interprète d'ailleurs la tête du *Laocoon*, preuve qu'il connaît les classiques antiques et s'en inspire. Athéna fait probablement partie de ses références, comme le montre la reformulation de l'égide. Dans le contexte d'une allégorie guerrière, il est vrai, la figure de la déesse est logique et attendue. Ainsi, le bricolage allégorique a-t-il permis à l'artiste de composer une figure mixte, évoquant les héritages de la Révolution par un langage iconographique antique.

Le bonnet lui-même n'est pas sans évoquer le casque de la déesse : il est surmonté d'une chimère, à la manière du cimier de certaines représentations d'Athéna coiffée de sphinx ou de griffons. La représentation du bonnet phrygien, utilisé comme un motif très proche du casque et proposant une allégorie ambivalente de la République¹⁶³ se rencontre à plusieurs reprises dans notre corpus ; nous y reviendrons¹⁶⁴. Les éléments cités, la prégnance des figures féminines combattantes dans les allégories du XIX^e siècle, ainsi que leur apparition dans les projets antérieurs pour l'Arc de triomphe de l'Étoile nous permettent de supposer que la déesse faisait partie des sources d'inspiration « naturelles » pour la composition de la figure féminine exhortant les *Volontaires de 1792*, mais ce n'est pas une image qui lui correspond totalement que Rude a finalement choisie. La déesse possède visiblement une connotation plus pacifique.

Force est de constater que, pour ce monument comme pour des exemples iconographiques vus précédemment, c'est la dimension pacifique de la déesse qui l'emporte. *La Marseillaise* de Rude, beaucoup plus belliqueuse, possède une armure similaire à l'égide, mais ce n'est pas directement Athéna qui est représentée et cette image est plus de l'ordre de ce que nous avons appelé la « citation ». Athéna, lorsqu'elle est là en personne, semble se présenter comme cette figure lissée et assagie, à la manière de ce que nous avons pu observer dans les ouvrages d'histoire qui circulent au XIX^e siècle. D'ailleurs, le côté belliqueux et

¹⁶²*Ibid.*, p. 209.

¹⁶³Jusqu'à la III^e République et l'instauration durable du régime, la République au bonnet phrygien, très associée à la Révolution et à ses excès, est considérée par les républicains conservateurs comme trop subversive. Ces derniers lui préfèrent alors une République casquée, portant un diadème ou une couronne végétale. Représenter un bonnet avec une forme très proche d'un casque à cimier contribue à en faire une République ambiguë. Voir Maurice Agulhon, *Marianne au combat*, *op. cit.* ; Maurice Agulhon, *Marianne au pouvoir*, *op. cit.*

¹⁶⁴Cf. *infra*, p. 390.

terrifiant de la déesse pourrait être assuré par une autre figure dans l'esprit des artistes, celle de Bellone¹⁶⁵. Cette hypothèse nous vient d'un buste de la divinité guerrière (fig. 453), réalisé par Jean-Léon Gérôme (1824-1904)¹⁶⁶, inspiré de l'expression de *La Marseillaise* de Rude. Ce peintre et sculpteur néoclassique est issu de l'École des beaux-arts et expose régulièrement, dans les Salons, des thèmes principalement issus du répertoire antique¹⁶⁷. Le buste en ivoire d'Bellone est incrusté de pierres précieuses. Ce qui frappe, c'est que Gérôme a décidé de la vêtir avec l'équipement d'Athéna. Si le casque n'est pas exclusivement l'attribut de cette dernière, elle est en revanche la seule divinité féminine à porter l'égide¹⁶⁸. Or, c'est bien l'égide qui couvre la poitrine de la Bellone de Gérôme : elle est faite d'écaillés, frangée de serpents et affiche le *gorgoneion* en son centre. Les pierres utilisées pour l'iris des yeux sont d'un verre étincelant qui n'est pas sans évoquer le terrible regard *glaukôpis* de la déesse. Le buste était originellement une statue en pied (fig. 454), avant que l'artiste ne la réduise, comme le montre une photographie d'époque. L'on peut voir que Gérôme avait accompagné la guerrière d'une épée, d'un bouclier et d'un serpent, en faisant de celle-ci un genre de pendant maléfique de la Parthénos de Phidias.

Une constatation demeure : Athéna est un modèle pour représenter les attributs guerriers, quitte à prêter sa précieuse égide à une autre figure. Elle est une référence pour les artistes, même si ce n'est pas elle qui est directement représentée. De plus, la Bellone de Gérôme est terrifiante ; on imagine que ses traits auraient très bien pu convenir à l'Athéna d'Homère, dévastant les champs de bataille et luttant contre Arès¹⁶⁹. Pourtant, bien qu'il l'ait vêtue comme Athéna, ce n'est pas ainsi que l'artiste a souhaité baptiser son œuvre. L'aspect violent de la déesse est assumé par une autre figure, Bellone. Ceci vient confirmer l'observation faite précédemment : Athéna, dans les mentalités du XIX^e siècle, est une figure assagie, apaisée, apte à incarner la grande civilisatrice. Même dans le domaine de la guerre, elle est bien souvent représentée dans une attitude pacifique, en bienfaitrice.

¹⁶⁵Bellone est, chez les Romains, une divinité de la guerre, incarnant plutôt ses horreurs et soit compagne, soit sœur de Mars. Le nom latin est toujours privilégié pour cette figure mineure dont on parle moins ; nous choisissons donc de suivre la tradition littéraire pour son cas. Son équivalent grec pourrait être Ényo. Voir Sénèque, *Agamemnon*, I : "Bellone aux mains sanglantes/La sinistre déesse de la guerre/L'Érinice de la vengeance/Qui ronge le cœur des tyrans".

¹⁶⁶Sur le travail de l'artiste, voir Musée d'Orsay, *Jean-Léon Gérôme (1824-1904). L'Histoire en spectacle. Catalogue de l'exposition du Musée d'Orsay, 19 octobre 2010 - 23 janvier 2011*, Paris, Skira/Flammarion, 2010.

¹⁶⁷MM. Firmin Didot frères, *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours avec les renseignements bibliographiques et l'indication des sources à consulter: Geoffrin-Goerres*, Firmin Didot frères, 1858, vol.20.

¹⁶⁸Cf. Noel Robertson, « Athena as weather goddess : The Aegis in myth and ritual », dans Susan Deacy et Alexandra Villing (dir.), *Athena in the Classical World*, London, Brill, 2001, p. 29-56.

¹⁶⁹Homère, *Iliade*, 5, 835-863.

Le corpus militaire que nous avons sélectionné concerne des documents à diffusions très variées, de la plus circonscrite, avec les vignettes et les médailles, à la plus étendue, avec l'Arc de triomphe de l'Étoile. Pourtant, ces deux principales catégories de sources permettent de dégager les constantes et les évolutions dans l'allégorisation d'Athéna et les pratiques qui sont celles des pouvoirs publics souhaitant développer un discours par l'image affirmant leur domination, leurs réalisations militaires mais bienfaitrices et leurs victoires. Athéna fait l'objet d'une allégorisation, que ce soit pour représenter la Guerre, la Paix, ou une République guerrière. Mais sa figure, de la Révolution jusqu'à la Deuxième République, se trouve de plus en plus en pacifique, bien qu'il s'agisse d'évoquer le contexte militaire. Elle prête ses traits à des figures calmes, autoritaires et présentées comme souveraines, vigilantes gardiennes de la prospérité et pourvoyeuses de victoire. Les documents que nous venons de présenter ne concernent que la première moitié du siècle et déjà les images de la déesse en action se font de plus en plus rares ; elle est de moins en moins utilisée comme allégorie de la guerre et ses caractéristiques violentes sont déchargées par d'autres figures. Nous avons évoqué Bellone, mais nous constatons, avec Maurice Agulhon, que les médailles au profil féminin casqué de la seconde moitié du siècle préfèrent, non pas le casque à cimier ou corinthien, qui renvoient volontiers à Minerve et Athéna, mais le casque à ailettes, à connotation gauloise¹⁷⁰, « apport d'une mythologie contemporaine en plein essor et bien accordée au populisme patriotique du régime [*la Troisième République*]¹⁷¹. » Athéna semble assumer de moins en moins l'aspect belliqueux et c'est la dimension civilisatrice d'Athéna, et son association à la Sagesse et à la Raison, que les hommes du XIX^e siècle préfèrent – qui sont d'ailleurs particulièrement mises en avant dans les publications historiques d'alors – cela de la Révolution, au début du XX^e siècle, comme nous allons à présent pouvoir le démontrer.

¹⁷⁰Nous avons référencé dans notre catalogue, l'exemple d'une médaille avec un profil de ce type, éditée en 1892 pour un concours militaire de tir (fig. 452).

¹⁷¹Maurice Agulhon, *Marianne au pouvoir*, *op. cit.*, p. 322-323.

Chapitre 4

La *mêtis* civilisatrice : la réception d'Athéna dans le domaine du savoir et de la culture

Si le côté belliqueux d'Athéna est de moins en moins utilisé au XIX^e siècle et pris en charge par d'autres figures comme Bellone, il est un aspect de la déesse qui nous semble mis en avant de manière constante dans sa réception, et particulièrement utilisé par les pouvoirs publics, celui de sa dimension civilisatrice. Ceci va dans le sens des publications de l'époque, qui présentent Athéna comme la grande déesse de la raison et mettent l'accent sur sa sagesse, le soutien qu'elle représente pour les hommes et toutes les activités artistiques, artisanales et intellectuelles¹. Cet ensemble de domaines, qui ne sont pourtant pas toujours équivalents, semblent regroupés, au XIX^e siècle, sous le patronage de la déesse dans une catégorie assez vaste qui englobe, pour nous, à la fois la protection de la culture et un pouvoir civilisateur. Ce n'est pas une catégorie qui est explicitement désignée comme telle à l'époque, mais c'est celle qui nous semble la plus appropriée pour embrasser l'ensemble très vaste que l'on place sous le patronage de la déesse. Ceci découle de la grande plasticité de la déesse antique et de l'effet d'allégorisation des divinités qui l'amène à incarner, elle-même, la Raison ou la Sagesse.

En tant que Sagesse, elle assure le bon déroulement de toutes les activités humaines liées aux savoirs et aux savoir-faire. Ceci est en partie dû à sa parenté avec *Mêtis*, la ruse anticipatrice, et Zeus, le plus sagace des dieux. Dans la mythologie, la déesse *Mêtis* est avalée par son partenaire Zeus qui craint que l'enfant qu'elle porte ne le supplante². La gestation se

¹Cf. *supra*, p. 72.

²Voir par exemple Hésiode, *Théogonie*, 886-900.

poursuit et c'est ainsi que naît Athéna, jaillissant toute armée de la tête de son père³. Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant ont montré que cette *mêtis*, intelligence rusée, anticipatrice et technique, était inhérente à toutes les activités de la déesse et la distinguait d'autres divinités sur des terrains communs⁴. Elle partage par exemple avec Poséidon les domaines équestres et marins, mais Poséidon, créateur du cheval, conduisant ses destriers sur la mer en excitant leur courroux pour lever les tempêtes, est une puissance brutale et dévastatrice. En revanche, Athéna crée le bateau qui aide les hommes à naviguer, et en tant qu'*Hippia*, elle fournit à ces derniers le mors pour domestiquer le cheval. Il s'agit, pour un même domaine d'activité, de deux modes d'action différents : d'un côté nous avons une force de la nature et de l'autre un pouvoir civilisateur. De même, les chercheurs comparent Athéna et Déméter dans le domaine de l'agriculture. Déméter est celle qui invente le blé, élément naturel, alors qu'Athéna offre aux hommes le moyen de le cultiver, l'araire. Selon eux, Athéna est celle qui, grâce à la *mêtis*, rend les choses de la nature accessibles aux hommes, mais ce n'est pas elle qui les produit. C'est, de notre point de vue, passer un peu vite sur son invention de l'olivier, mais il est certain que l'aptitude agricole lui est due. Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant définissent la *mêtis* comme une forme particulière d'intelligence, alliant la ruse, la prévoyance, et l'anticipation⁵. Il s'agit d'une habileté pratique qui permet de lutter face à physiquement plus fort que soi. Elle contient aussi une dimension changeante, d'adaptabilité à toute circonstance, qui correspond à la figure très complexe d'Athéna dans l'Antiquité.

Il ne faut pas non plus oublier l'héritage romain. Georges Dumézil décrit Minerve de manière à la fois large et univoque :

« Le type romain de Minerve tient en un mot ; elle est la déesse des métiers et de ceux qui les pratiquent⁶. »

On compte très peu de connotation guerrière chez la déesse romaine Minerve, du moins dans son culte, puisque la mythologie latine reprend en partie les mythes grecs. Ovide, dans sa description des Quinquatries, fêtes dédiées à la déesse, énumère bon nombre de métiers qui relèvent de sa protection, touchant au savoir et à l'éducation, à l'art et à l'artisanat⁷. L'Athéna des Grecs connaît aussi ces aspects, notamment sous la figure d'Athéna *Erganè*, déesse du tissage et de l'artisanat céramique. Mais il s'agit là d'une épiclèse, déclinant un aspect de la déesse grecque, alors que la Minerve romaine ne possède pas d'épithète particulière pour cette

³Hymne homérique à Athéna.

⁴Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence*, op. cit.

⁵*Ibid.*

⁶Georges Dumézil, *La religion romaine archaïque*, Paris, Payot, 1974, p. 310.

⁷Ovide, *Fastes*, 6,649-710.

fonction, comme si son théonyme contenait déjà cette idée⁸. Avec un tel héritage, il n'est pas surprenant que la réception se saisisse de la déesse, en confondant, comme on l'a vu, les héritages grecs et romains, pour en faire l'une des meilleures alliées des allégories des réalisations des pouvoirs publics, dans un champ très vaste embrassant toutes les aptitudes techniques, artisanales, artistiques et intellectuelles des hommes.

L'analyse du corpus nous semble montrer que cet usage est constant sur l'ensemble du siècle, c'est pourquoi nous ne suivrons pas l'ordre chronologique ici, mais tâcherons de regrouper entre eux des exemples appuyant les grands axes de notre argumentation. Tout comme nous avons pu montrer qu'Athéna était utilisée comme personnification de la Guerre, nous montrerons d'abord que sa figure fait aussi office de personnification de la Sagesse et de la Raison. Nous nous pencherons ensuite sur la réception de la déesse dotée de *mètis* dans le domaine du savoir, de la science et de la technique. Nous aborderons, dans la même lignée, celui des beaux-arts, en soulignant combien l'association étroite entre Athéna, Athènes et la Grèce elle-même, en fait une des patronnes favorites de ce domaine, détrônant même parfois Apollon. Puis nous montrerons enfin que cette incarnation de la Sagesse, et son association à la connaissance, ainsi qu'aux arts, poussent les hommes du XIX^e siècle à l'employer dans des catégories beaucoup plus transversales, recoupant tous les pans de la culture, afin de souligner la puissance civilisatrice qu'incarne Athéna dans les mentalités contemporaines.

4.1. Athéna, personnification de la Sagesse

Bien plus important que son incarnation de la Guerre, semble être le rôle d'allégorie de la Sagesse et de la Raison qu'endosse Athéna. Beaucoup de titres d'œuvres d'art du XIX^e siècle la désignent ainsi. Mais en vérité il n'est même pas besoin que le titre l'indique explicitement pour que la déesse soit investie de ce rôle. Ce sont les deux premiers points que nous traiterons. Les exemples que nous allons analyser montrent que faire figurer, dans les décorations des lieux publics, la Sagesse elle-même permet de légitimer les réalisations de l'État. Cette Sagesse conduit à la Vérité et la Justice : c'est le dernier point que nous aborderons dans cette section.

⁸En revanche, l'iconographie antique de Minerve est à peu près similaire à celle d'Athéna et comprend des types iconographiques guerriers, hérités de la Promachos, ou plus pacifiques, comme la Parthénos, ce qui contribue à entretenir leur confusion dans la réception. Voir Fritz Graf, « Athena and Minerva : two faces of one goddess? », dans *Athena in the Classical World*, Leiden, Boston, Brill, 2001, p. 125-139.

4.1.1. Des titres d'œuvres qui évoquent l'allégorisation de la déesse...

Nous souhaitons donner ici des exemples d'œuvres dont le titre démontre l'allégorisation dont fait l'objet la déesse, faisant d'elle l'incarnation de la Sagesse. Le premier est un plafond de la salle des Antiques du Louvre, peint par Charles Meynier (1768-1832)⁹ (fig. 265). Meynier puise régulièrement pour sa peinture dans les scènes mythologiques, historiques et religieuses¹⁰. Il est l'élève de Vincent et lauréat du prix de Rome en 1789¹¹. Il expose régulièrement au Salon, entre 1795 et 1827, et est élu membre de l'Institut en 1815. Durant sa carrière, il alterne régulièrement entre commandes privées et commandes publiques. Il est peu impliqué politiquement et reçoit des commandes aussi bien sous l'Empire que sous la Restauration, comme nous le verrons plus avant¹².

L'œuvre qui nous intéresse ici est une commande passée durant l'Empire, pour le compartiment central du plafond de la salle des Antiques au Louvre, destinée à exposer des œuvres antiques provenant d'Italie. Lorsque la commande est passée, en avril 1801, le sujet est d'abord défini comme *La dédicace faite par Titus du Temple de la Paix, dans lequel il avait assemblé les chefs-d'œuvre des Arts*. En décembre 1801, Meynier commence le travail, mais les archives montrent que le thème choisi a été modifié pour représenter *La Terre recevant des empereurs Adrien et Justinien le code des lois romaines dictées par la Nature, la Justice et la Sagesse*. Les raisons des changements ne sont pas connues mais importent peu pour notre raisonnement ici. Notre attention se portera plutôt sur le titre de l'œuvre qui fait de Minerve¹³ la personnification de la Sagesse. Le tableau représente les empereurs Adrien et Justinien, assis en bas à gauche de la composition et couronnés de laurier, tendant une plaquette avec le code des lois à la personnification de la Terre, reconnaissable à sa couronne crénelée et assise sur une corne d'abondance. Deux personnifications figurent dans le ciel : la Justice et Athéna, la Sagesse, alors que la Nature est représentée sur la gauche, avec plusieurs

⁹Isabelle Mayer-Michalon, « Les plafonds peints de Charles Meynier (1768-1832) au Louvre et aux Tuileries », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1999, p. 245-264.

¹⁰Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris, Gründ, 1999., 9, p. 571.

¹¹Isabelle Mayer-Michalon, « Les plafonds peints de Charles Meynier (1768-1832) au Louvre et aux Tuileries », *op. cit.*

¹²Cf. *infra*, p. 277.

¹³Comme le lecteur l'aura remarqué, et comme expliqué en introduction, nous privilégions, par simplicité, le nom d'Athéna lorsque nous parlons dans le contexte de la réception, les deux figures étant, comme nous l'avons montré, généralement confondues. Or ici, le tableau évoquant Rome, il convient bien sûr d'utiliser le théonyme de Minerve.

poitrines, à la manière de l'Artémis d'Éphèse, couverte d'un voile et éclairée par un génie ailé. Au centre de la composition se tient Roma, appuyée sur sa lance et tenant une Victoire, avec à ses côtés deux amours reposant sur un bouclier marqué du nom de la ville, ainsi qu'un faisceau de licteur¹⁴.

Chaque figure personnifie une notion, dont certaines ont été mentionnées dans le titre : la femme à la couronne la Terre, celle qui est voilée la Nature, Thémis la Justice¹⁵ et Minerve la Sagesse. Meynier a choisi d'utiliser Minerve comme incarnation de la Sagesse, estimant sans doute cette image plus lisible que la composition traditionnelle de la Sagesse donnée dans les manuels d'iconologie¹⁶. Cela lui permet aussi de faire figurer une déesse dans un contexte évoquant la Rome antique, parmi d'autres divinités présentes. Un contexte qui est renforcé par la présence de Roma, une figure visuellement proche de Minerve. Le fait qu'elles soient représentées côte à côte oblige l'artiste à bien distinguer leurs attributs. Or, beaucoup sont communs et pourraient être interchangeables : la lance, le bouclier, la victoire et le casque, d'autant que ce dernier est représenté à la romaine pour les deux figures. Mais chacune se distingue grâce à deux éléments précis : l'égide pour Minerve et le sein nu pour Roma. En effet, dans l'Antiquité, il est régulier de trouver Roma le sein dénudé, alors que c'est impossible ou extrêmement rare pour Minerve. Ceci est très clair dans le relief A de la Chancellerie, conservé au Musée du Vatican, datant d'entre 69 et 96 de notre ère, où Minerve est couverte de son égide, alors que Roma montre un sein dénudé (fig. 24). De même, l'égide est l'attribut exclusif de la déesse de la guerre et de la sagesse. Comme nous l'avons vu plus haut¹⁷, lorsqu'un artiste représente Athéna-Minerve avec un sein dénudé, il le fait sciemment en se permettant une licence par rapport aux codes antiques. Enfin, il est intéressant de constater que l'une des esquisses préparatoires du tableau de Meynier (fig. 259) montrait Roma le sein couvert, alors que, pour sa composition finale, l'artiste a préféré la dénuder,

¹⁴Il est intéressant de noter que le faisceau de licteur est ici utilisé comme symbole romain – il s'agit des armes consulaires – alors que la République a déjà largement commencé à se l'approprier, comme cela a été évoqué dans le chapitre précédent. Ceci n'est pas forcément incompatible avec une représentation produite sous l'Empire puisque Bonaparte s'est d'abord positionné comme héritier de la Révolution.

¹⁵Nous consacrerons, dans le chapitre suivant, une partie sur l'utilisation d'Athéna et Minerve dans le domaine législatif et juridique, cf. *infra*, p. 305.

¹⁶Ripa a proposé des notices pour la « Sagesse humaine », qui est représentée sous les traits d'un jeune homme, la « Sapience » qui est une femme tenant un livre et une lampe, et la « Sapience divine » dont l'aspect s'approche un peu plus d'Athéna car elle est cuirassée et casquée, tient dans sa main le Saint-Esprit ou un bouclier avec le Saint-Esprit, et dans l'autre main le livre de la Sapience d'où pendent sept seaux, surmonté de l'agneau pascal (Cesare Ripa, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont présentées*, traduit par Jean BAUDOIN, Paris, Aux amateurs de livres, 1643 ; Gravelot, Cochin et Charles-Étienne Gaucher, *Iconologie, ou Traité de la science des allégories*, Paris, Lattre, 1796.

¹⁷Cf. *supra*, p. 92.

probablement pour renforcer sa lisibilité, pourtant déjà bien appuyée par la présence du bouclier portant son nom à ses côtés.

Cet exemple nous permet de souligner combien les divinités antiques ont valeur d'allégories, une fois le polythéisme antique éteint, ce qui est renforcé par la tradition artistique et iconologique. Le rôle premier de Minerve semble être celui d'incarnation de la Sagesse. C'est aussi l'occasion d'exposer les astuces des artistes pour différencier entre elles des figures à l'aspect proche et insister sur leur maîtrise des codes iconographiques. Enfin, la Sagesse, accompagnée de la Justice et de la Nature sert à légitimer les réalisations de l'Empire, se positionnant comme héritier de celles de Rome.

Ce type de titre n'est pas un cas isolé ; nous ne les listerons pas tous, mais en donnerons deux autres exemples, pour appuyer notre démonstration. Le deuxième exemple est un fronton de la colonnade de l'aile Est de la Cour carrée du Louvre (fig. 277), datant aussi de l'Empire, bien qu'ayant subi ensuite des modifications. Ce bas-relief a été réalisé par François-Frédéric Lemot (1771-1827). Il représentait originellement *La Sagesse et la Victoire couronnant le buste de Napoléon*, avant d'être rebaptisé à la Restauration : *Minerve entourée des Muses de la Victoire, couronne le buste de Louis XIV*, le buste de l'empereur ayant été remplacé par celui du roi. Le gros œuvre du fronton de la Colonnade est achevé tout juste avant l'abandon du Louvre par Louis XIV et ce n'est qu'en 1808 que Lemot en assure la décoration¹⁸. Le Louvre était en effet, sous l'Ancien Régime, le palais royal jusqu'à ce que Louis XIV décide de déménager à Versailles en 1678. Sous la Révolution les projets d'en faire un musée aboutissent. En 1802, celui-ci prend le nom de « musée Napoléon » et Vivant Denon (1747-1825) en est le premier directeur. C'est dans ce contexte que la première version du fronton est réalisée. Il fallait alors compléter la décoration de la Cour carrée. Lemot réalise le haut-relief entre 1808 et 1811¹⁹.

Lemot est né à Lyon en 1771. Son père, menuisier, l'emmène très tôt à Paris pour lui apprendre le métier. Il l'inscrit dans une école de dessin. Bien vite, il se fait remarquer pour son talent et entre dans un atelier d'artiste. Il remporte le prix de Rome en 1790. On lui confie régulièrement des commandes publiques, comme une statue du Peuple en Hercule pour le gouvernement en 1795 (non exécutée en fin de compte), ainsi que d'autres commandes sous le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration, dont un bas-relief pour l'hémicycle de l'Assemblée nationale (fig. 244) et la création de la médaille des prix décennaux (fig. 275) qui

¹⁸Georges Poisson, *La grande histoire du Louvre*, Paris, Perrin, 2013.

¹⁹Albert Babeau, *Le Louvre et son histoire*, Paris, Firmin-Didot, 1895.

figure aussi dans notre corpus²⁰. Pour le fronton de la Colonnade, Lemot a réalisé un programme iconographique allégorique, employant de nombreuses figures antiquisantes. Au centre, se trouve le buste du souverain – Napoléon, puis Louis XIV – sous lequel est assise une figure ailée, tenant des palmes, qui n'est autre que la Victoire²¹. Athéna se tient de profil, debout, à côté du buste qu'elle pointe du doigt. Elle est identifiable à ses attributs traditionnels : casque, égide et bouclier, sur lequel on a fait figurer des fleurs de lys, bricolage iconographique adaptant la figure à la Monarchie lors de la reprogrammation de la sculpture. L'assemblée qui les entoure est constituée des Muses et des génies des arts et du commerce. C'est Clio, la Muse de l'histoire, qui grave le socle du buste. Initialement, Lemot y avait fait figurer l'inscription « Napoléon le Grand a terminé le Louvre », mais, en 1814, on y fait graver à la place « LUDOVICO MAGNO »²². Ainsi, a-t-on effacé les références à l'Empire, pour les adapter à la Monarchie, mais Athéna, la Victoire et les Muses sont restées en place. Immanquablement, le titre de l'œuvre est lui aussi modifié. Le premier, donné par Lemot, disait : *La Sagesse et la Victoire couronnant le buste de Napoléon*²³. Il faisait d'Athéna la personnification de la Sagesse. Aucun doute qu'il s'agisse bien de la déesse, grâce à ses attributs d'une part, ainsi qu'au livret du Salon de 1810 où Lemot présente le dessin du bas-relief:

« Il représente les Muses, qui, sur l'invitation de Minerve, viennent rendre hommage au souverain, qui a fait achever ce grand édifice²⁴. »

La déesse est une figure appropriée pour incarner la Sagesse, tout comme elle l'était pour la Guerre²⁵. Son association avec les Muses, déesses de l'inspiration, des arts et des sciences, existe dès l'Antiquité. Par exemple, Ovide décrit Minerve rencontrant les Muses sur l'Hélicon et écoutant leurs histoires dans les *Métamorphoses* (5, 250-678). On peut imaginer que ce mythe soit interprété comme une image de la Sagesse évaluant et patronnant les inspirations artistiques. C'est en tout cas une association qui lie Athéna aux arts, dont nous parlerons plus en avant²⁶.

²⁰Duchesne aîné et Réveil, *Musée de peinture et de sculpture, ou Recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe*, Paris-Bruxelles, Audot, 1830, vol.XVI.

²¹Frédéric Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*, Paris, Imprimerie Royale, 1841, vol.1.

²²Duchesne aîné et Réveil, *Musée de peinture et de sculpture, ou Recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe*, op. cit., p. 642.

²³Georges Poisson, *La grande histoire du Louvre*, op. cit.

²⁴Duchesne aîné et Réveil, *Musée de peinture et de sculpture, ou Recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe*, op. cit., p. 642.

²⁵On note qu'elle convient aussi bien au régime napoléonien qu'à celui de la Restauration et son image n'est pas détruite. Nous reviendrons en troisième partie sur ces périodes de transition entre régimes.

²⁶Cf. *infra*, p. 275.

Le dernier exemple que nous aborderons ici se trouve aussi au Louvre, mais a été réalisé quelques années plus tard. Entre 1824 et 1832, le Conseil d'État s'y installe, avant de déménager à l'Hôtel Molé²⁷. Ceci assure une présence du pouvoir sur les lieux²⁸. Les décors des quatre salles qu'il occupe, situées au premier étage de l'aile ouest de la cour Carrée, entre le pavillon Marengo et le pavillon de l'Horloge, évoquent les souverains législateurs et comportent des allégories en relation avec la justice et le gouvernement²⁹. Dans la foule des personnages qui habitent ces représentations, on retrouve régulièrement Athéna. Elle est présente dans deux tableaux du plafond de la salle du Contentieux : *La Loi descendant sur la terre pour y établir son empire et répandre ses bienfaits* (fig. 292) de Martin Drölling, sur lequel nous reviendrons dans le chapitre suivant³⁰, et *La Sagesse sous la figure de Minerve approuvant le code des lois que le génie de la France lui présente* de Guillaume-François Colson (fig. 293) et qui se trouvait originellement dans la salle des Conférences du Conseil d'État. Comme son nom l'indique, cette salle était destinée à recevoir les conférences. Son programme iconographique renvoie à la législation et aux différentes instances relevant de l'État ; nous le présenterons en détail dans le chapitre consacré à l'utilisation d'Athéna dans le domaine de la loi³¹. Le plafond représente *La Sagesse divine donnant des lois aux rois et aux législateurs*, et les murs sont garnis « d'allégories glorifiant la force civilisatrice de la Loi et l'inspiration divine de la Justice, selon une rhétorique propre à la double fonction du Conseil d'État³². » Pour la plupart, ces œuvres sont décrochées lorsque le Conseil d'État quitte le Louvre, car la pièce est destinée, à partir de 1836, à la présentation de dessins. Les anciens décors sont alors en grande partie envoyés au Palais de Justice de Quimper en 1872, où ils remplissent la même fonction. Ils sont aujourd'hui au musée des beaux-arts de la même ville.

Né à Paris en 1782, Guillaume-François Colson est l'élève de Vincent et David³³. Il est connu pour sa peinture d'histoire, bien qu'il ne remporte jamais le prix de Rome et expose plusieurs fois au Salon. En respectant les conventions académiques, il a composé pour la salle des Conférences une allégorie visant à souligner le bienfondé du code des lois, puisque c'est la Sagesse qui le ratifie. Et pour incarner la Sagesse, la figure qu'il choisit n'est pas celle

²⁷Léon Aucoc, *Le Conseil d'état avant et depuis 1789 : Ses transformations, ses travaux et son personnel. Étude historique et bibliographique*, Paris, Imprimerie nationale, 1876.

²⁸Geneviève Bresc-Bautier, *Le Louvre*, Paris, Musée du Louvre, Éditions Citadelles & Mazenod, 2013.

²⁹Sébastien Allard, *Le Louvre à l'époque romantique : les décors du palais (1815-1835)*, Lyon, Paris, Fage éditions, Musée du Louvre éditions, 2006.

³⁰Cf. *infra*, p. 311.

³¹Cf. *infra*, p. 305.

³²Sébastien Allard, *Le Louvre à l'époque romantique, op. cit.*, p. 128.

³³Frédéric Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne, op. cit.* p. 547.

figurant dans les manuels d'iconologie, mais bien Athéna. Représentée sous une apparence totalement pacifique, uniquement équipée des attributs défensifs qui permettent de l'identifier – le casque et l'égide – la déesse regarde le spectateur et tend vers le ciel, ou peut-être vers la foule qui la regarderait, un doigt autoritaire. Son autre main est posée sur le livre du code des lois, tenu par le génie de la France. Colson ne s'est pas permis de fantaisie particulière et a conservé les attributs et le mode de représentation antique de la déesse, un processus relevant de ce que nous avons nommé le « second degré de réception ». L'attitude qu'il donne à la Athéna peut être inspirée de la Pallas de Velletri (fig. 23), qui jouit d'une grande réputation et se trouve au Louvre à partir de 1803³⁴. La forme qu'il adopte pour le casque et l'égide sont similaires à ce modèle et la statue antique tend aussi un doigt vers le ciel, alors que l'autre main est dirigée vers le bas.

Le geste est assez ambigu, il n'est pas sans rappeler l'imagerie chrétienne qui peut permettre d'évoquer le divin, comme dans l'exemple du célèbre Saint Jean-Baptiste (fig 28) de Léonard de Vinci (1452-1519), datant d'entre 1513 et 1516 ou encore de la Judith en colère de Jean Valentin (1591-1632), datant d'environ 1625 (fig. 29). Les influences de la Renaissance ne sont pas à écarter, bien que plusieurs œuvres antiques proposent ce type de geste, d'autant plus que le doigt de la déesse ne tend pas de manière franche vers le ciel, mais plus vers l'avant. Le vêtement est assez différent, en revanche, de la Pallas de Velletri, mais l'artiste, qui a étudié dans l'atelier de David, a probablement travaillé sur de nombreux costumes antiques et est en mesure de composer ses propres images ou de compiler différentes sources d'inspiration. Le génie de la France n'est identifiable par aucun attribut particulier. Le livre non plus ne porte pas de mention précise et ainsi, le titre du tableau est indispensable pour comprendre l'image, puisque l'on pourrait y voir par exemple une allégorie de l'étude. C'est lui aussi qui atteste, une fois de plus, l'usage de la figure d'Athéna pour personnifier la Sagesse.

Les titres d'œuvres attestent que, dans l'esprit des hommes du XIX^e siècle, Athéna est l'allégorie de la Sagesse. Cette association est tellement ancrée, que la plupart du temps, le titre n'a pas besoin de la préciser.

4.1.2. ... un rôle si ancré qu'il n'a pas besoin d'être explicité

³⁴Cf. *supra*, p. 167.

Nous proposons d'analyser maintenant des exemples faisant figurer Athéna comme personnification de la Sagesse, sans que leur titre ne le précise de manière explicite, ce qui montre combien ce rôle semble aller de soi pour les artistes et les commanditaires du XIX^e siècle. En effet, comme nous l'avons vu dans les exemples précédents, les allégories contemporaines regorgent de figures antiques, personnifiant régulièrement des concepts précis, et construisant le discours d'ensemble de l'image. Et il n'est pas toujours nécessaire de préciser l'attribution de chacune dans les titres, tant ces usages sont ancrés. C'est en tout cas l'avis de Sébastien Allard, conservateur du Louvre, concernant *La Loi descendant sur la terre pour y établir son empire et répandre ses bienfaits* de Drölling (fig. 292)³⁵. Cette œuvre se trouve dans la salle du Contentieux, qui rend hommage aux législateurs mythiques. Nous ne développons pas en détail l'organisation de la salle ici, ni la présentation de l'œuvre et de l'artiste, car nous aurons l'occasion de le faire dans le chapitre suivant³⁶. Nous rappelons simplement les éléments de la composition nécessaires à notre démonstration : le tableau représente la Loi, debout sur un char, conduit par Athéna, précédé d'un génie et entouré d'autres personnages et allégories. Drölling s'est inspiré d'un des décors baroques les plus célèbres de l'époque : *L'Aurore* de Guido Reni (1575-1642), peint entre 1612 et 1614 pour le casino Pallavicini-Rospigliosi à Rome. La composition du tableau est en effet très proche. Sébastien Allard la décrit ainsi :

« À l'avant, un génie a remplacé la figure de l'Aurore, tandis que sur le char trône la Loi, accompagnée de la Sagesse sous les traits de Minerve. Au premier plan, un monstre personnifiant le mal s'effondre³⁷. »

Pour ce conservateur du Louvre, il ne fait aucun doute que la déesse est employée comme allégorie de la Sagesse. C'est aussi l'avis de Geneviève Bresc-Bautier, historienne de l'art et auteure d'une monographie sur le Louvre, qui décrit la scène ainsi :

« La Loi imperturbable regarde droit devant elle, dans son char conduit par Minerve, personnification de la Sagesse³⁸. »

Ceci fait sens puisque chaque figure assure ici sa part de signification dans l'allégorie que dépeint le tableau. On y voit Hermès représentant le Commerce, Cérès représentant l'Agriculture, l'Abondance, ou encore une figure représentant les Arts, identifiable à sa palette. La Loi, mise à l'honneur, tient quant à elle les tables de la Loi. Chaque figure incarne ainsi un concept et ce n'est probablement pas le rôle de la Guerre que l'on fait endosser à

³⁵Sébastien Allard, *Le Louvre à l'époque romantique*, op. cit.

³⁶Voir la section consacrée à l'usage d'Athéna dans le domaine législatif, *infra*, p. 305.

³⁷Sébastien Allard, *Le Louvre à l'époque romantique*, op. cit., p. 118.

³⁸Geneviève Bresc-Bautier, *Le Louvre*, op. cit., p. 359.

Athéna, mais celui de la Sagesse, qui semble lui être plus couramment associé. Ainsi, si dans bon nombre des allégories réunies dans ce corpus, la déesse n'est pas explicitement désignée par le titre comme personnification de la Sagesse, nous serons d'accord avec Sébastien Allard et Geneviève Bresc-Bautier pour penser que c'est la notion que l'on a voulu mettre en avant³⁹.

Athéna sert donc à donner à voir la Sagesse. Un tel rôle lui permet de légitimer les réalisations des pouvoirs publics, comme nous avons commencé à l'évoquer. Elle est la Sagesse qui guide les actions de chaque nouveau régime se mettant en place et c'est elle qui leur permet d'atteindre la vérité, là où leurs prédécesseurs ont échoué.

4.1.3. La Sagesse qui conduit à la Vérité

Les régimes qui se succèdent veulent se démarquer, discréditer le discours de leurs détracteurs et montrer qu'ils détiennent la vérité. Et s'ils y arrivent, c'est parce que leurs actions sont guidées par la Sagesse. C'est en tout cas ce qu'expriment plusieurs des allégories commandées par les pouvoirs publics : nous en donnerons deux exemples.

Le premier est à nouveau dans les murs du Louvre, mais cette fois dans la partie consacrée au musée Charles X. Nous avons rappelé qu'entre 1824 et 1832, le Conseil d'État s'installe au Louvre, avant de déménager à l'Hôtel Molé⁴⁰. Ceci assure une présence du pouvoir sur les lieux. Mais c'est aussi un lieu de culture. En 1827 y est inauguré le musée Charles X⁴¹. Il résulte des efforts des gouvernements successifs de la Restauration pour redonner au palais son prestige ainsi qu'une plus grande utilité publique. Le chantier est mené de 1816 à 1830, par les architectes Charles Percier (1794-1838) et Pierre-François-Léonard Fontaine (1762-1813). Les travaux ajoutent au musée des Antiques et à la galerie des Peintures qui constituaient le cœur du musée Napoléon, devenu musée royal du Louvre, une galerie de sculpture moderne, le musée Charles X, un musée de la Marine, le musée Dauphin. Ces institutions reçoivent toutes des décors à la hauteur de l'éclat que l'on souhaite leur donner. Une place prépondérante est accordée à la peinture, dans le but de célébrer la grandeur et la diversité des talents français ainsi que le mécénat royal. Après la défaite de 1815 et la restitution de toutes les œuvres acquises pendant les guerres révolutionnaires et napoléoniennes, il faut trouver un autre moyen pour maintenir le niveau de la France, qui était

³⁹Nous en verrons de nombreux exemples dans les chapitres à venir.

⁴⁰Léon Aucoc, *Le Conseil d'état avant et depuis 1789 : Ses transformations, ses travaux et son personnel. Étude historique et bibliographique*, Paris, Imprimerie nationale, 1876.

⁴¹Sébastien Allard, *Le Louvre à l'époque romantique, op. cit.*, p. 9-20.

devenue un centre artistique majeur. Ces aménagements sont un moyen de lui redonner un rayonnement culturel important sur la scène internationale.

Parmi ces décors, l'allégorie qui nous intéresse directement est celle due à Antoine Gros (1771-1835), *Le Temps élève la Vérité sur le trône de la Sagesse* (fig. 294). Antoine Gros est né à Paris dans un milieu artistique : son père, Jean Antoine, est peintre de miniatures et sa mère dessine⁴². Il est élève de David et concourt au prix de Rome, sans succès, en 1791. Il devient le protégé de Bonaparte qui le charge du choix des œuvres d'art destinées au Louvre, réclamées comme tribut de guerre. Gros participe régulièrement au Salon au cours de sa carrière, avant d'intégrer l'Institut en 1815. Sa renommée ne souffre pas de la chute de l'Empire, car son maître David le choisit pour poursuivre l'instruction de ses nombreux élèves lors de son bannissement. Il est d'ailleurs considéré par les Bourbons, puisqu'il peint des portraits de Louis XVIII et de Charles X, et il reçoit des commandes telles que la décoration du dôme du panthéon et des plafonds au musée Charles X. Cet ensemble de plafonds se trouvant dans des espaces solennels, leur iconographie est particulière et choisie avec soin⁴³. Sa réputation sous l'Empire est si grande qu'il se présente, au moment des commandes, comme le maître de l'École française. Il est logique qu'il bénéficie d'un emplacement d'honneur, à savoir la première salle du musée, ainsi que les plafonds de la salle des Colonnes pour lesquels il semble qu'il se soit imposé, sans que l'administration n'ait osé ou pu s'y opposer.

« Les deux espaces les plus prestigieux étaient donc confiés au plus grand des peintres, même si son inspiration commençait à donner de sérieux signes d'affaiblissement⁴⁴ ».

Le plafond qui nous intéresse a donc été choisi avec soin. Son emplacement dans la salle des colonnes « marque une respiration dans le parcours⁴⁵ ». Cette salle avait pour but d'accueillir le buste du roi réalisé par James Pradier⁴⁶, qui a été brisé à la Révolution de 1830. C'est une salle d'apparat, qui est mise en valeur par trois peintures de Gros : *La Véritable Gloire s'appuie sur la Vertu*, *Mars couronné par la Victoire écoute la Modération* et *Le Temps élève la Vérité sur le trône de la Sagesse*, qui retiendra l'attention ici. On y reconnaît la Vérité qui est représentée nue, poussée vers le haut par le Temps, identifiable à ses ailes et à sa faux. Athéna est debout, surplombe la Vérité et la couvre de son bouclier, dans un geste

⁴²Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris, France, Gründ, 1999, vol. 6, p. 475-476.

⁴³Sébastien Allard, *Le Louvre à l'époque romantique*, op. cit., p. 65-71.

⁴⁴*Ibid.*, p. 65.

⁴⁵*Ibid.*, p. 70.

⁴⁶Nous présenterons une œuvre de cet artiste plus avant, cf. *infra*, p. 269.

protecteur. Elle est coiffée de son casque, porte l'égide sur la poitrine et tient une lance dans la main droite. À côté d'elle, un petit génie. *L'ensemble de ces plafonds réalisés par Gros donnent une leçon de morale qui prône la vertu et la sagesse plutôt que la force et la puissance*⁴⁷. Même Arès y est représenté comme un dieu se tournant vers la modération et renonçant à la folie meurtrière. Ces thèmes se veulent rassembleurs autour de la personne du roi, qui figurait en buste dans une série de trompe-l'œil nichés dans les compartiments de la pièce. Le Temps a permis le retour de la Monarchie, et avec elle, celui de la Vérité, qui signent l'entrée dans une nouvelle ère, celle de la Sagesse, sous les traits d'Athéna.

Un deuxième exemple présente la Sagesse et la Vérité comme partenaires, accompagnées d'une troisième entité, la Justice. Il s'agit d'un plafond de Versailles, réalisé par François-Édouard Picot en 1835 : *La Vérité accompagnée de la Justice et de la Sagesse protégeant la France contre l'Hypocrisie, le Fanatisme et la Discorde* (fig. 307). Il s'agirait d'une commande de Louis-Philippe à Picot en 1835, pour le plafond de la salle de 1830⁴⁸. Picot est né à Paris en 1789⁴⁹. Il est plusieurs fois récompensé pour son travail, ainsi il reçoit le grand prix de Rome en peinture en 1813, puis une médaille d'or au Salon de 1819. Il bénéficie de plusieurs commandes officielles, dont deux plafonds au Louvre et celui qui nous intéresse ici, à Versailles.

Lorsque les Galeries historiques de Versailles sont inaugurées en juin 1837, la salle de 1830 a pour but de mettre en avant la conclusion du grand récit de l'histoire nationale millénaire et doit souligner l'ouverture vers un monde nouveau⁵⁰. Cette salle se trouvant à l'extrémité sud de la galerie des Batailles remplace l'appartement de la sœur de Louis XVI, Élisabeth. Le plafond de Picot met en effet en avant les bienfaits que la nouvelle Monarchie prodiguera à la France : les personnifications de la Vérité, la Justice et de la Sagesse la protègent contre celles de l'Hypocrisie, du Fanatisme et de la Discorde. L'ensemble du programme iconographique de la salle glorifie la Monarchie de Juillet : elle est ornée d'une série de tableaux représentant les étapes de l'accession au trône de Louis-Philippe après les Trois Glorieuses. Sur le tableau de Picot, trois figures marchent sur un globe représentant la France (il en porte l'inscription), et sont précédées d'un génie de la victoire soufflant dans sa

⁴⁷Geneviève Bresc-Bautier, *Le Louvre, op. cit.*, p. 376.

⁴⁸Notice

en

ligne :

http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=REF&VALUE_98=000PE012884 consultée le 24/06/2017.

⁴⁹Duchesne aîné et Réveil, *Musée de peinture et de sculpture, ou Recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe, op. cit.*

⁵⁰Mathieu Da Vinha et Raphaël Masson (dir.), *Versailles : histoire, dictionnaire et anthologie*, Paris, Robert Laffont, 2015.

trompette et tenant un drapeau tricolore. Elles chassent dans l'obscurité un ensemble de personnages terrassés, représentant les vices énoncés dans le titre : l'Hypocrisie, le Fanatisme et la Discorde. En fond, est visible un char, qui semble apporter le retour de la lumière sur le monde. Les trois figures sont de gauche à droite la Justice, reconnaissable à son épée et à sa balance, la Vérité qui, comme le veut la tradition est nue et tient un miroir, et la Sagesse qui est personnifiée par Athéna. Cette dernière est casquée, porte l'égide sur la poitrine et tient sa lance sur l'épaule. On peut voir, une fois de plus, que l'artiste a choisi pour les concepts de vérité et de justice de suivre les traditions véhiculées par les manuels d'iconologie, mais qu'en revanche il a choisi l'image, sans doute plus claire, d'Athéna pour incarner la Sagesse. Par ailleurs, elle fait aussi ici office de figure d'autorité : c'est elle qui va au devant des vices et qui les surveille de son regard, et l'on connaît le regard inquiétant de la déesse *glaukôpis*⁵¹ dans l'Antiquité. Malgré un air menaçant, elle reste assez pacifique car elle ne brandit pas sa lance. Elle n'est pas en position d'attaque, mais vigilante. Cet exemple montre, comme le précédent, que le régime de la Monarchie de Juillet gouverne avec sagesse pour repousser les vices et rapporter en France la vérité, ainsi que la justice. Athéna est un élément légitimateur.

Si elle incarne la Sagesse, elle est naturellement connectée à l'intelligence et toutes les activités intellectuelles. Nous l'avons dit, dans l'Antiquité, sa *mêtis*, lui permet d'enseigner aux hommes d'importants savoir-faire. Au XIX^e siècle, on l'utilise dans les allégories touchant au domaine du savoir, de la science et de la technique.

4.2. Athéna, patronne du savoir, de la science et de la technique

Athéna est associée à la science et à l'enseignement que l'on peut retrouver dans les allégories des institutions liées au savoir au XIX^e siècle. Pour analyser la réception de la déesse dans le domaine de la connaissance, nous avons délimité trois thématiques principales. Nous analyserons d'abord son usage dans l'enseignement, son patronage des bibliothèques, et enfin son utilisation en tant qu'égérie de la technologie.

4.2.1. Athéna, patronne de l'enseignement

⁵¹Sur les connotations de l'adjectif, voir Adeline Grand-Clément, *La Fabrique des couleurs, histoire du paysage sensible des Grecs anciens (VIII^e – début du Ve siècle av. n. è.)*, Paris, De Boccard, 2011, p. 256-262.

Lorsque James Pradier (1792-1852) réalise son *Instruction Publique* pour le bas-relief de la façade côté Seine du Palais Bourbon, il choisit de faire figurer Athéna au centre de son allégorie (fig. 309)⁵². Pradier est un sculpteur assez réputé, remarqué par Vivant Denon vers 1804. Il fait l'École des beaux-arts et l'atelier de Lemot, dont nous avons parlé plus haut. Il obtient le prix de Rome en 1813 et devient membre de l'Institut en 1827. Il n'est pas inquiété par le changement de dynastie : il est autant apprécié de la maison d'Orléans que de celle des Bourbons et reçoit nombre de commandes officielles⁵³. *L'Instruction publique* est réalisée entre 1837 et 1842 à un moment où Pradier est très en vue⁵⁴. Pour l'institution, le choix du programme iconographique des façades extérieures est primordial et le plus grand soin y est accordé ; les images sont mûrement réfléchies. Ce sujet fait ici écho à des débats parlementaires qui ont agité la Chambre au début de la Monarchie de Juillet et Pradier illustre une idée défendue par Guizot, ministre de l'Instruction publique⁵⁵ : l'État et l'Église sont les deux piliers de l'enseignement primaire. Par ailleurs, la promotion du savoir est un élément de la légitimation de l'État car la Monarchie de Juillet est une nouvelle étape dans l'implication des citoyens dans les décisions publiques et c'est bien l'éducation qui permet à l'homme libre de se forger un jugement.

Dans son allégorie de *l'Instruction Publique*, Pradier a donc choisi de faire figurer Athéna, reconnaissable à son casque et à son égide, en train d'enseigner l'alphabet à des enfants de tous âges, filles et garçons. Dans l'Antiquité, la déesse accompagne le passage des jeunes hommes dans la citoyenneté et celui des jeunes femmes dans le statut de femmes de citoyens⁵⁶. Les artistes contemporains associent de même la déesse avec la connaissance et même l'enseignement. Ce n'est pas un fruit du hasard : les publications du XIX^e siècle mettent en avant du rôle de la déesse auprès de la jeunesse⁵⁷. Dans ce bas-relief, Pradier en fait une figure du savoir et de sa transmission, la personnification de l'Instruction nationale et, plus largement, des bienfaits de l'État pour les citoyens. La sage Athéna est une déesse

⁵²Comme l'ensemble des œuvres du Palais Bourbon traitées ici, nous avons déjà travaillé sur ce bas-relief dans notre article : Manon Champier, « Athéna citoyenne. La réception d'une déesse antique dans le patrimoine de l'Assemblée nationale », *op. cit.*

⁵³Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris, France, Gründ, 1999 11, p. 206-207.

⁵⁴*Le patrimoine de l'Assemblée nationale*, Paris, Attique, 2006.

⁵⁵ Voir notamment Jacques Billard, *De l'école à la république, Guizot, Victor Cousin*, Paris, PUF, 1998 et Patrick Cabanel, « La "loi Guizot" dans l'histoire de la civilisation française », dans Robert Chamboredon (dir.), *François Guizot. 1787-1874. Passé-Présent*, Nîmes, L'Harmattan, 2009, p. 335-350.

⁵⁶Voir Pauline Schmitt-Pantel, « Athéna Apatouria et la ceinture : les aspects féminins des Apatouries à Athènes », *Annales*, vol. 32, n° 6, 1977, p. 1059-1073 ; Pierre Brulé, *La fille d'Athènes: la religion des filles à Athènes à l'époque classique*, Paris, Les Belles Lettres, 1987.

⁵⁷Cf. *supra*, p. 75.

civilisatrice, à même de personnifier la Sagesse et de patronner la transmission de la connaissance et du savoir, légitimant les œuvres de l'État pour la nation.

À nouveau, le bricolage allégorique génère une image éclectique puisqu'à la figure issue du panthéon gréco-romain qu'est Athéna/Minerve, vient se greffer une représentation de la Vierge ou d'une sainte, auréolée et soulevant le voile qui la couvre, comme pour montrer qu'elle vient à nouveau d'être reconnue. Elle tient dans sa main le livre ouvert des écritures saintes. Toutes deux sont entourées des neuf Muses, associées aussi à la connaissance. Nous avons souligné plus haut que représenter Athéna, figure de savoir, avec ces entités, figures d'inspiration, est régulier et constitue souvent la base des allégories de la connaissance⁵⁸. La disposition que Pradier a choisie pour les Muses n'est pas sans évoquer la procession panathénaïque de la frise du Parthénon de Phidias, qui a pu servir de modèle⁵⁹. Comme nous l'avons dit, Pradier défend ici une vision de l'instruction publique comme la prône Guizot : prenant appui à la fois sur l'État et l'Église. Puisque la Vierge représente ici l'Église, Athéna est donc l'image de l'État ou du service public. Cette représentation suggère que ce sont leurs deux actions combinées qui permettent le bon déroulement de l'éducation des jeunes. Pradier n'hésite pas à allier des références polythéistes et chrétiennes pour le bien de sa composition⁶⁰. On note qu'Athéna, donc le service public, est la figure la plus mise en avant. Elle se pose en tout cas comme figure patronne du savoir en général et dans sa plus grande diversité⁶¹. Ses attributs sont aussi utilisés par les universités. Deux exemples américains datant de cette période sont remarquables ; nous ne ferons que les mentionner car notre étude se cantonne au territoire français, mais ils nous semblent renforcer notre démonstration. Il s'agit d'une part de la statue *Alma Mater*, de Daniel Chester French (1850-1931), installée sur le campus de l'Université de Columbia, à Manhattan, en 1903 (fig. 465)⁶². Créée en 1901, cette statue est devenue le symbole de l'université. Elle représente une femme assise sur un trône, couronnée de lauriers et tenant un sceptre. Dans les plis de sa robe, se cache, près de sa jambe gauche, une chouette. L'intention de l'auteur fait débat, mais il est clair que l'oiseau est une référence incontournable à Athéna, qu'il s'agisse d'une référence directe de la part de French ou non. La chouette est l'oiseau de nuit devenu symbole de la vigilance et de l'étude,

⁵⁸Cf. *supra*, p. 149.

⁵⁹*Le patrimoine de l'Assemblée nationale*, Paris, Flohic, 1996.

⁶⁰Nous reviendrons en conclusion sur le croisement entre les références chrétiennes et polythéistes, un phénomène qui nous a paru assez secondaire dans ce que nous avons pu observer, cf. *infra*, p. 411.

⁶¹Nous traiterons plus en avant son utilisation par les Académies et l'Institut de France, cf. *infra*, p. 287.

⁶²Dianne Durante, *Outdoor Monuments of Manhattan: A Historical Guide*, New York, University Press, 2007, p. 230.

telle que l'ont présentée les manuels d'iconologie⁶³. La superstition voudrait, encore aujourd'hui, que l'étudiant de chaque nouvelle promotion découvrant en premier la chouette soit promis à une grande carrière, ou épouse une étudiante du Barnard College, collège d'arts libéraux réservé aux femmes et affilié à l'université de Columbia⁶⁴.

Toujours aux États-Unis, on peut citer l'exemple du Bryn Mawr College, université d'arts libéraux réservée aux femmes, fondée en 1885 et située à quelques kilomètres de Philadelphie⁶⁵. Dans l'université, on peut trouver une reproduction de l'Athéna *Lemnia*, datant de la fin du XIX^e siècle ou du début du XX^e siècle (fig. 404). De nos jours, la tradition veut que les étudiantes la couvrent de messages ou d'objets, sortes d'offrandes pour s'attirer la protection de la déesse et réussir leurs études⁶⁶.

Ces exemples, datant de l'époque contemporaine, prouvent que la grande popularité de la déesse dans le milieu académique est toujours effective. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'un phénomène typiquement américain, puisqu'elle a été choisie, il y a peu, pour le logo de l'Université Fédérale de Toulouse (fig. 474)⁶⁷. Depuis le XIX^e siècle, des lieux de savoir se placent sous son patronage. C'est aussi le cas de certaines bibliothèques.

4.2.2. Athéna, patronne des bibliothèques

Nous proposons deux exemples de bibliothèques ayant fait figurer Athéna dans leurs décorations. La première l'utilise dans son intérieur et ce n'est pas une bibliothèque accessible à tous, il s'agit de celle de l'Assemblée Nationale. La deuxième a fait figurer la déesse sur sa façade, visible de tous, il s'agit d'un bâtiment de la Bibliothèque nationale de France (BnF).

La bibliothèque de l'Assemblée Nationale, abritée par le Palais Bourbon, a été décorée par Eugène Delacroix (1798-1863). Celle-ci est construite entre 1831 et 1847 par l'architecte Jules Joly. Le plafond comporte deux culs-de-four reliés par cinq coupoles, chacune illustrée de quatre scènes. Le célèbre peintre romantique et orientaliste est ainsi choisi pour sa

⁶³Cf. *supra*, p. 155.

⁶⁴Voir le site en ligne de l'université : Columbia University Libraries, *Alma Mater : Lore and Pranks*, <http://library.columbia.edu/locations/cuarchives/resources/almaearly/almafire.html>, consulté le 10 avril 2018.

⁶⁵Bryn Mawr College, *History*, <https://www.brynmawr.edu/about/history>, consulté le 10 avril 2018.

⁶⁶ La statue a même été victime de vandalisme en 1996, voir le site de Bryn Mawr College, *Athena Loses Her Head: The Great Kidnapping of 1996*, <https://www.brynmawr.edu/news/athena-loses-her-head-great-kidnapping-1996>, consulté le 10 avril 2018.

⁶⁷On y voit Athéna sous un jour très pacifique, simplement casquée et couverte de l'égide, tenant dans sa main gauche un rameau d'olivier. *Université de Toulouse - Newsletter Octobre 2014*, <http://www.univ-toulouse.fr/newsletter/27/nouveau-logo.html>, consulté le 1 août 2017.

décoration⁶⁸. Il opte pour des thèmes glorifiant la civilisation, tout en soulignant les menaces qui la guettent, fournissant aux représentants français qui fréquentent la bibliothèque matière à méditation. Le passé gréco-romain, perçu alors comme glorieux, est présent aux deux extrémités de la pièce : Delacroix a sélectionné deux épisodes pour en illustrer le commencement et la fin. Il réalise les peintures entre 1837 et 1847.

Le cul-de-four qui nous intéresse s'intitule *Orphée vient policer les Grecs encore sauvages et leur enseigner les arts de la Paix* (fig. 310), l'autre *Attila suivi de ses hordes barbares foule aux pieds l'Italie et les Arts*. Les coupoles qui relient ces deux extrémités dépeignent des thèmes généraux : les Sciences, la Philosophie, la Législation, la Théologie et la Poésie, illustrés par des scènes tirées de l'histoire ou de la mythologie antique et chrétienne. Dans le cul-de-four de la Paix, on peut voir Orphée entouré d'hommes rustiques, vêtus de peaux, qui semblent intrigués de sa présence. La scène est pittoresque : les femmes portent leurs enfants sur le dos, les chasseurs leur gibier, en arrière-plan des agriculteurs s'activent avec leurs bêtes, au milieu de créatures mythiques comme un centaure ou une naïade⁶⁹. Annonçant la période de prospérité à venir, Déméter et Athéna flottent dans le ciel et assistent à la scène. Une fois de plus, on a donné à Athéna un caractère pacifique : elle n'est équipée que d'attributs défensifs, le casque et l'égide, nécessaires pour que le spectateur puisse l'identifier. La déesse de la sagesse trouve une place logique dans cette allégorie d'une civilisation naissante, située, qui plus est, dans une bibliothèque. Observable par les hommes venant étudier là, elle est une figure que l'on représente dans les lieux d'étude et de culture, aussi bien que dans les thèmes liés à la civilisation. On note que Delacroix a composé une image nouvelle tout en restant fidèle aux représentations antiques de la déesse, sans ajout d'attributs différents de ceux que l'on connaît à Athéna, procédé que nous avons qualifié de « second degré de réception ».

Les bibliothèques, lieux de connaissance, sont donc des endroits que l'on peut pourvoir d'une Athéna, tels de nouveaux sanctuaires de son culte. Une autre Athéna est ainsi visible sur la façade de la Bibliothèque nationale, à l'angle des rues Colbert et Vivienne (fig. 468), où elle est particulièrement associée à l'étude. Pendant de longues années, c'est Visconti qui est

⁶⁸Voir Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, op. cit., vol. 4, p. 364-369.

⁶⁹*Le patrimoine de l'Assemblée nationale*, op. cit., Attique, p. 174.

en charge de la Bibliothèque royale mais ses nombreux projets ne voient jamais le jour⁷⁰. Avec le Second Empire, la bibliothèque devient impériale et c'est l'architecte Henri Labrousse (1801-1875) qui est chargé de moderniser l'institution. Lorsqu'il décède en 1875, Jean-Louis Pascal (1837-1920) est nommé à sa succession⁷¹. C'est un ancien élève de l'École des beaux-arts qui a remporté, en 1866, le prix de Rome. Il a déjà bénéficié de commandes importantes, puisqu'il a collaboré avec Charles Garnier pour l'Opéra de Paris entre 1861 et 1866 et avec Hector Lefuel, comme inspecteur des travaux du Louvre et des Tuileries, à partir de 1871. Pour le haut-relief de l'angle des rues Colbert et Vivienne, il embauche le sculpteur Louis-Ernest Barrias (1841-1905)⁷². Ce dernier, issu d'une famille d'artistes, a suivi l'enseignement des beaux-arts et a obtenu le prix de Rome en 1864. Il a aussi reçu en 1881 une médaille d'honneur. Pascal décrit ainsi le haut-relief intitulé *L'Étude à sa table de travail entre la nuit et le jour* (fig. 468) :

« Il s'agit d'un cadran entouré de motifs ornementaux au-dessous duquel l'introduction prochaine de l'électricité dans notre vieil établissement, toujours obscur, nous fournit le thème d'une allégorie aisément compréhensible et très décorative. Le jour et la nuit ; un Apollon dieu du jour éclairant ou dégageant de ses voiles une figure enveloppée ; une femme à l'étude auprès d'un personnage rayonnant, l'un et l'autre accompagnés de petits génies caractéristiques. Qu'on prenne la lumière et l'ombre au point de vue moral ou au point de vue physique, cet accompagnement de cadran qui porte les heures ne sera point un rébus pour les passants. Une inscription dont le texte pourra appartenir à la Bibliothèque l'interprétera d'ailleurs⁷³. »

La volonté de rendre claire l'allégorie pour le public qui passe devant la bibliothèque est donc importante. Ces deux figures sont complétées par une troisième proposée par Barrias, celle de l'Étude, placée entre les deux premières. L'ensemble est surmonté d'un buste d'Athéna casquée, dont la poitrine est couverte de l'égide. L'association d'Athéna avec le savoir et l'étude semble aller de soi pour l'architecte, puisqu'il souhaite rendre l'allégorie lisible par tous. Les figures du jour et de la nuit symbolisent le passage de l'ignorance à la connaissance et évoquent aussi l'ouverture de la bibliothèque le jour comme le soir. On voit

⁷⁰Françoise Hamon et Béatrice de Andia, « La Bibliothèque nationale - Un théoricien : Léon de Laborde », dans *Les bibliothèques parisiennes. Architecture et décor*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2002, p. 102-105.

⁷¹Anne Richard-Bazire, « La Bibliothèque nationale - Les réalisations de Pascal », dans *Les bibliothèques parisiennes. Architecture et décor*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2002, p. 115-117.

⁷²Anne Richard-Bazire, « Les constructions de Pascal à la Bibliothèque nationale : le carré Vivienne et la "grande salle" : la salle ovale », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, n° 28, 10 décembre 2014, p. 129-158.

⁷³Arch. adm. BnF., 2011/001/10009, lettre de Pascal au ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, 27 septembre 1900, cité par A. Richard-Bazire, *ibid.*

aussi dans la composition la chouette, qui renvoie à la fois à Athéna et à la nuit, réalisée par la maison Christofle⁷⁴.

Sous l'ensemble figure un coq en bronze, réalisé par le sculpteur George Gardet (1863-1939), qui était accompagné de l'inscription « R.F. La libéralité des pouvoirs publics a permis d'isoler et d'agrandir la Bibliothèque nationale. Loi du 12 juin 1882 », aujourd'hui disparue, et soulignant l'action de l'État. Athéna est donc une figure utilisée dans les décorations des bâtiments de l'État pour patronner les lieux dédiés à la connaissance que sont les bibliothèques.

Son statut de patronne de la connaissance et du savoir en fait une égérie parfaite pour la technologie ; nous proposons de souligner à présent quelques exemples qui peuvent paraître plus anecdotiques que ceux des bibliothèques ou des universités mais qui nous semblent révélateurs des notions associées à la déesse et de la valeur que lui accordent les hommes du XIX^e siècle.

4.2.3. Athéna, égérie de la technologie

Certains objets à la pointe de la technologie du XIX^e siècle, utilisés par les pouvoirs publics, renforcent le lien unissant Athéna et la technique dans les représentations de l'époque contemporaine. C'est par exemple le cas de la pendule de Pierre-Philippe Thomire, qui décorait l'ancien hôtel de l'Intendance de la Généralité de Metz et qui est aujourd'hui à la préfecture de la Moselle et de la Région Lorraine⁷⁵ (fig. 269). Thomire (1751-1843) est ciseleur et sculpteur sur bronze. Il a travaillé en 1775 sur les décorations en bronze du carrosse de Louis XVI avant de fonder sa fabrique en 1776, qui devient célèbre⁷⁶. La pendule qui nous intéresse est le type d'objet que l'on retrouve dans les intérieurs raffinés des bâtiments publics. Si la fonction est avant tout décorative, le choix d'y faire figurer la déesse *Ergané* peut aussi amplifier la valeur de l'objet. En tout cas, c'est cette figure que l'on a désignée pour décorer les salles de la préfecture. Et un tel choix n'est pas unique. Nous savons qu'il existe un exemplaire de la pendule à l'hôtel de Brienne, régulièrement utilisé

⁷⁴G. Rozet, « Horloge de la Bibliothèque nationale », *L'Architecture*, 1903, p. 476-477.

⁷⁵Entre 1806 et 1808, suite à un incendie en 1803, une partie de l'hôtel de l'Intendance est reconstruite pour y loger la Préfecture (voir la notice en ligne du fonds Joconde : http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/mersri_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=IAS7001803 consultée le 25/06/2017).

⁷⁶Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, op. cit., 13, p. 606.

comme résidence du ministre des Armées au cours du XIX^e siècle⁷⁷. On connaît aussi une autre pendule de Thomire, de la même époque, réalisée avec l'horloger Louis Moinet (1768-1853) pour le Salon bleu de la Maison Blanche, sous la présidence de James Monroe⁷⁸. Lorsqu'en 1817 James Monroe fait redécorer la Maison Blanche qui vient d'être reconstruite après sa destruction par les Britanniques, il aurait envoyé des conseillers en France pour rapporter des objets d'artisanat de luxe. Cette pendule de Moinet et Thomire est alors placée dans le Salon Bleu où elle se trouve toujours. Moinet aurait par ailleurs déjà créé une pendule pour le prédécesseur de Monroe, Thomas Jefferson. La déesse est donc la bienvenue pour embellir un intérieur officiel, sur un objet technique de l'époque. Son image, qui convient à la décoration de ce type d'objet, fait en quelque sorte d'elle l'égérie de la technologie, même si ce type de pendule pouvait être décoré de figures en tout genre.

Athéna est ainsi une patronne des activités de l'esprit et une figure utilisée par les pouvoirs publics dans les thématiques associées à la sagesse, à la connaissance et à la technologie. Elle doit cet héritage à sa qualité antique de déesse dotée de *mêtis*, l'intelligence rusée et technique. Nous avons pu évoquer son association avec les muses et la mise en avant de sa protection des arts et métiers dans les publications du XIX^e siècle. Ces aspects, ainsi que d'autres éléments que nous allons maintenant présenter, en font aussi la patronne des beaux-arts.

4.3. Athéna, patronne des arts

En tant que déesses dotées de *mêtis*, Athéna – et Minerve encore plus⁷⁹ – sont des divinités patronnes des activités artisanales, de la technique et des arts en général. Une foule d'allégories du XIX^e siècle consacrées à cette thématique mobilisent la déesse, sans distinguer particulièrement une identité grecque ou romaine, comme ce que nous avons pu observer jusqu'à présent, le nom latin toujours privilégié n'étant pas forcément un indicateur d'une identité strictement romaine. Nous présenterons d'abord des exemples montrant que l'utilisation d'une divinité, qui plus est personnification de la Sagesse, permet aux pouvoirs

⁷⁷Émmanuel Pénicaut, Alexandre Gady, Jean-Pierre Samoyault, Jonathan Siksou, Maurice Vaïsse et Nicolas Chaudun (dir.), *L'Hôtel de Brienne. Résidence du Ministère de la Défense*, Paris, Éditions de l'Esplanade, Ministère de la Défense, 2016, p. 187.

⁷⁸Anecdote trouvée sur le site des passionnés d'horlogerie World Tempus, <http://fr.worldtempus.com/article/montres/style-et-tendance/louis-moinet-la-pendule-de-la-maison-blanche-15387.html> consulté le 25/06/2017.

⁷⁹Voir Fritz Graf, « Athena and Minerva : two faces of one goddess? », *op. cit.*

publics de mettre en avant leur mécénat, et de s'assurer le meilleur des patronages, conduisant à l'immortalisation de l'art, et par là-même, à celle de leurs réalisations. Nous démontrerons ensuite que si Athéna est consacrée comme déesse des beaux-arts, là où l'on pourrait parfois s'attendre plutôt à rencontrer Apollon, c'est grâce à l'association très étroite avec la Grèce, berceau de l'art qui existe dans les mentalités de l'époque contemporaine. Nous montrerons enfin que cette association et son patronage sont si forts, qu'ils s'expriment jusque dans les infimes détails des décorations des lieux publics, la déesse s'imposant, visiblement, comme une évidence.

4.3.1. Une déesse pour patronner et immortaliser les arts

Athéna, avant d'être une allégorie, est une déesse dans l'Antiquité. C'est elle qui accompagne certains héros dans leur apothéose, leur admission sur l'Olympe faisant d'eux des dieux, tels qu'Héraclès⁸⁰. Cette caractéristique n'est pas oubliée par les artistes du XIX^e siècle. C'est ainsi que Prud'hon, dans son projet pour le grand escalier du Louvre, représente *Minerve conduisant le génie des arts à l'immortalité* en 1819 (fig. 287). Les premiers travaux effectués sous la Restauration s'inscrivent dans la lignée de ceux de l'Empire, que nous avons déjà évoqués. C'est dans les années 1816-1822 que l'on décide de doter le grand escalier, qui avait été achevé en 1812, d'un décor digne du roi. La question du plafond est centrale et assez technique, comme l'explique Sébastien Allard, car c'est un exercice qui se maîtrise difficilement⁸¹. Tous les peintres d'histoire ne sont pas doués dans le domaine. Il précise aussi qu'à l'époque, beaucoup estiment que le type de sujet qui convient le mieux au plafond est l'allégorie, car :

« Le caractère abstrait de l'allégorie permet d'accepter l'aberration intellectuelle qui consiste à regarder une peinture haut perchée depuis le sol et les effets trompeurs d'un illusionnisme minimum⁸². »

C'est donc ce parti qui est adopté pour les plafonds du grand escalier, qui ne suscite en 1819 que des éloges. Le maître incontesté du genre est alors Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823). Ce dernier, se démarquant de la ligne de l'École des beaux-arts, produit une peinture sensuelle, et cherche plus à peindre des idées, non des sujets à proprement parler, ayant depuis

⁸⁰Voir Marek WINIARCZYK, « La mort et l'apothéose d'Héraclès », *Wiener Studien*, vol. 113, 2000, p. 13-29.

⁸¹Sébastien Allard, *Le Louvre à l'époque romantique*, op. cit., p. 17-20.

⁸²*Ibid.*, p. 18.

longtemps laissé de côté les scènes antiques et situant son style à l'opposé de celui de David. Cette singularité ne l'empêche pas d'être profondément admiré de ses contemporains ; c'est à lui, de fait, qu'est adressée la commande pour le plafond du grand escalier, ce qui constitue un vrai signe de reconnaissance. Il s'agit de l'espace le plus en vue, que tout visiteur doit franchir, ce qui consacre Prud'hon comme un des chefs de l'école nationale, aux côtés de David, Gérard, Gros ou Girodet.

Prud'hon choisit comme sujet *Minerve conduisant le génie des arts à l'immortalité*. Il reste de ce projet des dessins et une esquisse peinte (fig. 287). Comme il le fait régulièrement, on trouve dans sa composition deux figures entrelacées et complémentaires. Le génie des arts, nu, est identifiable à ses attributs : une palette, un marteau et un compas. Athéna est drapée et casquée et l'entraîne vers les cieux, où l'on devine l'assemblée des dieux. Des petits amours tournent aux pieds des deux figures. Cette allégorie, assez simple et efficace, souligne l'importance du rôle de la déesse dans le patronage des arts. Dans le contexte de la Restauration, qui veut positionner la France comme le premier pays en matière d'art, c'est elle que l'on emploie pour annoncer la prochaine élévation de ce dernier. Sa figure fait autorité et est un appui majeur pour souligner l'importance du message, d'autant plus que ce projet se trouvait dans le grand escalier, à l'endroit où les visiteurs entrent dans le musée. Le projet de Prud'hon n'aboutit cependant pas car, dès février 1819, il se montre incapable d'achever son œuvre pour l'exposer, comme il se doit, au Salon de 1819 et se désiste⁸³. Pourtant, comme l'écrit Sébastien Allard :

« Cette aspiration à une immatérialité dynamique aurait probablement été particulièrement efficace dans le grand escalier où elle aurait accompagné les visiteurs dans leur ascension vers l'entrée de la galerie de peinture, séjour de l'immortalité⁸⁴. »

La place réservée à Athéna était donc privilégiée. Prud'hon utilise les caractéristiques divines antiques de la déesse, dans le but de montrer que le mécénat et les réalisations de la Restauration envers les arts sont promis à entrer dans la postérité. D'autres exemples présentent Athéna telle une déesse patronne des beaux-arts.

C'est le cas du plafond de la septième salle du musée Charles X, au Louvre, réalisé par Charles Meynier et intitulé *Les Nymphes de Parthénope, emportant loin de leur rivage les Pénates, sont conduites par la déesse des Beaux-Arts sur les bords de la Seine* (fig. 295)⁸⁵.

⁸³Il est remplacé par Abel de Pujol, qui exécute une *Renaissance des Arts*. L'œuvre a été détruite en 1855.

⁸⁴Sébastien Allard, *Le Louvre à l'époque romantique, op. cit.*, p. 18.

⁸⁵*Ibid.*, p. 65-68.

Comme nous l'avons dit plus haut⁸⁶, Meynier est peu impliqué politiquement et reçoit des commandes aussi bien sous l'Empire que la Restauration, comme c'est le cas ici. Nous avons déjà évoqué la création du musée Charles X⁸⁷. En ce qui concerne le domaine artistique, il a pour but d'être une vitrine pour la grandeur et la diversité de l'École française et d'affirmer le rôle de mécène du royaume. Le comte de Forbin (1777-1841), qui a remplacé Vivant Denon comme directeur général du musée du Louvre en 1816, veut présenter l'ensemble des décorations du musée et des salles du Conseil comme le point d'orgue du Salon de 1827, qui s'annonce grandiose et fait en sorte que leur inauguration soit contemporaine de cet événement international :

« L'inauguration du musée Charles X [...] devant avoir lieu en même temps que l'exposition des productions des artistes vivants le jour de la fête du Roi en 1827, vous avez reconnu qu'il était indispensable, afin de consacrer cette grande solennité, de faire terminer pour la même époque la décoration de toutes les salles du nouveau Musée. Cette suite de grands travaux ainsi que ceux déjà commandés pour le Conseil d'État, tous exécutés par nos artistes les plus habiles, offriront un ensemble imposant qui, en assurant la supériorité de l'École française, doit jeter en même temps un grand éclat sur la prochaine exposition⁸⁸. »

Le rôle politique du musée est prégnant, tout autant que celui de vitrine pour l'art français. Le choix des décorations est donc primordial et significatif des conceptions artistiques de l'État ; il permet aussi de comprendre quelle place Athéna y occupe. Pour assurer la concomitance des événements, l'ouverture du Salon est d'ailleurs retardée. Le musée n'est toutefois inauguré que le 12 décembre 1827, alors que certains plafonds ne sont pas terminés et, en janvier, Forbin choisit le moment du renouvellement de l'accrochage du Salon pour atteindre l'objectif : la glorification de l'École française après l'humiliation de 1815. La sélection des artistes qu'il opère est en continuité avec le Salon : ils sont tous déjà connus et honorés de commandes ou d'achats au Salon. Meynier, pour sa part, est plus âgé que les autres mais c'est un spécialiste de la peinture décorative, qui peut servir d'exemple à ses confrères. L'ensemble de ces peintres ont été élèves de David ou de Vincent, et ont donné une orientation classique au décor du musée Charles X, cohérente par rapport à la fonction de la salle, qui expose des objets antiques. Le choix de pourvoir la salle de décorations antiquisantes est donc aussi lié au type d'exposition hébergée. Le style classique n'est

⁸⁶Cf. *supra*, p. 258.

⁸⁷Cf. *supra*, p. 265.

⁸⁸Archives nationales, O3 1417, lettre du comte Forbin au vicomte de La Rochefoucault, 12 août 1816 ; copie aux archives des musées nationaux AA 19, cité par S. Allard, *ibid.*, p. 65.

pour pas l'unique privilégié puisque c'est plutôt à l'école romantique que Forbin fait appel pour les décors du Conseil d'État. Pour autant, le romantisme n'exclut pas les thèmes antiques. Selon l'article 8 de l'ordonnance de 1816, c'est le directeur qui choisit les sujets à traiter. Toutefois il semble que les artistes ont eu pour seule directive de présenter des projets en rapport avec l'emploi des salles. La prépondérance de l'antique ici est donc plus contextuelle que politique. Ce sont les peintres qui ont choisi le sujet précis de chacune de leur œuvre, celui-ci étant ensuite soumis à l'approbation du directeur. Or, ils ont su répondre pour la plupart à l'exigence de cohérence du décor avec les objets exposés. Pour son plafond, Meynier a reçu une circulaire le 29 juillet 1826 imposant le sujet *Minerve consolant Parthénope et les Nymphes de ses rivages*⁸⁹. Il l'adapte et le résultat final s'intitule *Les Nymphes de Parthénope, emportant au loin de leurs rivages les Pénates, sont conduites par la déesse des Beaux-Arts sur les bords de la Seine*. Le plafond se trouve dans la salle qui abritait les bronzes grecs et il s'agit d'une allégorie faisant référence au transfert des objets de Grande Grèce jusqu'aux rives de la Seine. On y voit la Sirène Parthénope, qui a donné son nom à l'ancienne Naples, accompagnée de ses nymphes et accueillie par Minerve.

Le plafond se structure ainsi : le groupe de nymphes et la sirène Parthénope, s'envolent vers le ciel en emportant avec elles des œuvres d'art : une statue de Jupiter et une autre d'Hercule. Elles sont guidées par Minerve⁹⁰ coiffée du casque et portant l'égide. À leurs pieds, on peut voir le génie de la France, tenant un médaillon avec le portrait de Charles X, ainsi que la nymphe de la Seine. Les nymphes viennent donc déposer les images des Anciens sous le patronage de la France et de Minerve. Ce n'est pas la France qui va piller les richesses voisines mais celles-ci qui viennent à elle. Elle reste, même après les restitutions suite à la défaite de 1815, un centre artistique mondial. Meynier fait de Minerve la déesse des beaux-arts, celle qui apporte le savoir-faire artistique antique en France. Elle est la garante de l'action de l'État et surtout l'autorité en matière d'art ; elle trouve donc pleinement sa place dans cette allégorie.

L'ensemble des décors des salles du musée qui abritent les collections antiques ont ainsi des plafonds en rapport avec des sujets antiques. Et, lorsqu'il s'agit de la Grèce et de Rome, force est de constater que la déesse est très régulièrement présente. En raison des objets artistiques ou considérés comme tels, exposés dans ces pièces, le rôle qui lui est donné dans ces peintures est souvent celui de déesse des beaux-arts, comme c'est le cas pour le plafond de

⁸⁹Isabelle Mayer-Michalon, « Les plafonds peints de Charles Meynier (1768-1832) au Louvre et aux Tuileries », *op. cit.*, p. 256-260.

⁹⁰Puisqu'il s'agit de Pénates, divinités romaines du foyer, nous utilisons les noms latins.

Meynier, mais aussi pour celui de François-Joseph Heim (1787-1865), *Jupiter donnant au Vésuve le feu destiné à détruire Pompéi, Herculanium et Stabies ; Minerve, protectrice des arts, intercède pour elles, tandis qu'Éole tient les vents enchaînés et attend l'ordre souverain du maître des dieux* (fig. 296)⁹¹. La longueur d'un tel titre permet de douter que l'artiste fasse confiance à la lisibilité de son tableau mais toutefois, il donne, à nouveau, à la déesse le rôle de déesse des arts, qui plus est figure de sagesse et d'intercession, car c'est elle qui tente de raisonner le seigneur des dieux face à une action si destructrice. Nous avons eu l'occasion de présenter Heim dans le chapitre précédent⁹². C'est un peintre qui s'inscrit dans la lignée de la peinture académique et produit de nombreux sujets tirés de l'antique ; il est donc tout indiqué pour la décoration de la salle⁹³.

Ici l'assemblée des dieux est présente derrière Jupiter, tendant le foudre à la personnification du Vésuve, debout sur le volcan. Les trois allégories des villes, suppliantes, sont reconnaissables à leurs couronnes crénelées. En arrière-plan, on aperçoit les vents prêts à se déchaîner et, tout en bas du tableau, des ruines antiques et des personnages marins. De toute l'assemblée des dieux, les deux membres qui se détachent sont évidemment Jupiter, qui occupe le premier rôle et, en deuxième position, Minerve, sa fille. Elle est présentée comme une divinité importante, en tant que figure pleine de sagesse, patronne des cités et protectrice des arts, cette dernière fonction étant mise en avant par l'artiste dans le titre de l'œuvre. Elle y est donc étroitement associée dans l'esprit des artistes.

L'utilisation d'Athéna comme patronne des arts est aussi visible dans la décoration extérieure du Grand Palais des beaux-arts, construit pour l'exposition universelle de 1900. Nous avons déjà évoqué la sculpture de Raoul Verlet, *Minerve protégeant les Arts* (fig. 461), une œuvre particulière puisque le sculpteur s'est permis de dénuder la poitrine de la déesse⁹⁴. Comme nous l'avons précisé, le Grand Palais a vocation à illustrer l'ambition de la Troisième République de mettre la France à la première place en ce qui concerne la production artistique⁹⁵. Ainsi, les exemples que nous venons de donner, s'étalant du début du XIX^e siècle à celui du XX^e siècle présentent Athéna comme déesse patronne des beaux-arts, leur assurant l'immortalité et le passage à la postérité.

⁹¹Sébastien Allard, *Le Louvre à l'époque romantique*, op. cit. ; Geneviève Bresc-Bautier, *Le Louvre*, op. cit., p. 386.

⁹²Cf. *supra*, p. 223.

⁹³Frédéric Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*, op. cit., p. 570.

⁹⁴Cf. *supra*, p. 180.

⁹⁵Gilles Plum, *Le Grand Palais, un palais national populaire. Architecture et décors*, Paris, Éditions du patrimoine. Centre des monuments nationaux, 2008.

On pourrait s'étonner que ce rôle ne revienne pas plutôt à Apollon, dieu de la musique et des arts, compagnon des muses⁹⁶. Il faut toutefois noter que lorsque les deux divinités sont représentées côte à côte, Athéna sera plutôt la représentante du savoir et de la science et Apollon celui des Arts, comme en témoigne l'en-tête de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts du département de Seine et Marne, édité entre 1792 et 1794 (fig. 203). Sur cette estampe, trois figures distinctes ont été choisies pour incarner les trois dimensions de la société, la troisième étant bien sûr Déméter, reconnaissable à sa corne d'abondance, sa faucille et son bouquet d'épis. Dans ce cas, Athéna est cantonnée aux Sciences. Pourtant, cet exemple date de la fin du XVIII^e siècle, et, si Apollon est loin d'être absent des allégories qui jalonnent le XIX^e siècle, force est de constater, comme nous l'avons vu dans les exemples exposés, qu'Athéna endosse parfaitement le rôle de divinité protectrice des arts. Athéna vole même parfois au dieu ses propres attributs. C'est le cas dans un tableau qu'Eugène Delacroix (1798-1863) a peint pour le salon de la Paix de l'Hôtel de Ville de Paris, où la déesse est équipée de la lyre (voir esquisse fig 326)⁹⁷. Nous faisons l'hypothèse que ce lien si fort entre la déesse et les arts est en partie dû à son étroite association, dans les mentalités contemporaines, avec Athènes et la Grèce elle-même, berceau des arts.

4.3.2. Athéna déesse des beaux-arts, associée à la Grèce, berceau de l'art

Nous l'avons souligné, les publications du XIX^e siècle associent étroitement Athéna et Athènes⁹⁸. De plus, la création de l'École française d'Athènes, en 1846, contribue à renforcer l'engouement pour la cité antique⁹⁹. Cette institution donne une nouvelle impulsion aux recherches archéologiques et permet à de jeunes Français de sortir des bibliothèques et de venir observer et travailler directement sur les sites. Comme l'explique Christoph Schmäzlzle dans le *Brill's New Pauly*, consacré à la réception de la mythologie, avec le néoclassicisme, « Athena increasingly came to stand for the greatness of Athens¹⁰⁰. » Par extension, nous faisons l'hypothèse qu'elle devient la représentante de la Grèce en général, considérée comme

⁹⁶Hymne homérique à Apollon.

⁹⁷Christoph Schmäzlzle, « Athena », dans Maria Moog-Grünwald (dir.), *Brill's New Pauly. The Reception of Myth and Mythology*, Leiden, Boston, Brill, 2010, p. 164.

⁹⁸Cf. *supra*, p. 65.

⁹⁹Fernand Mayence, « Le Centenaire de l'École française d'Athènes », *L'Antiquité Classique*, vol. 16, n° 2, 1947, p. 345-351.

¹⁰⁰Christoph Schmäzlzle, « Athena », *op. cit.*, p. 160.

le berceau de l'art, depuis Winckelmann¹⁰¹, ce qui fait d'elle la patronne favorite des artistes pour protéger et élever les arts à la postérité. Plusieurs exemples nous permettent d'appuyer cette hypothèse.

Le premier est le plafond de François Picot (1786-1868), *L'Étude et le Génie dévoilant l'antique Égypte à la Grèce* (fig. 298)¹⁰², nous pouvons apercevoir ce que nous avons appelé une « citation » de la déesse, relevant du « quatrième degré de réception ». La figure personnifiant la Grèce, vêtue à l'antique, couronnée et tenant un sceptre manifestant sa souveraineté, est flanquée par une petite chouette. L'oiseau est une allusion à la déesse, forcément connue de l'artiste : il est régulièrement mentionné comme tel dans les publications du XIX^e siècle. Il est choisi pour compléter la représentation de la Grèce antique, attachant de fait Athéna au « pays » et à sa culture. On voit en contrebas un voile soulevé par des petits Amours, découvrant une figure égyptisante, assise sur un trône, sur laquelle la Grèce porte son regard. L'allégorie fait ici allusion à l'antériorité de l'Égypte par rapport au monde classique et reconnaît l'art égyptien à sa juste valeur, sans pour autant dénigrer la Grèce, qui est représentée dans toute sa splendeur¹⁰³. Donner à la personnification de la Grèce un attribut appartenant à Athéna nous semble attester l'étroite association qu'il existe dans l'esprit des hommes du XIX^e siècle entre Athéna et la Grèce, faisant de la déesse ou de ses attributs des symboles pour représenter cet héritage tout entier, en particulier en ce qui concerne les beaux-arts, dont la Grèce est supposée être le berceau.

Ceci paraît se vérifier aussi dans le domaine de la sculpture. L'une des statues les plus influentes de l'Antiquité, et aujourd'hui perdue, était à son effigie. Il s'agit bien sûr de la Parthénos de Phidias¹⁰⁴. Nous avons montré combien Montfaucon¹⁰⁵ et le Daremberg et Saglio¹⁰⁶ la présentaient comme une référence incontournable. Pierre Demargne, dans sa notice pour le *LIMC*, a précisé combien son image avait influencé l'iconographie antique de la déesse dans les années qui lui succèdent¹⁰⁷. Phidias, considéré comme maître absolu de l'art de la sculpture, notamment par Winckelmann¹⁰⁸, peut en devenir lui-même l'allégorie, comme en témoigne l'œuvre d'Aimé Millet, intitulée *Phidias ou la Sculpture* (fig. 405). Millet est né

¹⁰¹Cf. *supra*, p. 48.

¹⁰²Sébastien Allard, *Le Louvre à l'époque romantique*, *op. cit.*, p. 75-77.

¹⁰³Geneviève Bresc-Bautier, *Le Louvre*, *op. cit.*, p. 371.

¹⁰⁴Pausanias, *Périégèse*, 1, 24, 5-8.

¹⁰⁵Cf. *supra*, p. 42.

¹⁰⁶Cf. *supra*, p. 86.

¹⁰⁷Pierre Demargne, « Athéna », *op. cit.*

¹⁰⁸Cf. *supra*, p. 50.

en 1819 à Paris et décédé dans cette même ville en 1891¹⁰⁹. Sculpteur et peintre, il est notamment élève de David d'Angers.

Cette statue de Phidias, exposée dans le jardin du Luxembourg est une commande de l'État pour le sculpteur, passée entre 1885 et 1887¹¹⁰. On avait demandé une statue ayant pour sujet la sculpture, afin de faire pendant à une autre œuvre représentant la peinture. Celle-ci, réalisée par Jules Franceschi (1825-1893) est simplement vêtue d'un drapé et munie d'une palette ; elle ne retiendra pas notre attention ici. C'est Millet qui choisit alors de représenter Phidias, à côté de son chef-d'œuvre. On note que le modèle qu'il a préféré pour représenter la Parthénos est celui de la statuette du Varvakeion qui, comme nous avons pu le voir dans les publications du XIX^e siècle, est présentée comme l'une des répliques les plus fidèles¹¹¹. Elle est notamment publiée dans le Daremberg et Saglio (fig. 373), une publication qu'a pu consulter Millet souhaitant se documenter, car son intention n'était pas de composer une figure nouvelle mais de représenter un antique célèbre. Ce choix témoigne de la grande place que Phidias et sa célèbre Athéna ont dans l'esprit des artistes du XIX^e siècle. Les représenter suffit à évoquer le concept de sculpture, maîtrisée à son plus haut degré. La sculpture de Millet a d'ailleurs eu du succès puisqu'elle a été exposée au Salon de 1887 et à l'Exposition Universelle de 1889. La Parthénos chryséléphantine¹¹² fait l'objet d'une réelle fascination ; on peut aussi citer, quelques années auparavant et toujours dans le cadre de l'Exposition Universelle (1855), la tentative de reconstitution de la statue qu'avaient menée le Duc de Luynes (1802-1867), architecte et mécène, et le sculpteur Charles Simart (1806-1857) (fig. 337)¹¹³.

Si Athéna est considérée comme la déesse des beaux-arts dans sa réception au XIX^e siècle, c'est sans doute, en plus de ses attributions antiques, parce qu'elle incarne d'une certaine manière la ville d'Athènes, voire par extension la Grèce tout entière. Ainsi, si la Grèce incarne l'art, c'est aussi, par extension, le cas d'Athéna. Athènes n'est bien sûr pas la

¹⁰⁹Voir notice de la BNF : *Aimé Millet (1819-1891)*, http://data.bnf.fr/14801496/aimé_millet/, consulté le 1 juillet 2017.

¹¹⁰Voir la notice sur le site du Sénat : *Les statues du jardin - Antiques, allégories et mythologie - Sénat*, http://www.senat.fr/visite/jardin/map_antiques.html, consulté le 1 juillet 2017.

¹¹¹Cf. *supra*, p. 86.

¹¹²L'influence de l'ouvrage de Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Le Jupiter olympien ou l'art de la sculpture antique* (Paris, de Bure Frères, 1815) y contribua notamment.

¹¹³Sur cette sculpture, voir Philippe Durey, Antoinette Le Normand-Romain, Isabelle Leroy-Jay Lemaistre et Anne Pinget (dir.), *La Sculpture française au XIX^e siècle*, Paris, RMN, 1986, p. 151-152 et Antoinette Le Normand-Romain, Reinhold Hohl et Barbara Rose (dir.), *La sculpture. L'aventure de la sculpture moderne, XIX^e-XX^e siècles*, Genève, Skira, 1986, p. 74.

seule référence connue et étudiée au XIX^e siècle¹¹⁴, mais nous avons montré combien les publications contemporaines mettaient l'accent sur la relation entre la cité et la déesse de la sagesse. Deux exemples qui ne sont pas tirés du corpus de l'imagerie officielle nous permettent de souligner encore cette étroite association. Il s'agit tout d'abord de la célèbre *Prière sur l'Acropole* d'Ernest Renan (1823-1892)¹¹⁵, publiée dans la *Revue des deux mondes* en 1876¹¹⁶. En s'adressant à la déesse, l'historien y décrit l'émotion qu'il ressent à Athènes lors de son voyage, en 1865, une « impression [qui] est de beaucoup la plus forte que j'aie jamais ressentie. » Il décrit un endroit où la perfection ultime du « miracle grec » lui est apparue. Son adresse à la déesse lie intimement à elle la perfection grecque, « idéal cristallisé en marbre pentélique » qui ne concerne d'ailleurs pas que l'art.

De même, Rodin a immortalisé le lien entre Athéna et le Parthénon dans son buste *Pallas au Parthénon*, réalisé en 1896 (fig. 457). Rodin avait réalisé plusieurs portraits de l'épouse de son ami John Russell, Mariana Russell, qu'il admirait pour sa beauté classique¹¹⁷. Ses traits réguliers évoquaient, en effet, pour lui, les chefs-d'œuvre antiques et il réalisa, à son effigie, une *Pallas au casque*, qu'il retravailla ensuite pour en faire sa *Pallas au Parthénon*. Le buste de Marianna Russell est alors coiffé non plus d'un casque, mais d'une miniature du Parthénon, composant ainsi un surprenant portrait d'Athéna et soulignant l'association de la déesse avec Athènes, et plus généralement avec l'art antique, que les traits de son modèle évoquaient aux yeux de Rodin. On est donc face à la combinaison de plusieurs éléments : les fonctions antiques de la déesse en tant que patronne des arts et métiers, avec la figure de Minerve, très influente, la célèbre statue de Phidias considérée comme la plus belle de l'art antique alors considéré comme l'excellence, ainsi que l'association avec Athènes et la Grèce, berceau de la beauté et de l'art ; tout cela fait d'Athéna une figure idéale pour patronner les beaux-arts au XIX^e siècle, à même de rivaliser avec Apollon. Ce rôle semble évident pour les commanditaires et les artistes contemporains. Il se vérifie jusque dans les plus petits détails des décorations des bâtiments publics.

¹¹⁴Sparte fascine par exemple les révolutionnaires, voir Claude Mossé, *Politique et société en Grèce ancienne*, Paris, Aubier, 1995.

¹¹⁵Ernest Renan, « La prière sur l'Acropole », *Revue des deux mondes*, 1876.

¹¹⁶Voir Henriette Psichari, *La prière sur l'Acropole et ses mystères*, Paris, CNRS, 1956.

¹¹⁷Voir la notice en ligne du musée Rodin : *Pallas au Parthénon* | Musée Rodin, <http://www.Musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/pallas-au-parthenon>, consultée le 2 août 2017.

4.3.3. Un patronage qui touche même les détails des décorations

Les exemples que nous avons listés dans cette section consacrée aux beaux-arts sont tous de grandes peintures ou sculptures, qui portent un titre évocateur, proposent des compositions compliquées et nous ont permis d'argumenter quant au rôle de la déesse attribuée à la déesse, celui de patronne des arts. Mais il nous semble que les petits détails des décorations accompagnant souvent ces grandes œuvres, et généralement jugés secondaires, sont tout aussi révélateurs de l'évidence que constitue ce rôle dans les esprits du XIX^e siècle. En effet, ces ornements doivent, par de très simples symboles, évoquer au spectateur un ensemble de valeurs ou de concepts, qui ne sont alors explicités par aucun titre et sont de précieux témoins d'une culture visuelle commune faisant sens à l'époque contemporaine. En voici quelques exemples qui figurent au Louvre.

Dans la salle Percier et Fontaine, se trouve un plafond de Charles Meynier, *La France sous les traits de Minerve protégeant les arts* (fig. 286), que nous traiterons dans le cinquième chapitre de la thèse¹¹⁸, rendant honneur à l'importance accordée par la Restauration au mécénat des artistes, et souhaitant redorer la place des Français au sein de l'art européen. Le titre du tableau véhicule un message renforcé, dans la même salle, par des lunettes de marbre, sculptées par Louis Petitot (1794-1862), qui contiennent des petits génies rendant hommage aux bustes d'Athéna et Apollon, les protecteurs des arts¹¹⁹. La simple figuration de ces bustes contribue au discours par l'image de l'ensemble du décor et place, à nouveau, Athéna à égalité avec Apollon en matière de patronage des arts.

La présence d'Athéna signifie son patronage des beaux-arts voire des artistes eux-mêmes. Comme nous l'avons vu, le musée Charles X du Louvre a pour objectif d'affirmer la place de la France en tant que premier pays mécène des arts, qui emploie de nombreux artistes dans les décors mais aussi dans les thèmes souvent allégoriques. Chaque détail met en avant cette idée, jusque dans les voussures qui encadrent les plafonds. Beaucoup d'entre elles comportent des portraits d'artistes français qui ont marqué leur temps¹²⁰. Dans la salle Percier, on peut voir des médaillons à l'est et à l'ouest représentant le père de la sculpture française, Jean Goujon (vers 1510-vers 1567), le père de l'architecture française, Pierre Lescot (1515-

¹¹⁸Cf. *infra*, p. 363.

¹¹⁹Geneviève Bresc-Bautier, *Le Louvre*, Paris, Musée du Louvre, Editions Citadelles & Mazenod, 2013, p. 288.

¹²⁰Sébastien Allard, *Le Louvre à l'époque romantique*, *op. cit.*, p. 27-33.

1578), le « Michel-Ange français¹²¹ », Pierre Puget (1620-1694), et l'architecte de Versailles, Jules Hardouin-Mansart (1646-1708).

« Le grand escalier du musée, ainsi complété de ces deux salles, célébrait la plus grande gloire des arts de la France¹²². »

Ces portraits sont regroupés par deux : d'une part Puget et Hardouin-Mansart, et de l'autre Goujon et Lescot, chaque binôme encadrant une autre figure. D'un côté, un visage féminin avec une couronne solaire et, de l'autre, Athéna, identifiable à son casque, à une petite chouette et un rameau d'olivier qui l'entourent (fig. 302). Elle se trouve entre Goujon et Lescot, et patronne les artistes français. Sa présence ici n'est explicable que par sa fonction de déesse protectrice des beaux-arts et des savoir-faire techniques humains. On peut la retrouver dans le cul-de-four de la porte de la sixième salle du musée (fig. 297), cumulant les armes royales : une couronne, un sceptre et une main de justice entrecroisés du cordon du Saint-Esprit et de la croix de Saint-Louis. Cet ensemble glorifiant la Monarchie est accompagné de divers attributs associés à l'art et à la connaissance : instrument, palette, globe et parchemin, parmi lesquels figure un buste d'Athéna, associant à nouveau sa figure à la connaissance, aux sciences et aux beaux-arts¹²³.

Toujours dans le musée Charles X, Athéna est présente dans les voussures de la neuvième salle (fig. 299), entourant le plafond d'Ingres, *L'Apothéose d'Homère*¹²⁴. Ces décorations ont été conçues par le peintre, mais la réalisation a été confiée à Charles et Auguste Moench, qui imitent sciemment les vases grecs et les camées antiques. Ils ont représenté, sur les plans d'Ingres, les principales villes qui se disputaient la naissance d'Homère. Chaque ville est incarnée par une figure et identifiable par une inscription. Athènes est représentée sous les traits d'Athéna, que l'on reconnaît à ses attributs courants : le casque, la lance, le bouclier et la chouette. Pour incarner la ville, les artistes ont choisi Athéna, prouvant ainsi l'étroite association entre les deux entités au XIX^e siècle, que nous avons déjà soulignée.

Athéna est la déesse patronne des arts, les conduisant à l'immortalité, donc à la postérité, et faisant concurrence à Apollon dans ce domaine grâce à la relation très intime qu'elle semble entretenir, dans l'esprit des hommes du XIX^e siècle, avec la Grèce, berceau

¹²¹*Ibid.*, p. 27.

¹²²*Ibid.*, p. 27.

¹²³*Ibid.*, p. 56-58.

¹²⁴*Ibid.*, p. 71-73.

des beaux-arts ; un phénomène si évident qu'il est visible jusque dans les plus petits détails des décorations des bâtiments publics. Si l'on ajoute à cela son rôle d'allégorie de la Sagesse et de protectrice de toutes les activités intellectuelles et techniques, elle se présente comme une figure au pouvoir civilisateur, apte à évoquer un ensemble plus vaste que chacun des domaines évoqués séparément. En fin de compte, les catégories sagesse, savoirs, savoir-faire et beaux-arts semblent converger, pour les hommes du XIX^e siècle, au sein d'un groupe plus large, qu'on pourrait appeler la « culture » ou la « civilisation », placé sous le patronage de la déesse dotée de *mètis*.

4.4. Athéna, déesse civilisatrice, patronne de la culture en général

Les exemples d'utilisation de la figure d'Athéna que nous avons proposés jusqu'à présent pouvaient s'affilier à des catégories assez nettes et distinctes : savoir, technique, beaux-arts. Mais bon nombre d'allégories semblent utiliser le patronage de la déesse pour les regrouper dans un ensemble plus vaste et poreux, permettant de légitimer toutes les activités culturelles de l'État. Nous proposons d'illustrer dans un premier temps cette catégorie par le cas des Académies, remplacées ensuite par l'Institut de France, qui ont choisi Athéna pour emblème, ainsi que l'exemple des expositions universelles, qui nous semblent être les témoins de ce regroupement de domaines variés. Nous montrerons ensuite combien la figure de la déesse, allégorie de la Sagesse, en plus d'être patronne de ces activités, est celle qui les récompense, notamment dans les médailles, mais aussi dans certaines allégories des bâtiments publics. Enfin, nous soulignerons qu'elle est souvent dépeinte comme celle qui assiste, ou dirige les réalisations culturelles, les rend donc possibles, ce qui atteste, une fois de plus, de son pouvoir de légitimation pour les pouvoirs publics.

4.4.1. L'intelligence, la connaissance et les Arts réunis sous la bannière d'Athéna

Deux institutions nous semblent illustrer parfaitement le vaste champ que couvre le patronage d'Athéna : l'Institut de France et ses Académies, ainsi que les Expositions universelles.

Les Académies et l'Institut de France ont trait à la fois au domaine de la connaissance et à celui des beaux-arts et sont souvent réunis en une entité englobant toute la culture. Il se

trouve qu'ils ont choisi pour emblème Athéna, tant la richesse de sa figure, représentant la Sagesse en général, permet d'englober toutes les disciplines représentées. Nous avons pu relever un en-tête de la classe des beaux-arts de l'Institut, qui fait figurer le profil de la déesse. Ce document est issu de la collection Hennin, collection d'estampes du même type que celle de Vinck¹²⁵ (fig. 231). Comme pour la collection de Vinck, l'image est extraite de son document d'origine et le contexte de parution n'est pas connu. L'Institut de France est fondé en 1795, après que les académies de l'Ancien Régime ont été dissoutes¹²⁶. Il est divisé en plusieurs classes qui reprennent le nom d'académies en 1816. On peut donc situer le document, qui stipule « Classe des Beaux-Arts », entre 1795 et 1816. On y voit le profil de la déesse. Elle est casquée et l'on devine l'égide sur ses épaules. Le casque est orné d'un coq et d'un cimier en serpent. Ce type de cimier nous semble être une liberté de la part de l'artiste car les représentations antiques d'Athéna observables dans le *LIMC* ont plus généralement un cimier en panache¹²⁷, ou encore avec des figures telles que le sphinx ou le griffon, comme c'est le cas de la Parthénos de Phidias¹²⁸, et certains modèles romains proposent des casques sans cimier ou bien surmontés de la chouette, comme c'est le cas pour la Minerve Giustiniani (fig 26)¹²⁹. Le serpent est un animal associé à Athéna, toujours en grande partie grâce à la Parthénos d'Athènes.

Athéna, déesse de la sagesse et associée aux beaux-arts, est donc choisie comme patronne de l'Institut de France. Par la suite, ce dernier a repris la déesse dans ses emblèmes, pour d'autres académies. Cette image a connu un tel succès qu'Athéna figure, encore aujourd'hui, sur le logo de l'Institut. La notice de l'actuel site de l'Académie des beaux-arts dit à propos d'Athéna :

« Elle personnifie la vivacité de l'intelligence créatrice et préside à toutes les manifestations du génie humain. Nulle mieux que la déesse de la Sagesse, des Sciences et des Arts ne pouvait symboliser l'Institut national des Sciences et des Arts, créé en 1795¹³⁰ ».

L'emploi de la déesse apparaît comme une évidence. Son caractère pluriel, sa capacité d'embrasser l'ensemble des réalisations et fonctions créatrices de l'homme, justifie son

¹²⁵Cf. *supra*, p. 192.

¹²⁶Voir la notice sur le site de l'Institut : *Son histoire | Institut de France*, <http://www.institut-de-france.fr/fr/une-institution/son-histoire>, consulté le 29 juin 2017.

¹²⁷Voir Pierre Demargne, « Athéna », *op. cit.*

¹²⁸C'est la description qu'en donne Pausanias, *Périégèse*, 1, 24, 5-8.

¹²⁹Voir Fluvio Canciani, « Minerva », *op. cit.*

¹³⁰Voir la notice sur le site de l'Académie des beaux-arts : « Minerve », *op. cit.*, <http://www.academie-des-beaux-arts.fr/histoire/symboles/minerve.htm> consultée le 06/05/2018.

emploi comme emblème de l'Institut et de l'ensemble des académies au XIX^e siècle. C'est elle qui les lie les unes aux autres, rassemblant les arts et les sciences sous la bannière de la connaissance et du génie créateur. L'un des premiers visuels a été dessiné par Antoine Rambert Dumarest (1750-1806), qui fut lui-même membre de l'Institut¹³¹. Nous pensons que son dessin, est inspiré du modèle de l'en-tête de la classe des beaux-arts que nous venons de présenter, antérieur à la naissance de l'artiste. Le visuel de Rambert Dumarest a lui-même fait l'objet de maintes copies et reprises analogues, et se trouve alors sur quantité de documents officiels de l'Institut et des Académies, tout au long du siècle, dont voici quelques exemples.

C'est bien le dessin de Rambert Dumarest qui est présent sur les médailles des membres de l'Institut, comme le montre l'exemple de la médaille d'Antoine-François Peyre (1739-1823), architecte membre de l'Institut en 1796, qui porte la signature de Dumarest (fig. 240). On y voit un buste d'Athéna de profil, coiffée du casque surmonté d'une chouette et portant une égide à écailles, frangée de serpents, sur laquelle repose le *gorgoneion*. La déesse est bien sûr représentée sous un jour tout à fait pacifique, sans armes, uniquement avec les attributs défensifs qui servent à son identification, la guerre n'étant absolument pas requise ici. Ce choix montre une fois de plus que, dans l'esprit des hommes du XIX^e siècle, elle peut être une déesse civilisatrice, du côté des hommes. Pour les membres de l'Institut national des Sciences et des Arts, Athéna est une figure qui peut rassembler, peu importe les disciplines, puisque ses fonctions les embrassent toutes. Cette médaille connaît un vrai succès puisque le musée Carnavalet possède une médaille similaire de l'Institut, datant de 1947 (fig. 471). Le type iconographique est légèrement différent : cette fois, c'est un serpent qui court sur le casque de la déesse, comme sur l'en-tête de la classe des beaux-arts de 1795, et certains détails de l'égide ou de la coiffure de la déesse varient, mais ce dessin est aussi signé de Rambert Dumarest.

De même, on retrouve ce visuel, même s'il évolue quelque peu, sur la page de titre des publications de l'Institut et des Académies, tout au long du XIX^e siècle. C'est le cas pour le rapport de l'Académie royale des Sciences de 1826 (fig. 290)¹³² ou pour l'*Éloge historique d'Étienne Geoffroy Saint-Hilaire*, de Pierre Flourens (1794-1867), publiée par l'Académie des

¹³¹François Xavier de Feller et F.-M. Simonin, *Biographie universelle des hommes qui se sont fait un nom par leur génie, leurs talents, leurs vertus, leurs erreurs ou leurs crimes*, Fay, imprimeur de l'évêché, 1845, p. 342.

¹³²Guillaume Dupuytren, *Académie royale des sciences. Rapport fait dans les séances des 26 septembre, 7 et 21 novembre 1825*, Paris, impr. de F. Didot, 1826.

Sciences en 1852 (fig. 334)¹³³. Le dessin est identique pour ces deux publications ; il a donc traversé la Restauration, la Monarchie de Juillet, et la Deuxième République. Sur cette base commune, l'iconographie évolue ensuite très légèrement. Ainsi, la publication de la séance publique annuelle de l'Académie des Sciences Morales et Politiques, en 1862, présente-t-elle une illustration similaire mais un peu plus sobre (fig. 339)¹³⁴. Celle-ci est partagée par d'autres académies et figure sur des documents allant jusqu'au début du XX^e siècle, comme la *Notice sur la vie et les travaux de M. Bardoux*, publiée par l'Académie des Sciences Morales et Politiques en 1902 (fig. 466).

L'Institut et les Académies ont donc fait d'Athéna leur patronne. Sa figure est récurrente dans les documents qu'ils produisent, écrits ou médailles. Elle est aussi présente « physiquement » à l'Institut. Lorsqu'en 1805, Napoléon décide de loger les Académies dans l'ancien collège des Quatre-Nations – institution conçue par Mazarin – c'est l'architecte Vaudoyer qui se charge des aménagements¹³⁵. Une effigie de la déesse est sculptée sur la façade extérieure de la chapelle du palais de l'Institut (fig. 273), accompagnée du faisceau des lumières, symbole de l'unité de l'Institut, remplaçant le manteau ducal et les armes de Mazarin, à l'origine du bâtiment¹³⁶. Athéna est placée au centre d'un halo lumineux, signifiant son éclat, sa souveraineté, et les lumières qu'elle apporte au monde. Deux amours l'entourent et tiennent une couronne de laurier, symbole de victoire, ainsi qu'un rameau d'olivier, symbole de paix et arbre de la déesse. D'autres attributs renvoyant aux arts et à la connaissance, ainsi qu'aux activités de l'Institut sont visibles. La déesse est aussi présente à l'intérieur du bâtiment. Dans la deuxième cour, Vaudoyer aménage le mur du fond avec une niche d'avant-corps renfermant le buste d'Athéna, au-dessus d'un abreuvoir¹³⁷. Coiffée de son casque et vêtue de l'égide, son aura imprègne les occupants des lieux. La déesse est ainsi un emblème qui perdure pour l'Institut et les Académies. Comme nous l'avons dit, elle figure encore aujourd'hui sur le logo actuel de l'Institut de France (fig. 463), ainsi que sur celui de l'Académie des Sciences (fig. 464). Nul doute que sa naissance, lorsqu'elle sortit de la tête de Zeus, souverain des dieux, lui confère une valeur symbolique qui sied aux métaphores de

¹³³Pierre Flourens, *Éloge historique d'Etienne Geoffroy Saint-Hilaire : lu dans la séance publique annuelle du 22 mars 1852 / par M. Flourens*, Paris, impr. de F. Didot frères, 1852.

¹³⁴*Séance publique annuelle de l'Académie des sciences morales et politiques, du samedi 4 janvier 1862, présidée par M. Franck*, Paris, F. Didot frères, fils, 1862.

¹³⁵*La Coupole | Institut de France*, <http://www.institut-de-france.fr/fr/la-coupole>, consulté le 27 juillet 2017.

¹³⁶Voir la notice en ligne de l'Institut de France : *Les Académies | Institut de France*, <http://www.institut-de-france.fr/fr/une-institution/les-acad%C3%A9mies>, consulté le 27 juillet 2017.

¹³⁷Institut de France, *La Lettre de l'Institut de France*, 2017.

l'esprit pour les hommes du XIX^e siècle ; sa parenté avec *Métis* renforce cet aspect¹³⁸. En devenant l'emblème de l'Institut et des Académies, Athéna patronne un lieu combinant des champs d'étude et des disciplines extrêmement variés.

Rassembler toutes les activités du génie humain, c'est aussi la raison d'être des expositions universelles. Ces dernières mettent en avant des joyaux d'architecture moderne, les artistes contemporains et autres prouesses techniques. Dans l'iconographie liée à ces expositions, la déesse est naturellement convoquée, comme nous l'avons déjà vu plus haut avec l'exemple des décorations du Grand Palais, sur le toit duquel trône une Athéna protégeant les arts¹³⁹. Si cette sculpture ne renvoie qu'aux disciplines artistiques, les expositions universelles embrassent des domaines plus larges de la créativité humaine. Lorsque pour les immortaliser l'on produit des objets commémoratifs, comme des médailles, les allégories composées peuvent faire figurer la déesse, qui de par sa plasticité et les larges fonctions qu'elle embrasse dans l'Antiquité, est à même d'évoquer tous les aspects de l'exposition universelle : technologie, arts, artisanat, mais aussi grandeur et gloire du pays qui accueille l'exposition. Ainsi en témoigne la médaille éditée pour commémorer l'exposition de 1889, en France, dont le visuel (fig. 450) a été réalisé par Louis-Alexandre Bottée (1852-1940). Ce dernier a été élève à l'École des arts décoratifs et le disciple de Paulin Tasset. Il entre aux beaux-arts en 1871 et obtient le grand prix de Rome en 1878. Il est médaillé au Salon de 1900, et est élu membre de l'Académie des beaux-arts en 1930.

Pour la médaille de l'exposition, Bottée choisit un avers dans lequel sont visibles des bâtiments réalisés pour l'exposition, dont la tour Eiffel, construite pour l'occasion, qui devait ensuite être démontée mais qui a perduré pour devenir le symbole que l'on connaît. Ces éléments sont accompagnés de la date, 1889, ainsi que de l'inscription « EXPOSITION UNIVERSELLE », l'ensemble permettant de situer la médaille. Deux personnages occupent la majeure partie de l'image : à gauche Athéna, n'étant pas armée mais uniquement coiffée du casque et portant l'égide frangée de serpents, avec la tête de Méduse, assise devant un arbre, sans doute l'olivier, son attribut, qui est accompagné d'un bandeau où l'on peut lire « PAX ». La déesse est présentée, une fois de plus, comme une figure bienveillante et protectrice, associée à la paix, le côté guerrier étant totalement écarté ici. Derrière elle, des attributs évoquant les arts : une colonne sur laquelle repose une palette et devant elle, un maillet. Elle couronne de laurier de sa main droite un forgeron vêtu à l'antique, assis sur une enclume. On

¹³⁸Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence*, *op. cit.*

¹³⁹Cf. *supra*, p. 180.

pourrait y voir le dieu Héphaïstos, mais le fait qu'elle le récompense, ce qui confère à la déesse un statut plus élevé, laisse penser qu'il s'agit plutôt d'un mortel, allégorie du travail des hommes, d'autant qu'il montre du doigt les réalisations humaines, qui figurent en bas de la scène. Même si le style adopté est tout autre, ceci évoque les allégories antiques montrant par exemple la personnification de la *Boulè* (le Conseil) ou du peuple accompagnée de la déesse, patronnant ces institutions, comme les publications du XIX^e siècle peuvent en montrer¹⁴⁰. Sur le revers, l'artiste a fait figurer un buste de Marianne, coiffé du bonnet phrygien, et une renommée ailée, soufflant dans sa trompette, pour inscrire l'œuvre de l'exposition universelle dans la postérité. Enfin, on observe l'inscription « RÉPUBLIQUE FRANÇAISE », ainsi qu'un cartouche pour accueillir le nom du propriétaire de la médaille, ici Gaston Tissandier (1843-1899), chimiste et aérostier. Cette médaille est censée synthétiser l'esprit de l'exposition universelle, sur laquelle figure Athéna, telle une patronne de l'événement, confirmant l'association de la déesse avec la civilisation et le progrès, contribuant à la pérenniser dans les esprits et ce, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, ainsi qu'à conforter une image de la déesse lissée, pacifique et protectrice, englobant toutes les activités de l'esprit humain, de la sagesse et la connaissance aux arts et métiers.

La médaille est émise dans un but commémoratif, permettant aux participants de garder en mémoire l'événement, mais fait aussi office de récompense. De nombreux exemples permettent de montrer combien la déesse fait office de légitimation dans cette démarche et est à même d'exprimer la grandeur des hommes qui reçoivent les félicitations des pouvoirs publics.

4.4.2. Athéna récompense les œuvres civilisatrices

Lorsqu'il s'agit de récompenser les réalisations humaines dans des domaines variés et englobant tous les aspects de la civilisation, aussi bien culturels que scientifiques, Athéna, incarnant la Sagesse, est une figure qui permet d'embrasser des catégories très variées, réunissant les beaux-arts, les savoirs et les sciences. La médaille pour les prix décennaux, comportant un portrait de la déesse (fig. 275), en est un bon exemple. Elle prouve que les différentes catégories des sciences et des arts sont considérées comme un tout et peuvent toutes être patronnées par une seule et même figure : Athéna. Les prix décennaux sont mis en place le 11 septembre 1804 par Napoléon pour récompenser les « hommes qui auront le plus

¹⁴⁰ Nous avons par exemple trouvé ce cas chez Duruy, cf. *supra*, p. 114.

participé à l'éclat des sciences, des lettres et des arts¹⁴¹. » Ce sont des prix qui doivent être décernés tous les dix ans¹⁴², le jour anniversaire du 18 brumaire, date du coup d'État. Ceci positionne l'Empire comme un événement à célébrer pour l'avènement du rayonnement culturel de la France. Le concours est modifié en 1809 pour porter le nombre de prix à trente-cinq, dont neuf de première classe, et il revient aux présidents et secrétaires perpétuels de l'Institut de France – lequel remplace désormais les anciennes académies royales – de choisir et juger les réalisations les plus remarquables de la première décennie du gouvernement. Les rapports sont ensuite soumis aux quatre classes de l'Institut et la première cérémonie de remise des prix est fixée au 9 novembre 1810.

C'est François Frédéric Lemot (1771-1827) qui est choisi pour réaliser la médaille récompensant les savants et artistes. Nous avons déjà eu l'occasion de présenter le parcours de l'artiste¹⁴³. Il reçoit d'autres commandes, aussi bien sous le Consulat et l'Empire que sous la Restauration. C'est notamment lui qui réalise la statue équestre d'Henri IV qui se trouve maintenant sur le terre-plein du Pont-Neuf de Paris. C'est aussi cette statue qui causa sa perte puisqu'il fit une chute mortelle lors de sa pose. À partir de 1806, il assiste son homologue Antoine-Denis Chaudet comme dessinateur pour la Commission des inscriptions et médailles de l'Institut, qui propose des textes et des sujets de médailles pour glorifier les hauts faits du règne¹⁴⁴. Les projets pour cette histoire métallique¹⁴⁵ de Napoléon sont toutefois rarement frappés car Denon, directeur du musée Napoléon et administrateur des arts, chargé de la commande, préfère souvent ceux qui sont exécutés sous sa direction à la Monnaie.

Un manuscrit provenant du secrétariat de l'Institut a laissé une trace de chaque médaille de ce projet sous forme d'un dessin calqué, accompagné d'un texte descriptif. Celui célébrant l'institution des prix décennaux a été validé par l'Institut. Lemot a choisi d'y faire figurer Athéna pour représenter l'Institut, en accord avec l'emblème que nous avons décrit plus haut. Elle est assise de profil et tend en récompense une couronne de laurier, symbole de victoire. Une autre couronne, qu'elle tient de la main, est posée sur ses genoux, alors que, derrière elle, d'autres encore sont visibles, accompagnées de palmes. La déesse est ici représentée de

¹⁴¹Voir l'article sur le site de l'Histoire par l'image de Guillaume Nicoud, *L'institution des prix décennaux*, <https://www.histoire-image.org/etudes/institution-prix-decennaux>, consulté le 12 juillet 2017.

¹⁴²Il est assez ironique que l'Empire n'ait duré qu'une décennie.

¹⁴³Cf. *supra*, p. 260.

¹⁴⁴Guillaume Nicoud, « L'institution des prix décennaux », *op. cit.*

¹⁴⁵C'est ainsi qu'on nomme les éditions de série de médailles commémorant les événements historiques attachés à un souverain ou autre. Voir par exemple Aubin-Louis Millin, *Histoire métallique de Napoléon, ou Recueil des médailles et des monnaies qui ont été frappées depuis la première campagne de l'armée d'Italie jusqu'à son abdication en 1815*, Londres, Treuttel et Wurtz, 1819.

manière totalement pacifique : elle ne porte que les attributs défensifs, le casque et l'égide, qui permettent de la reconnaître, et aucune arme n'est présente. Sur le sommet de son casque, une petite chouette. Une inscription devait figurer : *aux sciences, aux lettres et aux arts*. Les modèles antiques qui auraient pu inspirer cette image nous semblent pouvoir être les mêmes que ceux des vignettes de courrier, présentant la déesse dans une attitude similaire. Nous avons suggéré le type iconographique des monnaies comme celle de Pergame (fig. 18), ou du médaillon de Domitien (fig. 25)¹⁴⁶. De même que pour la période de création du dessin de Lemot, parmi les publications contemporaines que nous avons présentées, la planche LXXXIV du recueil de Montfaucon (fig. 48) nous paraît être à même d'avoir fourni des gravures évoquant le même type iconographique.

Pour la composition de cette image, devant incarner le couronnement de disciplines plurielles, Lemot a utilisé la déesse antique dotée de sagesse et de *mètis*. Ce choix est aussi sans doute lié à l'emblème de l'Institut, à l'effigie de la déesse. Athéna est ainsi associée dans les esprits à un éventail assez large de notions englobant la civilisation en général, puisqu'il s'agit de récompenser les génies de la décennie, qui ont permis de faire avancer le progrès de la Nation. Cette image a sans doute paru adéquate car Denon a retenu le dessin de Lemot pour servir de modèle aux médailles à décerner pour ces prix. Par ailleurs, Chaudet avait aussi proposé un projet de médaille de l'Institut pour commémorer la remise des prix, représentant Napoléon remettant les trophées, avec une petite statue d'Athéna en arrière-plan.

Enfin, la composition de Lemot a connu un grand succès puisque nous l'avons rencontrée frappée sur l'avvers ou le revers de nombreuses autres médailles. C'est par exemple le cas d'une médaille frappée à l'effigie de Louis XVIII sur l'avvers (fig. 281), ou de la médaille de la Société des Sciences, de l'Agriculture et des Arts de Lille, datant de 1859 (fig. 338). Dans son recueil des médailles de 1848, de Saulcy, que nous avons présenté précédemment¹⁴⁷, a relevé deux exemplaires utilisant le dessin de Lemot. La première a été frappée en cent exemplaires, le 18 août, et était destinée à récompenser les artistes lyonnais ayant participé au Salon de 1848 (fig. 324)¹⁴⁸. On peut voir sur le revers le visuel de Lemot, ainsi que divers attributs évoquant les beaux-arts, accompagnés de l'inscription « AUX SCIENCES ET AUX ARTS/AUX ARTISTES LYONNAIS/1848 ». Derrière la déesse figure un piédestal avec les initiales de la République française. Le revers comporte un bonnet et

¹⁴⁶Cf. *supra*, p. 136.

¹⁴⁷Cf. *supra*, p. 214.

¹⁴⁸Louis Félicien de Saulcy, *Souvenirs numismatiques de la Révolution de 1848. Recueil complet des médailles, monnaies et jetons qui ont paru en France depuis le 22 février jusqu'au 20 décembre 1848, op. cit.*

l'inscription « FLÉTRIR LA TYRANNIE/CÉLÉBRER LA VERTU/ILLUSTRE SON PAYS/PAR D'UTILES TRAVAUX/C'EST BIEN MÉRITER DE L'HUMANITÉ/C'EST ÊTRE RÉPUBLICAIN », ainsi que la signature du graveur, Garapon. Cette médaille montre encore combien la déesse réunit à la fois le domaine de la connaissance et celui des beaux-arts. Le texte rappelle le contexte très militant et engagé de 1848 et la volonté de témoigner la gratitude de la nouvelle République envers tous ses citoyens.

Le deuxième exemple issu du recueil de de Saulcy date du 21 août, en l'honneur du citoyen Louis Malôt, avocat qui avait fondé un « club des honnêtes gens¹⁴⁹ » et pour lequel plus de quatre mille personnes, selon de Saulcy, œuvrèrent afin qu'une médaille lui soit destinée (fig. 323). Après une souscription au mois d'avril, la médaille a été tirée en quarante exemplaires, dont une en or et trois en argent, destinées à Malôt et ses enfants. Le revers présente simplement le dessin de Lemot, avec la signature d'Andrieu, le graveur de la médaille. Le Revers indique « LOYAUTÉ DÉSINTÉRESSEMENT/VINCIT AMOR PATRIE/30 AVRIL 1848/HONNEUR/AUCOURAGE CIVIL/LES ÉLECTEURS DE LA SOMME/À LEUR CONCITOYEN/MÂLOT/(LOUIS-J.B.) AVOCAT/NÉ À COCQUEREL SUR SOMME/LE 8 OCTOBRE 1807 ». De Saulcy présente cette médaille comme « l'une des plus belles qui aient été frappées depuis février 1848 ». Ce commentaire évoque probablement plus l'honneur rendu à Malôt, que de Saulcy développe longuement et semble approuver grandement, qu'à la présence de la déesse. Toutefois, il s'agit d'un exemple supplémentaire du succès de ce visuel, et donc de celui d'Athéna, pour récompenser les citoyens, dans tout type d'entreprise.

Nous avons vu ici des exemples de médailles récompensant les ouvrages très variés des citoyens français. Le thème de la récompense décernée par Athéna est repris sur d'autres supports. Nous avons eu l'occasion de parler assez longuement des décorations du Louvre où la déesse figurait à la fois comme personnification de la Sagesse et comme patronne des beaux-arts à de multiples reprises. Il n'est donc pas surprenant de l'y voir aussi dans des compositions associant et les arts et la connaissance, comme sur le fronton nord de l'aile sud de la cour Carrée, de Jacques-Philippe Le Sueur (1759-1830), *Minerve distribuant des couronnes* (fig. 282)¹⁵⁰. Le Sueur a été l'élève de Duret. À vingt-et-un ans, il est chargé par

¹⁴⁹*Ibid.*, p. 66.

¹⁵⁰Isabelle Leroy-Jay Lemaistre, « II. Le Louvre et les Tuileries. Deux palais dans la ville », dans Sylvain Laveissière (dir.), *Napoléon et le Louvre*, Paris, Librairie Arthème Fayard, Musée du Louvre, 2004, p. 35-45.

Girardin d'exécuter le tombeau de Rousseau pour l'île des Peupliers à Ermenonville¹⁵¹. Il remporte le grand prix de sculpture et part à Rome en 1780. Il reçoit ensuite plusieurs commandes du gouvernement, notamment pour le péristyle du Panthéon, l'Arc de triomphe du Carrousel et les frontons de l'intérieur de la cour Carrée du Louvre. Il est nommé à l'Institut en 1816.

La cour Carrée est quasiment terminée entre 1801 et 1810, même si le décor des yeux-de-bœufs qu'elle contient s'échelonne sur de nombreuses années¹⁵². Le bas-relief réalisé par Le Sueur fait face à un autre du sculpteur Claude Ramey (1754-1838), *Le Génie de la France sous les traits de Napoléon*, dont nous reparlerons plus avant¹⁵³. Pour rester dans les thématiques glorifiant l'action culturelle de l'Empire, Le Sueur a représenté Athéna distribuant des couronnes de laurier aux allégories des arts et des sciences, chacune identifiable par ses attributs caractéristiques. Ces catégories sont donc englobées dans un tout, touchant à la culture et à la civilisation, et soulignant le vaste champ d'action de l'État. Athéna y est encore représentée en déesse pacifique, uniquement équipée de son casque et de l'égide, et trônant, avec autorité, au centre de la scène. Il est intéressant de noter que l'artiste avait d'abord proposé d'y faire plutôt figurer Apollon mais que c'est finalement la fille de Zeus qui a été retenue. Apollon est un dieu attaché aux arts, mais pas particulièrement à la connaissance, et pour englober l'ensemble de l'action de l'Empire. Comme nous l'avons souligné, la déesse peut parfois supplanter le dieu dans le domaine des arts et sa figure complexe, recoupant, dans l'esprit des hommes du XIX^e siècle, une plus vaste catégorie, semblait probablement plus pertinente. L'ensemble de l'iconographie mise en place sous l'Empire pour le Louvre fait d'ailleurs régulièrement appel à sa figure pour décerner des récompenses, puisqu'elle apparaît, en plus des bas-reliefs de Le Sueur et Ramey, sur celui de Lemot, que nous avons déjà mentionné plus haut, représentant *Minerve entourée des Muses de la Victoire, couronne le buste de Louis* (fig. 277).

Athéna, allégorie de la Sagesse, est une déesse civilisatrice capable de patronner une catégorie englobant à la fois les arts et la connaissance. C'est une figure de choix pour souligner la reconnaissance de l'État et récompenser les citoyens. De fait, elle est souvent représentée en train d'assister, voire de diriger des réalisations culturelles, telles que la création de musées.

¹⁵¹Etienne Achille Réveil et Duchesne aîné, *Musée de Peinture et de Sculpture*, Paris, Audot, 1834, vol.XVI.

¹⁵²Isabelle Leroy-Jay Lemaistre, « II. Le Louvre et les Tuileries. Deux palais dans la ville », *op. cit.*

¹⁵³Cf. *infra* p. 315.

4.4.3. Athéna dirige les réalisations culturelles

Athéna est en somme la figure qui rassemble les différentes prouesses et aptitudes humaines et les coordonne, pour garantir la grandeur des civilisations. C'est ainsi qu'elle est représentée dans l'allégorie de la création du musée de Versailles de Louis-Charles-Auguste Couder (1789-1873) (fig. 312). Il s'agit du motif central d'un carton de tapisserie destiné à être tissé aux Gobelins, sans que nous ne sachions si la tapisserie a vraiment été réalisée¹⁵⁴. Né à Paris en 1791, cet artiste prend goût pour le dessin assez tôt, alors que ses parents lui faisaient apprendre les mathématiques et le destinaient à une carrière du génie militaire où le dessin est une étude nécessaire¹⁵⁵. Après avoir obtenu l'accord de sa famille, il entre à l'atelier de Regnault, puis quitte cette école pour entrer dans celle de David. Même s'il n'obtient jamais le prix de Rome, il a plusieurs fois l'occasion d'exposer au Salon à partir de 1804. Il remporte un prix en 1817 et à partir de cette année, il est régulièrement encouragé par des commandes dont certaines avec des thématiques antiquisantes comme *Le guerrier athénien annonçant la victoire de Marathon* ou *Les adieux de Léonidas*. Il bénéficie aussi de commandes officielles et se voit attribuer un plafond du Louvre ainsi que de grands tableaux pour des églises parisiennes. Lorsque sa commande pour le carton de la tapisserie lui est passée, il est un peintre très actif, richement pourvu de commandes officielles¹⁵⁶.

Il représente ici une allégorie de l'une des réalisations dont Louis-Philippe est le plus fier, un musée dont la symbolique est forte. Cette tapisserie célèbre ainsi une entreprise politique. Le château de Versailles est resté sans véritable emploi sous la Révolution et l'Empire. Il abrite certes un « musée spécial de l'École française », exposant les peintres français contemporains, tel une annexe du Louvre. Mais la création du musée du Luxembourg sous la Restauration, destiné à exposer les créations des peintres vivants, lui fait perdre cette fonction et les différents projets de logements pour des serviteurs de l'État ou pour des nobles tombés dans l'indigence n'aboutissent pas. À partir de 1833, Louis-Philippe décide d'y créer un musée de l'histoire de France, sauvant ainsi le château et lui donnant une raison d'être. Ce lieu a pour vocation de célébrer la construction de l'identité nationale, des origines aux temps contemporains, rassemblant de nombreuses peintures et sculptures originales, ainsi que des

¹⁵⁴Barthélémy Jobert et Pascal Torrès, *Allégorie de la création du musée historique de Versailles*, <https://www.histoire-image.org/etudes/allegorie-creation-Musee-historique-versailles>, consulté le 27 juillet 2017.

¹⁵⁵Jean Duchesne et Etienne Achille Réveil, *Musée de peinture et de sculpture, ou Recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe*, Paris, Audot, 1834.

¹⁵⁶Barthélémy Jobert et Pascal Torrès, « Allégorie de la création du musée historique de Versailles », *op. cit.*

commandes contemporaines. La Monarchie de Juillet, en quête de légitimité, cherche par cette action à dépasser les clivages et à réunir ici les héritages de l'Ancien Régime et de la Révolution et Louis-Philippe se présente comme un souverain apportant l'unité et la paix civile. Ce musée doit réconcilier tous les Français, au-delà de leur parti et de leur classe.

« Magnifiée par un art chargé de célébrer les gloires de son histoire, la nation doit devenir la puissante source d'identification commune qui a fait défaut jusqu'alors¹⁵⁷. »

L'allégorie composée par Couder traduit cette ambition civilisatrice, unificatrice et pacificatrice. Les monuments visibles dans le fond de la scène renvoient à des références éloignées, voire contradictoires : le pavillon central des Tuileries, qui est la résidence du souverain à Paris, l'Arc de triomphe de l'Étoile, qui est alors un symbole de l'Empire laissé inachevé par Napoléon, et que le roi entreprend de terminer, ainsi que l'obélisque de Louqsor, qui illustre ce qui est considéré alors comme la plus ancienne des civilisations antiques et qui venait d'être offert à la France par le pacha d'Égypte, Méhémet Ali pour être érigé au centre de la place de la Concorde. Une foule de personnages vient incarner les différentes valeurs et les arts réunis dans le projet du musée : le Génie ailé de l'histoire déroule un plan du musée, La Peinture est reconnaissable à sa palette, l'architecture a ses instruments d'architecte et la sculpture à son maillet et son ciseau. Une lyre évoque la musique et l'on peut voir deux enfants étudiant des livres, ainsi qu'une autre figure ailée accompagnant le génie de l'histoire et tenant des palmes, symbole de victoire. Le groupe se rassemble autour de deux figures centrales : Athéna, ainsi qu'une autre figure féminine, tenant un rameau d'olivier, qui pourrait être la France¹⁵⁸, épaula la déesse. C'est donc cette fois Athéna, la Sagesse, qui agit, et la France qui lui donne son soutien.

Athéna est présentée comme la grande orchestratrice de la construction du musée, dirigeant les opérations et coordonnant les différents éléments entre eux. On ne voit pas d'armes offensives dans cette allégorie, mettant en avant les bienfaits de la civilisation, mais uniquement les attributs défensifs qui n'ont pour autre fonction que de l'identifier et de rappeler son rôle de protectrice : le casque et l'égide frangée de serpents¹⁵⁹. La déesse est une fois de plus mise en avant sous son jour le plus pacifique et apaisé. Couder a estimé qu'elle

¹⁵⁷*Ibid.*, <https://www.histoire-image.org/etudes/allegorie-creation-musee-historique-versailles> consulté le 06/05/2018.

¹⁵⁸Si l'on en croit les auteurs de la notice du carton sur le site du ministère de la culture, *L'Histoire par l'image*, Barthélémy Jobert et Pascal Torrès, *Ibid.* Cette figure ne présente pas d'attributs plus distinctifs que la couronne de laurier et le rameau d'olivier.

¹⁵⁹Alors même que dans l'Antiquité, l'égide est aussi une arme offensive. Voir par exemple Homère, *Illiade*, 2, 445-449 : "Les rois issus de Zeus, groupés autour du fils d'Atrée/Couraient former les rangs, suivis d'Athéna aux yeux pers/Tenant la précieuse égide, inaltérable et pure,/D'où pendillaient cent franges merveilleusement tressées,/Tout en or fin, et dont chacune valait bien cent bœufs."

était une figure adéquate pour figurer comme grande patronne réalisatrice d'une institution recoupant plusieurs activités créatrices de l'homme, aussi bien les arts que l'étude, comme le montre la présence des diverses allégories et des enfants en train de travailler. L'histoire est aussi invoquée : le génie de l'histoire vient immortaliser l'entreprise, et les chartes et sceaux qui se trouvent aux pieds de l'un des enfants portent le nom de Charlemagne, renvoyant à un passé lointain de la France, puisque le musée cherche à fortifier une identité nationale et à assoir sa légitimité dans le temps.

Au XIX^e siècle, l'entité que semble le plus majoritairement incarner Athéna est la Sagesse. Ce rôle, combiné à ses attributions antiques empreintes de *mètis*, en fait une figure idéale pour patronner un ensemble vaste, recoupant aussi bien la connaissance, les sciences, l'enseignement, les beaux-arts, et tous les pans de la culture pour lesquels l'État, quel que soit le régime en place, souhaite souligner son mécénat. Elle est une déesse civilisatrice très prisée des artistes et des commanditaires, figure idéale de légitimation pour les pouvoirs publics récompensant les citoyens contribuant au rayonnement culturel de la France.

Nous venons d'analyser la réception de la déesse dans le domaine militaire et celui, plus vaste, regroupant à la fois la connaissance, l'enseignement, la technique et les arts, découlant des deux fonctions de la déesse antique les plus mises en avant par les publications du XIX^e siècle : son caractère guerrier et son patronage des activités humaines, perçues comme une marche vers la civilisation. Il en ressort que, si la déesse peut être utilisée comme allégorie de la Guerre, son aspect belliqueux semble très vite estompé au cours du XIX^e siècle, et déchargé sur d'autres figures telle que Bellone. La déesse, dans le corpus militaire, permet plutôt d'évoquer la victoire et la paix. En revanche, son rôle de personnification de la Sagesse semble constant tout au long du siècle et l'amène à patronner l'ensemble des réalisations culturelles et artistiques françaises, dans un rôle civilisateur, permettant à l'État de légitimer ses actions dans son discours par l'image. On note que bien qu'Athéna patronne des lieux comme les bibliothèques, la déesse est toujours désignée comme allégorie de la Sagesse, et non du Savoir, notion pourtant valorisée au XIX^e siècle. Ceci peut-être dû au genre de l'allégorie qui suit généralement celui des entités incarnées. Elle patronne donc le savoir mais incarne la Sagesse.

Le caractère guerrier de la déesse est globalement lissé pour en faire une figure pacifique, au mieux protectrice mais très peu belliqueuse. En témoigne la notice de 1841, du *Musée de sculpture antique et moderne* de Frédéric Clarac à propos du bas-relief de Lemot sur le fronton de la cour carrée du Louvre (fig. 277) :

« Minerve, entourée des Muses et de la Victoire, consacre le buste de Louis XIV [...]. Debout au milieu de cette grande scène, la déesse des arts de la guerre et de la paix, n'ayant pour armes que celles qui protègent, le casque, l'égide, et le bouclier, sur lequel sa main gauche s'appuie, montre de la droite au céleste chœur des Muses le buste du grand roi qui fit tant pour leur gloire¹⁶⁰. »

Cette citation nous semble bien résumer l'image que les hommes du XIX^e siècle se font de la déesse. Elle est à la fois la déesse qui protège les arts, qui fait la guerre mais pour conduire à la paix, et surtout, elle est une figure légitimatrice des réalisations de l'État. Nous avons tâché de le mettre en avant avec un corpus éclectique, aux portées variables : de la plus limitée, avec les vignettes de document ou les médailles, à la plus large, avec les façades de monuments publics, en passant par l'intermédiaire des décorations intérieures de certains bâtiments qui ne sont pas toujours accessibles à tous. Leur point commun est toutefois de pouvoir dégager des constantes dans le discours de l'imagerie officielle, et la construction

¹⁶⁰Frédéric Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*, *op. cit.*, p. 409.

d'une culture visuelle commune concernant l'utilisation de la déesse. S'il est plus difficile de savoir quel est l'impact réel sur le public, ce corpus met en avant les intentions des concepteurs des images, qu'ils soient artistes ou commanditaires.

L'incarnation de la Sagesse et la dimension civilisatrice semblent donc être les plus évidentes des notions associées à Athéna. Mais ces aspects l'amènent à être utilisée dans des domaines moins attendus, comme celui de la justice et de la loi. De même, nous avons commencé à évoquer sa potentialité à incarner des entités majeures telles que la République ou la France elle-même. Si Athéna est une figure légitimatrice, alors elle sert les régimes, quels qu'ils soient : nous venons de voir des exemples provenant de tous bords. Les pouvoirs publics l'utilisent abondamment dans leur imagerie, et dans des domaines sortant parfois de ses attributions premières. Si Athéna est la Sagesse, et que les pouvoirs publics veulent prouver le bienfondé de leurs actions, elle est incontournable, comme nous allons à présent le voir.



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par :

Manon Champier

le 30 juin 2018

Titre :

L'invention d'Athéna.

La réception d'une déesse antique dans l'imagerie officielle
et la mise en scène du pouvoir du grand XIXe siècle français (1789-1914)
Tome II

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED TESC : Histoire

Unité de recherche :

Laboratoires de recherche FRAMESPA (UMR 5136) et PLH (EA 4601)

Directeur/trice(s) de Thèse :

Patrick Cabanel, Directeur d'études, École Pratique des Hautes Études
Adeline Grand-Clément, Maître de conférences d'Histoire grecque, Université
Toulouse-2-Jean Jaurès

Jury :

Christian Amalvi, Professeur d'Histoire contemporaine, Université Paul-Valéry Montpellier-3
(Rapporteur)

Jean-Yves Andrieux, Professeur d'Histoire de l'Art contemporain, Université Paris-Sorbonne
(Rapporteur)

Corinne Bonnet, Professeur d'Histoire grecque, Université Toulouse-2-Jean-Jaurès
Jacqueline Lalouette, Professeur émérite d'Histoire contemporaine, Université de Lille

Troisième Partie

Athéna légitimatrice : de la protection à l'incarnation du pouvoir

Les deux principaux champs d'action attribués à Athéna dans les publications du XIX^e siècle, à savoir d'une part la guerre, de l'autre le vaste domaine de la civilisation, ont révélé, sans surprise, un emploi très fréquent de la déesse dans l'imagerie officielle. Mais la grande plasticité de sa figure, et surtout son rôle d'allégorie de la Sagesse, la conduisent à en patronner de beaucoup plus variés que ceux qui lui sont habituellement associés dans l'Antiquité et ayant trait au pouvoir en général, grâce à l'autorité qu'une telle personnification peut conférer. Ainsi devient-elle la protectrice du pouvoir politique, de son émanation la plus directe auprès des citoyens (la loi et son application), de toutes ses strates (des plus territoriales au niveau national), de ses détenteurs, souverains ou grands hommes qui ont aité la France. De plus, elle n'est pas qu'une simple patronne ou guide, elle est aussi capable d'incarner elle-même les entités les plus prestigieuses, à savoir la France ou la Patrie, sous les régimes au pouvoir personnel fort dont la représentation reste d'abord celle du souverain, ou encore la République, dont les gouvernements ne souhaitent pas mettre en avant la figure d'un dirigeant en particulier pour représenter l'État, mais cherchent à composer une allégorie pour leur régime, d'abord chancelant, à la fin du XVIII^e siècle, puis pérenne, à la fin du XIX^e siècle. Athéna se présente alors comme une concurrente de l'allégorie de la Liberté, au bonnet phrygien et, bien que cette dernière finisse par être définitivement adoptée par les républicains, l'héritage de la déesse antique continue de s'exprimer par l'utilisation de ses attributs notamment. Tout au long du siècle, Athéna, grande déesse poliade dans l'Antiquité, et allégorie de la Sagesse est une figure légitimatrice, qui traverse les régimes et perdure dans les usages, sans qu'aucun système politique ne puisse s'en attribuer l'exclusivité, comme l'ont fait les républicains avec la Liberté.

Chapitre 5

Protéger le pouvoir

Dans l'Antiquité, Athéna et Minerve sont des divinités poliades qui garantissent la pérennité de la cité, que ce soit du sommet de l'Acropole d'Athènes ou dans la triade capitoline. Les Panathénées dédiées à la déesse sont, à Athènes, une opportunité pour la population de se rassembler, en honorant la déesse, et de vivre la collectivité comme un groupe uni¹. Les chercheurs ont souligné son rôle très important de déesse centrale de la *polis*, qui est typiquement vénérée sur les acropoles, et pas uniquement celle d'Athènes². Athéna possède un fort pouvoir de cohésion sociale. Elle préside aussi à diverses institutions civiques, telles que la *Boulè*, sous le nom d'Athéna *Boulaia*. Des chercheurs comme Irmgard Kasper-Butz ont aussi tenté de donner une interprétation politique et civique des divers types iconographiques de la déesse dans l'Athènes classique³. De telles attributions antiques, couplées à son rôle d'allégorie de la Sagesse, et à son pouvoir civilisateur, l'amènent à garantir et patronner l'ensemble des actions de l'État envers sa nation. Une des manifestations les plus directes du pouvoir sur les citoyens nous semble être le domaine de la loi, aussi bien le législatif qui la produit, que le judiciaire qui l'applique. C'est un terrain où on l'on s'attendrait moins à rencontrer Athéna, et où l'on pourrait penser que les artistes lui préfèrent l'allégorie de la Justice ou la déesse antique Thémis. Notre premier point s'attachera à

¹Voir par exemple Jenifer Neils, *Worshipping Athena. Panathenaia & Parthenon*, Madison, Londres, University of Wisconsin press, 1996 ou encore Susan Deacy, *Athena*, Abingdon, Routledge, 2008, p. 77.

²Voir par exemple Madeleine Jost, « The Distribution of Sanctuaries in Civic Space in Arcadia », dans Susan Alcock et Robin Osborne (dir.), *Placing the Gods: Sanctuaries and Sacred Space in Ancient Greece*, Oxford, Oxford University Press, 1994, p. 217-230.

³Irmgard Kasper-Butz, *Die Göttin Athena im klassischen Athen: Athena als Repräsentantin des demokratischen Staates*, Frankfurt am Main, Bern, Paris, P. Lang, 1990.

montrer que, pourtant, la déesse de la Sagesse est très présente dans ce domaine et peut parfois concurrencer la femme à la balance, tout comme elle évince quelque fois Apollon dans le domaine des beaux-arts. Cette protection de la déesse pour les réalisations de l'État est effective dans toutes les strates des pouvoirs publics, du plus local, au national ; c'est ce que nous étudierons dans un second temps. Enfin, nous nous attacherons à montrer que si Athéna protège les instances de l'État et ses accomplissements, elle est aussi la guide et la compagne des souverains ou des grands hommes qui ont marqué la France, quel que soit le régime. D'une manière générale, elle est la protectrice du pouvoir, quel qu'il soit.

5.1. Athéna gardienne de la loi

Le domaine de la loi, contrairement à celui de la guerre ou de la culture et la connaissance pourrait paraître moins attendu dans la réception d'Athéna. Pourtant notre corpus nous a permis de dégager la récurrence de la déesse dans cette thématique, puisqu'en tant qu'allégorie de la Sagesse, elle est une figure légitimatrice qui permet de prouver le bienfondé des lois, et elle se fait garante de leur application. Elle est donc une figure récurrente dans un domaine où l'on s'attendrait plutôt à rencontrer l'allégorie de la femme à la balance, représentant la loi ou la justice. Nous proposons d'abord une rapide présentation de ces deux dernières allégories, qui nous semble nécessaire à la bonne compréhension de cette thématique. Nous montrerons ensuite comment Athéna se retrouve régulièrement aux côtés de la femme à la balance dans les allégories ayant trait à la loi, mais aussi comment elle peut parfois l'évincer. Nous soulignerons ensuite son rôle, en tant que déesse civilisatrice, de patronne des grands textes et des lois fondamentales, tels que la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen ou la Constitution. Enfin, nous montrerons qu'elle est aussi la garante de l'application de la loi et est utilisée dans les allégories judiciaires.

5.1.1. L'attribut de la balance : un héritage flou

Notre premier réflexe, lorsque nous avons pu observer des allégories ayant trait au domaine de la loi, a été de penser que la figure incarnant la Justice et équipée, la plupart du temps d'une épée et d'une balance, n'était autre que la déesse Thémis, puisque bien souvent les divinités antiques font l'objet d'allégorisation et personnifient des notions plus ou moins

claires : nous nous efforçons de mettre en lumière celles attachées à Athéna, mais nous pouvons aussi citer Hermès comme personnification du Commerce ou Déméter comme celle de l'Agriculture. Ceci nous semblait d'autant plus évident dans le cas de Thémis qui fait partie des « notions divinisées » ou « abstractions personnifiées » de l'Antiquité, pour reprendre les termes de Vinciane Pirenne-Delforge⁴. Or, nous avons constaté que les manuels iconologiques confèrent généralement à l'allégorie de la Justice un attribut de la déesse antique Thémis, la balance, sans pour autant citer explicitement la déesse.

Ripa propose quatre figures de la Justice : la Justice, la Justice inviolable, la Justice rigoureuse, ainsi que la Justice divine⁵ (fig.40). Avec surprise, la première ne possède ni balance, permettant de peser le pour et le contre, ni l'épée, permettant de punir les coupables, alors que c'est le cas des trois dernières. Elle tient simplement dans ses mains un œil, pour signifier sa clairvoyance. Si Ripa discute de la notion de Justice en appui sur certaines sources anciennes, comme Platon, il ne nomme pas directement Thémis. Il signale cependant que les Anciens utilisaient les symboles de l'équerre, du bassin et de la colonne, sans développer précisément leur sens, si ce n'est pour le bassin, qui permet au juge d'avoir les mains – et par métaphore l'âme – pures pour bien faire son travail. Les quatre figures sont des femmes, excepté la Justice rigoureuse, qui a l'apparence d'un squelette, pour rappeler que le juge intransigeant ne pardonne pas les fautes, tout comme la mort « ne se laisse point fléchir par prières⁶ ». Même si Ripa ne la nomme pas directement, à notre avis la récurrence de la figure féminine et de la balance est un héritage antique, mais peut-être pas uniquement celui de Thémis, nous allons y revenir. Nous faisons le même constat pour le manuel de Gravelot et Cochin, qui ne propose qu'une figure pour la Justice, représentée sous les traits d'une jeune femme équipée de la balance et de l'épée, accompagnée des livres des codes de loi (fig. 237), sans nommer explicitement Thémis⁷.

Le fait que la déesse ne soit jamais citée, alors que c'est par exemple régulièrement le cas d'Athéna⁸, et que l'Antiquité fasse bien partie des inspirations citées par le manuel de Ripa, provient peut-être de la complexité même que représente la Justice dans l'Antiquité, que

⁴La chercheuse emploie ces termes dans son compte rendu de l'ouvrage de Jean Rudhardt, ouvrage sur lequel nous allons ici nous appuyer pour présenter la complexité de la figure de Thémis (Vinciane Pirenne-Delforge, « Compte rendu : Jean Rudhardt, Thémis et les Hôrai. Recherches sur les divinités grecques de la justice et de la paix », *L'Antiquité Classique*, vol. 70, n° 1, 2001, p. 373-375).

⁵Cesare Ripa, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont présentées*, traduit par Jean BAUDOIN, Paris, Aux amateurs de livres, 1643, II, p. 56.

⁶*Ibid.*, II, p. 58.

⁷Gravelot, Cochin et Charles-Étienne Gaucher, *Iconologie, ou Traité de la science des allégories*, Paris, Lattré, 1796, vol. III, p. 29.

⁸Cf. *supra*, p. 151.

Jean Rudhardt a analysée dans son ouvrage *Thémis et les Hôrai : recherche sur les divinités grecques de la justice et de la paix*⁹. Le chercheur rappelle que les Anciens possédaient, en plus des grandes divinités principales, des « divinités cosmiques ou morales¹⁰ » dont fait partie Thémis, deuxième femme de Zeus, qui lui donna trois filles, les *Hôrai*. Les noms de ces quatre divinités se rapportent à « des idées de justice et de paix¹¹ ». L'ouvrage analyse les notions attachées à chacune des divinités. Thémis exprime la recherche de l'ordre et de l'équilibre nécessaires au bon fonctionnement des sociétés¹². Parmi les *Hôrai*, figure Diké, qui incarne la force liant les châtiments ou les récompenses aux actes des hommes. Cette dernière possède aussi, dans ses attributs, la balance¹³.

Il semble donc que l'inspiration antique des allégories de la Justice, dans les manuels d'iconologie, soit le fruit d'un héritage complexe, plusieurs figures féminines équipées de la balance coexistant. Qui plus est, les sources d'inspiration des manuels ne proviennent pas que de l'Antiquité : ces figures sont couronnées pour exprimer la souveraineté de la Justice et le manuel de Gravelot et Cochin dépeint une figure accompagnée de « livres du code & des instituts¹⁴ » en référence à la magistrature. Enfin, les auteurs du manuel justifient le choix de leur figure en rappelant que c'est à peu près ainsi que Raphaël a représenté la *Justice* au Vatican.

La construction de l'allégorie de la Justice et la réception dont Thémis et Diké font l'objet mériteraient une étude à part entière, telle que celle que nous menons sur Athéna, mais il nous semblait indispensable de l'aborder pour le développement qui va suivre. Nous pensons pouvoir en déduire que l'allégorie de la Justice, figure équipée de la balance, est probablement fortement inspirée de Thémis, même si ces deux figures ne sont peut-être pas totalement confondues comme peuvent parfois l'être Athéna et la Sagesse. Nous verrons d'ailleurs, plus en avant, que le nom de Thémis est quelques fois explicitement cité, comme dans l'exemple des statues commandées pour l'entrée côté Seine du Palais Bourbon¹⁵. Nous pouvons en tout cas conclure à la construction d'une culture visuelle commune faisant de la balance un symbole attaché à l'ordre, la loi et la justice. L'hypothèse semble confirmée par la

⁹Jean Rudhardt, *Thémis et les Hôrai : recherche sur les divinités grecques de la justice et de la paix*, Genève, Librairie Droz, 1999.

¹⁰*Ibid.*, p. 11.

¹¹*Ibid.*, p. 12.

¹²Vinciane Pirenne-Delforge, « Compte rendu : Jean Rudhardt, *Thémis et les Hôrai*. Recherches sur les divinités grecques de la justice et de la paix », *op. cit.*, p. 374.

¹³Bacchylide, *Fragments*, 5 : "Si quelque dieu avait tenu en équilibre la balance de Diké".

¹⁴Gravelot, Cochin et Charles-Étienne Gaucher, *Iconologie, ou Traité de la science des allégories*, *op. cit.*, III, p. 29.

¹⁵Cf. *infra*, p. 176.

notice de Ripa sur la « Loy Canonique », qui est aussi équipée d'une balance (fig. 41)¹⁶. Cette allégorie renvoie certes à des notions chrétiennes, comme le montre la description de Ripa :

« Elle tient de la main droite une Balance, en l'un des Bassins de laquelle se voit une Couronne, & en l'autre un Calice resplendissant ; outre qu'elle porte en la main gauche une Mitre sur un Livre ouvert, & un Miroir devant elle. Toutes lesquelles choses jointes ensemble signifient, la Foy, la Iustice, la Dignité, la Science, la Sagesse, l'illustre éclat de gloire, & qui accompagnent cette Loy, sans laquelle il n'y auroit ny regle ny conduite dans les plus importantes actions de la vie¹⁷. »

Parmi ces symboles, figure donc la balance, peut-être héritée de l'Antiquité et devenue un attribut commun car proposant une métaphore assez explicite, permettant de peser le pour et le contre. Il faut signaler toutefois que la notice suivante, sur la « Loy Naturelle », ne la fait pas figurer, lui préférant le compas qui indique « qu'il ne faut point faire aux autres ce que nous ne voudrions pas qu'ils nous fissent¹⁸. » Enfin, signalons que le manuel de Gravelot et Cochin propose aussi une notice sur la Loi, sans y faire figurer la balance (fig. 238)¹⁹. Elle fait l'objet d'une description très sobre : elle porte un diadème, tient d'une main un joug enlacé de fleurs, et de l'autre une corne d'abondance, qui « expriment les avantages qui résultent de son pouvoir ». Un enfant dort à ses pieds pour montrer qu'elle apporte sécurité et repos. Ainsi, l'attribut de la balance n'est pas présenté, dans les manuels, comme un attribut systématique, bien que très récurrent, pour les thématiques de la justice et de la loi ; les exemples que nous allons aborder par la suite le démontrent largement. Ayant proposé quelques considérations concernant l'allégorie de la Justice, nous allons maintenant nous attacher à montrer combien les artistes aiment à la représenter assistée par Athéna, grande déesse de la Sagesse, garante du bienfondé de la Loi.

5.1.2. Athéna aux côtés de la Loi et de la Justice

La figure féminine à la balance est naturellement prisée dans l'imagerie officielle touchant à la thématique de la Loi. Notre corpus permet de montrer que les artistes se plaisent à représenter Athéna à ses côtés. L'allégorie de la Sagesse se présente comme une figure

¹⁶Cesare Ripa, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont présentées*, op. cit., II, p. 132.

¹⁷*Ibid.*, II, p. 132.

¹⁸*Ibid.*, II, p. 133.

¹⁹Gravelot, Cochin et Charles-Étienne Gaucher, *Iconologie, ou Traité de la science des allégories*, op. cit., III, p. 39.

soulignant le bienfondé des lois, que chaque régime soucieux de légitimité, dans des contextes politiques parfois fragiles, souhaite mettre en avant. Plusieurs exemples, de natures et d'époques différentes, le révèlent.

Nous rappelons d'abord l'exemple du plafond de Meynier au Louvre, peint en 1801, et qui représente *La Terre recevant des empereurs Adrien et Justinien le code des lois romaines dictées par la Nature, la Justice et la Sagesse* (fig. 265). Nous avons évoqué cette œuvre pour démontrer qu'Athéna pouvait tenir le rôle d'allégorie de la Sagesse²⁰. C'est précisément cette fonction qui, aux côtés de l'allégorie de la Justice, lui permet de souligner le bienfondé de la législation romaine, érigée comme exemple par l'Empire²¹. Pour rappel, sur le tableau on peut voir les empereurs Adrien et Justinien tendant la table du code des lois à l'allégorie de la Terre, coiffée d'une couronne crénelée. Cette action s'effectue sous le regard de *Roma*, tenant sa lance et une victoire, ainsi qu'un groupe de figures : la Nature, reconnaissable à ses multiples poitrines, découverte et éclairée par un génie ailé, et tout en haut la Justice et Minerve. Avec sa balance et son épée, la Justice est celle qui garantit l'application du code de la loi. Elle est secondée par la Sagesse, Minerve – reconnaissable uniquement à ses attributs défensifs, le casque et l'égide – qui assure sa modération. Ensemble, elles protègent le bon déroulement des actions de l'État et patronnent les activités législatives.

D'ailleurs cette association est immortalisée neuf ans plus tard, lorsque devant le Palais Bourbon, qui abrite les activités législatives, est placée à l'entrée de la façade côté Seine, à gauche de l'escalier en regardant le Palais, une copie de la « Minerve Giustiniani » (fig.278). Nous avons pu évoquer le parcours de l'artiste dans le deuxième chapitre de la thèse²². Elle a été réalisée en 1810 par le sculpteur Philippe-Laurent Roland (1746-1816), qui est alors un sculpteur encore peu connu, mais prometteur²³. En 1805²⁴, le projet est confié à l'architecte du Corps législatif et du ministre de l'Intérieur, Bernard Poyet (1742-1824). Le programme iconographique du fronton et des bas-reliefs de la façade est approuvé par l'empereur en juin 1806. La lettre des questeurs du 2 décembre 1806 indique qu'il prévoit des sculptures destinées à compléter la décoration : les statues assises de l'Hospital, Montesquieu, Cujas,

²⁰Cf. *supra*, p. 258.

²¹Isabelle Mayer-Michalon, « Les plafonds peints de Charles Meynier (1768-1832) au Louvre et aux Tuileries », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1999, p. 245-264.

²²Cf. *supra*, p. 175.

²³Voir notre article sur le Palais Bourbon : Manon Champier, « Athéna citoyenne. La réception d'une déesse antique dans le patrimoine de l'Assemblée nationale », *Pallas. Revue d'études antiques*, n° 100, avril 2016, p. 249-273.

²⁴Le contexte historique ainsi que le contenu des lettres d'archive des questeurs nous sont donnés par Gatulle (*ibid.*, p. 13-23).

Dumoulin, Sully, Colbert, Molé et d'Aguesseau, ainsi que deux statues debout pour lesquelles les questeurs proposent une Athéna et une Thémis, sur modèle antique. Nous notons que cette fois le nom de la déesse Thémis est explicite et qu'il ne s'agit pas de donner une simple allégorie de la Justice, mais bien de donner à voir des modèles antiques tels qu'ils existaient dans l'Antiquité. Ce duo est perçu comme à même de figurer les activités des représentants de la nation, Thémis en tant que déesse de la loi et de la justice et Athéna en tant que figure de sagesse qui patronne les activités politiques dans l'Antiquité. Le projet initial de l'architecte Poyet prévoyait, quant à lui, deux sculptures représentant les génies de la Législation et de la Prudence²⁵. Avec l'utilisation de ces déesses, l'esprit initial est ainsi conservé, Thémis incarnant la Législation et Athéna étant associée à la Raison, donc la Prudence. Et ce choix n'est pas laissé au hasard, puisqu'il est à l'extérieur et visible de tous. En témoigne cette intervention des questeurs en 1823, qui souhaitent voiler les nudités du bas-relief du fronton de l'entrée côté Seine :

« Il n'en est pas d'un monument public comme des productions de l'art qui ne sont destinées à être vues que par ceux qui ont la volonté de les voir. L'un est pour tous et s'offre à tous les regards, aux regards même de ceux qui ne le cherchent pas, les autres, au contraire, n'attirent qu'une curiosité spontanée²⁶ »

Le choix de ce programme iconographique est important et il représente un véritable enjeu en raison de son exposition, au regard de tous. L'Antiquité semble lui conférer un crédit, et, si nous ne sommes pas surpris du choix de Thémis pour décorer un bâtiment consacré aux activités législatives, la présence d'Athéna aurait pu être moins évidente. Son rôle d'allégorie de la Sagesse ainsi que ses fonctions antiques de divinité poliade, patronnant le bon déroulement des activités de la cité, se révèlent être des critères favorisant son utilisation dans ce contexte.

En fin de compte, seulement six des statues demeurent, dont la Minerve Giustiniani de Roland. Nous avons pu discuter plus en avant du modèle antique qui a servi à l'artiste, copie romaine d'un original grec d'époque classique, se trouvant au musée du Vatican²⁷. Nous avons rappelé la popularité de la statue qui, en 1805, au moment de la commande passée à Roland, appartenait à Lucien Bonaparte²⁸.

²⁵*Le patrimoine de l'Assemblée nationale*, Paris, Attique, 2006. La *Thémis* a été réalisée par le sculpteur J.-A. Houdon.

²⁶Registre correctionnel 23 oct. 1823, cité par Gatulle, *ibid.*, p. 31.

²⁷Cf. *supra*, p. 175.

²⁸Ferdinand Boyer, *Le monde des arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire, Études et recherches*, Società editrice internazionale, 1970.

Son association avec la déesse Thémis permet au programme iconographique de mettre en valeur aux yeux des passants le prestige de l'institution législative hébergée par le Palais Bourbon, un effet renforcé par la présence des sculptures des grands hommes d'État. Placer la déesse à l'entrée principale du Palais abritant la représentation nationale est un gage du crédit accordé à la déesse au XIX^e siècle. Le choix s'est porté sur une copie antique et non sur une composition originale, relevant de ce que nous avons qualifié de « premier degré de réception », afin de montrer une image probablement familière de beaucoup, et de montrer la déesse telle qu'elle rayonnait depuis l'Antiquité. Elle rappelle aux passants, comme aux visiteurs, la grandeur du lieu dans lequel ils pénètrent. La copie permet aussi de s'assurer une qualité artistique, puisque l'art antique est largement renommé depuis Winckelmann, comme nous l'avons vu²⁹. Athéna et Thémis forment un duo efficace pour patronner le bon fonctionnement des activités législatives de l'État. Qu'il s'agisse bien de Thémis ou d'une allégorie qui lui est héritée, il est donc fréquent de les flanquer d'Athéna, leur servant de protectrice ou de guide.

C'est le cas dans le plafond de la salle du Contentieux, au Louvre, réalisé par Michel-Martin Drölling (1786-1851) : *La Loi descendant sur la terre pour y établir son empire et répandre ses bienfaits* (fig. 292), réalisé en 1827, que nous avons simplement évoqué sans le présenter en détail³⁰. Michel-Martin Drölling est né en 1786 à Paris. Il est l'élève de David et obtient le grand prix de Rome en 1810, ainsi qu'une médaille au Salon en 1817, pour son *Orphée perdant Eurydice*, acheté ensuite par le gouvernement pour être placé au musée du Luxembourg³¹. La plupart des commandes qui lui sont passées proviennent du gouvernement ; il est un habitué de l'imagerie officielle. Son allégorie pour la salle du Contentieux, somme toute peu originale, suscite les éloges d'une grande partie de la critique³². Nous avons rappelé, dans le chapitre précédent, la source d'inspiration qu'avait représentée, pour cette œuvre, l'*Aurore* de Guido Reni (1575-1642), décorant le casino Pallavicini-Rospigliosi à Rome.

Lorsqu'en 1827 le Conseil d'État s'installe au Louvre, il est doté d'un programme iconographique visant à légitimer l'action de l'État et du monarque, qui rend hommage aux

²⁹Cf. *supra*, p. 48.

³⁰Cf. *supra*, p. 264.

³¹Michaud, *Biographie universelle, ancienne et moderne*, Paris, Chez Madame C. Desplaces et M. Michaud, 1855, vol.11.

³²Sébastien Allard, *Le Louvre à l'époque romantique : les décors du palais (1815-1835)*, Lyon, Paris, Fage éditions, Musée du Louvre éditions, 2006. p. 118.

législateurs mythiques et à la Loi en général³³. La salle se structure autour de ce plafond allégorique, complété par des panneaux muraux : *Moïse législateur* de Marigny, *Justinien composant ses lois* de Delacroix, *Charlemagne présentant ses capitulaires à l'assemblée des Francs* de Scheffer et *Numa donnant des lois aux Romains* de Cogniet. Les dessus-de-porte peints par Caminade représentent les génies de Numa, Moïse, Justinien et Charlemagne. Comme nous l'avons dit, pour sa composition, Drölling s'est inspiré du modèle baroque italien, *L'Aurore* de Guido Reni, peint entre 1612 et 1614 au casino Pallavicini-Rospigliosi de Rome, l'Italie étant, au XIX^e siècle, la référence en matière de décors. La composition de Drölling réinterprète celle de *L'Aurore*, la position du char et de certains personnages étant presque identique. Sur l'image de Drölling, la Loi se tient debout sur son char. Elle possède pour attributs un diadème et un sceptre, symboles de pouvoir, et une table de la Loi. Nous notons que cette image semble adapter assez librement les recommandations des manuels d'iconologie, qui mentionnent pour la Justice ou la Loi la couronne ou le Diadème, ainsi que les livres de loi³⁴ et que l'on ne trouve pas ici la balance. C'est, de notre point de vue, la table de la Loi qui se présente comme l'attribut le plus lisible et caractéristique, alors que beaucoup de figures peuvent porter les attributs de la souveraineté qui permettent simplement d'exprimer une autorité.

Son char est conduit par Athéna, la Sagesse : c'est elle qui guide directement l'avancée de la Loi et la conduit sur la bonne voie. Deux figures marchent aux côtés du char, possédant respectivement un rameau d'olivier, symbole de paix et un niveau d'égalité. Un génie de la renommée, soufflant dans sa trompette et tenant un étendard indiquant « SUUM CUIQUE », précède le char. Deux figures symbolisant des vices sont renversées par les chevaux du char et s'effondrent. Le char est suivi par une assemblée parmi laquelle on peut reconnaître Hermès, évoquant le Commerce, mais aussi l'Éloquence, Déméter, incarnant l'Agriculture avec sa faux et son épi et accompagnée de l'Abondance, identifiable à sa corne se vidant perpétuellement de fleurs et de fruits. Trois autres figures sont dans le cortège et pourraient représenter les Arts, car elles possèdent des attributs tels qu'une palette et un pinceau. Le message de l'allégorie est donc le suivant : la Loi dans toute sa Renommée et guidée par la Sagesse, repousse les vices et apporte la Paix et l'Égalité, permettant l'établissement du Commerce, de l'Agriculture, des Arts et de l'Abondance. Dans une telle composition allégorique, glorifiant les bienfaits de la Loi, Athéna, en tant que personnification de la

³³*Ibid.*, p. 118-127.

³⁴Cf. *supra*, p. 305.

Sagesse, fait aussi office de guide et de garante du bienfondé des actions de l'État et de ses institutions législatives.

Ces exemples ont des portées variées : ils se trouvent soit à l'intérieur de salles dont le thème iconographique met en avant les bienfaits de la législation mise en place par le régime ; ils ne sont alors observés que par les fonctionnaires en activité et rappellent l'importance de leur mission et de la cause pour laquelle ils travaillent. D'autres, se trouvant à l'extérieur, cherchent à exprimer aux passants la grandeur des institutions qu'ils longent et l'importance des activités qui se déroulent dans les bâtiments qu'ils observent. Il s'agit d'afficher ici un prestige et de marquer les impressions, comme l'a expliqué Paul Veyne³⁵. Dans les deux cas, ces œuvres sont les témoins de la construction d'un discours par l'image de la part des pouvoirs publics en quête de légitimation, contribuant à l'élaboration d'une culture visuelle commune où Athéna et la Justice travaillent de pair.

Cependant, certains exemples de notre corpus, abordant la thématique de la loi, montrent que parfois c'est seulement Athéna que l'on choisit de faire figurer pour garantir son bienfondé, là où, pourtant, l'allégorie de la Justice pourrait servir à légitimer les textes de loi et rappeler l'importance de les respecter.

5.1.3. Athéna, une figure parfois préférée à celle de la Justice

Pour patronner les activités législatives, la figure de la Sagesse qu'est Athéna peut pourtant parfois faire concurrence à celle de la Justice, puisque la Sagesse doit accompagner toutes les réalisations de l'État. Ceci est observable dès le début de la Révolution, alors même que la Monarchie n'est pas encore tombée, comme en témoignent certains en-têtes de textes de lois, promulgués à la fin de la Monarchie, où figure la déesse. Le premier exemple de notre corpus provient des archives municipales de Toulouse et concerne des décisions militaires (fig. 204). Comme cela a été évoqué³⁶, le domaine militaire se plaît à faire figurer la déesse, notamment pour prêter ses traits à une allégorie de la République combattante, ou encore à une allégorie de la Patrie. Ceci répond à une tradition plus ancienne faisant figurer régulièrement la déesse sur ce genre d'en-tête, puisque le document que nous présentons ici date du 6 mai 1792, seulement quelques mois avant l'avènement de la République et l'on peut encore distinguer dessus des symboles royalistes, tels que les fleurs de Lys et une couronne

³⁵Cf. *supra*, p. 143.

³⁶Cf. *supra*, chapitre 3, p. 189.

royale. Nous avons rencontré le même en-tête pour d'autres types de lois, c'est pourquoi nous n'avons pas placé cette source dans l'analyse du corpus militaire mais dans celui ayant trait à la législation en général.

Parmi l'ensemble chargé d'éléments occupant ce bandeau, compilant des armes, des objets militaires tels que des tambours ou des drapeaux, ainsi que les armes royales, se tiennent deux figures : à droite, la Renommée, soufflant dans ses trompettes et faisant passer à la postérité la nouvelle loi, et à gauche Athéna, représentante de la Sagesse, qui a permis la promulgation de cette loi, identifiable à sa chouette, son casque, sa lance et son bouclier où l'on peut voir le *gorgoneion*. Athéna est une figure utilisée pour décorer les en-têtes royaux de cette fin de siècle, et toujours en vigueur une fois la Révolution déclenchée. Elle est éventuellement préférée à la figure de la Justice avec la balance. La présence d'Athéna dans cet en-tête fait de la loi publiée une réalisation placée sous le signe de la Sagesse.

De même, lorsqu'en 1808, le Corps législatif, l'assemblée en charge du pouvoir législatif sous le Premier Empire, édite une médaille pour sa session annuelle, il fait figurer sur l'avvers le profil d'une déesse casquée (fig. 276). La médaille a été réalisée par Romain-Vincent Jeuffroy (1749-1826), un médailleur reconnu qui a travaillé une dizaine d'années en Italie, où sa production est très importante³⁷. Après son retour définitif en France, il est nommé membre de l'Institut en 1803 et exerce la fonction de directeur de La Monnaie. Le revers de la médaille contient simplement l'inscription « CORPS LEGISLATIF » et « Session de l'an 1808 ». Au revers figure le portrait de la déesse avec la signature de Jeuffroy. La figure qu'il représente sur cette médaille est uniquement casquée, et on aurait pu penser à une représentation de Roma, d'autant plus que l'artiste a vécu un temps à Rome et a pu observer les représentations de cette déesse. Pourtant le casque corinthien dont il la dote évoque plus une Athéna. Le *LIMC* fournit de nombreux types iconographiques de monnaies qui pourraient servir de modèle, tel que celui du statère en argent de Syracuse, datant d'environ 336 av. n. è. (fig. fiche 604)³⁸. On y retrouve en effet la déesse de profil, avec un casque corinthien relevé sur le haut du crâne, très sombre, sans cimier, ni décoration, laissant dépasser les cheveux sur les épaules. La médaille de Jeuffroy devait sans doute être distribuée aux membres du Corps Législatif, et il a jugé bon d'y faire figurer la grande déesse de la Sagesse et non une figure évoquant la Loi ou la Justice. Ce procédé n'est pas utilisé exclusivement par le support à diffusion limitée que représente la médaille ou l'en-tête de texte de loi.

³⁷L. Dussieux, *Les Artistes français à l'étranger*, Paris, Gide et J. Baudry, 1850.

³⁸Pierre Demargne, « Athéna », dans *LIMC*, 1984, vol.II-1, p. 983, fig. 310.

À la même époque que la décoration de la façade côté Seine du Palais Bourbon, le Louvre voit aussi certaines de ses façades de la cour Carrée décorées de nouveaux frontons³⁹. Nous avons déjà analysé le bas-relief de Le Sueur, *Minerve distribuant des couronnes* (fig. 282)⁴⁰. Celui-ci fait face à un autre de Claude Ramey (1754-1838), intitulé *Le Génie de la France sous les traits de Napoléon faisant succéder les travaux de la Législation à ceux de la guerre* (fig. 279). Ramey est né à Dijon, où il commence sa carrière avant d'arriver à Paris en 1780 et obtient le grand prix de sculpture en 1782⁴¹. La cour Carrée est principalement terminée entre 1801 et 1810 et les décors des pavillons centraux, nord et sud, sont commandés à Ramey et à Lesueur⁴². Les bas-reliefs sont ensuite modifiés avec la Restauration pour adapter les parties qui renvoyaient spécifiquement à l'empereur. La première version du fronton de Ramey comportait en son centre une statue de Napoléon en pied, portant un manteau impérial contemporain. Elle a ensuite été remplacée par un génie ailé plus neutre, pouvant représenter la France. Le reste de la composition n'a pas été modifié. Les deux parties de l'allégorie se structurent autour du génie, anciennement Napoléon. À droite, on peut voir le dieu Arès⁴³, casqué et tenant un étendard avec l'aigle impérial, ainsi que divers guerriers et de l'équipement militaire. Une victoire avec la palme de la renommée se tient entre le Génie de la France et Arès. Le Génie, tout comme l'était Napoléon, est tourné vers le côté gauche de l'allégorie, qui représente les travaux de la Législation.

La première figure de l'assemblée réunie de ce côté est Athéna. Elle porte simplement l'égide et le casque et pose la main sur une table de la Loi, peut-être le code civil que tient une figure féminine agenouillée à ses pieds. Le Génie, et Napoléon avant lui, tendent la main vers le code que la déesse s'apprête à lui confier. À l'extrémité gauche de l'assemblée est assis Hermès, symbole du Commerce, tenant une corne d'abondance, annonçant la prospérité à venir. Ramey a donc mis en parallèle Athéna et Arès. Suivant un procédé que nous avons déjà évoqué, c'est ce dernier qui assume la dimension guerrière⁴⁴, alors que la deuxième est rangée du côté des institutions législatrices de l'État et montre avec quelle sagesse Napoléon a conçu

³⁹Isabelle Leroy-Jay Lemaistre, « Le Louvre et les Tuileries. Deux palais dans la ville », dans Sylvain Laveissière (dir.), *Napoléon et le Louvre*, Paris, Librairie Arthème Fayard, Musée du Louvre, 2004, p. 35-45.

⁴⁰Cf. *supra*, p. 295.

⁴¹Etienne Achille Réveil et Duchesne aîné, *Musée de Peinture et de Sculpture*, Paris, Audot, 1834, vol.XVI.

⁴²Isabelle Leroy-Jay Lemaistre, « II. Le Louvre et les Tuileries. Deux palais dans la ville », *op. cit.*

⁴³Tout comme pour Athéna, nous privilégions, par souci de simplicité et de clarté, le nom grec lorsqu'un contexte romain n'est pas spécifiquement donné, les divinités grecques et romaines étant généralement considérées comme étant les mêmes dans la réception du XIX^e siècle, comme nous avons pu le mentionner de nombreuses fois.

⁴⁴Cf. *supra*, p. 248.

son œuvre. Encore une fois, elle ne possède que les attributs guerriers défensifs et se fait ambassadrice de la paix et de la civilisation. L'artiste l'associe au domaine législatif, si important parmi les réalisations du règne de Napoléon et il la présente comme celle qui le promulgue. Il est possible d'envisager que la figure agenouillée devant elle et tenant la table est une allégorie de la Loi. Elle n'est, en tout cas, pas équipée de la balance et c'est clairement Athéna qui est actrice de la scène, éclipsant la deuxième figure, qui lui semble subordonnée. Athéna n'est ici plus que sagesse et patronne des activités civiles et législatrices. Son aspect guerrier est déchargé par la figure d'Arès et elle suffisamment prestigieuse pour être préférée à une allégorie plus classique de la Justice ou de la Loi pour incarner les « travaux de la législation ». C'est elle qui valide et légitime l'intervention des pouvoirs publics.

Le même rôle lui est conféré dans le tableau de Guillaume-François Colson, *La Sagesse sous la figure de Minerve approuvant le code des lois que le génie de la France lui présente* (fig. 293), que nous avons déjà évoqué pour démontrer l'utilisation de la déesse comme personnification de la Sagesse⁴⁵. Pour la présentation du parcours de l'artiste, nous renvoyons le lecteur à cette section et nous nous contentons de rappeler ici qu'il s'agit d'un peintre académique, élève de David. Sa *Sagesse sous la figure de Minerve* se trouvait originellement dans la salle des Conférences du conseil d'État, avant d'être décrochée, lorsque ce dernier a quitté le Louvre, et d'être envoyée au palais de justice de Quimper en 1872. Elle se trouve aujourd'hui au musée des beaux-arts de la même ville⁴⁶. Le programme iconographique de la salle des conférences renvoyait à la législation ainsi qu'à différentes instances relevant de l'État. On pouvait y voir, *La Paix faisant régner la Justice et versant l'abondance sur la terre* de Joseph-Ferdinand Lancrenon (1794-1874) et l'*Allégorie de la guerre* de François Dejuinne (1786-1844) sur les murs ouest, deux tableaux aujourd'hui disparus, ce qui ne nous permet malheureusement pas de savoir si Dejuinne avait utilisé Athéna pour incarner la Guerre. Sur le mur sud était accrochée *La Justice ramenant l'Abondance et l'Industrie sur la terre*, de Jean Alaux (1786-1864) ainsi que *La Justice veillant sur le repos du monde* de Jean-Pierre Franque (1774-1860), d'après Alaux. Charles de Steuben (1788-1856) avait réalisé *L'Innocence se réfugiant dans les bras de la Justice* pour le mur nord, qui figurait donc aux côtés de *La Sagesse* de Colson. Des dessus de porte complétaient la thématique de la salle : au nord *Le Génie des Lois* de Colson et *Le Génie des arts* d'Arnable-Paul Coutan (1792-1837),

⁴⁵Cf. *supra*, p. 262.

⁴⁶Sébastien Allard, *Le Louvre à l'époque romantique*, op. cit., p. 128.

aujourd'hui perdu, et au sud, *La Force* de Steuben et un *Génie portant des armes* de Dejuinne, disparu, lui aussi.

Ainsi, le tableau de Colson, où figure Athéna, s'inscrit dans un ensemble dédié à des thématiques institutionnelles glorifiant la justice et plus largement, les bienfaits de l'État. Le peintre a décidé de choisir Athéna comme la garante du bienfondé des textes de lois, en tant qu'incarnation de la Sagesse, plutôt que de faire figurer Thémis, la Justice ou la Loi. C'est aussi probablement son lien étroit avec la Paix, en tant que protectrice des cités, patronne des réalisations humaines et inventrice de l'olivier, symbole de paix, qui fait pencher la balance en sa faveur. Sébastien Allard écrit à propos du programme iconographique de la salle des Conférences :

« Le thème dominant des panneaux était, derrière les bienfaits de la Justice, celui de la Paix auquel, pour se démarquer de l'Empire, la Restauration accorda toujours une grande importance⁴⁷. »

La prééminence d'Athéna sur d'autres figures ici peut être justifiée par l'accent mis sur la Paix, une notion qui lui est étroitement liée, comme l'a montré l'analyse des publications historiques du XIX^e siècle. L'Empire ayant été très conquérant, la Restauration souhaite mettre en avant cette valeur et utilise la déesse dans ce but, tout comme la réalisation d'Antoine Étex, *La Paix* (fig. 303), sur l'Arc de triomphe de l'Étoile, pourtant commencé sous l'Empire. Elle trouve en tout cas sa place dans l'allégorie de Colson, qui n'a pas employé la figure à la balance.

Tout comme nous avons vu qu'Athéna pouvait parfois supplanter Apollon dans son domaine, ces exemples attestent que les allégories traitant de la thématique de la loi préfèrent parfois la figure d'Athéna à celle, plus attendue, de Thémis ou de la femme à la balance. Son rôle de déesse poliade protectrice du bon fonctionnement de la cité favorise probablement un tel statut, renforcé par l'allégorisation de la déesse qui en fait la personnification de la Sagesse, une figure pouvant servir n'importe quelle légitimation, et possédant un pouvoir civilisateur, comme nous l'avons démontré⁴⁸. Cette dimension en fait une figure de choix pour patronner les textes fondateurs énonçant les grands principes sur lesquels doit s'appuyer la législation, tels que la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen.

⁴⁷*Ibid.*, p. 140.

⁴⁸Cf. *supra*, p. 284.

5.1.4. Athéna, patronne des textes civilisateurs

La déesse civilisatrice est la figure idéale pour patronner le texte fondateur que représente la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen. Adopté le 26 août 1789, il énonce un ensemble de droits naturels individuels et les conditions de leur mise en œuvre⁴⁹. Il fait l'objet d'une diffusion par le biais de l'impression de feuillets et d'estampes consultables sur le catalogue de la BnF et dont on présente ici un exemple. De tels feuillets, dont le caractère officiel est discutable, puisque provenant probablement d'initiatives personnelles des imprimeurs, sont toutefois des pièces intéressantes pour analyser la mise en scène du pouvoir et de ses injonctions dans l'iconographie révolutionnaire. L'exemplaire qui va être analysé est richement illustré par le dessinateur Claude-Louis Desrais (1746-1816) et par le graveur Auguste Blanchard (1766-ap. 1832) sur lesquels nous avons peu d'informations, si ce n'est que Blanchard est le premier d'une famille de graveurs⁵⁰ (fig. 211).

La gravure comporte deux colonnes réunissant le texte de la Déclaration, encadré d'allégories et des portraits de Marat et Le Pelletier, figures de la Révolution assassinées en 1793, date supposée de l'édition du document. Les deux colonnes sont séparées par un long faisceau de licteur, surmonté du bonnet de la Liberté avec cocarde, du niveau maçonnique, d'une épée, d'une pelle, d'une hache et d'une massue, ensemble d'attributs régulièrement présents dans les allégories révolutionnaires de cette fin de siècle⁵¹. Au-dessus des colonnes, quatre figures allégoriques sont visibles, baignant dans la lumière de l'œil, autre symbole franc-maçon⁵² surmonté de l'inscription « DÉCLARATION DES DROITS DE L'HOMME ET DU CITOYEN ». Au centre, c'est la Vérité, nue et tenant un miroir conformément codes iconographiques traditionnels, qui est révélée par les autres figures, alors que le voile qui la couvre tombe. Un rayon réfléchi sur son miroir éclaire le Temps, représenté, comme le veut la coutume, sous les traits d'un vieil homme ailé, tenant une faux et accompagné d'un sablier et d'un serpent se mordant la queue. Il semble découvrir à son tour la Vérité de son voile pour la montrer au spectateur. Sous la Vérité, est couchée une figure féminine qui tient le niveau

⁴⁹Le texte est consultable sur le site officiel *Legifrance.gouv.fr* : *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1789* | *Légifrance, le service public de l'accès au droit*, <https://www.legifrance.gouv.fr/Droit-francais/Constitution/Declaration-des-Droits-de-l-Homme-et-du-Citoyen-de-1789>, consulté le 8 août 2017.

⁵⁰Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris, Gründ, 1999.

⁵¹Maurice Agulhon, *Marianne au combat : l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979.

⁵²Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles - Mythes, rêves, coutumes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont et Jupiter, 1982.

maçonnique au-dessus du texte de la Déclaration et qui, par conséquent, est probablement l'Égalité. Assise au-dessus d'elle, soutenant la Vérité, ainsi que le titre du document, se trouve une figure ayant l'apparence d'Athéna. Elle est coiffée d'un casque et tient une lance, alors que derrière elle repose un bouclier avec le *gorgoneion*. Sur sa poitrine, l'égide, faite d'écailles, présente en son centre une tête de lion et non de Méduse, le bricolage allégorique traduisant ici soit une ignorance de l'artiste – ce qui paraît peu probable tant les autres figures possèdent des attributs caractéristiques – soit une volonté de renvoyer à la Force populaire ou à la Puissance, concepts attachés à Héraclès, et par extension au lion, dont la peau était un des attributs du héros. Cette figure pourrait être aussi bien la Force ou la Sagesse. L'artiste s'est probablement inspiré d'Athéna, dont la plasticité de la figure est à même d'évoquer ces concepts.

C'est aussi en protectrice de la déclaration des Droits de l'Homme qu'elle est représentée sur le frontispice de la *Collection complète, des portraits de MM^{rs} les députés de l'Assemblée nationale de 1789* [sic], publiée à Paris entre 1789 et 1791 (fig. 54). Au bas de l'illustration, on retrouve en effet une figure très fortement apparentée à la déesse, sur laquelle repose la table des « Droits de l'Homme » : elle est casquée, porte l'égide et un bouclier avec en son centre le *gorgoneion*. Elle tient aussi une pique, surmontée du bonnet de la Liberté, prenant les traits d'une figure hybride qui peut ainsi évoquer plusieurs valeurs mises en avant par la Révolution : à la fois la liberté, mais aussi la sagesse, étant donné la forte ressemblance de la figure avec Athéna. Il ne peut pas s'agir déjà d'une allégorie de la République, puisque celle-ci n'a pas encore été mise en place, et d'ailleurs on aperçoit les symboles monarchistes comme le blason avec les trois fleurs de lys et la couronne royale. Le bricolage allégorique et symbolique s'opère à d'autres endroits de la composition, puisant dans de multiples références. Derrière le blason sont visibles un canon et des boulets, évoquant le combat militaire. La métaphore est atténuée par la présence d'un rameau d'olivier. Un étendard est couché au sol, et l'on voit au loin un paysage de mer avec des voiliers. Ainsi, Athéna est-elle une figure jugée pertinente pour la mise en scène du pouvoir législatif que représentent les députés de la nouvelle assemblée, dans une monarchie constitutionnelle, forte, mais garantissant aussi les droits des citoyens et la paix. Sa dimension civilisatrice convient parfaitement au patronage de la Déclaration des droits de l'Homme et du Citoyen. Ce texte fondateur sert, dès 1791, à dicter les grands principes que doit garantir la Constitution

française, loi fondamentale instaurant l'organisation de l'État⁵³. À nouveau, on retrouve Athéna dans les gravures diffusant ce type de loi.

5.1.5. Athéna, gardienne de la Constitution

En 1793 est adoptée une nouvelle Constitution, le 6 messidor an I (24 juin 1793). De la même façon que la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen, elle circule sur des imprimés illustrés. Cette Constitution, très discutée dès sa promulgation⁵⁴, après avoir été ratifiée par un référendum marqué par une très forte abstention, ne fut jamais appliquée. Les documents qui circulent pour la diffuser sont probablement plus que jamais en quête d'une importante légitimité et les images peuvent avoir une dimension pédagogique pour les personnes illettrées, même s'il est toujours difficile de savoir entre quelles mains elles se sont réellement retrouvées, ni à combien d'exemplaires ces feuillets ont été tirés, puisque les collections de Vinck et Hennin n'indiquent rien à ce propos. À nouveau, on trouve Athéna ou des figures inspirées de la déesse dans les décorations de ces gravures. Nous proposons un exemple extrait de la collection d'estampes Hennin, du catalogue de la BnF (fig. 213). Il est publié chez Gamble et Coipel à Paris en 1793, et écrit par Charles Picquet (1771-1827). Une mention en bas du feuillet indique qu'il se vend chez l'éditeur. Une fois de plus, on ne saurait le considérer comme un document officiel, mais il est un témoin de l'utilisation d'Athéna dans la mise en scène du pouvoir.

À nouveau, le texte est réparti sur plusieurs colonnes. Le titre figure en exergue et indique « ACTE CONSTITUTIONNEL DES FRANÇAIS/ACCEPTÉ PAR LE PEUPLE RÉUNI À PARIS/Au Champ de Mars le 10 Août 1793 » et souligne la légitimité du texte, adopté par référendum. Il est encadré par deux amours qui tendent une couronne de laurier d'un air sérieux. De part et d'autre des colonnes de texte, deux figures allégoriques tiennent des étendards surmontés du coq gaulois, symbole utilisé par les révolutionnaires et contenant des extraits de textes officiels. À droite, une figure féminine aux seins dénudés et équipée de la peau de lion et de la massue d'Héraclès incarne la Force militaire, comme l'indique le cartouche au commencement de l'étendard. Cette figure est fidèle aux codes de représentation

⁵³Elle est consultable sur le site du Conseil Constitutionnel, *Constitution de 1791*, <http://www.conseil-constitutionnel.fr/conseil-constitutionnel/francais/la-constitution/les-constitutions-de-la-france/constitution-de-1791.5082.html>, consulté le 16 avril 2018.

⁵⁴Voir par exemple ce qu'en dit le député Salle, *Examen critique de la Constitution de 1793*, Paris, Gorsas, 1795.

prescrits par Gravelot et Cochin pour la figure de la Force⁵⁵. À gauche, on peut voir une autre figure féminine, dont l'aspect est similaire à celui d'Athéna. Vêtue à l'antique, elle est casquée et cuirassée et possède une table de la Loi à ses pieds. Le titre du cartouche indique qu'il s'agit de la « SAGESSE LÉGISLATIVE ». Pour représenter un type de sagesse, l'artiste a logiquement puisé dans l'iconographie de la déesse et l'a adaptée au concept législatif.

Les textes gravés sur les étendards sont d'un côté un extrait de la Loi du 7 fructidor an II, signalant les changements dans les attributions des Comités de la Convention, et de l'autre un extrait du rapport à la Convention du 28 brumaire an II. Il est accompagné d'un message de propagande du gouvernement révolutionnaire soulignant sa légitimité au nom du peuple et visant ses ennemis, ainsi que d'un extrait du Décret du 12 germinal an II présentant la liste des commissions exécutives de l'État. Deux portraits de personnalités que nous n'avons pu identifier accompagnent ces textes, renforçant un peu plus leur légitimité. Sous le texte, se tient une dernière figure allégorique qui pourrait être une image de la Domination. Elle brandit un sceptre au bout duquel se trouve un œil, qui, chez Ripa, est un symbole de la vigilance⁵⁶. Notre figure tient par un mors un lion, assis à ses pieds, les pattes posées sur les symboles impériaux, évoquant la monarchie vaincue. Le lion dompté est emprunté à la figure de la Raison chez Ripa, pour représenter la domination des passions⁵⁷. Il pourrait donc s'agir d'une figure hybride composée par l'artiste, alliant les symboles de la Domination et de la Raison, pour incarner une autorité⁵⁸. La pierre sur laquelle repose la patte du lion indique « La Convention Nationale décrète à l'unanimité que la Royauté est abolie en France ». Une autre derrière le groupe porte l'inscription « La Convention Nationale déclare qu'appuyée sur les vertus du Peuple Français elle fera le triomphe de la République Démocratique et punira sans pitié ses ennemis. Décret du 1^{er} Floréal An 2^e de la République ».

Cet imprimé est un témoin significatif de la quête de légitimité du nouveau gouvernement et de sa Constitution qui n'hésite pas à employer des symboles et des messages autoritaires, que peuvent incarner les images du lion, ou encore la figure d'Athéna, garantissant la sagesse des lois. La Révolution ayant coupé avec les références de l'Ancien Régime et souhaitant se démarquer de celle de l'Église, les figures allégoriques et antiques sont un support privilégié pour tenter de créer une imagerie politique réunissant la nouvelle

⁵⁵Gravelot, Cochin et Charles-Étienne Gaucher, *Iconologie, ou Traité de la science des allégories*, Paris, Lattré, 1796.

⁵⁶Cesare Ripa, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont présentées*, *op. cit.*

⁵⁷*Ibid.*, p. 209.

⁵⁸*Ibid.*, p. 166-167.

nation française. Athéna y est une source d'inspiration très fréquente, comme le montrent les documents analysés dans ce chapitre, et sa figure peut prêter ses traits à des allégories associées au domaine législatif. À nouveau, nous soulignons que l'artiste qui a composé l'image aurait pu ici préférer utiliser la Justice à la balance, garante de la bonne application de la loi, mais c'est visiblement le caractère de sagesse des œuvres de la Convention qu'il a préféré mettre en avant, jugeant l'image plus parlante et allant ainsi dans le sens de la propagande des textes publiés dans le document.

Les éditeurs et les artistes publient et diffusent des documents mettant en avant les textes de loi, émanation la plus directe du pouvoir auprès des citoyens. Certains artistes connus s'y essayent même. C'est le cas de Prud'hon (1758-1823), dont nous avons présenté les projets pour le Louvre dans le chapitre précédent⁵⁹. Il réalise une allégorie de la Constitution française, gravée par le célèbre Jacques-Louis Copia (1764-1799) (fig. 234). Ce dernier est né à Landau et vient ensuite à Paris où il exécute plusieurs gravures, dont un portrait de la reine Marie Antoinette⁶⁰. Plus tard, il grave une tête de Marat, d'après un dessin de David, juste après l'assassinat du premier. Le changement de régime ne lui porte donc pas préjudice. En tant que graveur, son travail reste dans l'ombre des artistes, mais il est très vite associé à Prud'hon, dont il diffuse régulièrement les dessins. *La Constitution Française* est l'une de ses premières reprises du travail du peintre et elle est éditée en 1796, un an après la mise en place de la nouvelle constitution du 5 fructidor an III.

La composition est une allégorie chargée : un ensemble de personnages se tient sur un piédestal, sur lequel figure un panneau avec l'inscription « CONSTITUTION FRANÇAISE/FONDÉE PAR LA SAGESSE SUR LES BASES/IMMUABLES DES DROITS DE L'HOMME/ET DES DEVOIRS DU CITOYEN. » L'image est accompagnée d'une description qui nous éclaire sur la signification de l'allégorie :

« Couverte d'un casque et d'une cuirasse sur laquelle brille le soleil de la Vérité, Minerve engage la Loi aussi cuirassée, le front ceint d'un diadème et tenant le sceptre de la vigilance à s'unir à la Liberté. La Déesse de la Sagesse semble leur imposer son joug en appuyant ses mains sur leurs épaules. La Liberté invite à cette heureuse réunion la Nature qui tient ses enfants par la main. Un animal qui dans l'état de domesticité n'a jamais pu être réduit à la servitude. Un Chat, emblème de l'indépendance est assis aux pieds de la Liberté. Auprès de la Loi s'avance un enfant qui porte une branche de chêne et une

⁵⁹Cf. *supra*, p. 276.

⁶⁰Michael Bryan, Robert Edmund Graves et Walter Armstrong, *Dictionary of painters and engravers, biographical and critical*, Londres, G. Bell and Sons, 1886.

tablette chargée d'une inscription. Du même côté un Lion musellé [sic], conduit par des Génies marche paisiblement et de front avec un agneau. Deux bas-reliefs analogues au sujet principal ornent le piédestal de cette allégorie. »

La présence d'une description est fréquente dans les gravures de ce type et laisse penser que l'allégorie n'est peut-être pas aisément lisible de tous mais que les artistes souhaitent la rendre accessible. Ici, elle nous renseigne sur les fonctions attribuées à Athéna par Prud'hon et Copia. La déesse se tient au centre de la composition, portant un casque dont la base du panache est une chouette, et sa poitrine est couverte de l'égide. En son sein, on ne voit pas le *gorgoneion*, mais le « soleil de la Vérité », comme l'indique la description, un bricolage allégorique qui permet d'adapter l'aspect de la déesse aux valeurs que souhaitent exprimer les artistes : la Sagesse apporte la Vérité et c'est elle qui éclaire les révolutionnaires et leur action politique. Athéna est présentée comme déesse de la Sagesse, le côté guerrier est occulté pour mettre en avant cette vertu et sa fonction pacifique ; aucune de ses armes offensives n'est présente.

Elle réunit la Loi et la Liberté qui sont désormais associées et garanties par la nouvelle constitution. La Liberté est facilement reconnaissable à sa pique surmontée du bonnet phrygien, au chat qui l'accompagne, et au joug et aux chaînes qu'elle foule du pied, en accord avec les conventions iconologiques traditionnelles. Nous savons maintenant que c'est une figure énormément utilisée par les républicains, au point de progressivement confondre son image avec celle de l'allégorie de la République⁶¹. La Loi est coiffée d'un diadème, et elle tient le sceptre de la vigilance, surmonté d'un petit coq, animal associé à cette notion et qui peut aussi, ici, renvoyer au coq gaulois. Elle est donc assez éloignée des figures proposées par les manuels d'iconologie⁶². La Liberté tient par la main la Nature, pourvue de plusieurs seins nourriciers, et la tête coiffée d'une couronne végétale, comme pour signifier que la Liberté est naturelle ou que la Liberté apporte la prospérité, puisque les jeunes enfants qui suivent la Nature portent une pelle et le niveau d'Égalité. L'un d'entre eux piétine une couronne cassée, renvoyant à la monarchie déchue. Les enfants qui accompagnent la Loi domptent, quant à eux, un lion et un agneau, qui avancent docilement. Le lion n'attaque pas l'agneau, pour montrer que la Loi garantit la sécurité, ce qui est renforcé par l'écrêteau tenu par l'un des enfants et portant l'inscription « LA LOI/SURETÉ DE TOUS ». Cet enfant porte aussi une branche de chêne, symbole de force.

⁶¹Maurice Agulhon, *Marianne au combat*, *op. cit.*

⁶²Cf. *supra*, p. 305.

Deux bas-reliefs complètent chacun de ces pôles de l'allégorie. Le premier, à gauche, sous la Loi, montre une figure féminine en défendant une autre contre l'attaque d'un homme. Une inscription au-dessous indique « CE QUI CONVIENT À LA SOCIÉTÉ ». De l'autre côté, l'autre bas-relief représente une femme en train d'éduquer de jeunes enfants dans un décor champêtre. Derrière eux on peut voir un chêne, une ruche et le niveau d'égalité dans le ciel, le tout constituant une image de la prospérité. L'inscription en-dessous indique cette fois « CE QUI CONVIENT AUX HOMMES ». Les bas-reliefs et l'écriteau sous le piédestal sont alternés avec les faisceaux de licteurs, symboles d'union et d'autorité très souvent utilisés par les républicains. L'allégorie se constitue donc selon deux pôles, d'une part la Loi et la sécurité qu'elle confère, et de l'autre la Liberté et les bienfaits naturels qu'elle procure. C'est Athéna, donc la Sagesse, qui permet de concilier les deux et c'est le but de la nouvelle Constitution promulguée ; elle s'en fait la gardienne et la garantit, tout comme elle garantit la bonne application de la loi et figure dans les thématiques relevant du domaine judiciaire.

5.1.6. Athéna garante de l'application de la loi et de l'instauration de la paix

La déesse peut donc être associée aux activités des législateurs et être utilisée comme protectrice de la Loi, garantissant, en tant que figure de Sagesse, son bien-fondé. Il est logique qu'elle garantisse aussi son application et soit utilisée dans le milieu judiciaire. Ainsi la retrouve-t-on dans les décors de la Cour de cassation, la juridiction la plus élevée, au palais de justice de Paris. Les activités judiciaires connaissant un essor particulier, le palais subit d'importants travaux à partir de la Restauration et cela jusqu'au Second Empire. Toutefois, alors que les travaux touchent à leur fin, il est ravagé par un incendie lors de la Commune en 1871. Le nouveau chantier de reconstruction, qui débute en 1883, est confié à l'architecte Joseph-Louis Duc (1802-1879), puis à partir de 1879 à Honoré Daumet (1826-1911)⁶³. Au premier étage, dans ce qui correspond aujourd'hui à la première chambre civile, est hébergée la salle d'audience. Dans cette salle, l'incendie de 1871 oblige à reprendre le gros-œuvre de la façade de la rue Harlay. Après la mort de Duc en 1879 et l'intervention d'Ernest-George Coquart (1831-1902), qui est révoqué pour sa lenteur d'exécution en 1890, c'est Paul Blondel (1847-1897), un élève de Daumet qui assure l'achèvement des travaux. L'ensemble est inauguré le 6 avril 1892. La mise en place des peintures est assurée, à partir de 1894, par

⁶³Voir la notice en ligne de la *Cour de cassation*, https://www.courdecassation.fr/cour_cassation_1/visite_cour_11/premier_etage_14/premiere_chambre_civile_86.html, consulté le 8 août 2017.

Victor Laloux (1850-1937), excepté pour celle qui nous intéresse ici et qui figure dans la salle dès 1888, *La Glorification de la Loi* de Paul Baudry (fig. 399).

Le plafond attire le regard dès l'entrée dans la salle, grâce à ses lourds bandeaux de stuc doré, rappelant ceux du plafond de la salle du Sénat, au palais de Doges de Venise. Le choix des tableaux qui décorent ce plafond particulièrement mis en valeur est donc important pour contribuer à la grandeur de ce décor impressionnant. Paul Baudry est le fils d'un modeste artisan de La Roche-sur-Yon qui arrive à Paris à l'âge de seize ans⁶⁴. Il obtient le prix de Rome à vingt-deux ans et connaît un très grand succès grâce à ses portraits mondains et à la peinture décorative des hôtels particuliers de la haute société. Son ami Charles Garnier le fait participer, à partir de 1865, à son plus grand chef-d'œuvre : la décoration du grand foyer de l'Opéra de Paris, entreprise énorme qui lui demande dix ans de travail. Son talent lui assure une place de choix dans les commandes du Tout-Paris sous le Second Empire et la III^e République, ainsi qu'une relation privilégiée avec la cour impériale et dans les grandes familles, pour lesquelles il réalise de nombreux portraits. *La Glorification de la Loi* est l'œuvre majeure de la salle d'audience⁶⁵. Elle est d'abord exposée au Salon de 1881 et permet à l'artiste d'obtenir la médaille d'honneur avant d'être installée au palais de justice, en 1888.

La composition du tableau fait intervenir plusieurs personnifications. Au centre, assise sur un piédestal où l'on peut lire « LEX IMPERAT », se trouve la Loi, vêtue de blanc et tenant une table. Nos exemples ont montré combien, malgré les recommandations des manuels iconologiques, cet élément semble l'un des plus clairs pour caractériser la Loi. D'un geste autoritaire, elle intime une directive à une figure qui serait la jurisprudence, positionnée sous la Loi, et qui lève vers elle un regard soumis. Au-dessus de la Loi, deux figures flottent en l'air avec les attributs de la Justice : balance, glaive et main de justice. À gauche du piédestal, se tient l'Autorité, reconnaissable au faisceau de licteur. Le fait qu'elle tienne le drapeau tricolore et que le faisceau soit devenu un symbole largement repris par les républicains en cette fin de siècle, peut aussi inciter à y lire une allégorie de la France. À droite, un magistrat en costume exprime le respect de la Cour en retirant sa toque. Assis à côté de lui, sur les marches de l'édifice, se tient Athéna, appuyée sur un lion et accueillant sur ses genoux un enfant endormi qui pourrait être la Concorde. Nous avons rappelé, avec le manuel

⁶⁴Christophe Vital, *Paul Baudry, 1828-1886 : les portraits et les nus*, Paris, Somogy, 2007.

⁶⁵« Cour de cassation », *op. cit.*

de Gravelot et Cochin, que cette image pouvait aussi évoquer la sécurité et la tranquillité permises par la Loi⁶⁶.

L'ensemble de ces trois figures renvoie majoritairement à la Paix. Comme nous l'avons vu dans le cas de l'Arc de triomphe de l'Étoile⁶⁷, ainsi que dans les publications du XIX^e siècle⁶⁸, ce concept est régulièrement associé à la déesse, notamment parce que l'olivier, symbole de paix, est son attribut dans l'Athènes antique. Son caractère de déesse civilisatrice, protectrice des hommes et des cités, contribue cet usage de sa figure dans la réception, entraînant le fameux « lissage » qui nous avons souligné à plusieurs reprises. Sur le tableau de Baudry, elle tient une branche d'olivier assez conséquente et n'est vêtue que de son casque et de l'égide, les attributs défensifs qui permettent de l'identifier. La présence de l'enfant qui dort sur ses genoux, évoquant la sécurité, renforce l'idée de paix assurée par la bonne exécution de la Loi. Le lion, symbole de force et de bestialité, est aussi totalement apaisé, maintenu par l'autorité de la déesse de la Sagesse. Dans le manuel de Ripa, la figure de la Sagesse est d'ailleurs accompagnée d'un lion tenu par un mors⁶⁹. Que l'œuvre mette en avant la soumission de la jurisprudence et de la magistrature à la Loi, ou au contraire l'exaltation de la jurisprudence qui rend la Loi vivante, la présence d'Athéna est là pour souligner les bienfaits de l'œuvre de l'État⁷⁰ : l'instauration de la Paix et garantir l'application de la loi.

Athéna, grâce à son association avec la sagesse, la raison et la paix, est une figure que l'on emploie souvent dans les allégories pour patronner le domaine de la Loi, qu'il s'agisse de la garantir ou de l'appliquer. Elle peut être représentée aux côtés des allégories de la Justice ou de la Loi et parfois même les évincer. En tant que déesse civilisatrice, elle est une figure légitimatrice pour les grands textes ou la Loi fondamentale qu'est la Constitution. Les exemples qui viennent d'être exposés, aux supports très variés, allant des vignettes de documents papiers aux plafonds des salles publiques, et qui couvrent l'ensemble des régimes du siècle, attestent une certaine permanence de cet usage. D'une manière générale, elle se présente comme une figure qui encadre le bon fonctionnement des activités de l'État, et

⁶⁶Cf. *supra*, p. 160.

⁶⁷Cf. *supra*, p. 242.

⁶⁸Cf. *supra*, p. 71.

⁶⁹Cesare Ripa, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont présentées*, *op. cit.*, p. 209.

⁷⁰Frédéric Audren et Jean-Louis Halpérin, *La Culture juridique française. Entre mythes et réalités, XIXe - XXe : Entre mythes et réalités*, Paris, CNRS, 2013.

protège le pouvoir. En plus des réalisations législatives et juridiques de celui-ci, elle patronne aussi différentes strates administratives de la répartition de ce pouvoir, du local au national.

5.2. Athéna protectrice des pouvoirs publics : du local au national

En tant que figure prestigieuse, allégorie de Sagesse et divinité poliade des cités antiques, Athéna est employée comme protectrice dans l'imagerie diffusée par divers niveaux des pouvoirs publics français au XIX^e siècle. Nous allons analyser des documents allant des institutions les plus locales, comme les vignettes de courrier de département, aux plus hautes sphères du pouvoir, comme le gouvernement ou le régime lui-même. Les exemples de notre corpus s'étalent sur tout le siècle, c'est pourquoi nous avons choisi de les présenter non pas selon un ordre chronologique mais selon le degré de hiérarchie administrative qu'ils représentent, allant du niveau local à national. Nous commencerons donc par l'utilisation de la déesse par les mairies et les villes, puis par les départements, les ministères et enfin le régime lui-même.

5.2.1. La ville

Athéna est la déesse poliade étroitement attachée à la cité d'Athènes dans les représentations du XIX^e siècle, comme l'ont montré les publications historiques que nous avons analysées en première partie⁷¹. Une telle fonction, combinée à son rôle de personnification de la Sagesse, en fait une figure de choix pour patronner les allégories des villes et les décors des mairies ; en voici quelques exemples.

Sous le Second Empire, le plafond de la salle de la Corbeille, à la Bourse de Lyon, est orné d'une allégorie représentant la ville de Lyon et entourée de nombreuses autres figures, y compris Athéna (fig. 336). Ce plafond a été réalisé par Alexandre Hesse entre 1854 et 1860. C'est un peintre d'histoire et de genre, qui se fait connaître sous l'Empire par un grand nombre de portraits à la miniature et à l'aquarelle⁷². Il entre aux beaux-arts de Paris, dans l'atelier de Gros en 1821. Il expose pour la première fois au Salon en 1833 et reçoit une

⁷¹Cf. *supra*, p. 65.

⁷²*Dictionnaire de la Conversation et de la Lecture (supplément)*, 1849, p. 199.

médaille d'or de première classe⁷³. Ce succès lui permet de recevoir plusieurs commandes publiques, notamment pour le musée de l'histoire de France de Louis-Philippe à Versailles, le Sénat, la Banque de France, la galerie d'Apollon au musée du Louvre, ainsi que pour le palais du Commerce de Lyon où il réalise l'*Apothéose de la ville de Lyon*, pour la salle de la Bourse, qui nous intéresse ici. Le grand décor et la peinture monumentale sont parmi ses principales spécialités. Il se démarque par son usage de la couleur, et devient vite considéré comme un des grands espoirs de la peinture française. Il est élu membre de l'Académie des beaux-arts en 1867.

Le Palais de la Bourse ou Palais du Commerce de Lyon est construit entre 1854 et 1860 à l'angle de la rue impériale (actuelle rue de la République) et

« représente le point d'orgue des opérations de remodelage du Second Empire. Il doit confirmer l'aura et l'importance économique de Lyon et offrir à la ville une institution capitaliste à la hauteur des ambitions de la bourgeoisie⁷⁴. »

C'est là que l'on négocie et échange les valeurs boursières jusqu'en 1967. Ce nouveau Palais est pour l'Empire le moyen d'offrir à la chambre de commerce et d'industrie de Lyon les moyens de son ambition internationale. Le projet est confié à l'architecte René Dardel (1796-1871), membre fondateur de la Société académique d'architecture de la ville et architecte en chef de la Voirie. C'est aussi lui qui a en charge le programme esthétique, qui n'est pas défini par avance. La seule recommandation est l'aménagement au cœur du palais d'une vaste salle bien éclairée pour y loger la bourse elle-même. Il s'agit de la salle de la Corbeille, qui nous occupe ici, qui est le point d'orgue intérieur de l'édifice et qui bénéficie d'un riche programme de décoration, en conséquence « particulièrement expressif et ostentatoire⁷⁵ ». Cette décoration puise dans un double héritage, à la fois celui de l'art antique et de la Renaissance. La commande du plafond est passée à Hesse, en septembre 1868, sans doute sur la recommandation de Denuelle, artiste décorateur⁷⁶.

Le plafond qu'il compose reçoit un accueil favorable de la critique, comme celui rapporté anonymement dans l'ouvrage de Nicolas Pol, consacré au peintre et publié en 1883 :

« M. Alexandre Hesse vient de terminer sans bruit et sans réclame, mais non sans gloire, un immense et superbe plafond pour une des grandes salles de l'hôtel de ville de Lyon, il

⁷³Pol Nicard, *Alexandre Hesse, sa vie et ses ouvrages*, Paris, Librairie Renouard, 1883.

⁷⁴Nicolas Jacquet, *Façades lyonnaises, 2000 ans de création architecturale et de confluence culturelle*, Paris, Éditions Les Beaux Jours, 2008, p. 149.

⁷⁵Nicolas Jacquet, *Façades lyonnaises, 2000 ans de création architecturale et de confluence culturelle*, op. cit., p. 150.

⁷⁶Pol Nicard, *Alexandre Hesse, sa vie et ses ouvrages*, op. cit., p. 152

faut dire pour la Bourse de Lyon. Le sujet de ce magnifique plafond est une sorte d'apothéose de la ville de Lyon⁷⁷. »

Le tableau montre la personnification de la ville de Lyon, trônant dans les cieux, tenant un sceptre en forme de caducée et portant la couronne de créneaux, attribut traditionnel des allégories des villes. À ses pieds, un petit enfant personnifie le Génie de l'industrie et du commerce, brandissant une torche, comme le font souvent les génies, ainsi qu'une couronne de laurier. Autour de lui des objets comme une lyre peuvent aussi évoquer les arts. La description du critique précise qu'à gauche de la composition se trouvent les allégories de la Vigilance, de l'Abondance et du Travail et à droite celles de la Charité et de la Libéralité. Nous notons que toutes ces figures ne sont pas très courantes et les attributs qu'elles comportent ne sont pas aisément identifiables. Toutefois, il est possible de discuter ces identifications, même si elles sont secondaires pour nous ici, car le critique présente aussi la figure qui se trouve au-dessus de la ville de Lyon comme la Paix, alors qu'elle tient une balance et une épée et qu'à nos yeux elle incarne plutôt la Justice. Il est probable qu'il ait mal vu le dessin et pensé qu'elle tenait le rameau d'olivier, qui est brandi, lui, par Athéna, avec laquelle sa main se croise. Ce qui est intéressant, en revanche, c'est qu'il n'a pas hésité à présenter Athéna comme la personnification de la Sagesse ; c'est donc la première association qui lui est venue. La déesse est liée à la paix, en vertu de cet attribut, et elle est ici pour garantir la sécurité de la ville. Elle se tient de l'autre côté du trône de la ville de Lyon et porte sa lance, l'égide, ainsi qu'un casque. Au bas de la composition, d'autres figures viennent compléter le message : l'allégorie du Rhône, accoudée sur une jarre qui se vide – comme il sied de représenter les personnifications aquatiques – celle de la Saône, avec le même attribut, ainsi qu'un groupe de personnes représentant les différentes origines avec lesquelles la ville de Lyon a établi ses principaux échanges commerciaux. Ainsi, Athéna trouve-t-elle sa place dans une composition de ce type pour patronner l'allégorie du niveau le plus local qui soit des pouvoirs publics : la ville. Son rôle antique de divinité poliade, renforcé par son incarnation de la Sagesse, en fait une figure toute désignée pour cette composition où les références éclectiques tentent de rendre hommage à la ville de Lyon et à son commerce. On est d'ailleurs assez surpris de ne pas y trouver Hermès, souvent employé comme allégorie du commerce, mais son caducée est présent, dans les mains de l'allégorie de Lyon.

Cette personnification de la ville se trouve dans un palais de la Bourse, mais les mairies sont aussi des lieux patronnés par la déesse. Prenons l'exemple de celle du XX^e

⁷⁷*Ibid.*, p. 156-157.

arrondissement de Paris. On peut y voir, dans la salle des mariages, une grande fresque réalisée par Léon Glaize (1842-1931), intitulée *Le Triomphe de la République*, où la déesse est présente (fig. 451). À la fin du XIX^e siècle, une politique de renouveau des décors des lieux publics est envisagée et une commission est instituée par le Ministre de l'Instruction publique dès 1876⁷⁸. Elle comprend des architectes, des décorateurs et des peintres. La Ville de Paris passe alors de grandes commandes. Les grands chantiers de décorations des mairies parisiennes ne débent de manière active qu'en 1883 et Christian Amalvi les présente comme la conséquence directe de la pérennisation de la République⁷⁹. Les décorateurs sont des férus d'art de la Renaissance et du XVII^e siècle, ils puisent régulièrement dans le répertoire iconographique traditionnel : allégories, triomphes, personnages de la littérature et de la mythologie antiques. Si les personnifications du début du XIX^e siècle sont assez raides, flanquées des attributs traditionnels la plupart du temps empruntés au manuel de Ripa, après 1871, elles prennent une dimension plus large et plus majestueuse afin de devenir des images qui conviennent à la nouvelle société républicaine, plus conservatrice :

« de représentations révolutionnaires, assez proches des idoles, elles deviennent petit à petit ces figures plus humaines dont l'élan lyrique ou le hiératisme grave sont le symbole de la mentalité d'une époque qui se veut à la fois patriote et énergique, juste, stable et réfléchi⁸⁰. »

Christian Amalvi a expliqué combien ces changements stylistiques ont une portée politique. Les divergences entre la gauche républicaine et la droite légitimiste et orléaniste se cristallisent autour de trois critères : la place accordée à l'héritage révolutionnaire, celle laissée au rôle de l'Église catholique, et la question de l'importance concédée au pouvoir exécutif, incarné par le chef de l'État, au détriment du pouvoir législatif que représente le Parlement. C'est ce dernier, considéré comme garant de la démocratie, que les républicains entendent privilégier, de même qu'ils revendiquent, de manière plus ou moins forte suivant les partis, l'héritage révolutionnaire, et souhaitent évincer le pouvoir politique et social de l'Église.

« Conçue comme une assemblée parlementaire à l'échelle de l'arrondissement, la mairie parisienne rend visible et concret, pour les républicains, le transfert de souveraineté politique opéré pendant la Révolution du pouvoir absolu vers la Nation. Dans cette

⁷⁸Thérèse Burolet, « Prolégomènes à l'étude du mur républicain », dans *Le triomphe des Mairies. Grands décors républicains à Paris, 1870-1914*, Paris, Musée du Petit Palais, 1987, p. 22-42.

⁷⁹Christian Amalvi, *La République en scène : les décors des mairies parisiennes, 1873-1914, catalogue de l'exposition tenue à la Mairie du 11^e arrondissement, 10-30 janvier 2007*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2006, p. 11.

⁸⁰Thérèse Burolet, « Prolégomènes à l'étude du mur républicain », *op. cit.*, p. 33.

perspective démocratique, la mairie d'arrondissement va donc être symboliquement pourvue de tous les artifices décoratifs qui embellissaient, sous l'Ancien Régime, la demeure du prince. Et comme l'art académique s'inspire ouvertement de l'art de la Renaissance italienne, les décors parisiens ressemblent beaucoup à ceux des demeures de l'âge classique, mais sont dépourvus de la moindre glorification d'un monarque ou d'une dynastie⁸¹. »

Le chercheur rappelle que le choix des thématiques pour les décors des mairies a parfois conduit à des tensions entre la Ville de Paris et l'État, mais qu'en revanche le choix des artistes a fait globalement consensus. Ils sont presque systématiquement issus de l'École des beaux-arts et pratiquent un style académique, qui connaît toutefois des évolutions. Les allégories qui étaient d'abord dignes et sereines deviennent plus alanguies et réalistes. On peut même voir des attributs plus modernes apparaître ou encore des costumes contemporains. Malgré tout, les figures antiques – références indétronables – perdurent, comme on peut le voir dans l'exemple de la fresque de Glaize, pour la salle des mariages de la mairie du XX^e arrondissement. Les décors de ce type de salle sont généralement constitués de scènes conventionnelles d'échanges de vœux, en costume antique ou contemporain⁸². Pourtant parfois des thèmes iconographiques plus sérieux peuvent être choisis et conférer au lieu une autre dimension. C'est le cas des deux compositions de Glaize qui affichent un fort discours idéologique.

La mairie est construite entre 1867 et 1877⁸³. Le décor de la salle des mariages, qui nous intéresse ici est englobé dans le programme d'un concours ouvert en 1883. Quatorze projets sont envoyés, et ce sont ceux de Léon Glaize, Albert Girard et Edouard Michel qui sont sélectionnés le 10 avril 1884. Le 22 juillet, le classement est donné : Glaize obtient le premier prix, Michel la première prime et Girard la seconde. Le rapport du jury de 1885 indique :

« M. Léon Glaize a profité de l'occasion qui s'offrait pour un peintre d'histoire de développer un sujet unique sur une grande surface. Il a choisi l'allégorie, et il a montré tous les grands hommes qui ont contribué à l'affranchissement du genre humain, rendant hommage à la France républicaine⁸⁴... »

Le jury a été touché par le caractère allégorique de la première composition, *Le Triomphe de la République*(fig. 451), qui se trouve sur le côté nord de la salle des mariages, complété par

⁸¹Christian Amalvi, *la République en scène : les décors des mairies parisiennes, 1873-1914, catalogue de l'exposition tenue à la Mairie du 11^e arrondissement, 10-30 janvier 2007*, op. cit., p. 12.

⁸²*Ibid.*, p. 15-16.

⁸³*Le Triomphe des mairies : grands décors républicains à Paris, 1870-1914, catalogue de l'exposition tenue à Paris, Musée du Petit Palais, 8 nov. 1986-18 janv. 1987*, Paris, Musée du Petit Palais, 1986, p. 168-171.

⁸⁴*Ibid.*, p. 169.

une peinture plus historique, celle des *Grands hommes de la Révolution devant le tribunal de la postérité*, qui fait face à la première. Deux autres compositions complètent la salle : à l'est la *Famille* et le *Travail* encadrent la cheminée et à l'ouest, le bureau du maire est surplombé par le *Mariage*.

Léon Glaize est d'abord l'élève de son père, le peintre Auguste-Barthélémy Glaize⁸⁵. Il intègre ensuite l'atelier de Gérôme aux beaux-arts de Paris en 1863. Il reçoit le second prix de Rome en 1866 et expose au Salon à partir de 1869, où il décroche régulièrement des médailles. Il est ainsi un peintre reconnu et se voit confier plusieurs commandes publiques, notamment pour l'hôtel de ville de Paris, la mairie du XX^e arrondissement, ainsi que pour produire des billets de banque français pour la Banque de France, destinés aux colonies. Il reçoit, comme couronnement de sa carrière, la légion d'honneur en 1906.

La composition du *Triomphe* n'est pas sans évoquer les cérémonies des fêtes antiques et révolutionnaires⁸⁶. La République est dressée sur un char, habillée aux couleurs de la France, elle est appuyée sur l'urne électorale. Assises devant elle, sur une marche inférieure, se trouvent les personnifications de la Vérité, de la Charité et de la Loi. Un groupe de jeunes femmes accompagne le char. Elles incarnent les provinces françaises. La ville de Paris chevauche en tête du cortège. Devant elle s'envolent des jeunes femmes ailées tenant des phylactères avec les dates des révolutions de 1789 et de 1848, ainsi que la guerre de 1870 qui a entraîné le changement de régime. Cette figure soutient une victime qui rappelle les horreurs de la guerre. Une esquisse comprenait la date de la révolution de 1830 mais cette dernière a été retirée du résultat final, sans doute parce qu'elle n'a été qu'une transition entre deux monarchies.

On a aussi quelques figures contemporaines comme un ouvrier ou un bourgeois, réunis dans un enthousiasme commun, transcendant l'opposition des classes grâce à l'adhésion au nouveau régime. Enfin, tout à droite de la composition et derrière le char, Athéna repousse un groupe de personnages représentant l'anarchie. Dans ce contexte, elle est représentée de manière plus belliqueuse que ce que l'ensemble de sa réception semble montrer, la lance brandie, prête à frapper, comme on peut l'imaginer au combat de la guerre de Troie ou encore jaillissant du crâne de Zeus, à sa naissance. C'est son rôle de protectrice des hommes et de

⁸⁵Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, op. cit., vol. 6, p. 203.

⁸⁶Thérèse Burollet, Daniel Imbert et Frank Folliot (dir.), *Le Triomphe des mairies : grands décors républicains à Paris, 1870-1914, catalogue de l'exposition tenue à Paris, Musée du Petit Palais, 8 nov. 1986-18 janv. 1987*, op. cit., p. 171.

leurs institutions qu'on invoque ici. Cet exemple montre qu'elle peut à la fois figurer dans le décor d'une mairie républicaine pour patronner ses activités et épauler l'allégorie de la République elle-même, pour garantir sa pérennité. Thérèse Burolet souligne le désir sous-jacent des magistrats d'employer la peinture non pas uniquement à des fins décoratives mais aussi pédagogiques⁸⁷. Ce décor, visible de tous dans la salle des mariages, contribue ainsi à transmettre au plus grand nombre une image de la déesse comme gardienne des institutions françaises et du régime républicain, il fait le lien avec la dernière partie de cette section, qui présente l'utilisation d'Athéna comme protectrice du régime républicain⁸⁸.

La déesse est utilisée par les pouvoirs publics de la ville dans leurs décors. Elle fait office de gardienne, qu'il s'agisse de protéger la personnification de la ville ou du régime lui-même. Cet usage existe dans des niveaux supérieurs de l'administration française, comme celui des départements.

5.2.2. Le département

Pour rappel, bien que des entités s'y apparentant existent au préalable, les départements sont un découpage administratif territorial mis en place sous la Révolution française, en 1790, et ayant connu des fluctuations au fil des régimes⁸⁹. Le but est notamment de permettre une meilleure équité et gestion de l'ensemble du territoire national, leur taille étant conçue de manière à permettre à chaque administré de pouvoir se rendre au chef-lieu de chaque département sans dépasser une journée de voyage. Ce découpage administratif est aussi un moyen pour l'État de renforcer le sentiment d'appartenance nationale en allant à l'encontre des pouvoirs des anciennes provinces, dont l'importance et la richesse étaient très variables, ainsi que de leur particularisme régional. Plus que jamais, ainsi, les en-têtes des documents de la fin du XVIII^e siècle, issus de l'administration départementale, doivent-ils affirmer l'autorité de l'institution et sa représentation de l'État au niveau local. Nous avons eu l'occasion de présenter un ensemble de vignettes issues du corpus militaire utilisant Athéna ou s'inspirant de la déesse pour composer une figure de République guerrière⁹⁰. Ce type iconographique a rencontré un succès qui dépasse le domaine martial, et atteste la popularité de l'image de la

⁸⁷Thérèse Burolet, « Prolégomènes à l'étude du mur républicain », *op. cit.*, p. 38-40.

⁸⁸Cf. *infra*, p. 338.

⁸⁹Voir la présentation du site du Ministère de l'Intérieur, *Histoire des préfets*, <http://www.interieur.gouv.fr/Le-ministere/Histoire/Histoire-des-prefets>, consulté le 17 avril 2018.

⁹⁰Cf. *supra*, p. 197.

déesse. En voici quelques cas qui nous semblent représentatifs, mais le lecteur pourra en trouver de plus nombreux dans le catalogue. Ils sont, à nouveau, issus des collections de Vinck et Hennin qui posent les problèmes d'impossibilité de contextualisation des documents, que nous avons évoqués.

Le premier exemple est une vignette du département de la Seine⁹¹, datant d'entre 1799 et 1800, qui affiche, parmi de nombreux attributs et surplombant une carte du département, le profil de la déesse, identifiable à son casque (fig. 253). La carte est représentée gravée sur une dalle verticale. À sa gauche, on peut voir une jarre se vidant de son eau, des roseaux et une rame évoquant la Seine. À sa droite, des éléments rappelant le commerce : un colis, un sac de pièces et le caducée d'Hermès, personnalisation la plus commune de cette activité. Sur le dessus de la stèle, est apposé le buste de la déesse, accompagné d'attributs évoquant les arts : une palette, des instruments de sculpture et un plan renvoyant probablement à l'architecture. La présence de ces éléments nous conforte dans l'idée qu'il s'agit bien de la déesse, et non d'une éventuelle Roma, d'une allégorie de la République ou encore de la Seine. Le compositeur de l'image, anonyme, a jugé bon de la représenter en personne, alors qu'il n'a fait figurer que le caducée d'Hermès. En montrant sa figure et en la plaçant au-dessus de la carte, en hauteur par rapport aux autres éléments, elle est clairement mise en avant telle la patronne du département, lui garantissant sa protection et la prospérité des arts. La grandeur et le prestige de la déesse sont une caution intéressante pour affirmer l'autorité des départements dans les documents qu'ils produisent. Qui plus est, dans le contexte révolutionnaire qui souhaite rompre avec les valeurs d'Ancien Régime, fortement attachées à la chrétienté, elle permet d'invoquer un héritage autre et très prestigieux.

Le département de la Seine n'est d'ailleurs pas le seul à avoir fait usage de la déesse ou à s'en être inspiré pour ses allégories, à la même époque. Nous pouvons aussi citer la vignette du Puy-de-Dôme, portant la date de 1792 et la signature de l'artiste, Ambacher (fig. 210). On y voit cette fois une République hybride, croisant les attributs d'Athéna et de la Liberté⁹². Elle a été choisie par les services du département comme une illustration adéquate pour invoquer la République, son autorité, et afin de marquer l'appartenance de ces derniers au régime. On peut voir au centre de la composition un médaillon portant l'inscription « REPUBLIQUE FRANÇAISE », avec en son centre l'arbre de la Liberté, qui était régulièrement planté

⁹¹Nous avons rencontré deux fois la vignette dans la collection de Vinck, le deuxième exemple est référencé comme provenant d'un document de la préfecture du département de la Seine (fig. 197).

⁹²Nous nous consacrerons plus bas à la relation entre Athéna et la République, cf. *infra*, p. 37.

pendant les célébrations républicaines de l'époque⁹³. Deux figures couronnent le médaillon de lauriers. À droite, il s'agit d'une femme vêtue à l'antique, dont la tête est surmontée d'une flamme, assise sur un lion soumis, dont la patte repose sur le faisceau de licteur, symbole d'union et d'autorité adopté par les républicains. La figure est appuyée sur un livre, sur les pages duquel on peut lire « Vivre libre ou mourir/Droits de l'Homme ». À gauche, l'autre figure est vêtue comme Athéna : casquée, elle possède une lance et une armure avec des écailles et un petit visage en son centre qui n'est pas sans rappeler l'égide. Sa pique est surmontée du bonnet de la Liberté, et à ses pieds on peut voir une branche d'olivier. Le bricolage allégorique a permis ici à Ambacher de composer une figure évoquant à la fois la sagesse et la liberté, pour incarner probablement la République ou du moins sa protectrice.

Ainsi, le département du Puy-de-Dôme choisit-il de se placer, dans ses images, sous la protection d'une figure apparentée à Athéna. Cette vignette a d'ailleurs rencontré un certain succès puisqu'elle a été choisie par le département de l'Ille-et-Vilaine (fig. 192), par Poncien, président de l'administration du Canton de Marsal (Tarn), dans le département du Bas-Rhin (fig. 191), et par Toreu, maire de Rambervilliers (Vosges) (fig. 193)⁹⁴. Le centre du médaillon a été modifié pour ces deux derniers et indique respectivement « MARSAL » et « RAMBERVILLER » [*sic*]. Ces administrations ont, dans tous les cas, sélectionné une vignette où la République est fortement inspirée d'Athéna, rehaussée du bonnet de la Liberté, qui s'imposait déjà bien souvent pour représenter cette figure. Ainsi, à la même période, d'autres départements ont-ils choisi d'utiliser l'image de la déesse ou de s'en inspirer dans leur iconographie : on peut citer un autre document du département de l'Ille-et-Vilaine (fig. 63), ainsi que les vignettes de l'ancien département de l'Ourthe (fig. 72) et du département de l'Aisne (fig. 82). Dans tous ces exemples, on peut voir des figures féminines hybrides entre une Athéna et une Liberté. Elles sont casquées et/ou vêtues de l'égide⁹⁵ et bien souvent accompagnées de la pique et du bonnet⁹⁶. Certains départements ont donc opté pour une République inspirée d'Athéna, même si nous rappelons que la figure favorite, pour incarner la République, même aux prémices de la construction de cette allégorie, reste la femme au bonnet phrygien. Avec le manque de contextualisation de ces documents, nous aurons peine à dégager les causes de ces choix, là où elles semblent assez évidentes pour le corpus militaire,

⁹³Cf. Mona Ozouf, *La Fête révolutionnaire (1789-1799)*, Paris, Gallimard, 1976.

⁹⁴Nous soulignons au passage combien ces exemples témoignent de la diversité des pouvoirs locaux utilisant la déesse.

⁹⁵La vignette du département d'Ille-et-Vilaine (fig. 63) porte uniquement l'égide, sans le casque, ce qui est plus rare.

⁹⁶Nous reviendrons plus bas sur la relation entre ces deux figures, cf. *infra*, p. 374.

où l'option d'une République guerrière n'est guère surprenante. Il nous semble simplement qu'à une époque où la construction de l'image de la République est tâtonnante, la figure de la déesse fait partie d'une culture iconographique commune, visiblement répandue, et couramment utilisée par les artistes ayant besoin de figure féminine forte. Elle utilisée par les pouvoirs territoriaux, mais aussi par les instances nationales, telles que les ministères.

5.2.3. Le ministère

Nous avons eu l'occasion de présenter un cartouche émanant du Ministère de la Guerre, datant de 1789, (fig. 248), ainsi qu'une vignette provenant du ministère de l'Intérieur en la mémoire des blessés de février 1848 (fig. 321), dans le chapitre consacré à la réception d'Athéna dans le domaine militaire⁹⁷. Ces deux exemples proposaient des Républiques guerrières, inspirées de la déesse. Ils ne sont pas des cas isolés et nous possédons, dans notre corpus, d'autres documents montrant que la déesse est une figure prisée des ministres. On notera toutefois que ces exemples ne concernent que le Ministère de la guerre, de l'Intérieur ou de la Défense, pour lesquels nous ne sommes pas surpris de rencontrer la figure guerrière que représente Athéna.

Louis-Alexandre Berthier (1753-1815), qui reçoit, sous le Consulat, le portefeuille du ministère de la Guerre⁹⁸, a choisi pour vignette une République fortement inspirée de la déesse Athéna (fig. 151). C'est d'ailleurs la même que celle du Consul Napoléon Bonaparte, que nous avons présentée (fig. 150)⁹⁹. On y voit une République assise de profil et accoudée sur une stèle. Elle est cuirassée, tient une épée dans la main droite et dans la main gauche des couronnes de lauriers. Elle porte un casque dont le cimier est constitué d'un coq, bricolage allégorique permettant de mobiliser un symbole français. Les vignettes ont été adaptées à leur destinataire puisque les inscriptions varient de l'une à l'autre. Là où l'on pouvait lire, sur celle de Bonaparte, la légende « BONAPARTE I^{ER} CONSUL DE LA RÉPUBLIQUE », on lit simplement « RÉPUBLIQUE FRANÇAISE » sur la vignette de Berthier. De même, la stèle sur la vignette de Bonaparte comporte l'inscription « Au nom/du Peuple/Français. », alors que celle de Berthier rappelle sa fonction : « Ministre/de la/Guerre ». La collection de Vinck

⁹⁷Cf. *supra*, p. 200 et 217.

⁹⁸Émmanuel Pénicaut, Alexandre Gady, Jean-Pierre Samoyault, Jonathan Siksou, Maurice Vaïsse et Nicolas Chaudun (dir.), *L'Hôtel de Brienne. Résidence du Ministère de la Défense*, Paris, Éditions de l'Esplanade, Ministère de la Défense, 2016, p. 60-61.

⁹⁹Cf. *supra*, p. 205.

propose un autre exemplaire de cette vignette, sans préciser le nom du ministre concerné, et dont la légende, sur le socle sur lequel repose la République indique cette fois « GOUVERNEMENT FRANÇAIS » (fig. 268). Cette vignette semble donc avoir remporté un certain succès auprès des fonctionnaires les plus hauts placés de l'État. Nous avons aussi souligné qu'il en existait une version plus pacifique, ne comportant pas d'attributs guerriers, mais le bonnet de la Liberté (fig. 252)¹⁰⁰. Le cas de la vignette de Berthier, ainsi que les exemples que nous avons présentés dans le chapitre sur le domaine militaire sont témoins de l'utilisation de la déesse, à la fin du XVIII^e siècle et dans la première moitié du XIX^e siècle. L'usage de la déesse semble tout aussi prisé du ministère de la Guerre dans la seconde moitié du siècle.

Nous la retrouvons en effet sur la façade de l'Hôtel de Brienne, qui accueille, à plusieurs reprises et de manière discontinue les instances militaires administratives au cours du XIX^e siècle¹⁰¹. Le bâtiment, bâti au début du XVIII^e siècle, est racheté par l'État en 1817. La façade qui nous intéresse, se trouvant sur le boulevard Saint-Germain, a été conçue par l'architecte Jules Bouchot (1817-1907) entre 1868 et 1877¹⁰². Le percement de la partie occidentale du boulevard, à partir de 1866, avait empiété sur une grande partie des parcelles du ministère de la Guerre, installé dans l'hôtel. Pour redonner une cohérence à l'ensemble architectural, est décidée la construction d'un bâtiment monumental, courant le long du boulevard, dont la direction est confiée à Bouchot. Bien que nous n'en connaissions pas l'auteur, la porte figurant sur l'entrée la plus au nord de la façade est flanquée de deux médaillons aux effigies des divinités antiques guerrières : Arès et Athéna (fig. 340). Leur présence semble assez évidente pour décorer un bâtiment accueillant l'administration militaire.

La déesse est ainsi utilisée dans le patronage de certains ministères, certes liés au domaine militaire, bien que les exemples des départements nous aient prouvé que la figure de la République guerrière pouvait convenir à l'administration territoriale en général, puisque la déesse est aussi la divinité poliade, allégorie de la Sagesse, qui assure le bon déroulement des

¹⁰⁰Cf. *supra*, p. 206.

¹⁰¹Émanuel Pénicaut, Alexandre Gady, Jean-Pierre Samoyault, Jonathan Siksou, Maurice Vaïsse et Nicolas Chaudun (dir.), *L'Hôtel de Brienne. Résidence du Ministère de la Défense*, *op. cit.*, p. 183-185.

¹⁰²Émanuel Pénicaut, « D'un hôtel au siège d'un ministère », dans Émanuel Pénicaut, Alexandre Gady, Jean-Pierre Samoyault, Jonathan Siksou, Maurice Vaïsse et Nicolas Chaudun (dir.), *L'Hôtel de Brienne*, Paris, Éditions de l'Esplanade, Ministère de la Défense, 2016, p. 113-141.

actions des pouvoirs publics. Ainsi est-elle aussi amenée à être représentée en guide de la plus haute des entités officielles, le régime lui-même.

5.2.4. Le régime

C'est en tant que guide et que compagne de la République qu'Alexandre-Évariste Fragonard (1764-1850) a décidé de représenter Athéna, dans un dessin que nous connaissons par une gravure de Jacques-Louis Copia (1780-1850) (fig. 267). La destination de l'œuvre originelle n'est pas connue. La gravure a été diffusée en 1802 et porte le nom de « République française ».

Fragonard est un peintre d'histoire, qui a eu pour maîtres son père Jean-Honoré Fragonard et Jacques-Louis David¹⁰³. Il expose au Salon de Paris de 1799 à 1842. Il affectionne particulièrement les sujets mythologiques, mais aussi religieux, napoléoniens et monarchistes. Il bénéficie d'une certaine notoriété et reçoit des commandes pour le Louvre et le château de Versailles. La composition qu'il a choisie pour cette œuvre met en scène le char de la République, chassant de son chemin un ensemble de vices qui fuient, et apportant dans son sillage les figures de l'abondance et de la paix, équipées d'un rameau d'olivier et de la corne d'abondance. Les chevaux du char sont guidés par une figure ailée, peut-être une Victoire, car tenant une couronne de lauriers au bras, ainsi que des palmes, et menaçant les vices, qui sont sur son chemin. Sur le char deux figures sont assises : la République, vêtue en Liberté, qui regarde droit devant elle, ainsi qu'Athéna, sur laquelle elle s'accoude. La République-Liberté est coiffée d'un bonnet phrygien « militarisé », avec une visière de casque, levant le foudre autoritaire de Zeus au-dessus de son épaule droite, des attributs qui en font une République combattante et autoritaire. Athéna soutient son autre bras. Elle est reconnaissable à son casque, surmonté d'une petite chouette, ainsi qu'à sa lance et à son bouclier. Elle est probablement utilisée ici en tant que figure de Sagesse, pour montrer qu'elle épaulé et guide la République, mais aussi comme figure d'autorité : sa lance solidement ancrée dans le fond du char et le regard déterminé, elle ajoute de la solennité à la scène. Athéna se présente comme la compagne de l'allégorie de la République, elle est une figure employée pour légitimer cette dernière. Dans un contexte de guerres révolutionnaires, Fragonard a choisi de livrer une mise en scène d'un pouvoir fort et déterminé. Si Athéna peut

¹⁰³Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, op. cit., vol. 5, p. 625-626.

épauler la République, elle peut aussi l'incarner, nous y reviendrons dans un chapitre ultérieur¹⁰⁴. Cet usage ne se limite pas à la Première République.

En 1848, le tout nouveau gouvernement républicain organise un concours pour doter la République d'une image officielle¹⁰⁵. Nous aurons l'occasion de lui accorder un développement plus précis dans le prochain chapitre¹⁰⁶, ainsi nous contenterons-nous ici de ne rappeler que quelques éléments contextuels. Il est divisé en trois catégories : les peintres, les sculpteurs et les médailleurs. Nul doute que les allégories composées vont puiser dans le répertoire antique, alors très en vogue. Athéna elle-même est utilisée pour patronner cette toute nouvelle république, et éventuellement préférée à la figure de la Liberté, qui est pourtant fortement associée à la République pendant la Révolution de 1789. C'est en tout cas le choix que fait Eugène Oudiné (1810-1887), qui décroche avec sa réalisation, le prix de la médaille commémorative (fig. 313). Oudiné est un sculpteur et graveur sur médaille né en 1810 à Paris. Il est l'élève de Galle, Petitot et Ingres. Il reçoit pour ses médailles le prix de Rome en 1831. Il connaît un grand succès à ses débuts au Salon, en 1837, avec son *Gladiateur blessé* et reçoit au cours de sa carrière une série de décorations telles que la légion d'honneur en 1857.

Pour le concours, il faut créer une nouvelle allégorie politique, et il est en effet mal venu de se référer au modèle de 1793, avec le bonnet de la Liberté, car la terreur révolutionnaire est encore trop fraîche dans les esprits. La hache, la pique ou le sein dénudé sont aussi des éléments perçus comme appartenant à une figure trop sauvage et fouguese¹⁰⁷. Marie-Claude Chaudonneret, qui a étudié les participations au concours, précise que les figures antiques de référence sont plutôt alors la Victoire et la Fortune¹⁰⁸. Elle affirme que les artistes ont puisé massivement dans les manuels d'iconologie de Ripa, Gravelot et Cochin. On compte aussi beaucoup d'éléments tirés du répertoire maçonnique, comme l'équerre, le fil à plomb ou le triangle nimbé. C'est le grandiose et la noblesse que les membres du jury attendent, loin de la Liberté échevelée et révoltée : « non une Liberté sur les barricades mais une allégorie stable et intemporelle, une image universelle de paix¹⁰⁹. » Ceci peut avoir deux répercussions sur la représentation d'Athéna dans ce concours. D'abord la réduction de ses attributs guerriers, ne se cantonnant généralement qu'au minimum permettant de la reconnaître : en général le

¹⁰⁴Cf. *infra*, p. 374.

¹⁰⁵Marie-Claude Chaudonneret, *La figure de la République : le concours de 1848*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, RMN, 1987.

¹⁰⁶Cf. *infra*, p. 382.

¹⁰⁷Maurice Agulhon, *Marianne au combat*, *op. cit.*

¹⁰⁸Marie-Claude Chaudonneret, *La figure de la République*, *op. cit.*

¹⁰⁹*Ibid.*, p. 37.

casque et l'égide. Ensuite, le fait de vouloir éviter la figure de la Liberté implique d'en utiliser d'autres et éventuellement d'observer une concurrence entre la Liberté et Athéna, occasionnant une augmentation de l'usage de celle-ci, mais aussi d'autres figures tirées du répertoire antique, en particulier Déméter. C'est d'ailleurs le choix qu'a fait Oudiné pour la figure de République à l'avvers de cette médaille, figure qu'on qualifie de « République à la Cérés » et qui est le type adopté en 1848 pour les timbres postaux¹¹⁰.

La figure porte une couronne végétale et son identité est connue grâce à l'inscription « REPUBLIQUE FRANÇAISE », en faisant ainsi une République apaisée, synonyme de fertilité et au visage quelque peu sévère. Pour le revers de la médaille, Oudiné a proposé une République du même type, assise dignement sur un trône surélevé, portant cette fois une couronne solaire, et brandissant une torche et un épi de blé, montrant qu'elle apporte la prospérité et la lumière par son avènement. La République est entourée de deux autres figures : Athéna et Héraclès, chacun appuyé sur le piédestal soutenant le trône. Héraclès est identifiable à la peau de lion, et Athéna uniquement par son casque, ses armes offensives ayant été évitées ici, peut-être dans le but de se plier aux exigences du concours voulant une République assagie et pacifique, comme nous l'avons expliqué. L'inscription sur la médaille indique les personnifications que le sculpteur a voulu représenter : « L'ORDRE ET LA FORCE ETABLISSENT LA REPUBLIQUE FRAN^{SE} ». Héraclès est un symbole de force connu ; Athéna a donc été érigée ici en représentante de l'ordre. Elle est positionnée comme une figure d'autorité qu'on utilise comme protectrice de la nouvelle République instaurée. Elle se tient aux côtés de cette dernière, dans une attitude sévère, renforcée par la Force incarnée par Héraclès, qui est d'ailleurs son protégé dans l'Antiquité¹¹¹. L'ensemble de la composition délivre un message correspondant bien à la République assagie et officielle voulu par les organisateurs du concours. L'ordre et la force sont les valeurs mises en avant, ainsi que la prospérité et le calme. Bien que la devise « LIBERTE/EGALITE/FRATERNITE » soit inscrite sur le piédestal soutenant le trône de la République, il n'est plus question de défendre la liberté, ni de combattre pour s'imposer, alors même que la durée de vie de la II^e République sera très courte. Athéna renforce la notoriété, l'autorité et l'influence de la République par sa présence, elle est une figure adéquate pour patronner le régime.

¹¹⁰Nous avons, par ailleurs, dépouillé le corpus des timbres, sans y trouver de République inspirée d'Athéna. Le modèle de la République en Cérés, conçu par Jacques-Jean Barre (1793-1855) a, quant à lui, connu un grand succès sur ce support. Cf. Maurice Agulhon, *Marianne au combat*, op. cit., p. 129-156.

¹¹¹Pseudo-Hésiode, *Bouclier d'Héraclès*.

Athéna peut ainsi être utilisée comme protectrice de la République. Un usage qui perdure dans le temps, comme le montre l'exemple de la médaille du Conseil de la République, qui était distribuée aux sénateurs en 1946, où on peut voir côte à côte Marianne et Athéna (fig. 470)¹¹². Dans le contexte de sortie de guerre, la figure de la déesse guerrière protectrice des hommes, aussi fortement associée dans les esprits à la paix, fait toujours sens au milieu du XX^e siècle. Une remarque s'impose : lorsque qu'Athéna est représentée en patronne et protectrice d'une allégorie du régime, il s'agit plutôt d'une République. En effet, lorsque l'on a affaire à des régimes au pouvoir personnel fort, comme les monarchies et les empires, ce sont plutôt les portraits des souverains qui sont utilisés pour les incarner, même si les manuels d'iconologie proposent des personnifications pour la monarchie par exemple¹¹³. Dans ce cas, Athéna est aussi employée comme protectrice et guide des chefs charismatiques, dans la lignée de sa fonction antique de compagne des héros.

5.3. Épauler les grands hommes

Dans la mythologie grecque, Athéna est la compagne des héros. Elle les protège et les motive¹¹⁴, leur apporte des conseils précieux ou des objets pour mener à bien leur quête¹¹⁵. Elle leur enseigne des savoir-faire¹¹⁶ et les aide à user de *mêtis*, à transformer leur apparence et à arriver à leurs fins¹¹⁷. Elle combat aussi à leurs côtés¹¹⁸ et tente de les raisonner lors de leurs coups de folie¹¹⁹. Il en va de même pour Minerve dont la plupart des mythes racontés par les auteurs latins sont tirés du répertoire grec¹²⁰. Athéna est aussi une grande déesse poliade, cette fonction étant principalement mise en avant dans les publications du XIX^e siècle

¹¹²Cf. le site du Sénat : http://www.senat.fr/evenement/archives/d55/quatrieme_republique.html consulté le 20/12/2017.

¹¹³Cf. *supra*, p. 149.

¹¹⁴Par exemple elle donne courage à Héraclès qui va combattre Cycnos : Pseudo-Hésiode, *Bouclier d'Héraclès*, 343-344.

¹¹⁵Elle donne notamment à Héraclès des grelots pour l'aider à chasser les oiseaux du lac de Stymphale : Apollodore, *Bibliothèque*, 2, 5, 6.

¹¹⁶Elle aide par exemple Jason et les Argonautes à bâtir leur navire pour aller chercher la toison d'or : Apollonios de Rhodes, *Les Argonautiques*, I, 18f.

¹¹⁷Elle aide Ulysse à plusieurs reprises dans l'*Odyssee* à transformer son apparence pour ne pas se faire reconnaître.

¹¹⁸Elle affronte par exemple Arès et Aphrodite sur le champ de bataille de Troie, pour défendre les Grecs : Homère, *Iliade*, 392-431.

¹¹⁹C'est elle aussi qui dissipe la colère d'Achille : *Iliade*, 1, 188-214.

¹²⁰Ceci est notre propre constat en consultant les sources anciennes, mais nous conseillons l'ouvrage Joël Schmidt, *Dieux, déesses et héros de la Rome antique*, (Paris, Molière, 2003) qui propose un nouvel éclairage sur la question.

et connue pour Athènes. Minerve, quant à elle, fait partie de la triade capitoline qui assure la pérennité de Rome. Certains hommes se placent directement sous sa protection, comme l'empereur Domitien, qui entretient avec elle un rapport privilégié¹²¹.

Ces particularités antiques font d'Athéna et de sa voisine romaine des figures qui sièent parfaitement à la protection des hommes ayant marqué l'histoire de France, qu'il s'agisse d'hommes d'État, de militaires ou d'intellectuels. Susan Deacy et Alexandra Villing décrivent cet aspect de sa réception ainsi :

« Her ancient role as friend and supporter of heroes and kings was revitalized, and she functioned as the patroness of states and their rulers or governments, being depicted in the company of rulers, variously teaching them, and offering advice and protection¹²². »

Il est ainsi récurrent de voir la déesse épauler les dirigeants dans les compositions allégoriques des tableaux et des sculptures. Nous nous pencherons d'abord sur son utilisation par les souverains des monarchies et des empires, en soulignant les différentes façons dont la déesse peut être employée : comme une référence, comme une protectrice. Pour chaque cas, nous avons sélectionné un exemple qui nous semblait représentatif. Enfin, nous accorderons un développement à part pour les hommes politiques et intellectuels républicains anticléricaux, pour lesquels elle se présente comme une figure prestigieuse issue d'un héritage non chrétien.

5.3.1. Athéna protectrice des souverains

Athéna est la déesse sage qui accompagne les hommes ; elle permet de les mettre en valeur, notamment dans les régimes au pouvoir personnel. Il est fréquent de la voir représentée à leurs côtés, pour les assister dans leur tâche, les guider, ou simplement les placer, eux et leur œuvre politique, idéologique ou intellectuelle, sous son patronage et sa protection. Le positionnement de la déesse dans l'allégorie ou la façon de la représenter nous permet de dégager différents processus dans son utilisation. Le premier exemple la place au second plan, comme une simple référence et non comme un personnage intervenant en personne dans une scène allégorique.

¹²¹Cf. *supra*, p. 136.

¹²²Susan Deacy et Alexandra Villing, « Athena Past and Present : an Introduction », dans *Athena in the Classical World*, Brill., Leiden, Boston, Köln, Brill, p. 5.

5.3.1.1. Comme référence

Une esquisse en terre cuite représentant *Napoléon législateur*, accompagné d'un buste de la déesse, est conservée au Louvre (fig. 254)¹²³. Sa datation, ainsi que son auteur ne sont pas précisément connus. La notice du fonds Joconde indique qu'il s'agit d'une esquisse pour une statue monumentale, qui n'a visiblement pas été réalisée, ou en tout cas conservée. Elle avait été d'abord attribuée à Antoine-Denis Chaudet (1763-1810), puis à Pierre Cartellier (1757-1831), mais elle aurait pu aussi bien être faite par d'autres sculpteurs comme Charles-Louis Corbet (1758-1808). Elle est datée d'entre la fin du XVIII^e siècle et le premier quart du XIX^e siècle, en somme au moment où Bonaparte est politiquement actif. Toutefois, étant donné le manteau impérial que porte Napoléon, et le livre qui repose sur un coussin à ses pieds, nous ne la situerions pas avant le sacre et la parution du Code civil, en 1804. Cette première ébauche d'un projet dédié à sa figure est un support intéressant pour étudier la mise en scène du pouvoir avec l'appui de la déesse Athéna.

Napoléon est donc représenté avec son long manteau impérial, décoré d'abeilles, et il est couronné de lauriers. L'artiste l'a représenté tel que Napoléon était vêtu le jour de son sacre, comme on peut d'ailleurs le voir sur le tableau de David de 1806-1807¹²⁴. Ce costume permet de mettre en avant le statut de l'empereur et son autorité. À ses pieds se trouve donc le Code civil, œuvre marquante de son règne. Pour ajouter du crédit à l'ensemble, figure derrière lui et sur un piédestal, un buste d'Athéna. Elle est simplement coiffée d'un casque ayant pour cimier une petite chouette. La déesse n'est donc pas réellement présente dans la scène, il s'agit simplement d'un élément de décoration, sorte de mise en abîme de la sculpture. Elle est là en tant que référence prestigieuse qui souligne la culture de l'empereur, et place son travail sous l'égide de la Sagesse. Patronne des héros antiques, elle est aussi celle des dirigeants du début du XIX^e siècle. Sa figure permet ici d'inscrire l'Empire napoléonien dans la continuité de l'héritage antique – sans pour autant que le profil de celui-ci, grec ou romain, soit déterminé avec précision – ainsi que sous le patronage de l'allégorie de la Sagesse. La simple présence de son buste suffit à rappeler cet héritage. Cependant, d'autres artistes ont choisi de

¹²³*Napoléon législateur (1769-1821) - notice du fonds Joconde*, <http://jocondelab.iri-research.org/jocondelab/notice/336967/>, consulté le 10 novembre 2017.

¹²⁴Il faut souligner que la fidélité du tableau de David quant aux faits historiques et notamment à l'aspect du manteau de Napoléon a été discuté par Jean Tulard. Si la mise en scène du tableau n'est peut-être pas tout à fait fidèle à la réalité, en ce qui concerne les personnes présentes, par exemple, il semble que le costume le soit. Voir Jean Tulard, « Qui a fait coudre les abeilles de Childéric sur le manteau du sacre de Napoléon ? », dans Michel Rouche (dir.), *Clovis, histoire et mémoire. Le baptême de Clovis, son écho à travers l'histoire*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 1997, p. 629-636.

lui accorder une place plus importante dans leurs compositions, en la faisant figurer en personne, protégeant les souverains.

5.3.1.2. Comme protectrice

Nous avons eu l'occasion d'évoquer la Salle des Séances, destinée au Conseil d'État, lorsque ce dernier prend place dans les locaux du Louvre, en 1827¹²⁵. Le plafond de la pièce a été peint par Merry Joseph Blondel (1781-1853) et s'intitule *La France, au milieu des rois législateurs français, reçoit de Louis XVIII la charte constitutionnelle* (fig. 291). La salle des séances est la plus vaste de toutes celles occupées par le conseil d'État et se présentait comme le cœur du dispositif. Son plafond, ainsi que l'artiste en charge de sa décoration ont donc été choisis avec soin. Si elle n'était destinée qu'à être vue par de hauts magistrats¹²⁶, l'iconographie traduit la façon dont le pouvoir souhaite se mettre en représentation et de quelle manière il utilise les références historiques et mythologiques pour ancrer sa légitimité.

Merry-Joseph Blondel est né à Paris en 1781¹²⁷. Connu pour sa peinture d'histoire, il s'est assuré une carrière académique bien remplie. Il est d'abord élève de Regnault, puis remporte à vingt-et-un ans le grand prix de Rome, avant de séjourner trois ans en Italie. À son retour en France, il bénéficie de commandes publiques. Il devient membre de l'Institut, professeur de l'école des Beaux-Arts, membre de plusieurs sociétés de sciences et d'arts, et chevalier de la légion d'honneur. Il est en charge de plusieurs tableaux pour les plafonds du Louvre, dont celui qui nous intéresse ici : *La France, au milieu des rois législateurs et des jurisconsultes français, reçoit de Louis XVIII la Charte constitutionnelle*, inscrit dans un cadre octogonal¹²⁸. Les écoinçons qui l'accompagnent font figurer au milieu d'attributs symboliques le Code civil, le Code du commerce, les Capitulaires et la Pragmatique Sanction. Le plafond est complété sur les voussures par huit camaïeux d'or qui représentent *L'Installation des parlements par Saint Louis, La Création de la Cour des comptes par Philippe le Bel, La Création des communes par Louis le Gros, La Pragmatique Sanction donnée par Saint Louis, La Liberté des cultes maintenue par Louis XVIII, La Création du Conseil d'État par Louis*

¹²⁵Sébastien Allard, *Le Louvre à l'époque romantique : les décors du palais (1815-1835)*, Lyon, Paris, Fage éditions, Musée du Louvre éditions, 2006, p. 87-103.

¹²⁶Nathalie de La Perrière-Alfsen, *La France, [...], reçoit de Louis XVIII la Charte constitutionnelle*, <https://www.histoire-image.org/etudes/france-recoit-louis-xviii-charte-constitutionnelle>, consulté le 2 octobre 2017.

¹²⁷Germain Sarrut et B. Saint-Edme, *Biographie des Hommes du Jour*, Paris, Krabbe, 1841, vol.VI-I.

¹²⁸Sébastien Allard, *Le Louvre à l'époque romantique*, op. cit., p. 91-98.

XVIII, *L’Affranchissement des serfs par Louis le Gros et Louis XVIII créant la chambre des Pairs*. Ces derniers sont séparés au centre des murs par des allégories de Vertus parfois chrétiennes et associées à la Charte : *L’Esprit de la loi montrant la Charte à l’Espérance et à la Foi, La Charité, L’Abondance et La Piété et la Fidélité*. Enfin, on peut voir dans les angles les armes de France flanquées de figures : Mars et Neptune, Vulcain et Hercule, le Silence et Mercure, Apollon et Mucius Scaevola¹²⁹.

L’ensemble du programme iconographique, réalisé par Blondel, rend hommage aux différentes réalisations de la Monarchie, structurantes de l’État, et au fil de l’histoire de France. La volonté de la Restauration de s’inscrire dans la tradition de l’Ancien Régime et d’évincer les réalisations est bien évidemment manifeste, d’autant plus que le style adopté est, parmi tous ceux des décors réalisés sous la Restauration au Louvre, celui qui se rapproche le plus du modèle versaillais. Blondel semble s’en être inspiré tout en le simplifiant indique Sylvain Allard : « L’importance du lieu [la salle des Séances], l’ascendance de l’institution, l’emprise du monarque sur elle le justifiaient¹³⁰. » Si le roi ne gouverne plus à Versailles, la volonté de recréer un lieu au prestige équivalent et y faisant référence est prégnante. Le but est de légitimer le retour de la Monarchie, et le nouveau souverain, Louis XVIII, qui est au centre de la composition. Tout comme à la galerie des glaces, ce ne sont pas les personnages allégoriques ou historiques le clou de la composition mais bien le souverain de la Restauration, juché dans les cieux à la manière d’une apothéose. Le coloris choisi, avec des dominantes de rouge et d’or, n’est pas sans rappeler non plus les fastes du XVII^e siècle. En bon néoclassique, Blondel a tout de même mis de côté les architectures feintes et les grands rideaux portés par des génies, qui ne siéent pas à son temps, et a adopté une linéarité assez austère, assurant une lisibilité iconographique. Sébastien Allard souligne au passage une « massivité » du style un peu trop présente et mettant en exergue la difficulté des peintres néoclassiques à s’adapter à la peinture décorative¹³¹. Toutefois, le chercheur insiste sur la grande lisibilité de l’ensemble qui met en valeur le plafond, avec le tableau qui nous concerne ici, et qui porte un message fort, légitimant les réalisations de Louis XVIII pour la France :

¹²⁹Ces duos sont assez surprenants : les deux premiers couples évoquent des divinités puissantes, forces naturelles ou techniques ; le Silence et Mercure, dieu de l’éloquence, peuvent être compris comme des antagonistes ; enfin le dernier duo comporte le dieu des arts, ainsi qu’un simple mais illustre mortel, citoyen romain, qui s’est illustré par sa bravoure dans la guerre contre Porsenna, en 507 av. n. è. (voir Tite-Live, *Histoire romaine*, II, 12). Nous avons ne pas saisi ici la signification précise du choix de ces personnages.

¹³⁰Sébastien Allard, *Le Louvre à l’époque romantique, op. cit.*, p. 91.

¹³¹Le style ne faisant pas partie de nos préoccupations dans cette étude, pour plus de détails, voir son ouvrage sur le Louvre à l’époque romantique, *Ibid.*, p. 91.

« Si la première partie du musée Charles X célébrait la gloire du monarque en titre, le Conseil d'État rend hommage à son frère et prédécesseur dont l'œuvre législative se révélait bien plus importante, avec la Charte notamment, et particulièrement pour le Conseil d'État. En effet, trois ordonnances, en 1814, en 1815 et en 1824, avaient fixé le statut nouveau de l'institution et assuré sa survie. Il n'est pas anodin que la grande salle des Séances ait été gratifiée d'un décor célébrant la Charte, alors même que la légitimité du Conseil d'État était mise en doute justement parce que le texte constitutionnel s'était montré muet à son sujet¹³². »

Louis XVIII, de façon générale, a tenu à se positionner comme roi législateur, prenant la suite de Napoléon. La Restauration reprend d'ailleurs les mêmes procédés que l'Empire dans ses choix iconographiques. Selon Jonathan Ribner, la Révolution célébra la loi comme expression de la volonté publique, ce qui donnait lieu à une iconographie privilégiant les allégories afin d'éviter les cultes de la personnalité, excès de l'Ancien Régime¹³³. À l'inverse, l'imagerie officielle de l'Empire mettait largement en avant la figure de Napoléon, un procédé qui se retrouve dans la salle des Séances du conseil d'État sous la Restauration.

« Louis XVIII n'eut alors qu'à se glisser dans les vêtements de son prédécesseur. [...] Au plafond, le monarque a déposé à ses pieds la couronne royale, pour se coiffer de l'antique couronne de lauriers du législateur selon une iconographie toute napoléonienne. Ceci était d'autant plus facile que, dans la monarchie de droit divin, le roi est considéré comme le législateur suprême, ce que représente sans ambiguïté le plafond de Blondel : la Charte est octroyée à la France par la seule volonté du souverain¹³⁴. »

Ainsi, si la Restauration souhaitait renouer avec le prestige de l'Ancien Régime et surpasser celui de l'Empire, elle utilisait certains procédés communs aux deux, notamment la glorification et le culte de la personnalité du souverain. Bien sûr, le texte constitutionnel de la Charte conservait certains acquis de la Révolution et, comme l'a dit Antoine Compagnon, la Restauration n'était pas anti-révolutionnaire mais contre-révolutionnaire : elle ne la rejetait pas radicalement, ne l'ignorait pas, elle s'y opposait, ce qui impliquait un inévitable dialogue avec elle, prenant acte des évolutions apportées¹³⁵. Le décor de la salle des Séances est témoin de cette relation :

¹³²*Ibid.*, p. 101.

¹³³Jonathan Ribner, *Broken Tablets. The Cult of Law in French Art from David to Delacroix*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 30. Voir aussi Maurice Agulhon, *Marianne au combat : l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979.

¹³⁴Sébastien Allard, *Le Louvre à l'époque romantique*, op. cit., p. 101.

¹³⁵Antoine Compagnon, *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.

« Les avancées politiques, les droits et les libertés publiques, conséquences de la Révolution et garantis par la Charte de 1814 y sont réinterprétés à l'aune d'une histoire mythique de la royauté française, qui se réapproprie l'épisode de la Révolution¹³⁶. »

Contrairement à l'épisode révolutionnaire qui présentait la Constitution comme l'œuvre du peuple et de la nation réunie, cette fois c'est le roi qui concède à la France la Charte. La main sur le cœur, il remet le document à la France, qui le reçoit humblement. L'assemblée des personnages historiques choisis par le peintre met en avant la continuité dynastique : Henri IV¹³⁷, Louis XIV sont présents, mais l'impasse est faite sur Louis XVI, dont la figure, plus récente, pourrait faire polémique. À leurs côtés, les ministres comme Sully, d'Aguesseau, Colbert et les « jurisconsultes » comme Michel de l'Hôpital et Montesquieu font allusion à la fonction de conseil au gouvernement du Conseil d'État. L'œuvre administrative de l'Empire est quant à elle passée sous silence, pour mettre en avant la continuité monarchique. La figure de Louis XIV, considéré comme le père de l'administration moderne, est un substitut fréquent à celle de Napoléon, comme nous avons déjà pu le voir dans le fronton représentant *Minerve entourée des muses de la Victoire, couronne le buste de Louis XIV*, de la cour carrée du Louvre, réalisé par Lemot (fig. 277).

Au bas de la composition, dans le fond du décor, les nuages laissent entre-apercevoir le Louvre et, au loin, l'Arc de triomphe. Comme nous l'avons dit¹³⁸, ce bâtiment commencé sous l'Empire, puis récupéré par la Restauration et la Monarchie de Juillet pour en faire un symbole de la mission civilisatrice de la France, manifeste lui aussi par sa présence la réappropriation des symboles impériaux par la nouvelle monarchie. Ces procédés qui s'expriment aussi bien par ce genre d'image que par la mise en avant de Louis XIV à la place de Napoléon tiennent bien sûr aussi au fait qu'en plus de vouloir saper leurs prédécesseurs, il s'agit de régimes au pouvoir personnel fort, souhaitant tout simplement mettre en avant la figure du souverain.

L'héritage que veut mettre en avant la Restauration n'est pas celui de l'Antiquité : les hauts personnages entourant le roi sont une référence au passé monarchique de la France. Dans le trophée d'armes qui figure en bas de la composition, se détache le panache blanc d'Henri IV, et certes, une couronne de lauriers, symbole de victoire tiré de l'Antiquité mais

¹³⁶Sébastien Allard, *Le Louvre à l'époque romantique, op. cit.*, p. 102.

¹³⁷Sébastien Allard explique combien la figure d'Henri IV, fondateur de la dynastie des Bourbons occupe une place d'honneur sous la Restauration, d'autant plus que la Révolution avait très peu attaqué son image, et il était considéré comme un souverain très populaire. Sa figure pouvait ainsi se présenter comme réconciliatrice des Français. Voir *ibid.*, p. 103.

¹³⁸Cf. *supra*, p. 225.

devenu totalement un lieu commun. La figure de la France, elle-même, n'est pas vêtue à l'antique mais arbore un manteau d'hermine aux fleurs de lys et une couronne royale. Les personnages antiquisants qui figurent dans la scène servent ici de renfort pour agrémenter l'ensemble de valeurs et de concepts-clés, et sont utilisés pour leur valeur sémantique allégorique. Parmi ceux-ci, on peut voir la Loi, au-devant du tableau, représentée en souveraine avec son diadème solaire et son sceptre, la main appuyée sur une table et regardant un petit enfant dormant sereinement sur le Code. De part et d'autre du trône du roi, nous pouvons voir la Justice, avec sa balance et son épée, ainsi que la Vérité, avec son miroir et un sceptre.

Enfin, dans le ciel flotte Athéna, brandissant un rameau d'olivier. Elle pourrait être invoquée ici comme allégorie de la Sagesse, patronnant les bonnes initiatives du roi et garantissant la paix, plutôt que comme évocation du passé antique, même si la référence ne pouvait éviter d'être faite. Elle est réduite à ses attributs défensifs en tant que protectrice et permettant de l'identifier : son casque, l'égide et le bouclier. En tant qu'incarnation de la Sagesse et en accord avec son rôle antique de patronne des héros, elle assure ainsi sa protection au roi, et à la France. De plus, le tableau souhaite clairement mettre en avant la dimension civilisatrice et pacificatrice de la Restauration. Le petit enfant endormi paisiblement sur le Code suggère que le temps des guerres et des conquêtes est terminé et a laissé place à celui de la législation. La Monarchie est la garante de la sécurité et du bonheur de son peuple. La présence d'Athéna, qui est fortement associée à la notion de Paix, comme nous avons pu le voir dans l'allégorie *La Paix* d'Antoine Étex, est donc doublement justifiée ici. La référence à l'Antiquité n'est pas utilisée comme un héritage revendiqué mais comme une inscription dans la tradition iconologique académique, à laquelle Blondel se rattache. Athéna, incarnation de la Sagesse et figure fortement associée à la paix, sur laquelle la Restauration souhaite insister, est toute désignée pour l'occasion. L'artiste utilise aussi sa fonction de compagne des héros : son bouclier tendu la positionne comme protectrice du souverain et de la France qui se trouvent en contrebas. D'autres compositions lui attribuent plutôt le rôle de guide, montrant la bonne voie au souverain.

5.3.1.3. Comme guide

Si le plafond de Blondel pour la salle des Séances au Louvre inscrit la Restauration dans la lignée du passé monarchique de la France et n'utilise les références antiques que comme langage allégorique, le tableau de Guillaume Alphonse Cabasson (1814-1884), représentant *L'Apothéose de Napoléon III* (fig. 335), n'emploie que des références antiques et des symboles bonapartistes. Sa destination originelle n'est pas renseignée mais ce dernier se trouve actuellement au Musée national du Château de Compiègne. Cabasson est un peintre académique, il entre à l'École des beaux-arts le 5 octobre 1833, puis est nommé professeur à l'École des Arts décoratifs en 1878 et reçoit la légion d'honneur¹³⁹. Il expose au Salon entre 1841 et 1882. Il s'agit d'un artiste au parcours très conventionnel et dont le style est peu novateur. Dans la notice de l'œuvre de *l'histoire par l'image*, le site du Ministère de la Culture et de la RMN, Alain Galoin souligne d'ailleurs le déclin de l'allégorie dans l'art au XIX^e siècle :

« Victime de l'air du temps qui voyait rapidement refluer les valeurs humanistes et se fortifier le discours scientifique, l'allégorie ne répondait plus aux attentes de personne. Empathique et creuse pour les artistes avides de sincérité, de réalisme et d'idéologie militante, elle semblait relever du plus pur obscurantisme pour les hommes de science. Son élitisme pédant était en contradiction avec la découverte de l'idéal démocratique. Au XIX^e siècle, elle alla se réfugier dans l'académisme de l'art officiel et des peintres pompiers¹⁴⁰. »

Les courants artistiques évoluant, l'allégorie est de plus en plus délaissée par les artistes qui ont par la suite marqué l'histoire de l'art. Ceci est renforcé par le fait qu'elle est peu lisible des non-initiés et jugée souvent lourde, voire absurde, ce qui est le cas du tableau qui nous intéresse ici, dont la composition est relativement chargée. En revanche, les institutions officielles étant généralement défenseuses d'une tradition académique et s'inscrivant peu dans l'innovation artistique, les commandes publiques continuent d'encourager ce type de production, et cela tout au long du siècle, comme le montre notre corpus. La faible lisibilité de l'image n'est visiblement pas le souci du pouvoir, qui cherche à traduire à une impression

¹³⁹Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris, France, Gründ, 1999, 3, p. 77.

¹⁴⁰Alain Galoin, *L'Apothéose de Napoléon III*, <https://www.histoire-image.org/etudes/apotheose-napoleon-iii>, consulté le 2 novembre 2017.

générale, comme l'explique Paul Veyne dans son essai sur les monuments officiels¹⁴¹, ou tout simplement à correspondre à son idée de la grandeur et de la performance artistique, passant parfois à côté du renouveau du siècle. Il s'agit dans tous les cas d'une mise en scène où l'Antiquité est régulièrement à l'honneur, puisque pourvoyeuse d'un passé prestigieux que chacun tente de s'approprier¹⁴², ainsi que d'un répertoire symbolique mis en place dans la tradition artistique depuis fort longtemps, comme l'attestent les manuels d'iconologie que nous avons pu présenter plus haut¹⁴³. Pas de surprise ici, donc, quant au choix du peintre, dont le nom n'a que peu marqué la postérité, mais dont la carrière est pourtant récompensée par un titre honorifique tel que la légion d'honneur. Son travail est ainsi une source précieuse pour comprendre l'une des manières les plus conventionnelles et répandues de mettre en scène le pouvoir au début du Second Empire, et l'usage qu'il est fait, en ce sens, de l'Antiquité.

Si la composition de Cabasson est assez dense et probablement peu lisible pour un public non averti, son sens ne peut échapper au spectateur ayant reçu des notions élémentaires d'histoire de l'art. Alain Galoin pense qu'il est possible qu'il se soit inspiré du décor des vases grecs décrits dans le catalogue de la collection Hamilton gravé par Tischbein¹⁴⁴. Le peintre aurait appliqué une transposition de l'apothéose d'Héraclès, personnage qui figure d'ailleurs dans la scène, nous y reviendrons. Le titre *L'Apothéose de Napoléon III* met en avant l'empereur dans toute sa gloire, puisqu'il est reçu dans le domaine des dieux et par-là même, son œuvre est immortalisée. On le voit avancer sur un char, circulant dans les cieux et parmi une foule de divinités et autres figures allégoriques antiquisantes, l'accueillant ou l'accompagnant. L'Antiquité est donc convoquée ici pour apporter grandeur et prestige et faire de Napoléon III un membre à part entière de ce glorieux panthéon. Il est à noter que l'apothéose, dans la Rome antique, est un événement qui touche l'empereur après sa mort. Or, le tableau a été réalisé du vivant de Napoléon III, Cabasson flattant ici l'égo de l'empereur et le présentant comme digne d'être considéré comme un dieu, déjà de son vivant. Ceci va dans le sens de la représentation du pouvoir personnel tel qu'il se caractérise dans les régimes assez autoritaires, comme le Second Empire à ses débuts, ou la plupart des monarchies françaises.

¹⁴¹Paul Veyne, « Buts de l'art, propagande et faste monarchique », dans *L'Empire gréco-romain*, Paris, Seuil, 2005, p. 453-501.

¹⁴²Voir par exemple l'article de Gwladys Bernard, « *Roma aeterna* : l'Antiquité romaine et l'extrême droite française », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 135, 1 juin 2017, p. 147-166.

¹⁴³Cf. *supra*, p. 149.

¹⁴⁴William Hamilton et Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (dir.), *Collection Of Engravings From Ancient Vases Of Greek Workmanship: Discovered In Sepulchres In The Kingdom Of The Two Sicilies But Chiefly In The Neighbourhood Of Naples During The Course Of The Years MDCCLXXXIX and MDCCLXXXX Now In The Possession Of Sir Wm. Hamilton, His Britannic Majesty's Envoy Extra. And Plenipotentiary At The Court Of Naples (Neapel)*, Naples, 1795.

Si Napoléon I^{er} avait fait montre à plusieurs reprises d'une fausse modestie quant à ce type de représentation de sa personne, beaucoup d'œuvres le mettant en scène témoignaient pourtant d'une glorification parfois excessive de sa figure, comme le prouve le *Sacre de Napoléon* de David, où l'Empereur fait fi du rôle du pape pour se couronner lui-même, ainsi que sa femme.

La représentation de Napoléon III répond ici au même procédé – il est un souverain admis au rang des dieux – et d'ailleurs il souhaite s'inscrire dans la continuité de son oncle, qui, figurant aux cieux en arrière-plan du tableau, vient saluer le passage de son neveu, et lui adresser par là ses encouragements. Le tableau présente des symboles associés à l'Empire tels que l'aigle royale, les armes de l'Empire et une urne de vote, puisque c'est par plébiscite que Louis-Napoléon Bonaparte légittima son coup d'État auprès des Français, en 1851. Le petit amour figurant aux côtés de l'urne brandit un parchemin annonçant le résultat : « Napoléon III Empereur ». S'il n'est pas encore mort, son passage dans les cieux, au milieu des dieux et auprès de son oncle, présage de la grandeur de son œuvre à venir, puisque le tableau a été réalisé dans les toutes premières années de l'Empire. Le déploiement d'une telle symbolique traduit d'ailleurs le besoin de légitimation par le développement de décorations de ce type, cherchant à envoyer un message fort et impressionnant, grandiose et digne du nouvel empereur. L'antiquité devient ici l'outil iconographique de cette légitimation. D'abord parce que placer Napoléon III sur un char romain et parmi les divinités antiques permet de le situer dans la lignée des empereurs romains¹⁴⁵. Or, L'Empire romain, et avant lui César, sont un modèle récurrent du bonapartisme et permettent d'ancrer l'histoire de la France dans la continuité d'un des plus grands empires européens, berceau de prestigieuses institutions ainsi que du christianisme¹⁴⁶. Ensuite parce que, comme constaté sur les œuvres précédentes de notre corpus, l'Antiquité est tout simplement un répertoire de symboles et allégories permettant de porter un message fort, en adéquation avec les valeurs que souhaite porter un État prospère.

Pour accueillir et saluer le passage de l'Empereur, trois figures se trouvent au bas de la composition : Hermès, ici symbole du Commerce, Déméter, personnification de l'Agriculture

¹⁴⁵Nous notons que Cabasson n'a pas poussé l'assimilation de Napoléon III aux empereurs romains en l'habillant à l'antique. Pour qu'il soit identifiable, il était sans doute plus aisé de représenter Napoléon I^{er} avec son célèbre bicorne, et un tel choix imposait de fait que Napoléon III soit aussi habillé comme en son temps. Toutefois, on peut noter que le costume à l'Antique n'est pas exclu dans les pratiques de l'époque, car dans son plafond du Salon de l'Empereur à l'Hôtel de Ville de Paris, en 1853, Ingres avait représenté Napoléon I^{er}, dans une composition similaire, sur un char, couronné de Victoire, mais cette fois vêtu à l'Antique. Le plafond a brûlé pendant la Commune, mais il en reste notamment une aquarelle au Louvre, dans le Fonds des dessins et miniatures (RF 3608).

¹⁴⁶Gwladys Bernard, « *Roma aeterna* », *op. cit.*

ainsi que l'Abondance, identifiable à sa corne. Sur le char, se tient aux côtés de Louis Napoléon, la France brandissant le drapeau tricolore, surmonté de l'aigle impériale, rassemblant à la fois les héritages républicain – puisque Bonaparte est arrivé au pouvoir par la République – et impérial. La France est représentée sous les traits d'une figure antiquisante qui s'accorde au reste du groupe. Le char est précédé dans les cieux de la Renommée, soufflant dans ses trompettes, et un génie de la Victoire couronne de lauriers l'empereur, et brandit de l'autre main un rameau d'olivier. Derrière le char, avancent les personnifications des arts : la peinture, munie d'une palette, la sculpture, avec son maillet et un ciseau, et l'architecture tenant un plan, une règle et un compas. En fond, on peut voir la Justice, reconnaissable à sa balance et à son épée, assise sur un Lion, force destructrice qu'elle domine ou encore symbole de clémence, la Loi, tenant un recueil de lois, ainsi qu'une figure non identifiée qui pourrait être l'Autorité¹⁴⁷. Enfin, les chevaux tirant le char sont guidés par deux figures : Héraclès et Athéna. Héraclès, identifiable à sa massue et sa peau de lion, est un symbole de force, insistant sur l'autorité de l'Empire. Athéna est équipée de sa lance, de son casque, de son bouclier et de son égide. Même si son équipement guerrier est complet, elle est présentée sous un jour pacifique et calme, apportant la stabilité puisque maintenant le mors des chevaux fougueux. En plus d'être l'une des divinités du panthéon que rejoint l'Empereur, elle fait office ici de personnification de la Sagesse, valeur qui conduit les actions de l'Empire. En tant que compagne des héros, qui les épaulé et les guide dans leur quête, elle conduit Napoléon III au royaume des dieux, tout comme elle intervient dans l'apothéose d'Héraclès dans la mythologie, qui se trouve cette fois à ses côtés, et initie le nouveau venu à cette nouvelle expérience.

Le message est le suivant : l'Empereur, couronné de victoire, dans son apothéose et toute sa renommée, avance main dans la main avec la France, qui l'a choisi (urne), guidé par la Sagesse et la Force, et apporte l'Abondance du Commerce et de l'Agriculture, la Loi, la Justice, l'Autorité, l'épanouissement des Arts, sur les pas de son oncle. Athéna occupe une place particulière dans l'ensemble de cette composition. À la fois divinité tutélaire du panthéon que rejoint l'empereur et personnification d'une valeur morale, elle ne fait pas partie de ce qu'apporte l'Empire, au même titre que les Arts et la Justice par exemple, mais c'est elle qui permet cette réalisation, en tant que guide et qu'incarnation de la Sagesse. Ce tableau montre une fois de plus, combien elle peut servir de caution pour la représentation du pouvoir et combien on aime à la faire figurer aux côtés des grands hommes d'État.

¹⁴⁷Alain Galoin, « L'Apothéose de Napoléon III », *op. cit.*
352

Les exemples que nous avons présentés proviennent de régimes au pouvoir personnel fort, avec un chef charismatique, ou se présentant comme tel, à la tête de l'État. Nous constatons toutefois que les républicains aussi aiment à s'entourer de la déesse, d'autant plus qu'elle représente une figure issue d'un héritage non chrétien, qui peut convenir à des personnalités plutôt anticléricales.

5.3.2. Athéna compagne des républicains : une figure de Sagesse non chrétienne prisée des intellectuels anticléricaux

Ce ne sont pas uniquement les hommes de pouvoir qui ont le privilège d'être accompagnés de la déesse antique de la Sagesse, mais aussi les grands hommes en général, qui ont marqué l'histoire de France. Comme l'a dit Maurice Agulhon¹⁴⁸, tout au long du siècle, la « statuomanie » se développe et l'État, ainsi que les autorités locales, rendent hommage, par la statuaire, à bon nombre de personnes ayant marqué leur temps, avec une dimension pédagogique. Dans ces configurations, il est courant qu'une figure féminine épaulé et soutienne ces hommes, qu'il s'agisse d'une France, d'une Patrie, ou d'une République.

Dans le cas du monument à la mémoire d'Ernest Renan à Tréguier, nous ne serons pas surpris de trouver une Athéna (fig. 467). Renan est un philologue et archéologue qui a marqué son temps¹⁴⁹. Son premier contact direct avec l'Antiquité survient en Italie en 1849, alors qu'il part en mission pour l'Académie des inscriptions et belles-lettres, à laquelle il est ensuite élu membre en 1856. Mais c'est lors de son voyage en Grèce, en 1865, que lui vint son inspiration pour sa célèbre *Prière sur l'Acropole*, dédiée à la déesse Athéna¹⁵⁰. Elle est publiée pour la première fois en 1876, dans la *Revue des Deux Mondes* et suscite un vrai événement littéraire. Le texte est ensuite inclus dans les *Souvenirs d'enfance*, qui connaissent un certain succès et relatent le voyage de Renan en Grèce en 1865. La *Prière* a donc été largement diffusée et lue, et a probablement influencé le regard porté sur Athéna au XIX^e siècle, ou du moins s'en fait le reflet. La célébrité de ce texte a lié étroitement Renan à la déesse, à tel point que lorsqu'un monument est érigé en sa mémoire à Tréguier en 1903 – onze ans après la mort de l'historien – on décide de la faire figurer à ses côtés.

¹⁴⁸Maurice Agulhon, « La “statuomanie” et l'histoire », *Ethnologie française*, vol. 8, 2/3, 1978, p. 145-172.

¹⁴⁹Ève Gran-Aymerich, *Les chercheurs du passé, 1798-1945 : naissance de l'archéologie moderne : dictionnaire biographique*, Paris, CNRS, 2007.

¹⁵⁰Henriette Psichari, *La prière sur l'Acropole et ses mystères*, Paris, CNRS, 1956.

La commande a été passée au sculpteur Jean Boucher (1870-1939), qui est alors très jeune¹⁵¹. Boucher, né en 1870 à Cesson-Sévigné et mort à Paris en 1939, a suivi le cursus de l'École des beaux-arts de Rennes, avant d'entrer en 1889 dans l'atelier d'Alexandre Falguière, aux beaux-arts de Paris¹⁵². Il termine second au prix de Rome, puis devient professeur à l'École des beaux-arts de Paris. Ayant été mobilisé pendant la Première Guerre mondiale, il réalise plusieurs monuments aux morts, mais lors de la commande qui nous intéresse ici, il est alors un tout jeune sculpteur en début de carrière¹⁵³. Cette commande est passée par « Les Bleus de Bretagne », une association républicaine, littéraire et artistique, et sous l'initiative de son fondateur, Armand Dayot, qui est aussi inspecteur des beaux-arts de Paris. Si la commande provient donc d'une association, l'installation de la statue sur la place publique, ainsi que la présence de représentants de l'État à son inauguration lui donnent, aux yeux du public au moins, un caractère officiel, ce qui suscite d'autant plus d'émoi de la part de l'opposition, comme en témoignent les événements agités lors de l'inauguration. Boucher est, de plus, un sculpteur républicain, dreyfusard et libre penseur.

Sur le monument, on peut voir le vieux Renan, assis sur un banc¹⁵⁴, avec sa canne, avachi et ventripotent, représenté de manière très réaliste et non à son avantage, comme c'est la norme à l'époque. Sa posture contraste avec celle de la déesse, qui se tient bien droit derrière lui, brandissant un rameau d'olivier. En tant que déesse incarnant la vertu ultime pour un homme de science, la Raison, et bien que le monument fasse montre de réalisme, elle ne saurait être enlaidie, ni sensuelle. Ceci lui donne des allures de beauté froide, qui correspondent à ce que nous avons observé tout au long du siècle dans les représentations de ce type. Iphigénie Botouropoulou souligne d'ailleurs l'air pensif et paisible de Renan, marque d'une profonde vie intérieure « pour quelqu'un qui s'est consumé à la lourde tâche de l'intellectuel¹⁵⁵ », et qui reflète tout à fait le sentiment qu'est censée inspirer la grande déesse. Athéna est vêtue d'un long *chiton* sans manches, ainsi que du *péplos*, et sur sa poitrine, on peut voir l'égide, son attribut caractéristique. En plus de cet élément, elle porte un casque

¹⁵¹Iphigénie Botouropoulou, « L'inauguration de la statue de Renan à Tréguier en 1903 : la fonction symbolique d'Athéna », dans Jean Balcou, Yvon Tranvouez et Georges Provost (dir.), *Les Bretons et la Séparation : 1795-2005*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll.« Histoire », 2006, p. 137-143.

¹⁵²Jean Boucher (1870-1939), http://data.bnf.fr/14846399/jean_boucher/, consulté le 6 novembre 2017.

¹⁵³Iphigénie Botouropoulou, « L'inauguration de la statue de Renan à Tréguier en 1903 », *op. cit.*

¹⁵⁴Iphigénie Botouropoulou souligne que ce banc rappelle celui du jardin de Rosmapamon, sur lequel Renan avait l'habitude de s'asseoir pour méditer, dans son article « L'inauguration de la statue de Renan à Tréguier en 1903 : la fonction symbolique d'Athéna », dans Jean Balcou, Yvon Tranvouez et Georges Provost (dir.), *Les Bretons et la Séparation : 1795-2005*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll.« Histoire », 2006, p. 137-143.

¹⁵⁵*Ibid.*

surmonté d'un sphinx, à la manière de la Parthénos, mais aucune arme offensive n'est visible ; c'est la déesse dans sa dimension la plus pacifique qui a été choisie ici, effet renforcé par son geste, qui tend au plus haut le symbole de paix qu'est l'olivier, en plus d'être l'arbre tutélaire de la déesse.

Iphigénie Botouropoulou explique que Boucher s'est inspiré de photos de Renan pour capter la position du corps et l'expression de son visage¹⁵⁶. Nous serons plus modérée quant aux remarques de la chercheuse concernant l'aspect de la déesse. En signalant que l'artiste a séjourné auparavant à Rome elle écrit :

« on a l'impression que l'Athéna de la composition est une Athéna-Minerve. Nous avons consulté quelques représentations tant d'Athéna que de Minerve et il s'est avéré que l'Athéna de Boucher est entre les deux. »

Ceci résulte pour nous du fait que l'iconographie antique de Minerve est calquée sur celle d'Athéna, comme nous avons pu l'expliquer à maintes reprises et comme le montre bien le catalogue du *LIMC*¹⁵⁷. La chercheuse ne précise pas sur quels aspects elle s'appuie pour cette affirmation¹⁵⁸. Notre avis est donc beaucoup plus mesuré lorsque celle-ci avance « À l'époque, les gens qui ignoraient cette déesse, faisaient des suppositions amusantes ! » Par ailleurs, elle précise que Boucher s'est appuyé sur les écrits de Renan, dont la *Prière* ; sa déesse comporte donc un casque à la grecque.

Maurice Agulhon a souligné l'importance que représentait le fait de faire figurer ici une figure « de rang, si l'on peut dire, supérieur » à la plus courante Marianne pour ce type de monument¹⁵⁹. Supérieur s'il en est car il s'agit d'une déesse et qu'elle incarne la Pensée, voire la Pensée libre pour Renan. D'ailleurs, sa présence a soulevé des protestations lors de l'inauguration du monument. Si l'inauguration d'une statue de grand homme est désormais banale en ce début de XX^e siècle, « un élément rituel et presque du folklore républicain¹⁶⁰ », celle de ce monument a connu une autre tournure le 17 septembre 1903. Parmi les officiels

¹⁵⁶*Ibid.*

¹⁵⁷Fluvio Canciani, « Minerva », dans *LIMC*, 1984, vol.II-1, p. 1074-1109.

¹⁵⁸La présentation que fait la chercheuse de la déesse, se voulant certes synthétique, est d'ailleurs empreinte du lissage que les siècles précédents ont opéré sur sa figure et que nous avons eu à cœur de démontrer. Ainsi écrit-elle à propos du rapport que les Grecs en ont : « Alors que les autres dieux avaient tendance à prendre les mortels pour des jouets, Athéna était la seule déesse qui cherchait à enseigner aux hommes les savoirs qui leur permettraient d'avancer dans la civilisation, qu'il s'agisse de savoir-faire ou de façons de se conduire. » Certes, la déesse dotée de *métis* est un atout précieux pour les mortels, mais nous savons aussi combien elle est redoutable et peut s'avérer colérique, comme lorsqu'elle rend aveugle Tirésias qui la surprend nue à la sortie de son bain (cf. Apollodore, *Bib.*, 3, 6, 7).

¹⁵⁹Maurice Agulhon, *Célébrations nationales 2003 - Inauguration du monument Renan*, <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/celebrations2003/renan.htm>, consulté le 3 novembre 2017.

¹⁶⁰*Ibid.*

présents, on compte le ministre de l'Instruction publique, Chaumié, ce qui est tout à fait logique pour un monument dédié à un grand universitaire. En revanche, la présence d'Émile Combes, président du Conseil, ainsi que celle d'Anatole France, leader reconnu de la gauche intellectuelle, font plus exception et donnent à l'affaire un caractère politique, par ailleurs assumé. Renan, considéré comme un « transfuge du catholicisme », était l'auteur antidogmatique de la *Vie de Jésus*, et avait été sanctionné pour cela par le Second Empire.

L'inauguration de ce monument, en pays breton traditionnellement très pieux, avec des leaders de gauche, est un événement symptomatique de la politique de laïcisation intransigeante, qui allait bientôt aboutir à la séparation de l'Église et de l'État et à la rupture avec le Vatican. La Bretagne se présente comme une des régions de France qu'il reste à conquérir idéologiquement. La portée de l'événement dépasse celle d'une simple inauguration d'une statue d'homme de lettres, accompagné d'une déesse. « Il y avait donc aussi dans l'affaire un aspect d'irruption de Paris dans la périphérie occidentale¹⁶¹. » D'autant plus que les Parisiens présents sont accompagnés de beaucoup de soldats. En conséquence, la population se montre hostile, et des échauffourées surviennent. Malgré tout, Maurice Agulhon souligne qu'à cette période, les rapports entre la République et le catholicisme ne sont plus tissés de la même hostilité violente qu'une centaine d'années auparavant. La Bretagne rend tout de même hommage à l'un des enfants de son pays, lui reconnaît son génie et lui érige une statue à son image, non pas avec une République ou une figure sainte, mais avec la déesse de la Raison, qui l'a tant affecté. Pour Iphigénie Botouropoulou, l'ensemble de la sculpture, comportant à la fois Renan, figure de la République anticléricale, et la déesse de l'intelligence, exprime la même chose que la *Prière* : l'opposition entre la philosophie grecque et la religion chrétienne, un dilemme qui torture Renan dès sa jeunesse.

« Il est à côté d'Athéna, il opte pour le génie grec, mais non sans déchirement intérieur. De ce point de vue le sculpteur a bien réussi son objectif : la statue symbolise justement l'écart de Renan de la piété chrétienne de sa jeunesse et son adhésion "tardive" à la déesse de la Raison¹⁶². »

Athéna, en tant que figure non tirée du répertoire chrétien, peut être perçue comme symbole anticlérical, d'autant plus ici, où elle est doublée de l'image d'un homme ayant cette réputation. Nous avons eu pourtant l'occasion de voir qu'elle pouvait être présentée en association avec des images chrétiennes, comme dans le bas-relief l'*Instruction Publique* de

¹⁶¹*Ibid.*

¹⁶²Iphigénie Botouropoulou, « L'inauguration de la statue de Renan à Tréguier en 1903 », *op. cit.*

Pradier (fig. 309), au Palais Bourbon et datant de la Monarchie de Juillet¹⁶³. La Monarchie de Juillet ayant tenté la réconciliation de différentes tendances politiques et idéologiques, ce mélange des références ne nous avait pas surpris. Dans le contexte de la III^e République, occasionnant une tension plus complexe entre l'État et l'Église, il est possible que sa figure ait une autre connotation.

Se pose aussi la question du statut d'une déesse dont le culte antique n'est plus pratiqué, mais dont on fait l'incarnation de la Sagesse, à laquelle on peut tout de même adresser des prières, comme le fait Renan, qui est associée à un penseur anticlérical. L'inauguration du monument s'accompagne du défilé des troupes, et de discours politiques affirmant l'anticléricalisme et la suprématie de la société et du pouvoir civils, une procession au milieu de laquelle la déesse pouvait rappeler les Mariannes que l'on exhibait dans les manifestations républicaines un siècle plus tôt¹⁶⁴. Les représentants de la Ligue des droits de l'homme et de la Ligue de l'enseignement organisaient la fête et revendiquaient pour les uns la liberté de conscience et d'expression et pour les autres la laïcité. En ce début de XX^e siècle, secoué par ces débats et achevant l'enracinement de la République comme régime durable de la France, la déesse était perçue comme une figure adéquate pour porter ce genre de revendication. D'ailleurs, les citations de Renan inscrites sur le monument traduisent bien l'état d'esprit du penseur vis-à-vis d'Athéna, ainsi que celui que les commanditaires et le sculpteur ont voulu rendre par cette sculpture :

« On ne fait de grandes choses qu'avec la science et la vertu. La foi qu'on a eue ne doit jamais être une chaîne. L'homme fait la beauté de ce qu'il aime et la sainteté de ce qu'il croit... »

Mentionner la science et la vertu sur un monument figurant Athéna n'est pas anodin, et se présente comme une synthèse de ce qu'elle représente pour Renan et les républicains. La référence à la foi qui ne doit pas enchaîner est évidemment une revendication anticléricale, qui correspond au parcours de Renan. La dernière phrase fait résonner la *Prière* qu'il adressait à la grande et belle déesse de la Raison.

Maurice Agulhon va jusqu'à envisager Athéna comme une déesse de substitution pour certains hommes de lettres :

« Est-ce à dire que les hommes qui étaient à la fois cultivés, républicains et agnostiques, sous la troisième République, n'avaient plus de culte que par métaphore, ou par tradition déjà scolaire ? Probablement non. Ils pouvaient bien avoir leur "religion", et même leur

¹⁶³Cf. *supra*, p. 269.

¹⁶⁴Voir Maurice Agulhon, *Marianne au combat*, *op. cit.*

"déesse." Mais, si l'on posait la question de savoir quel était le nom de la Déesse des penseurs laïques, ce n'est pas le nom de Marianne qui viendrait à l'esprit. Songeons au Renan de la *Prière sur l'Acropole* [...] À qui s'adresse-t-il, sinon à la Pensée¹⁶⁵ ? »

Le statut de divinité d'Athéna est bien sûr à mettre en perspective, ici, avec la pensée laïque de l'époque. Il ne s'agit pas d'une déesse en laquelle on croit, mais que l'on vénère pour ce qu'elle représente : la raison, la pensée, l'intelligence. On ne saurait en revanche considérer cet engouement pour la déesse comme un culte à proprement parler et il ne s'agit pas d'exhumer un rituel considéré comme païen, mais bien de choisir une figure à même d'incarner de grands préceptes. D'ailleurs, Maurice Agulhon ne considère pas la République comme faisant elle-même l'objet d'un culte. Ainsi a-t-il pris soin d'employer des guillemets pour parler de « religion » et de « déesse ». Il écrit d'ailleurs plus bas :

« Les faits de religiosité républicaine sont des faits limites. La grande majorité des républicains n'allaient pas jusqu'au culte, soit par indifférence à toute métaphysique, soit pour ménager, en eux-mêmes ou chez les autres, les religions chrétiennes établies.

La République était honorée, voulue, aimée, sans prétention philosophique, au simple niveau de l'idéal politique¹⁶⁶. »

On ne saurait donc voir dans l'emploi de la figure d'Athéna le besoin de recourir à une divinité provenant d'un référentiel non chrétien pour combler un besoin spirituel. En revanche, dans une République où les codes allégoriques ont familiarisé les Français avec la personnification féminine, la déesse allégorie de la Sagesse peut se présenter comme une figure de choix pour les élites laïques ; nous reviendrons plus bas sur la potentielle concurrence entre Marianne et Athéna¹⁶⁷. Elle peut aussi passer pour un substitut aux symboles religieux. C'est ainsi qu'elle a pu être perçue à l'inauguration du monument dédié à Renan, que Maurice Agulhon évoque pour développer son argument. Pour les uns, la déesse païenne est une provocation, pour d'autres la déesse antique est l'incarnation d'un prestigieux passé duquel l'on souhaite se réclamer, celui du « miracle grec » de la *Prière* de Renan¹⁶⁸, qui a créé « la science, l'art, la philosophie, la civilisation¹⁶⁹ ». On pourrait placer cet usage dans

¹⁶⁵Maurice Agulhon, *Marianne au pouvoir : l'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*, Paris, Flammarion, 1989, p. 185.

¹⁶⁶*Ibid.*, p. 186.

¹⁶⁷Cf. *infra*, p. 381.

¹⁶⁸Il est à noter que Renan marque vraiment une distinction entre l'héritage grec et latin, considérant les Romains comme de « grossiers soldats ». En cela, il suit la pensée de son temps qui, depuis Winckelmann, considère l'art grec supérieur à l'art romain. En revanche, si son émerveillement survient sur l'Acropole, son engouement pour les ruines –résidus sublimes d'un savoir-faire artistique disparu – s'extrapole à l'ensemble de la civilisation grecque qu'il fait personnifier par Athéna, à qui il s'adresse, cette « noblesse », cette « beauté simple et vraie ».

¹⁶⁹Henriette Psichari, *La prière sur l'Acropole et ses mystères*, *op. cit.*

la lignée du culte de la Déesse Raison, développé à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, suite à la Révolution. Toujours est-il qu'au début du XX^e siècle, après des années de conflit entre les partisans de l'Église et ceux de la laïcité, ainsi que le développement et la structuration des savoirs en disciplines universitaires et en sciences, Athéna, dont la figure fortement lissée de tous ses traits antiques potentiellement inquiétants, se présente comme l'incarnation idéale de la valeur ultime dans l'esprit des hommes de lettres, ou encore de certains politiciens.

En effet, le deuxième exemple cité par Maurice Agulhon¹⁷⁰, après la statue d'Ernest Renan, est celui de la tombe du père de George Clemenceau sur laquelle ce dernier fait installer pour stèle (fig. 458) une copie du bas-relief de l'« Athéna mélancolique » en marbre de Paros, datant d'entre 470 et 460 avant n. è. et aujourd'hui conservée au musée de l'Acropole d'Athènes (fig. 7)¹⁷¹. Ce bas-relief, vite devenu célèbre¹⁷², est découvert en 1888, soit neuf ans avant le décès de Paul-Benjamin Clemenceau. George Clemenceau est collectionneur d'antiquités et en possède un certain nombre dans son appartement¹⁷³ ; ainsi est-il sensible à l'art grec et au fait des découvertes récentes. La réalisation de la stèle est assurée par le sculpteur François Léon Sicard (1862-1934), un ami de Clemenceau. Sicard reçoit le prix de Rome en 1891 et séjourne à la Villa Médicis de 1892 à 1895¹⁷⁴. Il travaille régulièrement pour Clemenceau, pour réaliser, en plus de la stèle, un buste de l'homme politique ou encore son masque mortuaire. La stèle n'a pas le statut à proprement parler d'un monument officiel, mais elle a été conçue par un homme d'État, qui a marqué la France, elle se fait le témoin d'une certaine mise en scène du pouvoir. Mise en scène qui se veut d'ailleurs très modeste, nous allons y revenir. Le choix de Clemenceau se porte sur une copie d'un original antique et non sur la composition d'une image contemporaine mettant en scène la déesse, comme pour souligner son anticophilie, et pour se réclamer de la déesse telle qu'elle était dans l'Antiquité elle-même, ou du moins telle qu'on considère alors qu'elle était.

L'iconographie du bas-relief antique a fait couler beaucoup d'encre¹⁷⁵. On y voit Athéna simplement casquée, appuyée sur sa lance, penchée en avant vers un petit pilier rectangulaire.

¹⁷⁰Maurice Agulhon, *Marianne au pouvoir*, *op. cit.*, p. 185.

¹⁷¹Pierre Demargne, « Athéna », *op. cit.*, p. 1015, fig. 625.

¹⁷² Sur cette sculpture antique, voir Claude Bérard, « Athéna mélancolique », *Recherches et documents du Centre Thomas More*, n° 41, 1984, p. 1-18.

¹⁷³Maurice Agulhon, *Marianne au pouvoir*, *op. cit.*, note 34, p. 385.

¹⁷⁴Sicard François, *notice de la BnF*, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb15801139s>, consulté le 11 septembre 2017.

¹⁷⁵François Chamoux, *La Civilisation grecque : à l'époque archaïque et classique*, Paris, Flammarion, 1983.

En ce début de XX^e siècle, une des lectures consiste à y voir une « Athéna mélancolique »¹⁷⁶, ce qui justifie le choix d'utiliser l'image pour une stèle funéraire. On peut y voir aussi « le symbole de la pensée grecque, à la fois guerrière et pacifique, divine et humaine, si proche de nous et cependant secrète dans son apparente simplicité¹⁷⁷. » En somme, on y porte le même regard que Renan dans sa *Prière*, et c'est probablement ainsi que Clemenceau l'appréhende dans son choix pour la stèle de son père. Il est ensuite lui-même enterré à ses côtés, à sa mort en 1929¹⁷⁸, se plaçant sous la protection de la déesse de la Raison, avec une tombe et une cérémonie tout à fait modestes, selon ses dernières volontés. Ainsi, la vision de la déesse en cette première moitié de XX^e siècle est-elle toujours cette figure calme, pacifique, personnifiant l'intelligence, plus haute incarnation d'une grandeur, d'une sagesse, d'une simplicité ainsi que d'une sobriété, qui convient aux intellectuels, qui plus est qui peut se présenter comme un symbole permettant de faire opposition à ceux de l'Église. Tout comme elle était la guide des héros antiques, elle est celle des lettrés anticléricaux du début du siècle, qui s'adressent à elle, comme dans la *Prière*, ou la choisissent comme compagne dans les moments les plus intimes, y compris la mort. On ne saurait y voir la mise en place d'un culte à proprement parler : la déesse endosse ici le rôle d'étendard, celui de la Sagesse, ainsi que celui de protectrice. Elle est une figure allégorique, non plus une déesse, du moins pas au sens propre du terme.

Quel que soit le régime, Athéna protège et patronne les réalisations du pouvoir, de sa manifestation la plus directe auprès des citoyens, dans le domaine de la loi, à tous les degrés de pouvoirs publics, du pouvoir local et territorial aux instances nationales. Si elle est la protectrice du pouvoir, elle est aussi celle de ceux qui l'incarnent, les souverains, ou encore des grands hommes qui ont marqué la France, et ce, quel que soit le régime. Les exemples que nous venons d'exposer, s'étalent sur l'ensemble de notre empan chronologique et ont, une fois de plus des portées extrêmement variées, étant destinés à être vus par un public restreint comme très large. S'il est toujours difficile de savoir quel impact ils ont réellement sur les

¹⁷⁶François Chamoux corrige dans son ouvrage ces interprétations et explique qu'il s'agit d'un *ex-voto* fait par un vainqueur de course à pieds pendant les Panathénées. Il avait fait représenter la patronne de ces jeux en train de regarder un *terma*, pierre rectangulaire se trouvant aux pieds de la déesse et qui est en fait une borne marquant dans le stade la ligne de départ et d'arrivée. *Ibid.*

¹⁷⁷François Chamoux, « L'Athéna mélancolique », *Bulletin de correspondance hellénique*, vol. 81, n° 1, 1957, p. 141-159.

¹⁷⁸*Tombeau de George Clemenceau, notice en ligne des monuments historiques, base Mérimée du Ministère de la Culture*, http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/merimee_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=P_A85000011, consulté le 9 novembre 2017.

conceptions que le grand public se fait de la déesse, ils sont unanimes concernant celles des artistes et des commanditaires œuvrant à la conception d'un discours par l'image et de la mise en scène du pouvoir : Athéna est la protectrice de ce pouvoir. Mais elle ne se contente pas de le protéger, elle peut aussi l'incarner en sa propre personne. C'est ce que nous entendons démontrer dans le dernier chapitre de cette thèse.

Chapitre 6

Incarner le pouvoir et le légitimer

Athéna est l'allégorie de la Sagesse et la protectrice du pouvoir. Mais elle est aussi à même de l'incarner elle-même et sa figure fait office de légitimation, quel que soit le régime en place. Nous traiterons d'abord les régimes monarchiques et impériaux, au pouvoir personnel fort, et pour lesquels la figure du souverain fait office de représentation du régime. Dans ces cas-là, Athéna est amenée à personnifier des entités souveraines importantes telles que la France ou la Patrie. Nous analyserons ensuite son usage dans les régimes républicains. Ces derniers souhaitent limiter, dans leur imagerie, la mise en avant des dirigeants eux-mêmes et nécessitent la mise en place d'une allégorie pour caractériser le régime d'abord émergent, puis pérennisé que représente la République, laquelle ne bénéficie pas de tradition iconologique. Athéna est alors une figure qui fait concurrence à l'allégorie de la Liberté, au bonnet phrygien. Et bien que cette dernière finisse par être la favorite des républicains, Athéna persiste dans les représentations et les mentalités, notamment par l'utilisation de ses attributs pour vêtir les bustes de Marianne. Ce n'est pas un développement chronologique que nous suivrons, mais bien thématique, nous appuyant toujours sur des supports aux portées les plus variées, des documents ou décorations intérieures destinés à quelques fonctionnaires seulement, aux façades de monuments publics et bustes exposés dans les lieux publics, mis à la disposition de tous. Tous recourent le même intérêt pour notre enquête : comprendre comment les pouvoirs publics se mettent en scène et développent leur discours par l'image. Enfin, nous verrons qu'au cours du XIX^e siècle français, si instable politiquement, la déesse

demeure et résiste aux éradications des symboles des régimes antérieurs, lors des périodes de troubles ou de transitions, tant son pouvoir de légitimation est fort.

6.1. Monarchies et Empires : incarner de grandes entités dans un régime au pouvoir personnel

Les monarchies et les empires français du XIX^e siècle répondent du même type de régime, avec bien évidemment un ensemble de nuances dans leur structuration, mais où le pouvoir est – plus ou moins – personnel et incarné par la figure du souverain. Comme l'a dit Maurice Agulhon, depuis l'étude d'Ernst Kantorowicz¹ :

« plus personne n'ignore qu'un roi est une personne, mais aussi une image, et que cette est double, puisqu'elle est à la fois la sienne, comme monarque transitoire, et celle de la monarchie en sa continuité. Deux corps, donc, en un seul portrait². »

C'est donc l'image du souverain, tout en le représentant personnellement, qui fait office d'allégorie du régime et de l'État. On multiplie les portraits officiels, les statues publiques, et les effigies sur les monnaies ou autre. Bien qu'il existe dans les manuels d'iconologie une allégorie de la Monarchie par exemple³, on favorise la figure du souverain. Lorsqu'Athéna est sollicitée, c'est donc pour incarner non pas le régime mais d'autres entités importantes, notamment la France et la Patrie. À nouveau, nous souhaitons différencier, dans les processus de réception, les artistes qui utilisent l'image de la déesse telle qu'elle était dans l'Antiquité et ceux qui en composent de nouvelles, au gré du bricolage allégorique, lui-même témoin d'un bricolage politique.

6.1.1. L'Athéna antique pour incarner la France

Un très bel exemple illustrant l'utilisation d'Athéna, telle qu'elle existait dans l'Antiquité – ou du moins sous un aspect quasiment identique, nous allons le préciser – pour incarner la France est un plafond peint par Charles Meynier (1768-1832), pour la salle Percier et Fontaine, située en haut du grand escalier du Louvre (fig. 286). Cette œuvre a d'abord été

¹Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, Princeton, Princeton University Press, 1956.

²Maurice Agulhon, *Marianne au pouvoir*, *op. cit.*, p. 9.

³Cesare Ripa, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont présentées*, *op. cit.*, p. II, p. 94.

exposée au Salon de 1819. Nous avons eu l'occasion de présenter plus haut l'artiste, qui reçoit, au long de sa carrière, de nombreuses commandes publiques⁴. À l'époque de la création de ces décors, le directeur des musées insiste pour que l'ensemble de l'escalier soit cohérent thématiquement et visuellement. Meynier est donc tenu de se mettre en accord avec Prud'hon, qui devait composer une allégorie pour le grand escalier, *Minerve conduisant le génie des arts à l'immortalité*⁵, pour l'harmonie des compositions et l'échelle des figures⁶. Meynier reçoit cette commande comme un dédommagement car une autre commande, aux Tuileries, vient d'être annulée⁷. Pour la salle Percier et Fontaine, il décide de représenter *La France sous les traits de Minerve protégeant les arts*. Cette allégorie affiche bien sûr un caractère patriotique évident, et c'est la déesse qui est choisie pour incarner la plus prestigieuse des entités : la France.

L'œuvre dépeint Athéna, assise, identifiable à son casque, ses armes et son égide, tendre la main vers les trois figures représentant les arts : la peinture, la sculpture et l'architecture. Au-dessus du groupe se tient la Paix, identifiable à son rameau d'olivier, et à sa corne d'abondance, ainsi qu'un Génie qui éclaire les arts avec son flambeau et apporte la palme de l'immortalité⁸. Ce plafond reçoit un accueil mitigé, notamment parce qu'il est perçu comme correspondant plus à un tableau vertical qu'à un plafond, deux supports qui ne sont pas amenés à être regardés sous le même angle. Sur le plan des idées, on voit que, pour légitimer le discours de l'État et montrer la France tel un mécène, il convient de lui donner les traits d'Athéna. Meynier n'a pas hésité à la représenter fidèle à son image antique, sans ajout d'attributs « exotiques » pour compléter le message qu'il lui fait porter, comme on pourra le voir dans certains exemples qui suivent. La seule légère adaptation de l'artiste concerne le casque de la déesse, qu'il a orné d'une couronne et d'un panache blanc, qui ne sont pas sans rappeler des attributs monarchiques, convenant bien au contexte de la Restauration. Il ne s'agit toutefois pas d'une énorme transgression car, dans l'Antiquité, le casque de la déesse peut être orné d'un panache en forme de crête, comme le montrent de nombreux exemples de décors de vases ou de sculptures (voir par exemple l'Athéna du Pirée fig. 10)⁹. L'emploi

⁴Cf. *supra*, p. 258.

⁵Nous avons présenté cette œuvre dans le chapitre 4, cf. *supra*, p. 276.

⁶Isabelle Mayer-Michalon, « Les plafonds peints de Charles Meynier (1768-1832) au Louvre et aux Tuileries », *op. cit.*

⁷Sébastien Allard, *Le Louvre à l'époque romantique*, *op. cit.*, p. 23-25.

⁸Des esquisses montrent qu'il s'agissait d'abord d'un génie de la guerre, armé. Mais dans son tableau final, Meynier a choisi une représentation plus pacifique, mettant en avant la paix et la prospérité permises par la France. Voir S. Allard, *ibid.*, p. 24.

⁹Pierre Demargne, « Athéna », *op. cit.*, p. 980-981.

d'Athéna n'est pas uniquement dû au contexte du patronage des arts. Elle incarne la Sagesse, mais elle est aussi la prestigieuse déesse poliade des cités, « mère » de tous les citoyens athéniens, comme l'a rappelé Nicole Loraux, qui a travaillé à démontrer l'ancrage civique de la mythologie, en décortiquant notamment la naissance d'Érichthonios, roi légendaire d'Athènes, adopté par Athéna¹⁰. Le rôle poliade de la déesse est tout à fait connu au XIX^e siècle, et mis en avant par les publications historiques. De plus, nous avons eu l'occasion d'évoquer le lien étroit unissant Athéna et Athènes dans les esprits de l'époque, et par extension à la Grèce¹¹. Alors quoi de mieux que d'utiliser la figure d'une célèbre divinité poliade, parfois érigée en porte-étendard de toute la Grèce, pour incarner le pays français, et par la même occasion, d'associer la France au berceau des beaux-arts, puisque c'est la thématique même de l'allégorie de Meynier? Qui plus est, dans le contexte de la Restauration, où c'est le roi qui octroie une Charte constitutionnelle aux Français, et non pas les Français eux-mêmes qui se dotent d'une Constitution, c'est bien la France que représente cette allégorie, comme entité et pouvoir supérieur, s'exerçant sur les citoyens, et probablement pas, ici, l'image d'une Nation ou d'un peuple, que l'usage se plaît plus à représenter sous les traits d'Hercule. De même, Athéna peut incarner l'idée de la Grèce, et de sa grandeur, en tant que « mère » des citoyens, mais ne se confond pas avec eux. Elle est aussi la garante de la stabilité et de la cohésion de la cité – ou du pays – un rôle renforcé par la présence de l'allégorie de la paix.

Cette œuvre n'est pas un cas isolé, nous avons par exemple décrit la frise de l'Arc de triomphe de l'Étoile qui fait aussi d'Athéna l'allégorie de la France¹². Réalisée sous la Monarchie de Juillet, par Louis-Denis Caillouette (1790-1868) (fig. 305), on voit en son centre, la France incarnée par la déesse, qui distribue des récompenses aux armées victorieuses. Une inscription indique « Aux braves, la France reconnaissante », et ne laisse pas de doute quant au rôle accordé à la déesse dans cette composition¹³. Le prestige d'Athéna est si grand, et sa figure est associée à des notions si vertueuses, notamment la Sagesse et ici, la Paix, qu'elle est à même d'incarner elle-même la plus importante des allégories, celle du pays tout entier. À nouveau, l'artiste a choisi de la représenter dans un type iconographique fidèle aux représentations antiques. Toutefois, certains artistes utilisant la figure d'Athéna

¹⁰Nicole Loraux, *Les enfants d'Athéna : idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Château-Gontier, François Maspero, 1981, p. 132-147.

¹¹Cf. *supra*, p. 281.

¹²Cf. *supra*, p. 246.

¹³Isabelle Rouge-Ducos, *L'Arc de triomphe de l'Étoile. Art et histoire*, Dijon, Fatou, 2008., p. 340.

pour personnifier la France, se permettent de moduler sa figure et de l'agrémenter d'autres symboles, venant renforcer le sens et le message qu'ils souhaitent exprimer.

6.1.2. Des Athéna revisitées pour incarner la France

Nous sommes maintenant familiers du concept de « bricolage allégorique » qui consiste à fabriquer de nouvelles images en brassant des éléments symboliques provenant de différents horizons. La figure d'Athéna est souvent prise comme une base, complétée par des attributs qui ne sont pas siens dans l'iconographie antique, permettant de mobiliser d'autres héritages et de compléter sa signification première. Ce procédé est aussi le témoin des époques politiquement troubles, en quête de nouveaux symboles. Ainsi, notre premier exemple date-t-il de la très temporaire monarchie constitutionnelle, aux prémices de la Révolution. Il s'agit d'une médaille en hommage aux réalisations de l'Assemblée nationale, diffusée en 1790 (fig. 198), dont l'auteur n'est pas connu. Éditée dans une période de tension et d'effervescence politique, le bricolage allégorique qu'elle met en œuvre témoigne du bricolage politique d'une période clé. Le portrait du Roi est présent sur l'avvers, alors qu'une figure équipée des attributs de la Liberté, qui deviendra comme on le sait l'apanage exclusif de la République par la suite, est représentée sur le revers. La devise affichée sur cette même face : « LIBERTÉ ET SÉCURITÉ » fait preuve du mélange des valeurs libertaires et plus conservatrices. Cette figure féminine est, de notre point de vue, une personnification de la France, puisqu'il ne peut encore s'agir de la République, et que la Monarchie est déjà évoquée par la présence du roi, à l'avvers. Cette hypothèse est renforcée par l'inscription qui accompagne l'image : « SALUT ET REGENERATION DE LA FRANCE/PAR L'ASSEMBLÉE NATIONALE/EN 1789 ET 1790 ». Le soleil, éclairant en arrière-plan la figure, évoquant ainsi sa « régénération », et l'arrivée de jours meilleurs, nous laisse penser que c'est bien la France dont il s'agit et non pas de l'Assemblée nationale. On a choisi une figure aux traits d'Athéna : elle est casquée, tient une lance, un bouclier avec le visage du *gorgoneion* en son centre, et l'égide lui couvre la poitrine. On veut montrer une France forte et déterminée, qui a su faire valoir ses droits grâce à l'assemblée et qui sera prête à les défendre coûte que coûte, pouvant garantir « la liberté et la sécurité ». Elle foule d'ailleurs de son pied un joug brisé et le bonnet est juché sur sa pique, des éléments renvoyant à l'idée de Liberté. Mais le régime monarchiste n'est pas encore remis en cause : on peut voir le blason avec les trois fleurs de lys surmonté de la couronne royale, ainsi qu'une colonne au sommet de laquelle se dresse une autre fleur de lys.

Un coq gaulois vient renforcer les attributs français. Comme cette composition allégorique, ainsi que l'inscription de l'avvers : « LOUIS XVI/RESTAURATEUR DE LA LIBERTÉ/FRANÇAISE/ET LE VÉRITABLE AMI/DE SON PEUPLE » ; « VIVE À JAMAIS LE MEILLEUR DES ROI », c'est la monarchie qui a permis le rétablissement de cette Liberté. La médaille datant de seulement deux années avant la décapitation du roi, elle fait preuve de la grande agitation politique qui régnait alors. Les symboles monarchiques et le portrait du roi sont inévitablement encore présents, mais la figure de la France, représentée sous les traits de la déesse guerrière, est déjà sur la défensive et prête à en découdre, affichant certains des futurs symboles républicains. Parmi l'ensemble des références possibles, on a trouvé à propos d'utiliser les traits de la déesse, permettant de donner un caractère à la fois autoritaire et éclairé à cette allégorie.

Dans le contexte complexe de la première moitié du XIX^e siècle, les dernières monarchies françaises entretiennent un dialogue complexe avec les symboles révolutionnaires et républicains, en particulier la Monarchie de Juillet, qui s'efforce de capter certains symboles, tels que le drapeau tricolore, qui est à nouveau adopté par Louis Philippe, en 1830¹⁴. Si Athéna peut incarner la France et que le pays est désormais doté de couleurs, pourquoi ne pas composer une Athéna tricolore ? C'est le parti pris d'Evariste Fragonard (1780-1850), pour son allégorie située dans la salle de l'hémicycle au Palais Bourbon (fig. 300)¹⁵. Il est placé sur la sous-face de l'arc doubleau qui surplombe la tribune des orateurs et il est visible depuis tous les sièges des députés. Nous avons déjà eu l'occasion de présenter Fragonard dans le chapitre précédent¹⁶. Il a peint la commande qui nous intéresse ici entre 1828 et 1848.

Pour cette composition, l'artiste a puisé à la fois dans les références antiques et françaises. L'ensemble est inscrit dans une couronne de laurier et de chêne. On voit au centre une figure féminine assise. Le titre de la peinture n'est pas connu, il ne peut donc servir d'indice pour confirmer s'il s'agit d'une Athéna, mais la figure est casquée et couverte de l'égide, attribut propre à la déesse. La figure est agrémentée d'images provenant d'autres références : elle tient un sceptre avec un coq, symbole français, à son sommet, un attribut qui rappelle la lance de la déesse. Un autre coq, vivant cette fois, se trouve à ses côtés. Elle est

¹⁴Richard Bernard, *Petite histoire du drapeau français*, Paris, CNRS Éditions, Broché, 2017.

¹⁵Cet exemple est tiré de notre article Manon Champier, « Athéna citoyenne. La réception d'une déesse antique dans le patrimoine de l'Assemblée nationale », *Pallas. Revue d'études antiques*, n° 100, avril 2016, p. 249-273.

¹⁶Cf. *supra*, p. 338.

assise sur un trône¹⁷, la main gauche posée sur une urne de vote, et à ses pieds repose un globe. À côté de l'urne, on peut voir les boules noires et blanches, qui servaient à désigner les magistrats à Athènes et qui permettent, encore aujourd'hui, de voter dans les loges maçonniques. Si la déesse a été parée des couleurs du drapeau tricolore, restauré en 1830, l'œuvre est commandée en 1828 ; le projet initial a donc probablement évolué. L'absence de titre amène aussi à se questionner sur la réelle identité de la figure représentée : certains éléments, comme l'urne de vote, ont parfois fait interpréter cette figure comme une personnification de la Charte de 1830¹⁸. Puisque la commande est passée en 1828, on peut penser que la figure choisie initialement était différente. De plus, de notre point de vue, la présence du coq et des trois couleurs pousse plutôt à y voir une France victorieuse sur le monde (globe). Avec de tels attributs, c'est potentiellement ainsi que les députés de l'Assemblée pouvaient la comprendre. Dans tous les cas, il est permis de noter que la figure d'Athéna peut prêter ses traits à des abstractions aussi importantes que la France ou la Charte. Son statut de déesse civilisatrice, protectrice des cités et des hommes, et donc du bon fonctionnement de la société en fait une figure toute désignée pour l'emploi.

Pour clore cette partie concernant l'incarnation de la France par une figure inspirée d'Athéna, sous les régimes monarchiques et impériaux, nous souhaitons présenter un exemple produit sous la III^e République. En effet, s'il a été réalisé entre 1896 et 1898, il a toutefois pour but de représenter une France monarchique. Il s'agit de la sculpture représentant *La France sous Louis XIV* (fig. 456), réalisée par Laurent Marqueste et se trouvant sur le pilier aval, rive gauche, du pont Alexandre III qui relie le septième et le huitième arrondissement de Paris. Le pont a été inauguré à l'occasion de l'exposition universelle de Paris de 1900¹⁹. Cette exposition est une opération d'urbanisme qui se veut prestigieuse, afin de clore le siècle dans la grandeur. Le pont a pour but d'immortaliser l'amitié franco-russe, à la suite de la signature de l'alliance de 1891, entre Sadi Carnot et l'empereur Alexandre III. Si des commissions préparatoires ont commencé dès 1893, le principe final du projet est arrêté en 1896. Les études pour la construction du pont débutent dès 1895, après une entente entre le ministre des Travaux publics et le ministre du Commerce²⁰. Beaucoup d'étapes administratives préludent à

¹⁷Dans la Grèce antique, il existe un type iconographique qui a pu servir d'inspiration aux artistes, montrant Athéna sur un trône, de l'époque archaïque à l'époque hellénistique, voir la rubrique « Athéna Polias trônant : Athéna assise » dans Pierre Demargne, « Athéna », *op. cit.*, p. 959-960.

¹⁸*Le patrimoine de l'Assemblée nationale*, Paris, Flohic, 1996.

¹⁹Bernard Marrey, *Les ponts modernes. 18^e-19^e siècles*, Paris, Picard éditeur, 1990.

²⁰Résal et Alby, « Notes sur la construction du Pont Alexandre III », dans *Annales des ponts et chaussées. 1^{ère} partie. Mémoires et documents relatifs à l'art des constructions et au service de l'ingénieur*, Paris, Dunod, 1898, p. 165-214.

la construction du pont, tel que le vote par le Parlement d'un projet de loi autorisant les travaux de l'Exposition universelle, ou la saisie du Conseil général des Ponts et Chaussées en 1896 ; nous ne les détaillerons pas ici. En revanche, il est certain qu'une attention toute particulière de l'État est accordée à sa construction, ainsi qu'un encadrement précis : son programme iconographique est choisi avec soin. Ce sont les architectes Cassien Bernard et Cousin qui sont désignés par la Direction des Services d'Architecture de l'Exposition pour étudier la partie décorative de l'ouvrage. Le processus d'élaboration a visiblement mené à des discussions laborieuses, mais ces dernières concernent des préoccupations esthétiques secondaires pour notre sujet, telles que le fait de ne pas gêner la perspective des Invalides, vue des Champs-Élysées, ou de ne pas nuire à l'aspect de la Seine, vue du pont de la Concorde.

Dans tous les cas, l'objectif de ceux qui conçoivent le programme de l'Exposition est de faire du pont un ouvrage à caractère essentiellement décoratif, alliant esthétique, prouesse technologique et message à la grandeur du pays, faisant office de vitrine pour l'Exposition universelle française²¹. La construction débute en 1896 et la première pierre est posée par le tsar Nicolas II de Russie et le président Félix Faure. Pour guider l'œil du spectateur vers le dôme des Invalides, quatre grands pylônes sont dressés aux têtes du pont. Au sommet de ceux-ci, on peut voir des figures allégoriques dorées, rappelant le dôme. Le pylône de droite de la rive droite est orné de *La Renommée des Arts* et celui de gauche *La Renommée des Sciences*. Rive gauche, le pylône de gauche est surplombé de *La Renommée du Commerce*, et le pylône de droite de *La Renommée de l'Industrie*. C'est donc la réussite du pays qui est célébrée ici. Les quatre figures aux pieds des pylônes, dont celle qui nous intéresse ici, représentent « la France aux grandes époques de son histoire : rive droite, *La France de Charlemagne* en amont, *La France moderne* en aval ; rive gauche, *La France de la Renaissance* en amont, *La France de Louis XIV* en aval²². »

En ce début de XX^e siècle où la République est désormais entérinée comme régime durable en France, il n'est plus dérangeant pour un régime républicain d'invoquer le passé monarchiste de la France, bien qu'il s'agisse d'un passé plus lointain que celui, encore trop frais, du régime de Louis XVI et de ses successeurs. D'ailleurs, ce ne sont pas les rois eux-mêmes qui sont représentés, mais le pays, la nation, pendant leur règne, sous les traits d'une figure féminine, un procédé plutôt républicain, ne glorifiant pas directement le visage du souverain. Les symboles monarchiques sont présents sur certaines figures, notamment celle de

²¹Bernard Marrey, *Les ponts modernes. 18e-19e siècles*, op. cit., p. 258-259.

²²*Ibid.*, p. 259.

La France de Louis XIV, qui est très largement inspirée de celle d'Athéna, mélangeant les deux références pour une réappropriation intéressante. L'artiste, Laurent Honoré Marqueste (1848-1920) est d'origine toulousaine, où il a suivi l'école des Beaux-Arts, avant de rejoindre celle de Paris, dans les ateliers de François Jouffroy et d'Alexandre Falguière²³. Il obtient le prix de Rome en 1871 et séjourne à la Villa Médicis de 1872 à 1875. Au cours de sa carrière, il a régulièrement l'occasion d'exposer au Salon à partir de 1874, puis d'enseigner à l'école des beaux-arts de Paris à partir de 1893. Il entre à l'Académie des beaux-arts en 1900. C'est un artiste reconnu et bon nombre de commandes officielles lui sont passées, pour le Jardin des Tuileries, du Luxembourg, l'hôtel de ville, ainsi que le pont qui nous concerne ici.

Ses choix pour la figure de *La France sous Louis XIV* témoignent à nouveau du bricolage allégorique. L'héritage antique est mobilisé mais agrémenté des références et des symboles de la Monarchie de Louis XIV. La figure de la France qu'il a composée s'inspire clairement des représentations d'Athéna²⁴. Plusieurs éléments permettent de l'affirmer. Tout d'abord, il s'agit d'une figure féminine vêtue à l'antique, casquée²⁵ et cuirassée. Dans sa main gauche, elle tient une petite victoire dorée, brandissant une couronne de laurier d'une main et tenant une palme de l'autre, un personnage qui n'est pas sans évoquer la Parthénos de Phidias. Mais bien sûr, si l'artiste avait choisi de se conformer à une représentation antique, le spectateur n'aurait pas pu identifier la période ciblée, celle de la France sous Louis XIV ; Marqueste a donc ajouté des symboles renvoyant à la Monarchie du roi soleil. Ainsi, n'est-ce pas une lance que tient la France, mais un sceptre royal, surmonté de la fleur de lys²⁶. Sur son côté droit, on peut voir le blason royal, avec les trois fleurs de lys, dont la forme n'est pas sans évoquer le bouclier de la déesse, qui repose souvent à ses côtés. Le blason est surmonté de la couronne royale, et l'ensemble du motif est répété sur le pilier, au-dessus de la statue. Sur la cuirasse de la France, ce n'est pas un *gorgoneion* que l'on aperçoit, mais le soleil à visage, emblème du roi. L'artiste a joué sur la proximité entre les deux représentations, un procédé que nous avons déjà observé dans l'exemple de l'en-tête du courrier de Napoléon Bonaparte, affichant une République en Athéna, avec sur son égide, le visage du général (fig. 241)²⁷. La cuirasse est aussi agrémentée de sphinx, motif que l'on trouve souvent sur le casque ou le

²³BnF, *Notice en ligne de Laurent Honoré Marqueste*, consultée le 28/11/2017.

²⁴La sculpture évoque dans sa composition celle de Minerve par Coustou, à laquelle elle fait face à l'entrée des Invalides, mais que nous n'avons pas intégrée dans le corpus car datant du XVIII^e siècle (Marina Warner, *Monuments & Maidens. The Allegory of the Female Form*, London, Vintage, 1996, p. 27).

²⁵Le casque est surmonté d'un oiseau que nous n'avons malheureusement pas réussi à identifier.

²⁶Depuis le 23 juillet 2016, la main tenant le sceptre a été brisée et il n'est plus visible aujourd'hui.

²⁷Cf. *supra*, p. 202.

bouclier d'Athéna²⁸. Malgré les nombreux éléments qui rappellent Athéna, il ne faut pas non plus écarter la possibilité que la source d'inspiration de l'artiste, ou du moins une parmi d'autres, soit aussi Roma. Le costume est plutôt romanisant, avec les franges de centurion sur l'épaule et on peut voir aux pieds de la statue, mais placé derrière elle, de manière discrète, le faisceau employé par les licteurs à Rome. Ce détail figure de manière discrète dans la composition mais il est devenu, depuis longtemps, un symbole de la République française et il rappelle que c'est sous ce type de régime que cette statue, évoquant une monarchie passée, a été érigée. L'aspect plutôt romain de la figure, agrémenté des symboles monarchiques, est donc éventuellement une façon de concilier la référence à une monarchie absolue, présentée comme un passé prestigieux de la France, sous un régime républicain. La composition de Marquiste est une hybridation intéressante, témoignant du bricolage aussi bien symbolique que politique, qui s'opère dans les images du pouvoir à l'issue d'un siècle chamboulé par les changements de régimes.

Il est d'ailleurs à noter que les autres artistes n'ont pas choisi d'utiliser un modèle à l'antique pour les trois autres Frances qui occupent les piliers du pont. *La France du Moyen Âge* d'Alfred Lenoir, et *La France à la Renaissance* de Jules Coutan sont vêtues en costumes d'époque ; *La France moderne* de Gustave Michel a, quant à elle, une tenue bucolique, accompagnée de nombreux végétaux, évoquant l'abondance et la prospérité, sans que le symbole antique de la corne d'Amalthée soit pour autant présent. Elle tient toutefois une petite figure dans ses mains, à la manière de la Victoire, qui est masculine et représente plus probablement un génie. À ses côtés figure une plaque avec des grands noms du XIX^e siècle : Delacroix, Lamartine, Victor Hugo, Pasteur. Maurice Agulhon l'a comparée, à cause de sa coiffe de feuillage, à ce qu'il nomme la « République sage », en Cérès²⁹, à la façon des timbres de Jean-Jacques Barre (1793-1855), même si on ne parlerait pas d'un costume antique ici, à notre avis³⁰.

Si ce ne sont pas les mêmes sculpteurs qui ont conçu ces quatre statues, le programme iconographique est encadré, et il n'y a donc que pour la statue de *La France sous Louis XIV* que l'on a jugé bon d'utiliser une figure à l'antique. Cette référence permet sans doute de concilier un héritage monarchique relativement proche et le régime républicain qui produit la statue. Les autres périodes qui ont pourtant aussi connu des monarchies sont représentées par

²⁸C'est le cas pour le casque de la Parthénos de Phidias (Pausanias, *Périégèse*, 1, 24, 5-8).

²⁹Bien que nous nous efforcions d'utiliser en priorité les théonymes grecs, nous utilisons l'expression de « République en Cérès », qui est très courante et passée dans le langage commun, notamment grâce aux travaux de Maurice Agulhon.

³⁰Maurice Agulhon, *Marianne au pouvoir*, *op. cit.*, p. 135.

des allégories d'époque, le nom du souverain n'étant d'ailleurs pas mentionné dans le titre de la sculpture, à part peut-être pour celle de Lenoir, pour laquelle nous avons trouvé les deux titres : *La France du Moyen Âge* et *La France de Charlemagne*³¹. Dans tous les cas, cette dernière arbore un costume d'époque, avec des symboles monarchiques comme la couronne ou l'orbe, mais les rois carolingiens sont probablement un héritage suffisamment lointain au début du XX^e siècle pour qu'il n'y ait pas besoin de les tempérer par une allégorie à l'antique.

L'utilisation d'Athéna, revisitée pour correspondre aux besoins de la sémantique symbolique d'une image, permet d'incarner la France sous différentes facettes, et de convoquer l'héritage antique, à même de concilier des références parfois contradictoires. Dans le contexte des régimes monarchiques, elle n'incarne pas directement le régime lui-même, mais des entités importantes comme la France. De la même façon, elle peut être une source d'inspiration pour des personnifications comme celle de la Patrie.

6.1.3. Athéna comme inspiration pour incarner la Patrie

Si Rude, dans son haut-relief du *Départ des volontaires de 1792*, placé sur l'Arc de triomphe de l'Étoile, a choisi une figure belliqueuse, probablement en partie inspirée d'Athéna, pour incarner le Génie de la Patrie (fig. 304)³², c'est une Patrie beaucoup plus apaisée que propose le bas-relief en marbre de Jean-Baptiste-Louis Roman (1792-1835), dans la Salle des Séances du Palais Bourbon, représentant *La France répandant son influence sur les sciences, les arts, le commerce et l'agriculture*, parfois nommé aussi *La France distribuant des couronnes aux Arts et à l'Industrie* (fig. 301)³³. L'œuvre est installée sous la Monarchie de Juillet, entre 1830 et 1836, derrière le bureau du président de l'Assemblée³⁴.

Roman est un sculpteur néoclassique, élève de Cartellier ; il obtient le prix de Rome en 1816, puis devient membre de l'Institut à partir de 1831. Il expose régulièrement au Salon entre 1822 et 1831. Sa sculpture pour la Salle des Séances, visible par tous les députés, témoigne dans l'agencement de ses figures de l'influence des frises du Parthénon. On peut

³¹C'est ainsi que la dénomment Maurice Agulhon, dans *Marianne au pouvoir*, *op. cit.*, p. 135, ainsi que Bernard Marrey, dans *Les ponts modernes. 18e-19e siècles*, *op. cit.*, p. 259 ; alors qu'Alexis Martin, contemporain du pont, l'appelle *La France du Moyen Âge* dans *Une Visite à Paris, la ville et ses promenades vues en quinze jours*, Paris, A. Hennuyer, 1909, p. 216. De même, nous trouvons pour la sculpture de Gustave Michel le titre *La France contemporaine* chez Maurice Agulhon (p. 135) et celui de *La France moderne* chez Bernard Marrey (p. 259).

³²Voir notre analyse de la sculpture dans le chapitre 3 (cf. *supra*, p. 242).

³³Comme pour les autres éléments figurant au Palais Bourbon, voir notre article Manon Champier, « Athéna citoyenne. La réception d'une déesse antique dans le patrimoine de l'Assemblée nationale », *op. cit.*

³⁴*Le patrimoine de l'Assemblée nationale*, *op. cit.*, Flohic, p. 87.

voir au centre de la composition, la France, assise sur un trône, tenant un sceptre, autant d'éléments qui la posent en souveraine. Elle est coiffée d'un diadème et tend une couronne de lauriers à Hermès, reconnaissable à son casque ailé et qui figure ici probablement en tant qu'incarnation du commerce. La France est encadrée d'une part par la Liberté³⁵, reconnaissable à son bonnet phrygien et à sa pique et d'autre part par une figure ayant les traits d'Athéna. Les deux figures regardent les allégories qui défilent devant la France pour se faire remettre les couronnes : à gauche, devant Athéna, la Science, l'Industrie, l'Astronomie, l'Agriculture (Déméter) et le Commerce (Hermès) ; à droite, devant la Liberté³⁶, la Musique, la Justice, la Comédie, la Poésie, la Sculpture et la Peinture, reconnaissables à leurs attributs respectifs³⁷. Athéna est identifiable notamment grâce à l'égide qu'elle porte sur sa poitrine. Elle s'appuie sur un piédestal où l'on peut lire « PATRIE », et sur lequel reposent les couronnes de lauriers que la France s'apprête à distribuer. Cette inscription laisse penser qu'Athéna est ici utilisée pour incarner la Patrie. Roman a ajouté aux attributs de la déesse antique de nouveaux éléments qui enrichissent son champ sémantique symbolique. Elle est casquée, mais le cimier du casque et l'étendard qu'elle tient sont tous les deux surmontés d'un coq gaulois³⁸, alors perçu comme symbole français. Elle est aussi équipée d'un glaive, élément guerrier propice à la thématique de la Patrie mais qui n'est pas un attribut présent dans l'iconographie antique de la déesse, possédant plutôt une lance.

Roman a adapté la figure grecque pour en faire une Athéna française, porteuse de l'étendard national, ce qui va aussi dans le sens de l'identification avec la figure de la Patrie. Il s'agit ici d'une Patrie sereine et au repos, contemplant les œuvres de la Paix, assez différente de la figure belliqueuse de Rude. Nous avons discuté le fait que les artistes préféreraient généralement proposer une vision pacifique d'Athéna et que son aspect belliqueux était déchargé par d'autres divinités antiques comme Arès ou Bellone, ou bien assumé par des figures bien plus hybrides et plus éloignées de l'iconographie traditionnelle de la déesse, comme c'est le cas pour la sculpture de Rude³⁹. Le bas-relief de Roman va dans le sens de cette hypothèse puisqu'il propose une Patrie calme et pondérée, sous les traits d'une Athéna

³⁵La Monarchie de Juillet s'est réapproprié ici une figure pourtant étroitement associée à la République depuis la Révolution française. Sur le sujet, voir Maurice Agulhon, *Marianne au combat*, *op. cit.*

³⁶On ne sera pas surpris de trouver une figure au bonnet phrygien dans une sculpture datant de la Monarchie de Juillet. L'allégorie de la Liberté et celle de la République n'ont pas encore totalement fusionné, qui plus est, la Monarchie de Juillet tente de se réapproprier les différents héritages qui l'ont précédée et n'hésite pas à faire figurer certains symboles révolutionnaires dans ses images. Voir *Ibid.*

³⁷*Le patrimoine de l'Assemblée nationale*, *op. cit.*, p. 87.

³⁸Nous avons évoqué plusieurs fois l'association du coq et d'Athéna sur les amphores panathénaïques, nous aurons l'occasion d'y revenir plus en avant, cf. *infra*, p. 378.

³⁹Cf. *supra*, p. 249.

agrémentée de quelques symboles extérieurs à sa figure. Dans tous les cas, nous voyons qu’Athéna prête parfois ses traits à une incarnation aussi haut placée dans l’esprit des Français que celle de la Patrie.

Ainsi, dans les régimes avec un pouvoir personnel, Athéna est-elle parfois utilisée comme incarnation d’entités aussi importantes que celles de la France ou de la Patrie. Elle ne remplace toutefois pas la personne du souverain, qu’elle épaulé et accompagne, comme nous avons vu dans le chapitre précédent⁴⁰. En revanche, dans le régime républicain, qui souhaite limiter la représentation du pouvoir personnel dans ses images, en réaction avec les pratiques monarchiques et impériales, elle peut être utilisée comme incarnation même du régime. À une époque où la figure de Marianne, inspirée de l’allégorie de la Liberté, se met progressivement en place, elle endosse parfois le même rôle que cette dernière et lui fait concurrence dans l’incarnation de la République.

6.2. Incarner la République

Dans le chapitre consacré à la réception d’Athéna dans le domaine de la guerre, nous avons déjà commencé à discuter de l’usage d’Athéna pour incarner la République, ainsi que de son hybridation avec la figure de la Liberté, une valeur que les républicains veulent très tôt associer à leur régime⁴¹. Il s’agissait alors pour nous de montrer que cette hybridation conduisait à la création d’une République guerrière, qui se prêtait tout à fait au contexte de l’administration martiale. Toutefois, nous constatons que cet usage de la déesse ne se limite pas au corpus militaire et que la déesse interfère avec l’image de la Liberté, dans la construction de l’allégorie de la République, cela dans l’ensemble de la culture visuelle française. Le travail de Maurice Agulhon a constitué à retracer l’histoire de l’iconographie de la République depuis la Révolution⁴². À partir du début du XX^e siècle, une fois que la République devient pérenne, le bonnet phrygien s’impose comme attribut emblématique de la République française, voire de la France, à tel point que lorsque Bartholdi confectionne sa statue de la Liberté pour les États-Unis, il la dote d’une couronne solaire, le bonnet phrygien étant dorénavant associé exclusivement à la République française. Pourtant, tout au long du

⁴⁰Cf. *supra*, p. 342.

⁴¹Cf. *supra*, p. 198.

⁴²Cf. le chapitre 3 où nous avons eu l’occasion de nous attarder plus longuement sur la mise en place des symboles républicains et sur le travail de Maurice Agulhon.

siècle, deux images de la République cohabitent : la jeune République combative, juchée sur les barricades, plutôt dénudée et échevelée, associée aux origines révolutionnaires et donc subversive pour certains, et la sage République officielle, calme et souveraine, faisant régner l'ordre, préférée des bourgeois et des élites⁴³. Pendant longtemps, on évite de coiffer cette dernière du bonnet, trop associé aux excès de la Terreur. D'autres attributs et figures d'inspiration sont alors utilisés, c'est là qu'Athéna entre en jeu. En effet, si le diadème ou la couronne végétale comme sur les timbres de Jean-Jacques Barre (1793-1855) sont prisés, le port du casque peut aussi être une façon de contrer la présence du bonnet. Qui plus est, donner à la République les traits d'Athéna permet d'associer au régime les notions que sa figure incarne, tout comme l'usage de la femme au bonnet a pour but de présenter le régime républicain comme garant de la Liberté. Nous avons délimité trois étapes principales dans la concurrence entre la figure d'Athéna et celle de la Liberté pour incarner la République : d'abord les premiers temps où elles cohabitent, ensuite la période où Athéna, au même titre que d'autres figures, permet de contrer la République au bonnet, enfin, une fois le bonnet imposé dans les usages, l'influence d'Athéna se fait toujours sentir, par le biais d'attributs tels que l'égide ou encore avec le casque dans quelques cas particuliers.

6.2.1. Un modèle pour la République : aux premiers temps de la Révolution

Athéna fait partie des figures inspirant les artistes et les penseurs en quête de symboles pour composer la figure du nouveau régime que constitue la République. Nous retrouvons ici les différents degrés de réception que nous avons pu régulièrement mettre en avant. Certaines images utilisent la déesse telle qu'elle était dans l'Antiquité, sans la modifier, ou ne faisant intervenir que très peu d'éléments extérieur au répertoire iconographique de la déesse, pour compléter sémantiquement leurs allégories. En revanche, ce processus est parfois plus prononcé et nous pouvons dégager ce qui nous semble être un type iconographique à proprement parler : celui d'une République hybride entre la Liberté et Athéna. Il est fréquent et circule beaucoup en cette fin de XVIII^e siècle, plusieurs exemples de notre catalogue en attestent. Le corpus des vignettes est un support qui permet la mise en scène du pouvoir dans les documents officiels, qui nous semble révélateur des mécanismes du discours par l'image de l'époque et de la fluctuation dont ces mêmes images font l'objet, à une période où une

⁴³Cf. les ouvrages phares du chercheur sur le sujet : Maurice Agulhon, *Marianne au combat*, *op. cit.* ; Maurice Agulhon, *Marianne au pouvoir*, *op. cit.*

toute nouvelle légitimité est à construire ; la plupart de nos exemples en seront issus pour cette période, agrémentés de quelques sculptures et peintures.

6.2.1.1. Des Républiques en Athéna

Pour la période révolutionnaire, nous avons pu étudier un nombre important de vignettes de courrier, issues de la collection de Vinck, affichant une République avec les attributs de la déesse. Nous avons vu qu'elles provenaient de personnes et d'administrations très variées et pas forcément uniquement en rapport avec le domaine militaire. Nous allons présenter des exemples utilisant la déesse Athéna, représentée de manière fidèle aux modèles antiques. En exposer plusieurs nous permet de souligner qu'il ne s'agit pas de cas à part, mais nous ne serons pas exhaustive et nous invitons le lecteur à parcourir le catalogue, pour prendre conscience de l'importance du phénomène.

Nous rappelons en premier lieu une série que nous avons déjà présentée pour le corpus militaire⁴⁴, utilisant la déesse comme République, avec un aspect très proche de la déesse antique, arborant le casque, la lance et le bouclier et généralement sans la présence du bonnet. Si, sans surprise, les militaires l'ont favorisée pour son côté guerrier convenant bien à leur activité, il est à noter qu'elle a aussi été employée par d'autres types de fonctionnaires, comme le préfet du département du Gers, Balguèrie (fig. 184). Nous notons que dans cette vignette, qui a été maintes fois reprise, le dessin est assez dégradé par rapport à son état dans la majorité des cas rencontrés, mais il ne fait pas de doute qu'elle appartient à la même série. Bien qu'il s'agisse d'une République, il faut souligner qu'elle peut parfois voir ses attributs modulés, comme dans le cas de la vignette du Juge de Paix Michel (fig. 229), où elle est équipée de la balance, de l'épée et du livre de lois, pour former une allégorie de la Justice, comme l'inscription l'indique, en-dessous des mots « République Française ». En revanche, le casque a été conservé, probablement parce que le modèle originel en contenait un. Cette série prouve en tout cas qu'il est tout à fait envisageable de faire porter à la République un casque et de lui conférer l'aspect de la déesse antique de la guerre et de la sagesse et le caractère sériel atteste son succès.

On peut ainsi faire l'hypothèse qu'en cette fin de siècle, Athéna représente pour la République un modèle prisé, presque autant que celui de la figure de la Liberté. D'autres

⁴⁴Cf. *supra*, p. 195.

exemples en attestent. C'est un profil de la déesse qu'a choisi Andrieu pour réaliser la vignette de Petiet, conseiller d'État (fig. 174). Le casque de la déesse comporte un griffon, ainsi qu'une couronne de lauriers. La source d'inspiration antique pourrait être le type iconographique que l'on peut trouver sur des monnaies émises par Agathocle de Syracuse, en 295 et 289 av. n. è., où la déesse est de profil, avec un casque à panache décoré d'un griffon (fig.17)⁴⁵. Sur la vignette de Petiet, les quatre coins de l'image sont agrémentés de symboles : la chouette de la déesse pour la Sagesse, le coq, symbole français, la balance de la Justice et le serpent enroulé autour d'un miroir, symbole de la Prudence. Ces éléments, renforçant le profil de la déesse de la Sagesse, montrent la prégnance des symboles issus de la tradition allégorique antique et permettent de composer une image de République française prudente, sage et juste. La même vignette a été choisie par Riouffe, préfet de la Côte-d'Or (fig. 175), mais les attributs sur les angles semblent être des emblèmes de la région. De même, c'est une République sous les traits d'Athéna qui figure sur la vignette du maire de Tours, Deslandes (fig. 159). On y voit Athéna de profil, équipée de l'égide, du casque et de la lance, tenant dans sa main une couronne de lauriers et ce qui semble être un rameau d'olivier ou peut-être une palme de la victoire. Le seul symbole républicain présent ici est le faisceau, sur lequel elle s'appuie, une figure de la déesse fidèle à son iconographie antique suffit à incarner la République. Quinette, préfet de la Somme, a choisi la même figure à quelques variations près⁴⁶ pour sa propre vignette (fig. 160).

Enfin, les vignettes ne sont pas les seuls témoins de cette utilisation de la déesse antique pour incarner la République, les représentations sculptées attestent aussi de cette influence à la période de la Première République. François-Frédéric Lemot (1772-1827) a choisi pour le bas-relief de la tribune des orateurs, dans la salle des Séances du Palais Bourbon, une République avec un casque surmonté d'une chouette (fig. 244), la représentant ainsi sous les traits d'Athéna. Ce bas-relief, réalisé entre 1797 et 1798, est l'un des derniers éléments d'origine qui subsiste dans cette salle et qui a traversé les régimes sans être modifié⁴⁷. Nous avons déjà eu l'occasion de présenter l'artiste⁴⁸, qui reçoit de nombreuses commandes publiques de la Révolution à la Restauration. Cette œuvre représente *L'Histoire et la Renommée*, respectivement à gauche et à droite du buste de la République. L'Histoire est en train de graver les lois pour les transmettre à la postérité et la Renommée les publie par sa

⁴⁵Pierre Demargne, « Athéna », *op. cit.*, p. 984.

⁴⁶Le cimier du casque est cette fois un serpent.

⁴⁷Manon Champier, « Athéna citoyenne. La réception d'une déesse antique dans le patrimoine de l'Assemblée nationale », *op. cit.*

⁴⁸Cf. *supra*, p. 260.

trompette⁴⁹. Deux enseignes militaires surmontées du coq gaulois encadrent le buste. Cette disposition n'est pas sans évoquer l'iconographie des amphores panathénaïques. Certaines d'entre elles montrent, en effet, la déesse encadrée par des piliers surmontés de coqs (fig. 3). Nous pensons avant tout que la symbolique du coq gaulois évoque en premier lieu, pour les artistes, un emblème français, mais la référence grecque mérite d'être soulignée. On a donc une République sous les traits d'Athéna sur ce bas-relief de la fin du XVIII^e siècle, qui pourtant a survécu aux régimes successifs. Ainsi, sous les monarchies et les empires, cette figure suffisamment ambiguë et ne portant pas le bonnet a pu être conservée. On devait sans doute y voir tantôt une République, une France, une Patrie ou peut-être la déesse elle-même.

Les images que nous venons de présenter sont toutes restées très fidèles à l'Athéna antique, s'en écartant peu, bien que quelques attributs s'y ajoutent parfois, comme le faisceau de licteur. En revanche, une très grande partie de notre corpus propose une image de la République à mi-chemin entre Athéna et la Liberté, dont nous pourrions dire qu'elle constitue un type iconographique à part entière, tel est grand son succès.

6.2.1.2. La construction d'un type iconographique hybridant Athéna et la Liberté

Nous avons déjà rappelé que l'allégorie de la Liberté existe depuis l'Antiquité et qu'elle est référencée dans les manuels d'iconologie, son attribut principal étant le bonnet⁵⁰. Nous avons aussi expliqué que le manuel de Gravelot et Cochin, témoin de son temps (fin du XVIII^e siècle), proposait une innovation par rapport au manuel de Ripa, l'allégorie de la « Liberté acquise par la valeur » (fig. 239)⁵¹. Cette dernière, qui s'est battue pour son existence, tient son bonnet au bout d'une pique. En revanche, elle n'est pas casquée. Elle est très présente dans les images révolutionnaires et elle reste probablement la plus courante. Toutefois, il semble que cette image soit régulièrement mélangée avec celle d'Athéna, pour donner une figure casquée, tenant une lance surmontée d'un bonnet faisant office de personnalisation de la République, à une époque où le nouveau régime doit s'imposer. Ce n'est pas un cas isolé, nous en donnons, à nouveau, quelques exemples pour le démontrer, mais nous renvoyons au catalogue pour plus de contenu.

⁴⁹*Le patrimoine de l'Assemblée nationale, op. cit.*, Attique, p. 125.

⁵⁰Cf. *supra*, p. 150.

⁵¹Gravelot, Cochin et Charles-Étienne Gaucher, *Iconologie, ou Traité de la science des allégories, op. cit.*, p. 33.

Nous pouvons à nouveau attester le succès de cette République hybride par une série de vignettes dont voici un exemple. Il s'agit d'un courrier du 9 nivôse an IV (30 décembre 1795) de Verdier, directeur à Toulouse des Étapes et transports militaires (fig. 232). Le courrier est adressé aux citoyens membres d'associations municipales. L'en-tête de ce dernier affiche les mots « LIBERTÉ » et « ÉGALITÉ » de part et d'autre de la vignette. Elle a la forme d'un médaillon au milieu duquel on peut voir une figure féminine casquée, tenant une pique surmontée du bonnet et l'autre main étant appuyée sur le faisceau de licteur avec la hache. L'inscription « RÉPUBLIQUE FRANÇAISE. » dans le médaillon ne laisse aucun doute quant à son identité. Cette vignette est extrêmement courante ; nous l'avons rencontrée régulièrement, provenant de destinataires très variés, et pas uniquement attachés à l'administration militaire, comme c'est le cas pour cet exemple. Ce modèle a pu subir des variations, pour correspondre aux attentes du commanditaire. Par exemple, dans le courrier de Verdier, nous sommes à peu près certains de voir un casque. Mais la vignette de Bernier, représentant du peuple, dont le dessin provient clairement du même modèle, semble plutôt montrer une République couverte d'un bonnet et tenant une pique surmontée, cette fois, du coq (fig. 218). La forme du couvre-chef est assez équivoque et il est parfois difficile de savoir si cette figure est plutôt dotée d'un casque ou d'un bonnet, comme dans l'exemple de celle du département de la Meurthe (fig. 226).

La vignette d'origine, dont l'auteur est inconnu, a ainsi été déclinée et reprise maintes fois. La forme du couvre-chef étant ambiguë, elle a pu parfois être interprétée comme un casque, et ce même si le signataire du courrier n'est pas militaire. Nul doute que l'allure générale de déesse antique qui est la sienne a poussé certains à voir dans cette République une Athéna modernisée, conférant à l'allégorie sa prestance et son autorité, en cette fin de siècle tourmentée. La parenté n'est pas forcément automatique mais la très grande fréquence de cette image, combinée à l'importante référence que constitue Athéna dans les publications du XIX^e siècle et les modèles antiques qui circulent, a certainement participé à ce type d'association. D'ailleurs c'est une image qui n'a pas uniquement été diffusée dans les courriers officiels, que seulement un public restreint a pu consulter, mais aussi sur des supports visibles par un plus grand nombre, comme cet avis placardé en Haute-Garonne, retranscrivant un courrier envoyé par le représentant du peuple Vidal, et donnant des informations sur la gestion d'un grand nombre de prisonniers espagnols devant arriver dans la région (fig. 224). Le haut de l'avis est décoré d'une couronne de chêne, symbole de force, contenant la même petite figure. Une fois de plus, le dessin est difficile à lire : elle tient la

pique surmontée du bonnet et elle semble casquée. Sur l'ensemble de la population qui a consulté cette affiche, il est possible que certains l'aient perçue comme une Athéna. Elle contribue en tout cas à diffuser ce type iconographique hybride, puisant à la fois dans le répertoire figuratif de la déesse et celui de la Liberté.

On retrouve ce même type dans la vignette de Delcloq, membre du corps législatif, toujours issue de la collection de Vinck (fig. 222). On y voit une République casquée debout, de face, tenant d'une main la pique avec le bonnet et laissant reposer l'autre sur le niveau et le faisceau de licteur. On voit derrière elle de l'équipement militaire type étendard, canon, boulets, ainsi qu'une branche de chêne. Une fois de plus, nous voyons qu'une République aux attributs plutôt guerriers n'est pas forcément exclusivement diffusée dans les courriers de militaires. Cette figure avec le sein dénudé nous rappelle aussi beaucoup Roma, mais dans tous les cas elle contribue à faire de la République une figure que l'on peut représenter à l'antique et casquée, ce qui ne peut manquer de la rapprocher d'Athéna dans les esprits.

À une période où l'on cherche un visage pour le nouveau régime, d'autres supports utilisent le type de la République hybride. On peut citer l'exemple du tableau d'Antoine Gros (fig. 220), réalisé en 1794 pour l'écusson de la légation de France à Gênes⁵². Nous avons déjà eu l'occasion de présenter ce peintre académique, apprécié des sphères du pouvoir⁵³. Sa peinture retrace notamment les grandes étapes de l'épopée napoléonienne et plus tard, il est estimé par les Bourbons et peint des portraits de Louis XVIII et Charles X. Mais au moment où il réalise le tableau de la République qui nous intéresse ici, c'est encore un tout jeune artiste, promis à une carrière importante dans les commandes officielles.

Du tableau de Gros, qui était de grande taille, il ne reste aujourd'hui qu'une esquisse, conservée au Musée national du Château de Versailles. Cette esquisse fait preuve d'un contenu symbolique fort. Il est certain que vêtir sa figure à l'antique lui donne d'emblée une certaine prestance, ces figures fleurissant partout avec le courant néoclassique, impulsé par Winckelmann, au XVIII^e siècle⁵⁴. L'héritage antique étant, de plus, un outil de légitimation. La figure de Gros n'est pas sans évoquer la République romaine, avec un casque plutôt latin. Cette figure rappelle Minerve, mais peut-être aussi Roma, à cause du sein dénudé, symbole nourricier en iconologie. Le casque et la pique retournée lui donnent un caractère déterminé, face au danger des monarchies voisines, alliées contre elle. Sa lance est surmontée du bonnet

⁵²Robert Fohr et Pascal Torrès, *Un symbole pour la Première République*, <https://www.histoire-image.org/etudes/symbole-premiere-republique>, consulté le 19 décembre 2017.

⁵³Cf. *supra*, p. 266.

⁵⁴Cf. *supra*, p. 48.

de la Liberté et elle prend appui sur un niveau d'égalité, lui-même reposant sur le faisceau de licteur, symbole provenant aussi de l'Antiquité romaine et représentant l'union et l'autorité. Bien que l'influence de la figure de la Liberté soit marquée par la présence du bonnet, si l'on doit représenter une allégorie féminine guerrière, Athéna (ou peut-être ici Minerve), est une référence importante, tant nous avons vu qu'elle était présente dans les publications historiques et iconographiques de l'époque⁵⁵. Même si le lien avec la République romaine et donc la figure de Roma est à envisager, il est très probable que Gros se soit inspiré d'Athéna, au moins pour composer ses formes, et peut-être même pour conférer à sa République l'héritage qui est le sien : déesse guerrière de la Sagesse, protectrice des villes et divinité poliade à Athènes et surtout à Rome. Robert Fohr et Pascal Torrès affirment que cette image fait référence à la République romaine⁵⁶, alors que Jean Garrigues la qualifie de « casquée à la Minerve⁵⁷ ». L'interchangeabilité et la polysémie de certains attributs comme le casque conduisent à des figures complexes dont la généalogie n'est pas facile à établir, mais qui ne sont probablement pas incompatibles pour autant. Les références de l'artiste sont sans doute multiples et se combinent ; le bricolage allégorique opère une hybridation entre la Liberté et une déesse antique pour composer un type iconographique nouveau, qui connaît un certain succès.

Si le bonnet est un attribut prisé et que les artistes se plaisent à mélanger les figures dans leurs compositions, il apparaît qu'après les excès de la Terreur, il semble parfois trop subversif sous la II^e République. Athéna se présente alors comme un modèle de figure féminine antique forte qui permet d'éviter la présence du bonnet phrygien. Les femmes Républiques de 1848 produites par et pour les pouvoirs publics vont en effet préférer d'autres attributs.

6.2.2. Athéna, concurrente de l'allégorie de la Liberté

L'avènement de la II^e République s'accompagne, comme tout nouveau régime, d'un renouvellement des symboles pour rompre avec ceux du pouvoir précédent⁵⁸. Il s'agit ici avant tout de remplacer les effigies royales et de renouer avec l'héritage républicain qui s'est

⁵⁵Cf. *supra*, chapitre 1, p. 31.

⁵⁶Robert Fohr et Pascal Torrès, « Un symbole pour la Première République », *op. cit.*

⁵⁷Jean Garrigues, *Images de la Révolution: l'imagerie républicaine de 1789 à nos jours*, Paris, Editions du May, 1988, p. 43.

⁵⁸Maurice Agulhon, *Marianne au combat*, *op. cit.*, p. 85-128.

construit pendant la première Révolution. Toutefois, les excès de cette dernière et la large division politique des Français impliquent aussi une certaine prise de recul de la part des instances officielles, par rapport à ces codes. En particulier lorsque la République, avec les émeutes de juin 1848, s'endurcit. Dans un premier temps, nous nous pencherons sur le concours organisé par les pouvoirs publics pour institutionnaliser l'image de la République. De nombreux participants y utilisent la figure de la déesse. Mais ce dernier se solde par un échec, puisqu'aucun gagnant n'est retenu. Athéna n'a donc pas su convaincre, pourtant nous verrons, dans un second temps, que sa figure reste utilisée pour représenter la République, en particulier pour mobiliser l'héritage révolutionnaire en évitant le symbole trop séditieux du bonnet.

6.2.2.1. Doter la République d'une image officielle : l'échec de 1848 et celui d'Athéna ?

C'est bien le rejet du bonnet qui ressort de l'état d'esprit des critiques et du jury lorsqu'est organisé en 1848 un concours pour doter la République d'un visage officiel, nous avons eu l'occasion de l'évoquer⁵⁹. Pour rappel, il est divisé en trois catégories : les peintres, les sculpteurs et les médailleurs. Le concours n'aboutit pas et les envois sont jugés trop décevants. Maurice Agulhon⁶⁰ estime que l'une des raisons de cet échec est probablement le genre même de l'allégorie, déjà en déclin⁶¹, qui n'a visiblement que peu inspiré les pourtant nombreux jeunes artistes en vogue qui ont participé. Cette déception et ce rejet des symboles révolutionnaires jugés trop véhéments sont reflétés dans l'article du critique Louis Desnoyers (1802-1868), dans *Le Siècle* :

« La plupart des concurrents ont représenté de véritables viragos, des furies, des mégères, d'enragées diablasses, les cheveux en désordre, les vêtements débraillés, le regard flamboyant, la vocifération à la bouche, entourées de ferraille royale, de morceaux de trône et de queues de paon brisées, emblèmes assez saugrenus des préjugés nobiliaires ; escortées en outre d'une ménagerie de lions, de coqs, de chats, etc. ; hérissées

⁵⁹Cf. *supra*, p. 150.

⁶⁰Maurice Agulhon, *Marianne au combat*, *op. cit.*, p. 99.

⁶¹Si le genre est en déclin artistiquement, l'ensemble des productions de tout le siècle, dont une partie est reflétée dans notre corpus, montre qu'il est loin d'être abandonné par les commandes publiques. Maurice Agulhon précise d'ailleurs, p. 102, que le thème allégorique était visiblement moins gênant en sculpture, cela peut-être parce que la sculpture, exposée sur la place publique, était « politiquement plus nécessaire ». Si l'allégorie est nécessaire à la politique, il est donc logique qu'elle se retrouve massivement représentée dans notre corpus jusqu'au début du XX^e siècle.

d'étendards, de piques et de baïonnettes, et, enfin, brandissant des briquets exterminateurs en grim pant, à la lueur rougeâtre des feux de Bengale, sur des tas de pavés, de poutres, de tonneaux défoncés et d'omnibus gisants, comme s'il s'agissait d'une éternelle preneuse d'éternelles barricades ! Les artistes se sont complètement trompés sur le fond du sujet. La *République* n'est ni l'émeute, ni la sédition, ni la révolte, ni l'insurrection, ni la révolution, c'est, au contraire, le terme de tout cela. Elle est la fin, le reste n'est que moyen⁶². »

La République sera donc sage et autoritaire. Dans cette optique, l'ensemble des attributs qui sont ceux d'Athéna est une option pour contrer le bonnet phrygien. Maurice Agulhon précise par exemple que pour le concours des Monnaies, la quasi-totalité des allégories sont dépourvues de bonnet et portent à la place des couronnes végétales, des diadèmes, des étoiles, des casques ou des mufles de lion. Il explique le tournant iconographique qu'opère la nouvelle République :

« Les gouvernements de 48 ont conçu une République complexe, éducatrice autant que passionnelle, dont la Liberté soit l'un des attributs mais aussi l'Égalité et la Fraternité, et le Travail, et le Commerce, et la Guerre, et la Paix... Voici donc une première alternative : s'abandonner à l'intuition simplificatrice immédiate qui identifie la République à la déjà classique "déesse de la Liberté", ou bien élaborer savamment un modèle *sui generis*. Ce dernier parti fut le parti officiel, très consciemment choisi. Il nous explique que les jurys d'artistes et "d'hommes d'État" aient tant récompensé de Républiques *sans* bonnet phrygien, ou bien qu'ils aient admis celui-ci avec embarras à condition que d'autres attributs complètent la panoplie⁶³. »

De telles conditions nous laissent penser que les artistes ont pu user des attributs de la déesse pour contrer l'usage du bonnet phrygien. Marie-Claude Chaudonneret a mené une étude approfondie sur les 695 envois des artistes, toutes catégories confondues et a réussi à retrouver la trace d'une centaine de ces œuvres⁶⁴. Parmi celles-ci, nous n'avons malheureusement pas rencontré de République en Athéna. Faut-il en conclure que la déesse est délaissée par les artistes ? Cela n'est pas si certain. Premièrement, nous rappelons la médaille d'Oudiné (fig. 313), présentant à l'avant une République en Cérès et au revers une République à la couronne solaire, flanquée des deux divinités antiques Athéna et Héraclès⁶⁵.

⁶²Publié en 1849, il est cité par Maurice Agulhon, *Marianne au combat*, *op. cit.*, p. 100.

⁶³*Ibid.*, p. 105-106.

⁶⁴Marie-Claude Chaudonneret, *La figure de la République*, *op. cit.*

⁶⁵Cf. *supra*, p. 339.

Toutefois, nous cherchons ici des exemples d'Athéna incarnant la République et non l'épaulant.

C'est vers un autre corpus que nous allons alors nous tourner : le recueil des médailles de 1848, édité par de Saulcy en 1849, que nous avons déjà présenté⁶⁶. Il ne s'agit pas du même concours que le précédent, qui avait pour but d'établir une médaille commémorative, mais il est destiné à définir les pièces de franc du nouveau régime. Dans les premiers mois qui suivent l'avènement de la République, il faut rapidement doter le pays d'une monnaie provisoire, ne comportant pas l'effigie du roi. Émile Dewamin, auteur des *Cent ans de Numismatique française*, édité en 1895⁶⁷, explique que l'on ressort dans l'urgence de vieux coins révolutionnaires. Pourtant ces derniers ne correspondent plus aux critères de la nouvelle République, comme l'explique l'auteur :

« mais on s'aperçut bientôt que, malgré les retouches qui avaient été faites aux vieux coins de 1792, les institutions et surtout les mœurs étaient tout à fait différents sous la première et sous la seconde République. C'est pourquoi il fallut bien songer à innover de nouveaux emblèmes⁶⁸. »

Nous retrouvons ainsi les mêmes préoccupations, de la part des pouvoirs publics, que pour le concours pour doter la République d'une effigie officielle. De Saulcy précise que le gouvernement promeut un décret, le 3 mai 1848, pour la fabrication des monnaies nationales⁶⁹. Un concours est ouvert le même jour. Le décret détaille les conditions à suivre pour chaque pièce de monnaie (les pièces en or de 40, 20 et 10 francs, en argent pour 5, 2, 1 francs, 50 et 20 centimes, en cuivre pour 10, 5, 2 et 1 centimes) : toutes ces monnaies doivent être « gravées au type de la République », dont avec son effigie, et avoir pour légende « République française ». Le revers doit contenir la valeur de la pièce et l'année de fabrication, dans un encadrement de chêne et d'olivier (symboles respectifs de force et de paix). Le décret détaille ensuite les mesures et le poids de chaque pièce. Saulcy explique ensuite qu'un concours est ouvert suite au décret, jusqu'au 31 octobre. Trente-et-un graveurs participent, pour une ou plusieurs catégories, et Saulcy a référencé leurs quatre-vingt-trois envois, ainsi que les gagnants, parmi lesquels figure d'ailleurs Oudiné, proposant le même profil de République en Cérès, retenu pour la pièce d'argent. La pièce d'or est remportée par

⁶⁶Cf. *supra*, p. 214.

⁶⁷F. Dewamin, *Cents ans de numismatique française de 1789 à 1889*, Paris, ???, 1898, vol. 3/.

⁶⁸*Ibid.*, p. 73.

⁶⁹Louis Félicien de Saulcy, *Souvenirs numismatiques de la Révolution de 1848. Recueil complet des médailles, monnaies et jetons qui ont paru en France depuis le 22 février jusqu'au 20 décembre 1848*, Paris, J. Rousseau, 1849, p. 87-88.

Louis Merley (1815-1883), qui propose aussi une République en Cérès, et la pièce de cuivre est attribuée à Joseph-François Domard (1792-1858), pour une République cette fois coiffée du Diadème.

Les autorités ont ainsi préféré les attributs des diadèmes ou des couronnes végétales. Pour autant, sur les quatre-vingt-trois envois, nous avons relevé dix pièces proposant une République casquée. Elles témoignent pour nous d'une influence, limitée mais bien existante, de la déesse Athéna dans le répertoire iconographique envisageable pour l'image de la République. Il est bien sûr possible de penser que Roma puisse être un modèle, mais la très grande attention portée à Athéna au XIX^e siècle, que nous n'avons eu cesse de souligner, nous conforte dans notre hypothèse. Parmi ces pièces, à nouveau, certains dessins sont très fidèles aux représentations antiques de la déesse, d'autres font usage du bricolage allégorique pour proposer une figure « francisée », agrémentée du coq gaulois sur le cimier du casque. Parmi les médailles fidèles à l'iconographie antique, nous comptons les propositions de Louis Charles Bouvet (1808-1887)(fig. 314)⁷⁰, celle d'André Vauthier-Galle (1818-1899)(fig. 315)⁷¹, toutes deux pour la pièce de vingt francs ; une proposition pour la pièce de dix centimes, dont nous n'avons pu identifier le médailleur, qui a signé au nom de Mallet⁷² (fig. 318)⁷³, et enfin celle d'Émile Rogat (1770-1852) (fig. 320)⁷⁴, pour la même pièce. Sur ces quatre exemples, la République possède un casque très fidèle aux modèles antiques avec un panache (fig. 314, fig. 315, fig. 320), ou sans (fig. 318), et parfois couronné de laurier (fig. 314, fig. 315, fig. 318). En revanche, d'autres artistes ont adapté le casque, en lui ajoutant des symboles associés à la République. Ainsi, Oudiné, médailleur primé pour sa République en Cérès, a proposé pour la pièce de dix centimes, une République casquée, avec une couronne végétale, rappelant l'abondance et la prospérité qu'évoque la figure de Cérès elle-même et qui semble chère à l'artiste (fig. 319)⁷⁵. Il a aussi fait figurer sur les flancs du casque le symbole de la fraternité, deux mains se serrant, ainsi que celui de l'égalité, le niveau. Jacques-Augustin Dieudonné (1785-1973) a proposé pour sa pièce de dix centimes, une République au casque

⁷⁰Louis Félicien de Saulcy, *Souvenirs numismatiques de la Révolution de 1848. Recueil complet des médailles, monnaies et jetons qui ont paru en France depuis le 22 février jusqu'au 20 décembre 1848*, op. cit., pl. 43, fig. 8.

⁷¹*Ibid.*, pl. 43, fig. 24.

⁷²Nous avons constaté que de Saulcy ne reportait pas toujours la même orthographe, dans sa liste des médailleurs, que celle que nous lisons sur les gravures, ce qui entraîne peut-être quelques confusions.

⁷³Louis Félicien de Saulcy, *Souvenirs numismatiques de la Révolution de 1848. Recueil complet des médailles, monnaies et jetons qui ont paru en France depuis le 22 février jusqu'au 20 décembre 1848*, op. cit., pl. 48, fig. 1.

⁷⁴*Ibid.*, pl. 48, fig. 9.

⁷⁵*Ibid.*, pl. 48, fig. 6.

décoré du coq, du foudre et du serpent, des attributs qui ne sont pas sans évoquer Athéna et son père Zeus (fig. 317)⁷⁶. Enfin, le modèle de casque le plus original est celui d'un auteur que nous n'avons pas non plus su identifier, mais qui a signé du nom d'Allard (fig. 316)⁷⁷. Il propose, pour les pièces de 20 francs, 5 francs et 10 centimes, une République coiffée d'un casque dont le cimier prend la forme d'un coq, affichant de manière plus voyante le symbole français.

Comme nous l'avons dit, aucune des Républiques casquées n'est retenue par le jury. Émile Dewamin précise que les candidats non récompensés ont retiré de la monnaie de Paris les coins qui leur appartenaient et les ont éventuellement faits frapper eux-mêmes pour les vendre et rentrer dans leurs frais⁷⁸. Ces images se sont propagées, puisque comme le dit l'auteur, qui écrit en 1895 : « aujourd'hui, nos marchands de monnaies regorgent de ces essais de pièces du concours de 1848⁷⁹ ». Elles nous semblent constituer des exemples témoins d'une certaine culture visuelle commune associant parfois la République à une figure antique guerrière, pour laquelle Athéna est sans aucun doute une référence incontournable, au vu de sa récurrence dans la période de la Première République. Les artistes se plaisent parfois à revisiter sa figure pour l'agrémenter de symboles complémentaires, renforçant l'allégorie républicaine ou française. Le casque, et donc le modèle d'Athéna, sont une option pour éviter la présence du bonnet jugé trop séditionnaire par les pouvoirs publics, et en effet, aucun des candidats ne l'a utilisé dans ses propositions, le diadème, la couronne végétale ou solaire ou encore le mufle de lion étant les attributs les plus récurrents. Pourtant, comme nous l'avons vu, avant le concours, des coins de la Révolution ont été utilisés aux prémices de la II^e République et de Saulcy donne la reproduction de la pièce provisoire d'un centime comportant la femme au bonnet⁸⁰. Le décret pour le concours ayant été publié en mai, en quelques mois, la République s'est déjà endurcie et les pouvoirs publics ont vu évoluer leurs choix concernant les symboles et l'héritage qu'ils souhaitaient mettre en avant. Dans un tel contexte, Athéna fait partie des options des artistes pour composer de nouvelles figures et elle se présente comme un autre moyen d'évoquer l'association de la République avec le passé révolutionnaire.

⁷⁶*Ibid.*, pl. 47, fig. 6.

⁷⁷*Ibid.*, pl. 44, fig. 1.

⁷⁸F. Dewamin, *Cents ans de numismatique française de 1789 à 1889*, op. cit., p. 74.

⁷⁹*Ibid.*, p. 74.

⁸⁰Louis Félicien de Saulcy, *Souvenirs numismatiques de la Révolution de 1848. Recueil complet des médailles, monnaies et jetons qui ont paru en France depuis le 22 février jusqu'au 20 décembre 1848*, op. cit., p. 87.

6.2.2.2. La République en Athéna : un autre moyen de mobiliser l'héritage révolutionnaire

Ainsi les Républiques casquées en Athéna sous la II^e République sont-elles assez courantes. Elles permettent de mobiliser l'héritage révolutionnaire, sans reprendre les attributs séditieux tels que le bonnet phrygien. Si les jurés du concours des monnaies de 1848 n'ont pas retenu les effigies de la déesse, les pouvoirs publics utilisent parfois son image pour incarner la République. Prenons l'exemple de l'illustration du Calendrier Napoléonien diffusé en 1849 (fig. 325), qui contient la liste des saints de l'année ainsi qu'une propagande en l'honneur de Bonaparte. Imprimé et diffusé par Alexandre Pierre & Compagnie à Paris, il met en scène le nouveau président de la République, Louis-Napoléon Bonaparte, d'une manière préfigurant déjà le pouvoir impérial et personnel et emploie des éléments de discours iconographique précis. Le portrait du président est représenté en grand au centre du calendrier, qui suggère dans son nom une dynastie napoléonienne alors même qu'il aurait pu s'intituler « Calendrier Républicain ». Tout est fait pour inscrire le neveu de Napoléon Premier dans la lignée de son oncle, même dans la façon de le désigner, puisqu'il est dénommé « Napoléon-Louis Bonaparte », et non « Louis-Napoléon Bonaparte », alors même que c'est le prénom de son frère. Pourtant, la biographie qui figure au bas du document nous montre bien qu'il s'agit du futur empereur, de même, on peut lire sur le calendrier un extrait du discours qu'il fit lors de la séance de son admission. Les auteurs du calendrier cherchent ainsi à souligner le lien avec son oncle et à l'inscrire dans la continuité de son règne. Le calendrier, très patriotique, est agrémenté d'une chanson, écrite par l'imprimeur, en l'hommage à l'engagement militaire pour la patrie.

La mise en scène du pouvoir élaborée est celle d'un pouvoir personnel. Le président bénéficie d'un portrait, d'une mise à l'honneur par sa biographie et l'extrait de son discours, et par l'inscription de sa personne dans une lignée dynastique prestigieuse, celle de son oncle, dont le nom connu a certainement joué en sa faveur pour son élection. Mais pourtant, on est toujours sous la République et les auteurs sont obligés de l'évoquer dans la symbolique du calendrier. Les mois sont par exemple sous-titrés avec les noms qui leur avaient été donnés dans le calendrier révolutionnaire, héritage double puisqu'il s'agit aussi de la période de l'arrivée au pouvoir de Napoléon Bonaparte. Autre symbole républicain : l'allégorie de la République qui est représentée. Elle est reléguée au second plan, beaucoup plus petite que le

portrait du président et figure au-dessus de sa biographie. Encerclée par une couronne végétale composée de chêne et de laurier, ce n'est pas une République au bonnet que l'on a choisie ici, mais bien une République en Athéna. Le visage grave, elle tient fermement sa lance et son bouclier de l'autre main. Son casque et son armure, sur laquelle on peut voir ce qui semble être un *gorgoneion*, renforcent sa sévérité et sa fermeté. C'est très visiblement une République de l'ordre que l'on a voulu invoquer et si l'héritage révolutionnaire peut être mentionné par les sous-titres des mois, il n'est pas question de renouer avec la République au bonnet, trop subversive et associée aux excès de la Terreur. Derrière elle, le décor comprend un caducée, symbole d'Hermès qui évoque le commerce, une ruche, symbole napoléonien, une couronne de lauriers, ainsi qu'au loin les mâts d'un bateau rappelant la Marine.

Faire incarner la II^e République à Athéna, toute vêtue de son équipement guerrier, est un moyen d'éviter les attributs de la Liberté, trop associés à la Première République et à ses excès, tout en optant pour une image plus autoritaire et militaire que n'aurait pu l'être une République en Cérès, davantage portée vers l'abondance, comme on l'a choisie pour les timbres en 1848⁸¹. Le caractère militaire est en effet très présent dans l'ensemble du calendrier, encore une façon d'inscrire Louis-Napoléon Bonaparte dans la lignée de son oncle, d'abord grand général puis empereur conquérant. La biographie insiste sur l'éducation et les actions militaires du nouveau président ; la chanson qui rend hommage à l'engagement militaire pour la patrie s'intitule « Le guerrier, conscrit de l'Empire », est sous-titrée « Abandonnant les myrtes de Cupidon pour les lauriers de Mars. » et insiste sur l'importance de mourir au combat pour la France. Il est d'ailleurs intéressant de constater que c'est Mars qu'on a choisi de mentionner dans la chanson, et non Minerve. Le but est de permettre une identification du soldat français, comme le montrent les strophes « De Mars marchant sous l'oriflamme, / Seront d'invincibles guerriers, » et un dieu masculin est pour cela plus adéquat qu'une figure féminine.

L'ensemble du calendrier est un témoignage intéressant de la confusion politique qui régnait en ce début de II^e République. Un nouveau président est élu mais il est très clairement associé à son oncle et à son Empire, et la mise en scène de sa figure préfigure totalement la tournure des événements qui s'annoncent. Il faut composer à la fois avec l'héritage républicain et même révolutionnaire, qui faisait pleinement partie des valeurs du Premier Empire, mais on ne souhaite pas renouer avec les excès de la Terreur. Une République en Athéna est donc tout à fait à propos pour incarner cette République de l'ordre qui s'instaure,

⁸¹Maurice Agulhon, *Marianne au combat*, *op. cit.*, p. 104.

où la valeur militaire est fortement valorisée. Elle est toutefois bien en retrait par rapport à l'importance accordée à la personnalité du président dans ce calendrier usant d'une glorification de sa figure, à la manière des régimes monarchiques ou impériaux. On peut souligner toutefois qu'il s'agit du premier président de la République française et qu'il pouvait donc être justifié de mettre en avant la figure du dirigeant, alors que la première République, rompant avec l'Ancien Régime, s'était appliquée à ne pas personnifier son pouvoir et à privilégier l'allégorie dans ses représentations. La République est donc clairement relayée au second plan dans ce calendrier, mais se présente aussi comme une figure autoritaire et droite, loin de la figure de Liberté qui se bat, dénudée, sur les barricades.

La II^e République étant très éphémère, les exemples de République « institutionnelle », qui n'est pas celle qui circule sous les manteaux militants une fois l'Empire établi et à laquelle on préfère ne pas faire porter le bonnet, sont rares. La couronne de lauriers ou de chêne la proclamant autoritaire et grande victorieuse est, de même, particulièrement prisée⁸². Elle souligne l'avènement du règne apaisant de la Loi. D'ailleurs, le bonnet n'est pas totalement écarté des commandes publiques⁸³ et il continue de rester un symbole fort du mouvement républicain. Parmi les attributs disponibles, faire le choix du casque est certainement une façon de présenter une République guerrière, mais pas pour autant combative comme l'est celle échevelée des barricades. Lui faire endosser les traits d'Athéna est à nos yeux un autre moyen de délivrer le message principal que l'État souhaite alors afficher : la République est autoritaire, puissante et sage.

L'exemple du calendrier napoléonien est en soi révélateur de l'association étroite qu'il peut y avoir entre Athéna et la République. Malgré cette association et étant donnée la tendance sous la II^e République à écarter le bonnet phrygien des attributs et à en favoriser d'autres, on peut alors se demander pourquoi l'image de la République en Athéna n'a pas été plus pérenne avec l'installation de la III^e République, qui signe l'implantation quasi définitive de ce régime, le régime de Vichy ne constituant qu'une brève parenthèse.

⁸²C'est ainsi que Ramey coiffe sa République pour la fête de la proclamation de la Constitution du 12 novembre 1848, sur la place de la Concorde, voir *ibid.*, p. 96.

⁸³C'est par exemple une monumentale République au bonnet en plâtre que réalise Clésinger pour le Champ-de-Mars à l'occasion de la fête de la Concorde du 20 mai 1848, voir *Ibid.*, p. 96.

6.2.3. La persistance d'Athéna lorsque la symbolique de la Liberté supplante celle de l'ordre

Les premiers temps de la III^e République sont encore frileux quant à l'usage du bonnet, nos exemples permettront de montrer qu'Athéna continue d'être un modèle pour une République autoritaire, rangée du côté de l'ordre. Mais bien vite le bonnet phrygien s'impose pour devenir l'emblème phare que l'on connaît aujourd'hui. Pour autant, l'héritage d'Athéna persiste dans les représentations des bustes de Marianne, mais par la présence d'un autre attribut : l'égide. Celle-ci peut être utilisée telle qu'elle était représentée dans l'Antiquité, frangée de serpents et/ou portant le *gorgoneion* en son centre, mais elle peut aussi faire l'objet d'une réappropriation, permettant aux artistes de proposer des figures plus en accord avec le goût de l'époque ou le message à délivrer. Enfin, Athéna n'est pas une figure délaissée pour autant, Maurice Agulhon a même fait l'hypothèse qu'elle incarnait la Marianne des élites intellectuelles.

6.2.3.1. Aux premiers temps de la III^e République, Athéna reste une parade contre le bonnet

Dans un premier temps le retour de la III^e République, en 1870, ne signe pas la disparition définitive du casque dans les représentations de l'allégorie Républicaine. Maurice Agulhon a montré comment, pour des républicains tels que Jules Grévy, Jules Ferry ou même Léon Gambetta, renouer avec une « explosion spectaculaire d'affirmation républicaine⁸⁴ » peut à l'époque présenter un double risque : celui à la fois de trop provoquer le parti réactionnaire, mais aussi de réveiller les ardeurs révolutionnaires de l'extrême gauche, dans une nouvelle République plus conservatrice, qui souhaite s'imposer comme régime de l'ordre et de la paix. Il s'agit alors d'imposer dans les symboles une République dépourvue de bonnet phrygien. L'imagerie initiale de la III^e République commence donc par puiser dans celle de la Deuxième, dont les principaux artistes sont d'ailleurs toujours vivants. La République militaire, cuirassée et casquée, est ainsi toujours en usage. Par exemple, pour remplacer le trône de Napoléon III, dans ce qui devient la salle des conférences du Sénat, on installe un

⁸⁴*Ibid.*, p. 209.

buste de République coiffée d'un casque à cimier réalisée par Clésinger (fig. 383). C'est ce même buste qui est placé dans la salle des Conférences du Palais Bourbon (fig. 385)⁸⁵.

Auguste Clésinger (1814-1883) a été l'élève de son père George Philippe Clésinger et a fréquenté l'atelier de Thorwaldsen à Rome⁸⁶. Il est un artiste reconnu et habitué des commandes publiques, qui a exposé au Salon de Paris entre 1843 et 1847 et a reçu plusieurs récompenses comme la médaille de première classe en 1848. Le buste de République qui nous intéresse ici est repris d'une statue qu'il avait réalisée pour l'Exposition universelle (fig. 384). Son utilisation au Palais Bourbon s'inscrit dans la politique de remplacement des symboles des régimes précédents qui caractérise le XIX^e siècle français, politiquement instable : avant, on pouvait voir à cet emplacement une effigie de Louis-Philippe, puis un buste de République et enfin un buste de Napoléon III⁸⁷. Le buste est installé sur une cheminée de style Renaissance signée d'Antonin Moine (1796-1849) en 1843⁸⁸. Il est encadré par deux figures ailées, la Renommée et l'Histoire⁸⁹. La Renommée est appuyée sur le piédestal de la République et souffle dans sa trompette, alors que l'Histoire tient un livre et une couronne de lauriers. Elles font passer à la postérité les réalisations républicaines. Le décor de la cheminée, réalisé sous la Monarchie de Juillet, présente à son sommet un globe estampillé « France », surmonté de la couronne royale. Les symboles des régimes précédents n'ont donc pas totalement été éradiqués et donnent à l'ensemble un aspect éclectique bien caractéristique du bricolage politique et symbolique constamment à l'œuvre au cours du siècle. La couronne peut être ici lue comme une marque de la souveraineté de la France. Le reste du décor se présente comme une bousculade d'Amours tenant divers attributs tels qu'une massue, des couronnes, un caducée, un compas, une épée, ou encore une harpe. Un coq a été placé au-dessus du buste de la République.

Le buste de Clésinger est casqué et possède une cuirasse romanisante. Y lire une République en Minerve est peut-être quelque peu audacieux, car la cuirasse ne possède pas de serpents, ni de *gorgoneion*, et sa source d'inspiration pourrait aussi bien être Roma. Mais il est certain qu'un artiste qui représente une allégorie féminine casquée ne peut ignorer

⁸⁵Ces deux bustes sont toujours en place aujourd'hui, et bien que le bonnet phrygien soit dorénavant l'attribut favori pour coiffer Marianne, ils sont les témoins vivants des fluctuations que l'iconographie de cette dernière.

⁸⁶Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, op. cit., vol. 3, p. 711.

⁸⁷Manon Champier, « Athéna citoyenne. La réception d'une déesse antique dans le patrimoine de l'Assemblée nationale », op. cit.

⁸⁸Maurice Agulhon, *Marianne au combat*, op. cit., note 10, p. 227.

⁸⁹*Le patrimoine de l'Assemblée nationale*, op. cit., p. 107.

l'héritage iconographique de la déesse de la Sagesse ; on peut donc prudemment y détecter son influence. Enfin, la forme du casque rappelle très fortement celle du bonnet phrygien. Le procédé est courant et on connaît aussi des Républiques avec un mufler de lion dont l'aspect est clairement hérité du bonnet. Il peut s'agir d'une façon de tempérer le caractère subversif du bonnet, tout en constituant une image qui parle au public, déjà bien habitué au bonnet phrygien, et lui permettant de reconnaître l'effigie républicaine. Malgré cette ressemblance avec le bonnet phrygien, cette sculpture est une preuve que les Républiques casquées sont toujours présentes en ce début de III^e République. Toutefois, le casque ne semble pas être l'attribut préféré, même pour les Républiques conservatrices qui ne portent pas le bonnet. La médaille distinctive des députés et sénateurs, frappée en 1876, affiche une République coiffée du mufler de lion, celle des conseillers municipaux de Paris, frappée en 1878, a une couronne d'épis et de lauriers avec une étoile, celle de la médaille Sénatoriale de 1879 est couronnée de lauriers, comme celle de la pièce de cinq francs⁹⁰. Maurice Agulhon souligne à ce propos la forte influence des milieux francs-maçons, qui présentent un fort vivier républicain. Les symboles comme l'étoile, le compas ou le niveau sont en effet récurrents dans les allégories de République et peuvent justifier, du moins en partie, l'éclipse d'autres attributs comme le casque. Toutefois, l'héritage d'Athéna reste présent par le biais d'un autre attribut, celui de l'égide

6.2.3.2. Les Mariannes couvertes de l'égide

La parenté de l'influence antique des Mariannes couvertes de l'égide, contrairement au casque, ne fait aucun doute, c'est bien celle d'Athéna. La République cuirassée est d'ailleurs courante. Nous proposons d'en donner plusieurs exemples pour preuve. Le sculpteur Théodore Doriot a composé une République cuirassée (fig. 344), que le gouvernement choisit pour les bâtiments publics. Mais comme le montre cet exemple, qui dit cuirasse ne dit pas forcément égide. Celle-ci est composée d'écailles régulières qui rappellent simplement une cote de maille, et elle est agrémentée d'un collier composé de plaques rondes comportant les inscriptions « Agriculture, Commerce, Beaux-Arts, Instruction, Justice, Sciences, Marine, Industrie ». Mais le simple fait qu'il soit envisageable de cuirasser la République, qui est par ailleurs souvent vêtue à l'antique, suppose que les artistes vont puiser dans les modèles

⁹⁰Maurice Agulhon, *Marianne au combat*, *op. cit.*, p. 210-211.

d'armure que l'histoire de l'art leur fournit et l'égide d'Athéna est une référence incontournable. Aucune loi n'impose de fournir les mairies et lieux publics en buste, ni ne stipule les traits précis de cette allégorie ; les conseillers municipaux sont libres dans leurs choix, y compris dans les attributs que possèdent les bustes. Nombre d'entre eux portent la peau de chèvre frangée de serpents, agrémentée du *gorgoneion* ou un équipement s'en approchant fortement. Voici quelques exemples.

Le palais Bourbon propose une collection de bustes de Marianne parmi lesquels plusieurs portent l'égide. C'est le cas de celui d'Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1824-1887), qui date de 1880 (fig. 400). Carrier-Belleuse est un des sculpteurs les plus prolifiques du XIX^e siècle, apprécié des cercles de pouvoir et ce quel que soit le régime puisqu'il bénéficiait, avant le retour de la République, du soutien de Napoléon III⁹¹. Il rentre aux beaux-arts en 1840 où il se fait vite remarquer par des grandes maisons de bronze de Paris comme Barbedienne et Denière et reçoit sa première commande publique en 1848, pour une statue de Mademoiselle Rachel chantant la *Marseillaise*. Il commence à exposer au Salon à partir de 1851. Entre 1851 et 1855, il est directeur de l'école de modelage et de dessin de la maison Mintons en Angleterre, une grande manufacture de porcelaine. À son retour en France, il connaît une vraie notoriété, se fait régulièrement remarquer au Salon et réalise de nombreux bustes de personnalités. Il participe au chantier de l'opéra de Paris dirigé par son ami Charles Garnier. Son atelier à Paris produit une quantité très importante de statuette décoratives et sa carrière est couronnée par l'obtention du poste de directeur des travaux d'art à la Manufacture de Sèvres, en 1875. C'est alors qu'il propose quelques nouvelles figures éditées en biscuit – un type de faïence – dont le buste de République qui nous intéresse, et un autre à l'effigie d'Athéna.

Ainsi, est-ce une figure qui l'inspire à l'époque de la création des bustes de République et il n'est pas surprenant de la voir porter l'égide. Il s'agit d'une République au bonnet, enveloppée dans un drapé, lequel ne laisse qu'entrevoir la cuirasse sur un sein et le *gorgoneion*. La République de Carrier-Belleuse est sage ; elle n'est pas dénudée et porte la cuirasse de la déesse vertueuse de la raison, proposant une figure calme et apaisée, moins séditeuse que les Républiques combattantes des barricades. La parenté avec Athéna, dont la figure est largement « lissée » au XIX^e siècle, ne fait aucun doute. Ainsi, si le bonnet supplante le casque, les artistes aiment-ils toutefois à rappeler l'héritage de la déesse par le

⁹¹June Ellen Hargrove, *The life and work of Albert Carrier-Belleuse*, New York, Garland Press, 1977, p. 9.

biais d'autres attributs. L'égide a l'intérêt de faire valoir cet héritage sans éclipser d'autres références symboliques apportées par le couvre-chef de la République. Ici il s'agissait du bonnet, mais on peut aussi citer le mufler de lion, symbole du peuple emprunté à Héraclès, comme dans le buste d'Ernest Guilbert (1848-1913), datant de 1893 (fig. 455).

Nous pouvons citer, pour compléter ces exemples détaillés, un buste référencé par Maurice Agulhon, dont la datation précise et l'auteur ne sont pas connus, provenant du Cercle Dauphiné (fig. 327), qui propose une Marianne portant au centre de sa cuirasse le *gorgoneion*⁹², plusieurs bustes que nous avons pu observer directement dans la collection du Palais Bourbon, dont les auteurs ne sont pas renseignés, avec les mêmes attributs (fig. 343, fig. 176, fig. 260, fig. 258), ainsi que le buste d'Edme Marie Cadoux, datant de 1889, proposant une Marianne au bonnet, portant une égide en bandoulière avec la tête de Méduse en son sein (fig.449). Nous signalons aussi une médaille de la fin du siècle par Louis-Alexandre Bottée, avec une République au bonnet, dont la poitrine est couverte par l'égide, portant en son centre le *gorgoneion* (fig. 255).

L'égide fait ainsi partie des attributs que l'on donne à Marianne, lui conférant l'assurance de la déesse de la Sagesse, et sa protection. C'est un attribut qui fait lui-même l'objet de réappropriations significatives de l'évolution de l'imagerie officielle.

6.2.3.3. Réinventer l'égide pour une République plus moderne

L'égide peut être revisitée pour correspondre aux nouvelles attentes symboliques de la fin du siècle. Ainsi, le buste confectionné par Injalbert (fig. 341 et fig.448) propose-t-il d'actualiser le *gorgoneion*, à la façon de ce que nous avons pu observer dans l'en-tête de courrier du général Bonaparte, réalisé par Appiani (fig. 241). Jean Injalbert (1845-1933) a fait l'École des beaux-arts et a été l'élève de Dumont⁹³. Il remporte le prix de Rome en 1874 et expose un *Christ* aux Expositions universelles de 1878 et 1889 de Paris. Il enseigne aux beaux-arts de 1891 à 1929. C'est ainsi un sculpteur reconnu en son temps et le buste qui nous intéresse a connu un grand succès, ainsi qu'une vraie postérité puisqu'il est toujours commercialisé aujourd'hui. Il a été réalisé dans le cadre du centenaire de la Révolution en

⁹²Maurice Agulhon, *Marianne au combat*, op. cit., p. 6.

⁹³Jean-Pierre Vanderspelden, *Injalbert, statuaire (1845-1933)*, Béziers, Musée des beaux-arts, 1992.

1889⁹⁴. L'État lui passe alors commande de trois bustes de la République, de trois tailles différentes, pour qu'ils soient ensuite déclinés en plusieurs exemplaires et matériaux : marbre, biscuit et surtout fonte et plâtre. Pour autant, comme nous l'avons dit, aucune loi n'impose l'installation du buste en mairie, le faire reste donc une marque de militantisme républicain. Les conseils municipaux votent ou non l'acquisition du buste, et ils sont libres d'accepter ou de refuser les dépôts proposés par l'État du buste d'Injalbert. Cette sculpture rencontre pourtant un franc succès et il est fortement vendu jusqu'à la veille de la Seconde guerre mondiale.

C'est donc un buste populaire qui diffuse massivement une version de la République couverte de l'égide d'Athéna revisitée, ce qui prouve la compatibilité de cet attribut avec l'allégorie républicaine, dans les esprits de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Coiffée du bonnet phrygien à cocarde, la Marianne d'Injalbert a en effet sur les épaules une cuirasse à écailles. Les bordures de cette dernière ne présentent pas de serpent mais une courbure que l'on retrouve très régulièrement dans les représentations antiques de l'égide. En son centre, enfin, se trouve non pas le visage de la Méduse, mais celui d'un lion, symbole de la force populaire, une actualisation qui peut évoquer le suffrage universel. La parenté de cette cuirasse avec l'égide ne fait aucun doute grâce à sa forme. Ce motif contribue à réinvestir un motif appartenant à la déesse antique de la Sagesse. Il faut noter qu'il n'est d'ailleurs pas forcément remarqué comme tel, comme en témoigne la plume du critique Gustave Larroumet, qui s'exprime à l'époque sur le buste d'Injalbert :

« Chargé par l'État d'exécuter un buste de la République, il a renoncé à la matrone gréco-romaine, image officielle de notre pays, et bravement il a pris pour modèle une Française, qu'il a coiffée du bonnet phrygien en lui laissant sa finesse et sa grâce⁹⁵. »

Gustave Larroumet exprime ici les préoccupations de son temps : l'allégorie, tout comme les références antiques, ont lassé et sont rangées du côté de l'académisme. Pourtant, c'est cette même allégorie qui reste tant utilisée – mais probablement plus par les pouvoirs publics – pour son efficacité pédagogique d'une part, et d'autre part parce que les commandes publiques ne sont pas alors le terrain le plus favorable pour encourager la nouveauté et la transgression artistique. Toutefois, ce passé gréco-romain, que Larroumet présente comme désuet, est bel et bien là. L'égide, aussi bien que le bonnet phrygien, sont des codes tirés de

⁹⁴Virginie Inguenaud, *Une inconnue célèbre : Marianne, emblème de la République* | Centre national des arts plastiques, <http://www.cnap.fr/une-inconnue-c%C3%A9l%C3%A8bre-marianne-emb%C3%A8me-de-la-r%C3%A9publique>, consulté le 30 décembre 2017.

⁹⁵Gustave Larroumet, *Petits portraits et notes d'art*, Paris, Hachette, 1897, vol.II, p. 285, cité par Virginie Inguenaud, « Une inconnue célèbre », *op. cit.*

l'Antiquité. Leur persistance traduit l'impact très important qu'ils ont eu tout au long du siècle : les commanditaires, ainsi que les artistes, sont habitués à ces formes et continuent de les diffuser. Ainsi l'influence d'Athéna sur l'allégorie de la République perdure-t-elle, malgré l'installation du bonnet comme couvre-chef principal en cette fin de siècle.

Pour clore cette partie sur l'incarnation de la République par Athéna, nous souhaitons montrer que bien que son emploi soit progressivement délaissée pour ne plus s'exprimer qu'à travers certains de ses attributs, elle est une figure qui reste prisée des élites intellectuelles.

6.2.3.4. Athéna, la Marianne des élites intellectuelles ?

La rivalité entre Athéna et la Liberté pour incarner la République n'est pas un fait si anecdotique qu'il n'y paraît. Les nombreux exemples que nous avons développés en sont les témoins. Maurice Agulhon s'est lui-même penché sur cette relation dans sa *Marianne au Pouvoir*⁹⁶, à propos de l'image de la République, une fois celle-ci bien installée à la fin du siècle. Il présente même Athéna (en utilisant le terme latin de « Minerve », car tout simplement plus pratiqué au XIX^e siècle), comme une potentielle République des hommes cultivés et agnostiques de l'époque, dans une citation que nous avons déjà en partie relevée lorsque nous traitons de la statue dédiée à Ernest Renan, à Tréguier, et de la tombe de Clemenceau⁹⁷ :

« Si l'on posait la question de savoir quel était le nom de la Déesse des penseurs laïques, ce n'est pas le nom de Marianne qui viendrait à l'esprit.

Songez au Renan de la Prière sur l'Acropole [...] À qui s'adresse-t-il, sinon à la Pensée ?

Et, lorsque le gouvernement républicain le plus à gauche et le plus populaire que la République ait connu, le gouvernement Combes, statufiera Renan à Tréguier, ce n'est pas une "Marianne" (République à bonnet phrygien) qu'il verra debout derrière le fauteuil du maître, mais une sorte de Minerve celtique.

Songez encore au plus résolument antireligieux des hommes d'État de ce temps, à Georges Clemenceau. Il se trouve qu'il a placé sur la tombe de son père une statue laïque, mais ce n'est pas une "Marianne" triviale qu'il y a dressée, c'est une classique Minerve offerte par la Grèce⁹⁸. »

⁹⁶Maurice Agulhon, *Marianne au pouvoir*, *op. cit.*, p. 185-186.

⁹⁷Cf. *supra*, p. 358.

⁹⁸Maurice Agulhon, *Marianne au pouvoir*, *op. cit.*, p. 185.

Les mots de Maurice Agulhon sont révélateurs d'éléments primordiaux pour notre étude. D'abord le fait que même si l'on observe une représentation d'Athéna totalement dépourvue d'attributs républicains et sans éventuelle inscription l'identifiant comme personnification de la République, suffirait à lui donner ce rôle le simple fait qu'elle soit invoquée dans la bouche d'un républicain ou qu'elle se trouve positionnée à ses côtés dans une statue, en accord avec les modes de représentation du temps de la « statuomanie » et du fleurissement des grandes Mariannes sur la place publique. Maurice Agulhon poursuit dans ce sens en citant la description de Boni de Castellane du salon de la comtesse de Loynes à Paris. Ce salon est un vivier de la droite nationaliste, mais il avait été quelques décennies auparavant une maison de centre gauche, accueillant des notables agnostiques venant du bonapartisme libéral, comme Renan :

« Sur la cheminée, on voyait sculptée par le pauvre Gérôme une hideuse Minerve nue, en marbre polychromé, sorte de Marianne assise, sans bonnet phrygien, dont la physionomie stupéfaite semblait blâmer les dissertations trop peu républicaines des invités⁹⁹. »

On peut se questionner sur le fait qu'il s'agisse bien d'une Minerve, étant donnée sa nudité¹⁰⁰, même si nous savons que les artistes se permettent régulièrement des licences. Dans tous les cas, nous notons que c'est la présence de cette statue sur une cheminée, dans un milieu libéral, qui lui confère son statut d'allégorie républicaine et que c'est l'absence de bonnet qui semble en faire une Minerve. La potentielle concurrence entre les deux figures dans les esprits de l'époque semble bien confirmée. De plus, on voit qu'une simple figure féminine antique, sans même prendre clairement les attributs d'Athéna, suffit à évoquer la déesse dans les esprits des hommes de l'époque. Ceci nous confirme la probable influence de la déesse dans les modèles également influencés par Roma.

Pour poursuivre notre réflexion sur l'hypothèse de Maurice Agulhon, ajoutons qu'Athéna semble, selon lui, se positionner du côté des élites intellectuelles, ce qui pourrait en faire une concurrente à la République plus populaire et combattante des milieux ultra-démocratiques. Maurice Agulhon poursuit en expliquant qu'on pourrait percevoir

« deux étages socio-culturels, l'étage inférieur, populaire, du culte de la République¹⁰¹, mot qui alors, pour les simples, dit tout – et l'étage supérieur, élitiste, du culte de la Raison (ou Pensée, ou Science), plus abstrait et plus englobant

⁹⁹Boni de Castellane, *Mémoires (1867-1932)*, Paris, Perin, 1986, p. 150 cité par Maurice Agulhon, *Marianne au pouvoir, op. cit.*, p. 186.

¹⁰⁰Cf. *supra*, p. 75.

¹⁰¹Nous avons déjà eu l'occasion de discuter le statut de cette hypothétique religion civique pour conclure, avec Maurice Agulhon, qu'un tel statut n'est pas envisageable ; nous n'y reviendrons pas ici, cf. *supra*, p. 357.

Déesse Marianne et déesse Minerve, si l'on tenait à les prénommer¹⁰². »

Maurice Agulhon résume ici la complexité des notions principales associées à la déesse antique : un concept fluctuant entre la raison, la pensée, la science, auxquelles nous ajouterions la connaissance, la culture, les beaux-arts, la technique, catégorie assez floue qui ne saurait se résumer à un seul de ces mots¹⁰³. En tout cas, pour lui, et grâce à tout ce qu'elle représente, y compris l'héritage antique, elle peut être la République des élites intellectuelles et agnostiques. Sur ce plan, nous nuancerons puisque, comme nous l'avons vu, la présence sous-jacente de la déesse, par le biais de l'égide, n'est pas incompatible avec des attributs plus populaires tels que le bonnet phrygien. Il est toutefois vrai que le casque ne peut être cumulé avec le premier couvre-chef, à moins que ce dernier ne se trouve au sommet de la pique, ce qui constituait même, de notre point de vue, un type iconographique aux premiers temps de la République, mais qui ne se reflète que peu dans les bustes de la fin du siècle qui, de fait, n'ont pas de bras pour tenir la pique. Mais si l'on doit trouver une République entièrement vêtue en Athéna, peut-être est-elle le fait de milieux intellectuels en cette fin de siècle. Il reste qu'Athéna étant à la fois l'incarnation de la Sagesse et la représentante d'un héritage culturel prestigieux, celui de l'Antiquité, elle est éventuellement plus accessible et prônée par les intellectuels, alors que, comme nous l'avons vu avec l'exemple de la Marianne d'Injalbert, considérée comme rompant avec la matrone gréco-romaine, la persistance de cet héritage n'est pas forcément perçue par le plus grand nombre, bien qu'il soit encore employé par les artistes et les commanditaires. La réception d'Athéna se fait peut-être ainsi le reflet d'une époque où l'allégorie tombe en désuétude et le bagage culturel que représente l'Antiquité n'est plus que l'affaire des milieux privilégiés, alors même que son image circulait massivement au début du siècle.

Cette persistance, malgré tout, témoigne de l'ampleur du phénomène, dont les pouvoirs publics ont du mal à se séparer, une persistance qui, à travers la présence de l'égide, laisse envisager que nous aurions pu avoir une Marianne aux traits d'Athéna si les Républicains ne lui avaient pas préféré la figure de la Liberté, à l'image de la Britannia Outre-Manche. L'importance de légitimer le nouveau régime, qui souhaite mettre en avant son autorité, sa stabilité et l'installation de l'ordre, plutôt que l'affranchissement de l'ensemble de la nation, aurait pu pousser à choisir pour représentante la figure de la Sagesse. Mais la légitimation du gouvernement républicain passe aussi par son rattachement à ses origines, et donc à ses débuts

¹⁰²Maurice Agulhon, *Marianne au combat*, *op. cit.*, p. 186.

¹⁰³Cf. *supra*, p. 287.

révolutionnaires, que l'on appréhende désormais avec plus de recul et que l'on défend plus facilement face aux excès de la Terreur ou des insurrections qui jalonnent le siècle. À l'issue de la Commune, s'approprier ses symboles, c'est aussi l'absorber et récupérer, ou en tout cas tenter de récupérer, sur le plan symbolique, ses partisans. Car la quête des symboles et de la construction des images du pouvoir est toujours une quête de légitimité. Si Athéna a pu prêter ses traits à la République mais qu'elle est finalement supplantée par la Liberté, notre corpus montre que sa présence, directe lorsqu'elle est aux côtés des autres allégories ou des hommes eux-mêmes, indirecte lorsqu'elle ne fait que prêter ses attributs, est continue sur le siècle. Elle est à notre sens, elle aussi, vecteur de légitimation, puisqu'elle charrie avec elle tout un héritage antique jugé prestigieux – éventuellement réadapté, comme dans l'exemple du buste d'Injalbert – ainsi que des notions liées à la sagesse, la raison, la protection, la paix, ou l'autorité, qui en font une figure de choix pour la mise en scène du pouvoir. Le dernier point sera ainsi consacré à démontrer l'efficacité de son pouvoir de légitimation dans des contextes conflictuels, ainsi que sa persistance, quel que soit le régime en place et malgré les très nombreuses ruptures politiques que connaît le XIX^e siècle français.

6.3. Athéna légitimatrice : traverser les tensions et accompagner les transitions politiques

Les nombreux éléments de notre corpus mettent en avant un objectif principal dans l'utilisation de la déesse dans l'imagerie politique du XIX^e siècle : la légitimation. Que ce soit pour invoquer le prestigieux héritage de l'Antiquité, un glorieux passé artistique qu'est l'art antique ou encore des vertus comme la sagesse, la paix ou l'autorité, Athéna est une figure protectrice que l'on représente aux côtés des puissants, des autres allégories ou qui est employée elle-même comme personnification des plus hautes instances telles que la France ou la République. Et cet emploi, bien que présentant des nuances comme l'utilisation de la figure de la déesse elle-même ou bien simplement de ses attributs, semble maintenu, quelles que soient les tensions de la période choisie ou les transitions d'un régime politique à un autre, très fréquentes tout au long du siècle. Pour terminer d'appuyer cette démonstration, nous proposons maintenant l'analyse de deux exemples reflétant d'une part une période de tension politique, où les nouvelles autorités établies ou autoproclamées veulent se légitimer, et d'autre

part le passage d'un régime à un autre impliquant l'adaptation du répertoire symbolique pour se démarquer des prédécesseurs et/ou se revendiquer d'un héritage politique.

6.3.1. Dans les périodes de tension

Le premier exemple est une estampe datant des débuts de la Révolution française, tiré de la collection de Vinck et présentant une allégorie fournie du serment du 17 juin 1789 (fig. 49). Lorsqu'à cette date les députés du Tiers État se rassemblent, avec quelques curés représentant le clergé, ils se proclament « Assemblée nationale », sur la proposition de l'abbé Sieyès¹⁰⁴. Ceci fait suite à la convocation des états généraux, quelques semaines plus tôt, par le roi, pour trouver une issue à la situation de crise que traverse la France. Les députés du Tiers État représentent les Français sans privilège et sont issus de la bourgeoisie. C'est donc en bafouant la division en trois ordres qu'ils s'établissent en Assemblée. Ils s'arrogent, comme on le sait, le droit d'autoriser la perception des impôts et envisagent de fixer à l'écrit une Constitution pour établir les attributions de chacun. Une décision qui est mal accueillie par le roi, qui fait fermer la salle des Menus Plaisirs où ils ont pour habitude de se réunir. En réponse à cela, les députés s'installent au Jeu de Paume à Versailles où ils font le serment de ne pas se séparer tant qu'une Constitution ne sera pas adoptée, un événement qui impulse la Révolution française. Il s'agit donc d'un événement politique fondateur, qui pourtant n'a pas d'existence légale dans le cadre de l'Ancien Régime. Les députés du Tiers État, qui ont été d'abord mis à l'écart des prises de décision lors de la convocation des états généraux avant de prendre leur propre initiative ont besoin de faire entendre leur voix et d'établir la légitimité de l'Assemblée nationale qu'ils ont proclamée le 17 juin. L'iconographie révolutionnaire qui circule alors sur les estampes comme celle qui intéresse ici en fait la démonstration.

L'allégorie est chargée. Autour d'une table comportant un lot d'attributs, sont réunies un ensemble de figures dont les trois principales sont des divinités antiques : Apollon, Hermès et Athéna. Le texte en-dessous de l'allégorie permet de la clarifier :

« Après le Dépôt fait au sanctuaire de la Nation et Vérification faite des pouvoirs du Tiers État, les trois Divinités qui le caractérisent, Minerve pour les Sciences, Mercure pour le Commerce et Apollon pour les Arts, approuvent le Serment que le Génie de la Renommée proclame, celui du public annonce le Cri du peuple.

¹⁰⁴Michel Vovelle, *La Révolution française : 1789-1799*, Paris, A. Colin, 2011.

Du Centre de ce Dépôt le Dixe de la Lumière aux Armes de France répand ses rayons pour revivifier toutes les parties de l'Administration qui sont dans l'abattement : l'Abondance, la Gloire des Princes, l'Agriculture, le Commerce, la Navigation, la Justice, les Arts et autres : du même Dixe éclate un Foudre qui précipite les Génies malfaisants, tels que la Fraude, l'Envie, la Jalousie etc. etc. »

Les petits Génies portent quantités d'attributs tels qu'une corne d'abondance, la balance de la Justice, des ancres de bateau, des couronnes de lauriers, une couronne royale, le compas, le marteau et la palette représentant les arts, une trompette de la Renommée et des étendards sur lesquels on peut lire « NOUS JURONS À DIEU, AU ROI ET À LA PATRIE DE REMPLIR/AVEC ZÈLE ET FIDÉLITÉ LES FONCTIONS DONT NOUS/SOMMES CHARGÉS » ainsi que « VIVE LE ROI ». Chacun représente donc les éléments décrits dans la description. Sur la table, on peut voir un globe avec les fleurs de lys, et un ensemble de parchemins contenant les noms des provinces de France : Alsace, Provence, Poitou etc... Du globe s'échappe une intense lumière et des rayons qui viennent foudroyer les Génies qui s'enfuient, tenant une torche et un poignard, caractérisant les vices. Les trois dieux sont reconnaissables à leurs attributs caractéristiques : lyre et couronne de lauriers pour Apollon, caducée, casque et sandales ailés pour Hermès, casque et égide pour Athéna, toujours présentée sans ses armes offensives. Elle tient aussi un livre dans ses mains qui évoque sans doute la connaissance. Tous trois tendent les mains au-dessus de la table pour prêter serment. Chaque dieu a été choisi pour représenter les qualités du Tiers État, dans sa proportion laborieuse mais lettrée, à l'image des bourgeois qui constituent les députés. On constate qu'on a opté pour un trio, répondant aussi aux trois ordres des états généraux.

Dans un contexte où les députés n'ont de légitimité que celle qu'ils se sont octroyée, les artistes qui ont composé l'image, dont le nom ne nous est pas connu, ont jugé bon d'invoquer des divinités gréco-romaines. Ces dernières permettent à la fois d'invoquer les notions qui sont associées à chaque divinité mais aussi de rompre avec l'iconographie chrétienne, trop associée à l'Ancien Régime. Le bricolage allégorique doit toutefois composer avec la Monarchie, bien évidemment encore en place en ce tout début de Révolution. On constate qu'Athéna est ici la représentante de la Science et du Savoir, tandis que l'Art revient à Apollon. La déesse fait en tout cas partie des figures qu'il est bon d'invoquer pour affirmer un nouveau pouvoir, une légitimité qui est renforcée dans l'image par la foule en arrière-plan, qui acclame les trois dieux.

Voici donc un exemple révélateur de l'intérêt de la déesse pour mettre en avant, en période de tension, l'autorité d'un groupe politique pourtant séditieux. La mise en scène du

pouvoir dans ce genre d'estampe diffusée à Paris s'appuie sur son image et son autorité de déesse poliaide, protectrice des réalisations humaines et pourvoyeuse de connaissance.

6.3.2. Dans les périodes de transition

L'ensemble de notre corpus tend à montrer que quel que soit le régime, l'image de la déesse est présente, directement ou indirectement par le biais de ses attributs. Nous avons relevé un exemple particulièrement éclairant de cette permanence, car commencé sous l'Empire et terminé sous la Restauration, subissant au passage des modifications, mais conservant la figure de la déesse. Il s'agit de la sculpture de Joseph-Antoine Romagnesi (1782-1852), conservée à la réserve du musée des Augustins de Toulouse (fig. 283). Terminée en 1817, elle s'intitule *Minerve protégeant la France*. Romagnesi, à ne pas confondre avec son homonyme né un an plus tôt et compositeur, est un sculpteur qui a eu régulièrement l'occasion de travailler pour l'État, puisque le dictionnaire des peintres et des sculpteurs de Bénézit le qualifie comme pouvant être « classé parmi les amis du pouvoir¹⁰⁵. » En effet, dans le cas de l'œuvre qui nous intéresse, il a travaillé aussi bien pour Napoléon I^{er} que pour Louis XVIII. L'histoire de cette œuvre est un bel exemple de la réappropriation constante dont peut faire l'objet la figure d'Athéna, quel que soit le pouvoir en place.

Tout commence en 1812, au Salon de peinture et de sculpture où Romagnesi expose une *Minerve protégeant l'enfance du Roi de Rome*, à savoir, le fils de Napoléon I^{er}¹⁰⁶. Ce plâtre se trouve aujourd'hui au Metropolitan Museum of Art de New York (fig. 280). Sur le plâtre, on peut voir Athéna, casquée et couverte de l'égide, tenant d'une main une couronne de lauriers et tendant de l'autre son bouclier pour abriter le jeune enfant, dont le bras repose sur la louve romaine. L'enfant se tient debout sur des marches où sont représentées des abeilles impériales. Le bas-relief est daté de l'année précédant le salon, année de naissance de Napoléon Charles Joseph Bonaparte. Romagnesi présente cette esquisse au comte de Montalivet, alors ministre de l'Intérieur, qui est en charge des commandes d'œuvres d'art sous l'Empire. Montalivet demande conseil à Dominique Vivant Denon, directeur du Louvre, qui, après un certain délai, répond en décembre 1812 qu'il s'agit d'un beau travail et que le

¹⁰⁵Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, op. cit.

¹⁰⁶James David Draper, « The Fortunes of Two Napoleonic Sculptural Projects », *Metropolitan Museum Journal*, vol. 14, 1979, p. 173-184.

sujet convient pour la décoration architecturale des appartements privés de l'Empereur. Il en découle une commande pour une statue de taille moyenne, adaptée à un intérieur. La sculpture est donc destinée à n'être admirée que par la famille impériale, mais elle est, à notre avis, un marqueur intéressant de la mise en scène du pouvoir caractéristique de l'époque.

C'est donc une commande pour une sculpture en ronde-bosse que reçoit Romagnesi, et on lui promet l'envoi d'un bloc de marbre dès que la proposition d'une nouvelle esquisse sera validée. Un courrier du 5 octobre 1813 atteste que le nouveau modèle est prêt et que Romagnesi a pour objectif de le terminer pour le prochain Salon. Mais dès avril 1814, l'Empire est renversé. Le changement de régime ne semble toutefois pas affecter le devenir de Romagnesi, artiste pourtant sollicité par ce régime, pour lequel il a aussi réalisé une partie de la garniture de l'autel offert par Napoléon I^{er} au pape Pie VII, à l'occasion du sacre, car ce dernier expose au Salon de 1814 un buste de Louis XVIII. Romagnesi possède toujours le marbre qui lui a été concédé et qui est propriété de l'État. La commande doit donc être honorée, mais le thème ne peut bien évidemment plus être le même. C'est alors que le sujet est changé pour devenir la *Minerve protégeant la France*. On observe un certain nombre de modifications par rapport au modèle du bas-relief en plâtre. Cette fois, la déesse tient dans ses bras la petite figure qu'elle protège mais tend toujours au-dessus son bouclier. On ne sait pas si la modification iconographique provient d'une demande de l'État ou de l'initiative de Romagnesi lui-même. Toutefois, la façon maternelle dont la déesse tient sa protégée, qui est désormais la figure de la France, laisse penser que l'artiste avait conçu une structure où la déesse tenait le bébé dans ses bras. La figure avait peut-être déjà été réalisée lorsque le changement de régime est survenu, car la position d'une figure adulte, en cajolant une autre, est assez surprenante et différente des compositions que nous avons déjà pu souligner, où la déesse épaulait simplement les autres personnages.

La personnification de la France est ici très monarchique : cette dernière possède une couronne et un sceptre, ainsi qu'une robe marquée de fleurs de lys. La déesse elle-même a fait l'objet d'une personnalisation monarchique : si la plupart de ses attributs sont fidèles aux représentations antiques (casque avec serpent, égide avec tête de Méduse et franges de serpent), le bouclier présente un *gorgoneion* quelque peu revisité. Le visage est entouré de rayons, composant une image qui n'est pas sans rappeler le visage solaire, symbole de Louis XIV, un héritage duquel la Restauration ne manque pas de se revendiquer. Une nouvelle fois, le bricolage allégorique à l'œuvre permet d'assouplir la figure d'Athéna pour en faire la représentante et la protectrice des valeurs que l'on souhaite légitimer ici, dans un régime neuf.

Ce qui est en tout cas frappant, c'est que le changement de régime, qui implique le remplacement des anciens symboles (abeilles, fils de Napoléon) par de nouveaux (fleurs de lys, visage solaire et France), n'affecte pas, en revanche, la figure d'Athéna. Même si cette dernière est personnalisée, comme si Romagnesi voulait insister sur sa conversion, elle n'a pas été retirée ou transformée en une autre figure, comme a pu l'être l'enfant, ou comme aurait pu l'être à sa place la figure de la Liberté au bonnet phrygien, beaucoup trop associée au régime Républicain. Et les exemples que nous avons observés et qui courent sur tout le siècle vont dans ce sens. Nous avons par exemple énuméré de nombreuses Athéna ou figures apparentées au Palais Bourbon, qui sont parvenues jusqu'à nous, sans avoir été retirées, et ce malgré les fluctuations politiques.

Quel que soit le régime, et malgré les transitions de l'un à l'autre, Athéna demeure. Plusieurs explications peuvent être fournies. Tout d'abord la très grande importance de sa figure et le prestige qu'elle occupe dans les esprits du XIX^e siècle, comme en témoignent les écrits historiques de l'époque, que nous avons présentés en première partie. Ses attributions antiques liées à la cohésion de la cité en font une figure de choix pour les allégories politiques. Toutefois, elles ne sont pas l'unique raison de cette importance. En effet, si elles seules prévalaient, on rencontrerait aussi bien souvent Zeus, qui est le dieu grec de la cohésion sociale et de son unité et auquel Athéna est d'ailleurs étroitement liée¹⁰⁷. Or, force est de constater que le roi des dieux se fait plus rare. En revanche, on rencontre régulièrement aux côtés d'Athéna les figures d'Hermès et de Déméter, en tant qu'allégories du Commerce et de l'Agriculture. Les attributions symboliques précises de ces figures les rendent plus usitées que Zeus, qui aurait toutefois pu incarner la souveraineté par exemple. Ceci atteste la prégnance des conventions iconologiques véhiculées par les manuels tels que ceux de Ripa ou de Gravelot et Cochin, sur les connaissances des divinités antiques de l'époque. D'ailleurs, Déméter, qui est aussi associée à la loi dans l'Antiquité, ne semble être utilisée au XIX^e siècle que pour évoquer l'agriculture et l'abondance, le rapport à la loi étant plutôt porté par Thémis ou la femme à la balance. Athéna n'a, quant à elle, pas une attribution aussi tranchée que celle de Déméter ou d'Hermès. Sa figure est transversale et permet d'incarner des entités qui lui sont associées et que chaque régime a à cœur de s'approprier, notamment la guerre, la sagesse, la raison, la paix et une certaine autorité. Elle fait partie depuis longtemps du répertoire des artistes et s'impose comme allégorie intemporelle, là où la Liberté, valeur qui n'est pas prônée par tous, a pu être totalement accaparée par le régime républicain. Ces

¹⁰⁷Susan Deacy, *Athena*, Abingdon, Routledge, 2008, p. 77.

éléments en ont fait une figure utilisée pour légitimer les différents régimes dans des contextes politiques instables, soit en accompagnant et patronnant les diverses institutions et les hommes importants, soit en incarnant elle-même les allégories des plus importants concepts qui soient, tels que la France ou la République, et cela tout au long du grand XIX^e siècle.

Dans la partie précédente, nous avons analysé la réception d'Athéna dans les deux grandes thématiques qui lui sont le plus naturellement associées : la guerre et la civilisation, catégorie assez vaste, englobant des notions diverses telles que la connaissance, les beaux-arts ou la culture. Ces attributions en font la personnification de la Sagesse et permettent aux artistes qui l'utilisent d'évoquer l'ensemble de l'héritage antique. Un tel statut en fait une figure d'autorité et de légitimation qui permet aux pouvoirs publics de crédibiliser l'ensemble de leurs réalisations. Ainsi, la déesse est-elle employée dans des domaines parfois plus éloignés de ses attributions antiques et devient-elle la protectrice du pouvoir, de sa manifestation la plus directe auprès des citoyens, la Loi, l'administration – de son niveau le plus local et territorial aux plus hautes sphères de l'État – ou encore de ses acteurs, les souverains et les grands hommes qui ont marqué l'histoire de France. De plus, elle ne se contente pas du simple rôle de protectrice ou de guide, elle peut aussi être à même d'incarner elle-même le pouvoir, ou de lui prêter ses attributs. Ainsi, devient-elle l'effigie d'entités prestigieuses comme la France ou la Patrie, et peut-elle personnifier elle-même le régime, lorsque celui-ci n'est pas incarné par la figure d'un souverain, dans le cas des républiques. Son aspect permet de faire concurrence à la fameuse allégorie de la Liberté, lorsque celle-ci est jugée trop séditeuse, et même une fois la femme au bonnet consacrée comme image favorite des républicains, l'héritage d'Athéna persiste par le biais de certains attributs ou encore dans les représentations des élites intellectuelles. Elle est efficace pour invoquer un passé antique, que chaque régime s'approprie à sa façon, mais qui se présente toujours comme un argument de légitimation. La forte influence de la déesse persiste et ce, malgré les périodes de tensions ou les changements de régimes : si les symboles des prédécesseurs et adversaires politiques sont évincés par chaque nouveau pouvoir en place, la déesse demeure et la grandeur de sa figure a poussé tous les régimes, quels qu'ils soient, à l'utiliser, sans qu'aucun puisse s'en attribuer l'exclusivité, comme les Républicains ont pu le faire avec la figure de la Liberté.

Conclusion

Mettre en lumière la réception d'Athéna dans l'imagerie officielle du XIX^e siècle français et la mise en scène du pouvoir, des institutions et des dirigeants répondait à une triple ambition historiographique : participer à une meilleure connaissance de la déesse, à celle de la réception de l'Antiquité en général, et enfin à celle de la construction de nos identités et symboles nationaux. En partant du courrier du Général Bonaparte, affichant une République casquée, glorieuse et autoritaire en en-tête (fig. 24), nous avons souhaité poursuivre certaines pistes laissées ouvertes par Maurice Agulhon, présentant Athéna comme la République des élites républicaines. Nous avons entrepris de mettre à jour les mécanismes qui sous-tendent l'invention d'Athéna, ou sa réinvention, par les pouvoirs publics et de démontrer que tous les types de régime d'un siècle instable politiquement, y ont trouvé une source de légitimation, chacun souhaitant affirmer son autorité face à ses adversaires. Notre étude s'est concentrée sur les intentions des sphères officielles, en revanche elle n'avait pas pour ambition de savoir si le discours par l'image fonctionne auprès du public, ni comment ce dernier perçoit la déesse.

Les publications historiques du XIX^e siècle témoignent des avancées de la recherche des sciences de l'Antiquité, ainsi que de la structuration de l'histoire et de l'archéologie en disciplines scientifiques. Les connaissances sur la déesse se font de plus en plus précises et reposent sur une documentation de plus en plus vaste, grâce aux progrès de l'archéologie, bien que les ouvrages adressés à un lectorat large, tels que les travaux de Duruy, tendent à favoriser le caractère civilisateur de la déesse. Elle est dépeinte sous un jour pacifique, délaissant quelque peu son caractère guerrier, violent et destructeur. Ils proposent une Athéna lissée, dont l'aspect guerrier ne se résume presque plus qu'à la présence de ses armes défensives, attributs toutefois indispensables à l'identification de la déesse pour le spectateur. Les historiens fournissent de grands répertoires d'images permettant aux artistes d'affiner leur pratique et leur maîtrise de l'iconographie antique, mais aussi de jouer avec les codes de représentation, par le biais du bricolage allégorique, permettant de composer de nouvelles figures, enrichies d'attributs extérieurs et par là même de sens. Ces artistes sont les héritiers d'une longue tradition iconologique et allégorique, et l'usage des images, ainsi que la réappropriation politique des symboles et des figures jouissent d'une longue tradition remontant à l'Antiquité. Il en découle différents degrés de réception : l'artiste peut se contenter de reproduire un modèle antique, ou bien composer une figure nouvelle mais fidèle aux codes établis. Il peut aussi inventer de nouveaux types iconographiques, mélangeant les

références et les attributs, pour des résultats hybrides et adaptés au message qu'il souhaite faire passer. Ainsi Athéna peut-elle se retrouver flanquée du faisceau de licteur ou voir sa lance surmontée du bonnet de la Liberté. Enfin, les artistes ne choisissent pas toujours de faire figurer la déesse elle-même mais simplement de la « citer » en représentant par exemple une chouette dans leurs décors, ce qui permet d'évoquer subtilement les valeurs associées à la déesse, telles que la raison, le savoir, la paix ou la guerre, mais aussi la vertu et toutes les activités de la connaissance, savoir-faire et des beaux-arts. Le contexte post-polythéiste conduit à une allégorisation de la déesse utilisée dans de nombreuses thématiques.

Les deux domaines les plus naturellement associés à la déesse sont ceux de la guerre et une catégorie plus vaste, englobant l'ensemble des activités civilisatrices de la *mètis*. Sans surprise, les institutions militaires utilisent abondamment la figure d'Athéna, qui propose un répertoire d'attributs guerriers utiles pour les allégories martiales. En revanche, même dans ce domaine, l'attitude de la déesse semble de plus en plus pacifique à mesure que le siècle avance. Si la période révolutionnaire propose des exemples de républiques combattives, voire agressives, notamment très visibles dans les vignettes de documents officiels (ex. fig 105), ces images laissent vite place à une version triomphale, apaisée, bien que vigilante, de la déesse et des figures qui lui sont apparentées. Athéna sert plutôt à mettre en avant la victoire, la paix et la stabilité du régime vainqueur. On fait assumer à d'autres figures son caractère violent, telles qu'Arès, Bellone ou des figures très hybrides et plus éloignées de la déesse, comme le haut-relief de Rude sur l'Arc de Triomphe de l'Étoile (fig. 304). Le caractère guerrier d'Athéna laisse le champ libre à son incarnation de la Sagesse et son rôle de patronne des activités humaines, un aspect qui ne date pas du XIX^e siècle, et dont l'usage est en revanche permanent sur toute la période que nous avons analysée. La figure d'Athéna est étroitement associée aux beaux-arts, supplantant parfois Apollon dans ce domaine. Ceci découle pour nous de certaines de ses attributions antiques, notamment en tant que déesse *Erganè*, mais aussi de son étroite association avec Athènes et par extension avec la Grèce, érigée depuis Winckelmann comme modèle absolu de l'art. Athéna permet alors d'invoquer, par la simple représentation de sa figure, le prestigieux héritage antique, duquel les dirigeants s'inspirent et se réclament. Un tel statut en fait une figure légitimatrice de toutes les réalisations de l'État puisqu'il s'agit de montrer qu'elles ont été conduites avec Sagesse et dans la lignée des grands modèles politiques ou artistiques antiques.

Enfin, nous avons voulu démontrer le caractère légitimateur d'Athéna en soulignant son rôle de protectrice, mais aussi d'incarnation du pouvoir, dans toutes les manifestations de ce dernier auprès des citoyens. À nos yeux, son rôle de personnification de la Sagesse justifie bien souvent sa présence dans les décorations des lieux publics et dans l'imagerie officielle sous divers supports : il s'agit d'affirmer que les actions de l'État sont réalisées avec sagesse et guidées par la raison, pour le bien de la Nation. Mais ce n'est pas la seule raison de l'utilisation de la déesse. C'est aussi en vertu de son rôle antique de divinité poliade, assurant la cohésion sociale et la pérennité de la cité, ainsi que celui de protectrice des héros, qui poussent les artistes et les pouvoirs publics à l'utiliser. Ainsi se retrouve-t-elle employée dans un domaine où on l'attendrait moins, celui de la loi, expression la plus directe de l'autorité étatique sur les citoyens. Elle protège ce pouvoir, et ce à plusieurs niveaux hiérarchiques, du local et territorial au national, épaulant parfois les ministères ou le régime lui-même. Elle se fait la compagne et la protectrice des dirigeants et des grands hommes qui font la France, légitimant leur statut et les présentant eux-mêmes comme des personnalités guidées par la Sagesse. Dans ces pratiques on peut distinguer des nuances entre les régimes au pouvoir personnel fort, à savoir les monarchies et les empires, où la déesse accompagne les dirigeants mais ne les remplace pas dans leur incarnation du régime, et les régimes républicains, où la déesse reste une partenaire de certains intellectuels – leur propre Marianne, comme l'a dit Maurice Agulhon –, et peut même en venir à incarner la République. Avec un tel statut, Athéna aurait pu devenir notre allégorie nationale, si les républicains ne lui avaient pas préféré l'image de la Liberté. La III^e République est relativement conservatrice à ses débuts, mais, une fois installée dans les années 1880, elle ne craint plus de se revendiquer de l'héritage révolutionnaire et d'utiliser les valeurs ou les symboles de ce dernier, comme le bonnet de la Liberté. L'épisode de la Terreur est dorénavant suffisamment lointain, et dans un contexte de conflit entre l'Église et l'État, la Révolution qui a renversé l'Ancien Régime et proclamé la première république de l'histoire de France est un passé identitaire à la suite duquel les républicains souhaitent s'inscrire. La femme au bonnet phrygien l'emporte sur la femme casquée ou couronnée de lauriers. La concurrence entre Athéna et la Liberté s'est pourtant prolongée assez longuement dans le siècle, et même une fois supplantée, la référence à Athéna a perduré par le biais de certains des attributs qu'elle pouvait céder à Marianne, notamment l'égide.

En dépit de ces différences, un fait demeure : dans les batailles symboliques que se livrent les régimes, sapant et remplaçant les emblèmes de leurs prédécesseurs, Athéna est

utilisée par tous, et aucun camp politique n'a pu s'en attribuer l'exclusivité, comme les républicains l'ont fait avec la femme au bonnet. Chaque régime souhaite se réclamer de la Sagesse et de l'héritage antique, qu'il s'agisse de la République ou de l'Empire romain, de la démocratie athénienne et ses grands penseurs, ou de l'excellence artistique grecque. Athéna et Minerve, réunies par la réception en une seule et même figure, semblent à même d'évoquer l'ensemble de cet héritage. Cette figure rassembleuse fait preuve d'une grande plasticité. Nous avons procédé par thématiques pour penser la réception de la déesse, celles-ci sont perméables entre elles. Nos nombreux renvois internes démontrent que la déesse n'est pas univoque et que chaque exemple pouvait être utilisé dans plusieurs de nos démonstrations.

Nous avons aussi fait le constat de certaines lacunes dans la réception d'Athéna, sur des aspects que nous nous attendions plus ou moins à rencontrer. Tout d'abord on notera la grande absence des femmes. Pourtant, comme l'ont rappelé Susan Deacy et Alexandra Villing, Athéna est une figure féminine autoritaire qui convient parfaitement au patronage des femmes de pouvoir¹. C'est le cas, au XVI^e siècle, pour Marie de Médicis, ou au XVII^e pour Anne d'Autriche, qui se placent sous sa protection. Athéna représente le « compromis androgyne² » à même de résoudre l'anomalie des femmes dirigeantes. Ces dernières peuvent être représentées vêtues comme la déesse, sous un aspect relativement masculin, dû à l'équipement guerrier, mais il s'agit d'une masculinité contrôlée et régulée, de manière à correspondre aux normes patriarcales. La société française du XIX^e siècle ne possédant pas de femmes dirigeantes, à la différence d'autres pays européens, comme la Grande-Bretagne, où règne Victoria, le constat n'a rien de surprenant. Si Athéna patronne certains domaines d'activité féminins de la France contemporaine, ce n'est pas visible dans les sphères officielles.

S'est aussi posée la question de la relation entre Athéna et la symbolique chrétienne. La déesse aurait pu se voir comparer à des vierges célèbres comme Marie, mais aussi Jeanne d'Arc, figure combattante. Nous n'avons pas rencontré de parallèles de ce type, et il nous semble qu'Athéna est un outil pour invoquer un autre héritage que celui de la chrétienté, associé aux valeurs d'Ancien Régime, avec lesquelles certains régimes souhaitent prendre de la distance. Nous avons toutefois repéré quelques contaminations iconographiques, relevant

¹Susan Deacy et Alexandra Villing, « Athena Past and Present : an Introduction », dans *Athena in the Classical World*, Brill., Leiden, Boston, Köln, Brill, p. 5.

²Froma Zeitlin, « The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in the Oresteia », *Arethusa*, vol. 11, 1/2, 1978, p. 182.

des influences multiples que subissent les artistes. On rappelle par exemple, dans le bas-relief de James Pradier, *l'Instruction publique* (fig. 309), l'association d'Athéna avec ce qui semble être la Vierge Marie³. Dans le contexte de la Monarchie de Juillet, il s'agit d'évoquer une vision de l'éducation telle qu'elle est revendiquée par le ministre de l'Instruction publique, Guizot, prenant appui à la fois sur l'État et l'Église. Mais cet exemple est un cas très isolé de notre corpus. D'ailleurs il s'agit de réunir deux héritages différents : celui de l'Antiquité et celui de la religion catholique. L'emploi d'Athéna nous paraît donc vraiment distinct de ce dernier et la figure païenne que représente la déesse, dans les esprits du XIX^e siècle, porte avec elle des références trop éloignées de l'esprit chrétien. La question de la contamination iconographique se pose tout de même, comme lorsque l'on voit flotter la déesse dans les airs, à la manière des anges, ou encore dans l'exemple de la peinture de Colson, *La Sagesse sous la figure de Minerve* (fig. 293), dont le geste – un doigt levé en l'air – nous évoquait quelque peu l'imagerie chrétienne, permettant d'invoquer le divin, à la manière du Jean-Baptiste de Léonard de Vinci (fig. 28). Toutefois, nous avons émis quelques réserves sur ce plan, en soulignant que la posture de la déesse pouvait rappeler aussi certains modèles antiques. Qui plus est, le doigt de la déesse ne pointe pas franchement vers le ciel, mais plutôt vers un spectateur lointain. En matière de contamination stylistique, nous penserions plutôt à une œuvre de Gustave Moreau, *Les Prétendants* (fig. 333)⁴ représentant la scène du massacre des prétendants de Pénélope par Ulysse, assisté par Athéna⁵. On y voit la déesse flottant dans le ciel, surplombant les nombreux cadavres des victimes, entourée d'un halo lumineux et surmontée d'un genre d'auréole, et d'une étoile. Cet exemple n'était pas pertinent pour notre corpus (il s'agit d'une esquisse commencée en 1852 et jamais achevée) et nous semble assez isolé. Nous pensons que les artistes souhaitant représenter la déesse ont plutôt puisé dans les nombreux modèles antiques qu'ils pouvaient consulter dans les publications, les musées ou lors de leurs voyages. Enfin, Athéna est parfois une figure permettant de s'opposer assez ouvertement à l'héritage chrétien, comme nous l'avons montré pour la statue de Renan à Tréguier (fig. 467)⁶.

Nos conclusions ouvrent de nouveaux champs de recherche. Le constat d'un usage régulier d'Athéna par les sphères officielles, et par un art académique soutenu par l'État mais

³Cf. *supra*, p. 270.

⁴Voir la notice en ligne du Musée Gustave Moreau, *Les Prétendants*, <http://musee-moreau.fr/objet/les-pretendants>, consulté le 3 mai 2018.

⁵Homère, *Odyssée*, XXII.

⁶Cf. *supra*, p. 353.

déjà décrié par la critique, dès la seconde moitié du XIX^e siècle, est établi. Est-ce à dire qu'Athéna est l'apanage unique des élites et de l'autorité artistique relativement conservatrice ? La richesse de sa figure est telle qu'il n'en est rien. Si notre corpus a montré qu'elle était prisée des milieux académiques, à la fin du XIX^e siècle, le courant artistique allemand de la Sécession, avec à sa tête des artistes comme Gustav Klimt (1862-1918) et Franz von Stuck (1863-1928), en a fait l'égérie de son mouvement novateur, s'inscrivant en rupture avec les pratiques académiques⁷. Elle figure par exemple sur l'affiche de la 7^e *Internationale Kunstausstellung*, dessinée en 1897 par von Stuck, et devient la représentante de la modernité clamée par le mouvement (fig. 460).

Au XX^e siècle, ses codes de représentation sont bousculés par les artistes ayant rompu avec la tradition académique. Ainsi, Antoine Bourdelle (1861-1929) la représente-elle totalement dénudée dans un torse de 1905 (fig. 469), bravant un interdit pourtant important dans l'Antiquité, puisqu'Athéna rend aveugle les mortels qui osent poser leur regard sur son corps nu, punissant même Tirésias pour ce fait, en le rendant aveugle⁸. Cette œuvre a été déclinée par l'artiste sous plusieurs formats et matériaux⁹. Il avait d'abord composé un buste à l'air grave, émergent d'un bloc de marbre dégrossi, sans casque, mais laissant apparaître un drapé couvrant sa poitrine, dont la forme évoque des serpents ondulants (fig. 459). C'est sous le titre d'*Hellade immortelle* qu'il l'expose au Salon de 1898, confirmant notre hypothèse qu'Athéna incarne la Grèce dans l'esprit des hommes du XIX^e siècle. Le torse réalisé à partir de cette œuvre est doté d'un corps rappelant les codes de représentation archaïques et les représentations du *Palladion*, bien que dénudé. Il ne reste à la déesse que son regard froncé, exprimant à la fois une sévérité et un état réflexif. Athéna, la Sagesse est devenue par extension la Pensée. Si Bourdelle joue avec les codes iconographiques, il ne va pas à l'encontre des attributions de la déesse de l'intelligence, empreinte de *mêtis*¹⁰.

Il choisit d'ailleurs Athéna pour incarner *La France* (fig. 472) dans la statue colossale (9 mètres de haut) qu'il réalise, sur une commande d'État en 1922, afin de remercier les

⁷Alexandra Karentzos, « Feminity and "Neuer Mythos". Pallas Athena in Turn of the Century Art », dans Susan Deacy et Alexandra Villing (dir.), *Athena in the Classical World*, Leiden, Boston, Köln, Brill, 2001, p. 259-273.

⁸Apollodore, *Bibliothèque*, III, 6, 7.

⁹Voir le dossier de l'exposition, consultable en ligne Claire Barbillon, Jérôme Godeau et Amélie Simier, « Dossier d'exposition "Bourdelle et l'Antique. Une passion moderne". 4 octobre 2017-4 février 2018 », 2017, http://www.bourdelle.paris.fr/sites/bourdelle/files/dossier_dexposition_bourdelle_et_lantique_musee_bourdelle.pdf consulté le 03/05/2017.

¹⁰Sur le sujet, voir aussi Marina Lampraki-Plaka et René Jullian, *Bourdelle et la Grèce : les sources antiques de l'œuvre de Bourdelle*, Paris, A.N.R.T., 1974.

combattants américains venus au secours du pays en 1917¹¹. Ainsi, au XX^e siècle, Athéna peut-elle toujours prêter ses traits à l'État français. Bourdelle reprend cette fois les codes antiques : Athéna est casquée, vêtue de l'égide, tient sa lance garnie d'olivier et est accompagnée du serpent. Elle regarde à l'horizon, guettant l'arrivée des renforts. La statue est déclinée en plusieurs exemplaires, dont un inauguré en 1932, servant de monument aux Morts de la guerre 1914-1918 à Montauban, ville natale de l'artiste. Un exemplaire est installé en 1935 à l'entrée de la foire d'Alger, puis déplacé sur les terrasses du musée des beaux-arts. Peu avant l'indépendance de l'Algérie, la statue est disloquée par l'Organisation de l'armée secrète, qui œuvre clandestinement pour la défense de la présence française en Algérie. La statue représentait pour elle l'autorité de la France gaulliste. Enfin, une autre copie est installée en 1948 sur le parvis du Musée d'Art moderne de Paris, devant le Palais de Tokyo, où elle figure toujours.

Un exemple, plus récent, montre qu'Athéna peut être considérée comme une image d'autorité et d'ordre, que l'on souhaite transgresser. Alors que nous finissons la rédaction de nos travaux au début du mois de mai 2018, célébrant les cinquante ans de Mai 68, la bibliothèque de l'Université Bordeaux Montaigne expose, pour l'occasion, un buste en plâtre, réplique de la Pallas de Velletri, qui porte les marques de la révolution étudiante (fig. 473)¹². Provenant des ateliers de moulage du Louvre, où est conservée la Pallas de Velletri, il appartenait à la collection du musée de moulages se trouvant à la Faculté des Lettres et des Sciences de Bordeaux (actuel musée d'Aquitaine). La déesse aux yeux désormais cernés de noir porte les stigmates de l'agitation qui prit place dans les locaux de la Faculté située cours Pasteur. Par cet acte, les étudiants ont probablement voulu exprimer leur révolte contre l'autorité universitaire et, d'une manière plus générale, contre la société gaulliste contre laquelle ils protestaient. Ce vandalisme atteste qu'au XX^e siècle encore, Athéna continue d'incarner l'État.

¹¹Robert Aldrich, *Vestiges of Colonial Empire in France*, Basingstoke, Palgrave Mac Millan, 2005, p. 234.

¹²Voir la notice en ligne de l'Université Montaigne, *Athéna dite « Pallas de Velletri » | 1886 - Collections patrimoniales numérisées de Bordeaux Montaigne*, <http://1886.u-bordeaux-montaigne.fr/items/show/75002>, consulté le 3 mai 2018.



Fig. 473, *Buste de la Pallas de Velletri, vandalisé pendant Mai 68.*

Bibliographie

Antiquité

ALEXANDROPOULOS Jacques, « La propagande impériale par les monnaies de Claude à Domitien : quelques aspects d'une évolution », *Pallas. Revue d'études antiques*, vol. 40, n° 1, 1994, p. 79-89.

ALFÖLDI Andrew, « The Main Aspects of Political Propaganda on the Coinage of the Roman Republic », dans Robert Andrew GLINDINNING CARSON, Carol Humphrey Vivian SUTHERLAND, *Essays in Roman Coinage Presented to Harold Mattingly*, Oxford, Oxford University Press, 1956, p. 63-95.

ALTRIPP Ina, *Athenastatuen der Spätklassik und des Hellenismus: Arbeitszuer Archäologie*, Köln, Böhlau, 2010.

ALTRIPP Ina, « Small Athenas. Some Remarks on Late Classical and Hellenistic Statues », dans Susan DEACY et Alexandra VILLING (dir.), *Athena in the Classical World*, Leiden, Boston, Köln, Brill, 2001, p. 181-196.

ANDERSON Carl A., *Athena's Epithets, Their Structural Significance in Plays of Aristophanes*, Berlin, Boston, De Gruyter, 1995.

AZOULAY Vincent, *Les tyrannicides d'Athènes. Vie et mort de deux statues*, Paris, Seuil, 2014.

AZOULAY Vincent, *Périclès : La démocratie athénienne à l'épreuve du grand homme*, Paris, Armand Colin, 2010.

BALLESTRA-PUECH Sylvie, « Arachné ou le destin de l'artiste d'Ovide à Velázquez », dans Emmanuel BURY (dir.), *Lectures d'Ovide*, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 459-477.

BALLESTRA-PUECH Sylvie, « L'araignée, le lézard et la belette : versions grecques du mythe d'Arachné », *Rursus-Spicae. Transmission, réception et réécriture de textes, de l'Antiquité au Moyen Âge*, n° 2, 4 mai 2007 [consulté le 05 mai 2018. URL : <http://journals.openedition.org/rursus/97>].

BASTIEN Jean-Luc, *Le triomphe romain et son utilisation politique à Rome aux trois derniers siècles de la République*, Rome, École française de Rome, 2007.

BAYET Jean, *La religion romaine*, Paris, Éditions Payot-Rivages, 1999.

BELAYCHE Nicole et PIRENNE-DELFORGE Vinciane (dir.), *Fabriquer du divin*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2015.

BERARD Claude, « Athéna mélancolique », *Recherches et documents du Centre Thomas More*, n° 41, 1984, p. 1-18.

BERARD Claude, BRON Christiane et POMARI Alessandra (dir.), *Images et société en Grèce ancienne: l'iconographie comme méthode d'analyse : actes du colloque international, Lausanne, 8-11 février 1984*, Lausanne, Institut d'archéologie et d'histoire ancienne, 1987.

BERNAL Martin, *Black Athena: Afroasiatic Roots of Classical Civilization. Volume I: The Fabrication of Ancient Greece, 1785-1985*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1987.

BERNAL Martin, *Black Athena: Afroasiatic Roots of Classical Civilization. Volume II: The Archaeological and Documentary Evidence*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1991.

BLUNDELL Sue, « Marriage and the Maiden: Narratives on the Parthenon », dans Sue BLUNDELL et Margaret WILLIAMSON (dir.), *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, London, Routledge, 1998, p. 47-70.

BONNET Corinne et BRULE Pierre (dir.), « Cent chouettes pour Athéna », *Pallas. Revue d'études antiques*, n° 100, 2016 [consulté le 05 mai 2018. URL : <https://journals.openedition.org/pallas/2774>].

BONNET Corinne, KRINGS Véronique et VALENTI Catherine, *Connaître l'Antiquité : individus, réseaux, stratégies du XVIII^e au XXI^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

BOTHMER Dietrich von, *Amazons in Greek Art*, Oxford, Oxford University Press, 1957.

BOUINEAU Jacques (dir.), *Antiquité, Art et Politique*, Paris, L'Harmattan, 2016.

BOVON Anne, « La représentation des guerriers perses et la notion de Barbare dans la première moitié du V^e siècle », *Bulletin de correspondance hellénique*, vol. 87, n° 2, 1963, p. 579-602.

BRON Christiane, « Le gent ailé d'Athéna Poliade », dans Christiane BRON et Effy KASSAPOGLOU (dir.), *L'image en jeu, de l'antiquité à Paul Klee*, Lausanne, Cabédita, 1992, p. 47-48.

BRULE Pierre, *La fille d'Athènes: la religion des filles à Athènes à l'époque classique*, Paris, Les Belles Lettres, 1987.

- CANCIANI Fluvio, « Minerva », dans *LIMC*, 1984, vol.II-1, p. 1074-1109.
- CHAMOIX François, *La Civilisation grecque : à l'époque archaïque et classique*, Paris, Flammarion, 1983.
- CHAMOIX François, « L'Athéna mélancolique », *Bulletin de correspondance hellénique*, vol. 81, n° 1, 1957, p. 141-159.
- CHAMPEAUX Jacqueline, *La religion romaine*, Paris, Le Livre de Poche, 1998.
- CHAMPION Jean-Luc (dir.), *Mille sculptures des musées de France*, Paris, Gallimard, 1998.
- COLONNA G., « Menerva », dans *LIMC*, 1984, vol.II-1, p. 1050-1074.
- COMMELIN Pierre, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1960.
- COOK Arthur Bernard, *Zeus: A Study in Ancient Religion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1914, vol. 4.
- CUCHE Vincent, « Ὠκυμήτηρ. Du caractère maternel d'Athéna », *Cahiers Mondes Anciens*, n° 6, 2015 [consulté le 05 mai 2018. URL : <http://journals.openedition.org/mondesanciens/1430>].
- DAHAN Gilbert et GOULET Richard (dir.), *Allégorie des poètes, allégorie des philosophes : études sur la poétique et l'herméneutique de l'allégorie de l'Antiquité à la Réforme*, Paris, J. Vrin, 2005.
- DARDENAY Alexandra, *Images des Fondateurs. D'Énée à Romulus*, Bordeaux, Ausonius, 2012.
- DARDENAY Alexandra, *Les mythes fondateurs de Rome. Images et politiques dans l'occident Romain*, Paris, Éditions A & J Picard, 2010.
- DARDENAY Alexandra et ROSSO Emmanuelle (dir.), *Dialogues entre sphère publique et sphère privée dans l'espace de la cité romaine : vecteurs, acteurs, significations*, Bordeaux, Ausonius, 2013.
- DARMON Jean-Pierre, « Guerres (Puissances de la). Arès et Athéna dans la mythologie grecque », dans Yves BONNEFOY (dir.), *Dictionnaire des mythologies*, Paris, Flammarion, 1981, p. 484-485.
- DEACY Susan, « “We call her Pallas, you know”: Naming, taming and the construction of Athena in Greek culture and thought », *Pallas. Revue d'études antiques*, n° 100, avril 2016, p. 59-72.

- DEACY Susan, *Athena*, Abingdon, Routledge, 2008.
- DEACY Susan, « Athena and Ares: War, Violence and Warlike Deities », dans Hans van WEES (dir.), *War and Violence in the Ancient World*, Londres, Classical Press of Wales, 2000, p. 285-298.
- DEACY Susan, *The Formation of Athena in Greek Myth*, Lampeter, University of Wales, 2002.
- DEACY Susan et VILLING Alexandra (dir.), *Athena in the Classical World*, Leiden, Brill, 2001.
- DEACY Susan et VILLING Alexandra, « Athena Past and Present: an Introduction », *Athena in the Classical World*, Leiden, Brill, p. 1-25.
- DEMARGNE Pierre, « Athéna », dans *LIMC*, 1984, vol.II-1, p. 955-1044.
- DETIENNE Marcel, *L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1992.
- DETIENNE Marcel et VERNANT Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence : la métis des Grecs*, Paris, Flammarion, 2008.
- DUBOSC Ginette, *Recherche sur les empereurs romains et la déesse Minerve : de Tibère à Antonin Le Pieux*, thèse de doctorat, Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 2001.
- DUMEZIL Georges, *La religion romaine archaïque*, Paris, Payot, 1974.
- ESDAILE Katharine A., « The Apex or Tutulus in Roman Art », *The Journal of Roman Studies*, vol. 1, 1911, p. 212-226.
- ESTIENNE Sylvia, HUET Valérie, LISSARRAGUE François et PROST Francis (dir.), *Figures de dieux. Construire le divin en images*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- ESTIENNE Sylvia, JAILLARD Dominique, LUBTCHANSKY Natacha et POUZADOUX Claude (dir.), *Image et religion dans l'Antiquité gréco-romaine. Actes du colloque de Rome, 11-13 décembre 2003, organisé par l'École française d'Athènes, l'ArScAn (UMR 7041 : CNRS, Paris I, Paris X), l'équipe ESPRI et l'ACI jeunes chercheurs ICAR*, Naples, Centre Jean Bérard, École française d'Athènes, 2008.
- ETIENNE Roland, *Athènes, espaces urbains et histoire : Des origines à la fin du III^e siècle après J-C*, Paris, Hachette, 2004.
- FAITA Antonia S., « The Medusa-Athena Nikephoros Coin from Pergamon », dans Susan DEACY et Alexandra VILLING (dir.), *Athena in the Classical World*, Leiden, Boston, Köln, Brill, 2001, p. 163-180.

- FENET Annick, *Les dieux olympiens et la mer*, Rome, École française de Rome, 2016.
- GILLIS Anne-Catherine, « “Athéna, étends ta main au-dessus du four”. Enquête archéologique sur les pratiques religieuses du monde artisanal grec antique », *Asdiwal*, n° 9, 2014, p. 153-160.
- GIRARD Jean-Louis, « Domitien et Minerve : une prédilection impériale », dans W. HAASE et Hildegard TEMPORINI, *Aufstieg und Niedergang Der Römischen Welt*, II, 1981, p. 233-245.
- GMYREK Carola, *Römische Kaiser und griechische Göttin: die religiös-politische Funktion der Athena/Minerva in der Selbst- und Reichsdarstellung der römischen Kaiser*, Milano, Ennerre, 1998.
- GRABAR André, *L'Empereur dans l'art byzantin : recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient*, Paris, Les Belles Lettres, 1936.
- GRAF Fritz, « Athena and Minerva: two faces of one goddess? », dans Susan DEACY et Alexandra VILLING (dir.), *Athena in the Classical World*, Leiden, Brill, 2001, p. 125-139.
- GRAND-CLEMENT Adeline, *La Fabrique des couleurs, histoire du paysage sensible des Grecs anciens (VIII^e – début du V^e siècle av. n. è.)*, Paris, De Boccard, 2011.
- GRIMAL Pierre et PICARD Charles, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 2002.
- GUILLEMAIN Jean, « L'invention de la numismatique : des arts décoratifs aux sciences auxiliaires de l'histoire », *Anabases*, n° 17, 2013, p. 69-83.
- HARTOG François, *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2012.
- HERINGTON John, *Athena Parthenos and Athena Polios. A Study in the Region of Periclean Athens*, Manchester, Manchester University Press, 1955.
- HILL George Francis, *Historical Roman Coins*, Chicago, Ares Pub, 1976.
- HOLLOWAY R. Ross, « Some Remarks on the Arch of Titus », *L'Antiquité Classique*, vol. 56, n° 1, 1987, p. 183-191.
- HÖLSCHER Tonio, *The Language of Images in Roman Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- HORNBLOWER Simon, SPAWFORTH Antony et EIDINOW Esther, *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

HOWARD Seymour, « On Iconology, Intention, Imagos, and Myths of Meaning », *Artibus et Historiae*, vol. 17, n° 34, 1996, p. 83-94.

JAULIN Annick, « L'espace public dans l'Athènes classique », *Philon sorbonne*, n° 8, 1 janvier 2014, p. 155-165.

JÖHRENS Gerhard, *Der Athenahymnus des AiliosAristeides: Lesetext, Übersetzung, Kommentar*, Bonn, Habelt, 1981.

JOST Madeleine, « The Distribution of Sanctuaries in Civic Space in Arcadia », dans Susan ALCOCK et Robin OSBORNE (dir.), *Placing the Gods: Sanctuaries and Sacred Space in Ancient Greece*, Oxford, Oxford University Press, 1994, p. 217-230.

KALTSAS Nikolaos, *Sculpture in the National Archeological Museum, Athens*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2002.

KASPER-BUTZ Irmgard, *Die Göttin Athena imklassischen Athen: Athena als Repräsentantin des demokratischen Staates*, Frankfurt am Main, P. Lang, 1990.

KENNEDY Rebecca Futo, *Athena's justice: Athena, Athens and the concept of justice in Greek tragedy*, New York, Peter Lang, 2009.

KERENYI Károl, *La religion antique. Ses lignes fondamentales*, Genève, Librairie de l'Université de Genève, 1957.

KEYES C. W., « Minerva Victrix? Note on the Winged Goddess of Ostia », *American Journal of Archeology*, XVI, n° 4, 1912, p. 490-494.

LAWTON Carol L., *Attic Document Reliefs: Art and Politics in Ancient Athens*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

LEVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

LISSARRAGUE François, *La Cité des Images*, Lausanne, Paris, Centre Louis Gernet, 1984.

LIVERANI Paolo et CHAISEMARTIN N. de, « La polychromie de la statue d'Auguste de Prima Porta », *Revue Archéologique*, n° 1, 2005, p. 193-197.

LORAUX Nicole, « Qu'est-ce qu'une déesse ? », dans George DUBY et Michelle PERROT (dir.), *Histoire des femmes en Occident. I. L'Antiquité*, Paris, Plon, 1990, p. 39-78.

LORAUX Nicole, *L'invention d'Athènes*, Paris, Mouton, 1981.

LORAUX Nicole, *Les enfants d'Athéna : idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Château-Gontier, François Maspero, 1981.

MANGOLD M., *Athenatypen auf attischen Weihreliefs des 5. und 4. Jhs. v. Chr. Hefte des archäologischen Seminars der Universität Bern*, Berne, Institut für Klassische Archäologie, 1993, vol. Beiheft 2.

MARX Patricia A., « Acropolis 625 (Endoios Athena) and the Rediscovery of Its Findspot », *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, vol. 70, n° 2, 2001, p. 221-254.

MATHIOPOULOS Elsie Tornaritou, « On the Transformation of Athena Velletri Type in Hellenistic Alexandria », dans Susan DEACY et Alexandra VILLING (dir.), *Athena in the Classical World*, Leiden, Boston, Köln, Brill, 2001, p. 197-218.

MATHIOPOULOS Elsie Tornaritou, *Zur Typologie der Göttin Athena im fünften Jahrhundert vor Christus.*, PhD Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn, 1968.

MATTINGLY Harold, *Roman Coins*, New York, Sanford J Durst, 1986.

MEIER John P., *Un certain Juif, Jésus : les données de l'histoire*, Paris, Le Cerf, 2005.

MEYER M., *Die griechischen Urkundenreliefs*, Berlin, Gebr. Mann, 1989.

MOOG-GRÜNEWALD Maria (dir.), *Brill's New Pauly, Supplements IV, The Reception of Myth and Mythology*, Leiden, Boston, Brill, 2010.

MOSSE Claude, *Politique et société en Grèce ancienne*, Paris, Aubier, 1995.

MULLER-DUFEU Marion, *Créer du vivant : Sculpteurs et artistes dans l'Antiquité grecque*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011.

MYLONOPOULOS Joannis, « Simplicity and Elaboration in the Visual Construction of the Divine in Ancient Greece », dans Sylvia ESTIENNE, Valérie HUET, François LISSARRAGUE et Francis PROST (dir.), *Figures de dieux. Construire le divin en images*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 269-294.

NEILS Jenifer, *The Parthenon Frieze*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

NEILS Jenifer, « Athena, Alter Ego of Zeus », dans Susan DEACY et Alexandra VILLING (dir.), *Athena in the Classical World*, Leiden, Boston, Köln, Brill, 2001, p. 219-232.

NEILS Jenifer, *Worshipping Athena. Panathenaia & Parthenon*, Madison, Londres, University of Wisconsin press, 1996.

NEILS Jenifer, *Goddess and Polis: The Panathenaic Festival in Ancient Athens*, Hanover, Princeton, Princeton University Press, 1993.

NICK Gabriele, *Die Athena Parthenos : Studien zum griechischen Kultbild und seiner Rezeption*, Mayence, Verlag Philipp von Zabern, 2002.

NIEMEYER Hans Georg, *Promachos*, Waldsassen, Bayern, Stiftland-Verlag KG, 1960.

PAYEN Pascal, « L'Antiquité et ses réceptions : un nouvel objet d'histoire », *Anabases*, n° 10, 2009, p. 9-23.

PICARD G. C., « Minerva (in Africa) », dans *LIMC*, 1984, vol.II-1, p. 1109-1110.

PIERLUIGI Stefano, *Dare forma humana a l'Honore et a la Virtù : Giovanni Guerra, 1544-1618 e la fortuna delle figure allegoriche da Mantegna all' Iconologia di Cesare Ripa*, Rome, Bulzoni, 2008, p. 158-175.

PIRENNE-DELFORGE Vinciane, « Compte-rendu : Jean Rudhardt, Thémis et les Hôrai. Recherches sur les divinités grecques de la justice et de la paix », *L'Antiquité Classique*, vol. 70, n° 1, 2001, p. 373-375.

PIRENNE-DELFORGE Vinciane, *L'Aphrodite grecque*, Liège, Presses universitaires de Liège, 1994.

PLATT Verity, *Facing the Gods: Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

POLIGNAC François de et SCHMITT-PANTEL Pauline (dir.), *Public et privé en Grèce ancienne : lieux, conduites, pratiques*, Strasbourg, Université Marc Bloch, 1998.

POUZADOUX Claude, *Éloge d'un prince daunien. Mythes et images en Italie méridionale au IV^e siècle av. J.-C.*, Rome, École française de Rome, 2013.

PROST Francis, « Conclusion », dans Sylvia ESTIENNE, Valérie HUET, François LISSARRAGUE et Francis PROST (dir.), *Figures de dieux. Construire le divin en images*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 361-369.

RICHARDSON L., *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*, London, JHU Press, 1992.

RITTER Stefan, « Athena in Archaic Corinth: The creation of an Iconography », dans Susan DEACY et Alexandra VILLING (dir.), *Athena in the Classical World*, Leiden, Boston, Köln, Brill, 2001, p. 143-162.

ROCCA-SERRA Guillaume, « Pour une édition de Cornutus », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, vol. 1, n° 3, 1963, p. 348-350.

RUDHARDT Jean, *Thémis et les Hôrai : recherche sur les divinités grecques de la justice et de la paix*, Genève, Librairie Droz, 1999.

RUMPF H., « Römischehistorische Reliefs, I: Die Reliefs von der Cancellaria », *Bonner Jahrbücher des rheinischen Landesmuseums*, CLV—VI, 1955, p. 112-119.

SCHEID John, *Les dieux, l'Etat et l'individu : réflexions sur la religion civique à Rome*, Paris, Editions du Seuil, 2013.

SCHETTINO Maria Teresa, « L'art au service du pouvoir : les vertus de l'empereur », dans Jacques BOUINEAU (dir.), *Antiquité, Art et Politique*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 113-133.

SCHMIDT Joël, *Dieux, déesses et héros de la Rome antique*, Paris, Molière, 2003.

SCHMITT-PANTEL Pauline, « Athéna Apatouria et la ceinture : les aspects féminins des Apatouries à Athènes », *Annales*, vol. 32, n° 6, 1977, p. 1059-1073.

SERGHIDOU Anastasia, « Athena *Salpinx* and the Ethics of Music », dans Susan DEACY et Alexandra VILLING (dir.), *Athena in the Classical World*, Leiden, Boston, Köln, Brill, 2001, p. 57-74.

SIBLEY Eleanor, *The Role of Athena in fifth century Athenian Drama*, PhD University of Nottingham, 1996.

SYDENHAM Edward Allen, *The Coinage of the Roman Republic*, Londres, Spink, 1952.

TATE J., « The Beginnings of Greek Allegory », *Classical Review*, LXI, 1927, p. 214-215.

THOMAS Yann, « Les ornements, la cité, le patrimoine », dans C. AUVRAY-ASSAYAS (dir.), *Images romaines*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 2001, p. 263-283.

TOURRAIX Alexandre, « Le Vase des Perses, le mythe et l'histoire », *Revue des Études Grecques*, vol. 110, n° 2, 1997, p. 295-324.

TOYNBEE J. M. C., « Picture-Language in Roman Art and Coinage », dans R. A. G. CARSON et Carol Humphrey Vivian SUTHERLAND (dir.), *Essays in Roman Coinage Presented to Harold Mattingly*, Londres, Oxford University Press, 1956, p. 205-226.

VERNANT Jean-Pierre, *Œuvres : religions, rationalités, politique*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

VERNANT Jean-Pierre, *L'univers, les dieux, les hommes : récits grecs des origines*, Paris, Seuil, 1999.

VEYNE Paul, « Buts de l'art, propagande et faste monarchique », *L'Empire gréco-romain*, Paris, Seuil, 2005, p. 453-501.

VEYNE Paul, *L'Empire gréco-romain*, Paris, Seuil, 2005.

VEYNE Paul, « Propagande expression roi, image idole oracle », *L'Homme*, vol. 30, n° 114, 1990, p. 7-26.

VIDAL-NAQUET Pierre, *La démocratie grecque vue d'ailleurs*, Paris, Flammarion, 2009.

WATHELET Paul, « Athéna chez Homère ou le triomphe de la déesse », *Kernos*, n° 8, 1995, p. 167-185.

WILLIAMS Hector et SCHAUS Gerald, « The Sanctuary of Athena at Ancient Stymphalos », dans Susan DEACY et Alexandra VILLING (dir.), *Athena in the Classical World*, Leiden, Boston, Köln, Brill, 2001, p. 75-94.

WINIARCZYK Marek, « La mort et l'apothéose d'Héraclès », *Wiener Studien*, vol. 113, 2000, p. 13-29.

WOLFF Étienne, *Martial ou l'apogée de l'épigramme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

ZANKER Paul, « Bild-Räume und Betrachter im kaiserzeitlichen Rom, Fragen und Anregungen für Interpreten », dans Adolf H. BORBEIN, Tonio HÖLSCHER et Paul ZANKER (dir.), *Klassische Archäologie, eine Einführung*, Berlin, D. Reimer, 2000, p. 206-226.

ZANKER Paul, *The Power of Images in the Age of Augustus*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1990.

ZEITLIN Froma, « The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in the Oresteia », *Arethusa*, vol. 11, 1/2, 1978, p. 149-184.

Moderne et contemporaine

ADHEMAR Jean, *L'Enseignement par l'image*, Extrait de la Gazette de Beaux Arts, s.l., 1981.

ADHEMAR Jean, ROGER-MARX Claude et ROUIR Eugène, *La Gravure des origines à nos jours*, Paris, Somogy, 1979.

AGULHON Maurice, « Architecture républicaine ? Existe-t-il – ou a-t-il existé – une architecture de la République ? », *Monuments historiques*, n° 144, mai 1986, p. 7-11.

AGULHON Maurice, *Célébrations nationales 2003 - Inauguration du monument Renan*, [consulté le 3 novembre 2017. URL : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/celebrations2003/renan.htm>].

AGULHON Maurice, « Esquisse pour une archéologie de la République : l'allégorie civique féminine », *Annales E. S. C.*, février 1973, p. 5-34.

AGULHON Maurice, *Histoire vagabonde*, Paris, Gallimard, 1988.

AGULHON Maurice, « Imagerie civique et décor urbain dans la France du XIX^e siècle », *Ethnologie française*, n° 5, 1975, p. 33-56.

AGULHON Maurice, « La place des symboles dans l'histoire, d'après l'exemple de la République française », *Bulletin de la Société d'histoire moderne*, n° 7, 1980, p. 9-20.

AGULHON Maurice, *La République au village : Les populations du Var de la révolution à la Seconde République*, Paris, Seuil, 1979.

AGULHON Maurice, « La “statuomanie” et l'histoire », *Ethnologie française*, vol. 8, 2/3, 1978, p. 145-172.

AGULHON Maurice, *Les métamorphoses de Marianne : l'imagerie et la symbolique républicaines de 1914 à nos jours*, Paris, Flammarion, 2001.

AGULHON Maurice, *Marianne au combat : l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979.

AGULHON Maurice, *Marianne au pouvoir : l'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*, Paris, Flammarion, 1989.

AGULHON Maurice, « Nouveaux propos sur les statues de “grands hommes” au XIX^e siècle », *Romantisme*, vol. 28, n° 100, 1998, p. 11-16.

AGULHON Maurice, « Politique, images, symboles dans la France postrévolutionnaire », dans *Histoire vagabonde*, Paris, Gallimard, 1988, vol.I, p. 238-318.

AGULHON Maurice, « Propos sur l'allégorie politique, en réponse à Eric Hosbawm », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 28, juin 1979, p. 169-181.

AGULHON Maurice, *1848 ou l'apprentissage de la République*, Paris, Seuil, 1973.

AGULHON Maurice, BECKER Annette, COHEN Evelyne et SOHN Anne-Marie, *La République en représentations : Autour de l'œuvre de Maurice Agulhon*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006.

AGULHON Maurice et BONTE Pierre, *Marianne dans la cité*, Paris, Dexia, 2001.

AGULHON Maurice et BONTE Pierre, *Marianne, les visages de la République*, Paris, Gallimard, 1992.

AGULHON Maurice, BONTE Pierre, CHAGNY Robert, CHEVALIER Alain et MUSEE DE LA REVOLUTION FRANÇAISE (France), *Entre liberté, république et France : les représentations de Marianne de 1792 à nos jours*, Paris, Réunion des musées nationaux ; Musée de la révolution française, 2003.

AGULHON Maurice, CABANEL Patrick, MAILHOS Georges et PECH Rémy, *Les mots de la République*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007.

AGULHON Maurice, GIRARD Louis, ROBERT Jean-Louis et SERMAN William, *Les Maires en France du Consulat à nos jours*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1984.

AGULHON Maurice et LE MEN Ségolène, *Les Révolutions de 1848 : l'Europe des images, I, Une République nouvelle*, Paris, Assemblée nationale, 1998.

ALBIGES Luce-Marie, *Bonaparte et la propagande pendant la campagne d'Italie* [consulté le 6 avril 2017. URL : <https://www.histoire-image.org/etudes/bonaparte-propagande-campagne-italie>].

ALDRICH Robert, *Vestiges of Colonial Empire in France*, Basingstoke, Palgrave Mac Millan, 2005.

ALLARD Sébastien, *Le Louvre à l'époque romantique : les décors du palais (1815-1835)*, Lyon, Paris, Fage éditions, Musée du Louvre éditions, 2006.

ALMASY Paul, *Èves de Paris, rendez-vous galants avec les statues de la ville-lumière*, Verviers, Editions Marabout, 1964.

AMALVI Christian, *De l'art et la manière d'accommoder les héros de l'histoire de France*, Paris, Albin Michel, 1988.

AMALVI Christian, *La République en scène : les décors des mairies parisiennes, 1873-1914, catalogue de l'exposition tenue à la Mairie du 11e arrondissement, 10-30 janvier 2007*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2006.

ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 2002.

ANDERSON Benedict, *Les bannières de la révolte. Anarchisme, littérature et imaginaire anticolonial : la naissance d'une autre mondialisation*, Paris, La Découverte, 2009.

ANDIA Béatrice de, « Art et pouvoir », dans Geneviève BRESCH-BAUTIER et Xavier DECTOT (dir.), *Art ou politique ? Arcs, statues et colonnes de Paris*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 1999, p. 12-27.

ANDRE Guérin, *Il y a cent ans la République. On l'appela Marianne*, Paris, Hachette, 1973.

ANDRIEUX Jean-Yves, *L'Architecture de la République ; Les lieux de pouvoir dans l'espace public en France, 1792-1981*, Paris, SCÉRÉN-CNDP, 2009.

ANDRIEUX Jean-Yves, CHEVALIER Fabienne, NEVANLINNA Anja Kervanto et CABANEL Patrick, *Idée nationale et architecture en Europe 1860-1919 : Finlande, Hongrie, Roumanie, Catalogne*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

ANDURAND Anthony, *Le mythe grec allemand : Histoire d'une affinité élective*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

ANDURAND Anthony, CAZENAVE Julien et DELMAS Sébastien, « Appréhender le Dictionnaire des antiquités grecques et romaines par sa table d'auteurs. Les données statistiques comme outil d'analyse », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 4, octobre 2006, p. 219-223.

ANDURAND Anthony, CAZENAVE Julien, DELMAS Sébastien et KRINGS Véronique, « Contribuer au Dictionnaire des antiquités grecques et romaines : quelques cas de figures », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 4, octobre 2006, p. 179-180.

ANGRAND Pierre, *Histoire des musées de province au XIX^e siècle*, Les Sables d'Olonne, Cercle d'or, 1984.

ANGRAND Pierre, *Le Comte de Forbin et le Louvre en 1819*, Lausanne, La Bibliothèque des arts, 1972.

ANGRAND Pierre, « L'Etat mécène, période autoritaire du Second Empire (1851-1860) », *Gazette des Beaux-arts*, juin 1968, p. 303-348.

ANGRAND Pierre, « La Commande des portraits officiels sous Napoléon III », *La gazette des Beaux-arts*, septembre 1967, p. 185.

ANGRAND Pierre, *L'Administration des Beaux-arts et l'œuvre de Daunier*, s. l., s. n., s. d.

ANGRAND Pierre, *Le Musée du Luxembourg en 1874 : Compte-rendu d'exposition*, s. l., s. n., s. d.

ANGRAND Pierre, *Les Musées de Bordeaux sous le Second Empire*, Gap, Impr. Louis-Jean, s. d.

ANGRAND Pierre, *Liste alphabétique des peintres d'un travail remarquable*, Gap, Imprimerie Louis-Jean, s. d.

APRILE Sylvie, HUARD Raymond, LEVEQUE Pierre et MOLLIER Jean-Yves, *La Révolution de 1848 en France et en Europe*, Paris, Éd. sociales, 1998.

ARIZZOLI-CLEMENTEL Pierre, GADY Alexandre et WALTER Marc, *Versailles*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2013.

ASSOCIATION DU PATRIMOINE DE L'ISERE, « L'École des communes de mai 1883 », *Evocations*, décembre 1984, p. 141.

ASSOCIATION FRANÇAISE POUR L'HISTOIRE DE LA JUSTICE, *La Justice en ses temples : Regards sur l'architecture judiciaire en France*, Paris, Editions Errance, 1992.

AUDREN Frédéric et HALPERIN Jean-Louis, *La Culture juridique française. Entre mythes et réalités, XIXe - XXe : Entre mythes et réalités*, Paris, CNRS, 2013.

AVLAMI Chryssanthi, *L'Antiquité grecque au XIX^e : Un exemplum contesté ?*, Paris, L'Harmattan, 2000.

AVLAMI Chryssanthi, « La Grèce dans l'imaginaire libéral, ou comment se débarrasser de la Terreur (1795-1819) », dans *L'Antiquité grecque au XIX^e siècle. Un exemplum contesté ?*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 71-72.

AYNAUD A., *Aix en Provence histoire de ses fontaines et de leurs secrets*, Aix, chez l'auteur, 1969.

AZIZA Claude, *Guide de l'Antiquité imaginaire. Roman, Cinéma, Bandes dessinées*, Paris, Belles Lettres, 2008.

AZOULAY Vincent, *L'espace public : un concept opératoire en histoire grecque ?*, [consulté le 14 mai 2014].
URL : <http://www.youscribe.com/catalogue/presentations/savoirs/sciences-humaines-et-sociales/vincent-azoulay-l-espace-public-un-concept-operatoire-en-368344>].

BABELON Ernest, *Les Médailles historiques du règne de Napoléon Le Grand, empereur et roi, publié sous les auspices de la Société de numismatique de New-York*, Paris, 1912.

BABELON Jean, *La Médaille en France, Arts styles et techniques*, Paris, Larousse, 1948.

BABELON Jean, *La Médaille et les médailleurs*, Paris, Payot, 1927.

BABELON Jean-Pierre, « Le Louvre. Demeure des rois, temple des arts », dans Pierre NORA (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997.

BABY Sophie, *Le mythe de la transition pacifique : violence et politique en Espagne, 1975-1982*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012.

BACZKO Bronislaw et OZOUF Mona, *Espace démocratique et secousses révolutionnaires*, Paris, Société des Amis de François Furet, 2000.

BALLARINI Loïc, *L'espace public au-delà de l'agir communicationnel. Quatre renversements de perspective pour sortir des impasses du modèle habermassien*, Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis, 2010.

BARATIER Edouard, *Documents de l'Histoire de la Provence*, Toulouse, Privat, 1971.

BARBILLON Claire, GODEAU Jérôme et SIMIER Amélie, « Dossier d'exposition "Bourdelle et l'Antique. Une passion moderne". 4 octobre 2017-4 février 2018 », 2017 [consulté le 5 mai 2018. URL : http://www.bourdelle.paris.fr/sites/bourdelle/files/dossier_dexposition_bourdelle_et_lantique_musee_bourdelle.pdf].

BARLANGUE Luce et PEYRUSSE Louis, *Les artistes de la bibliothèque municipale, Toulouse 1935*, Toulouse, Bibliothèque de Toulouse, 2005.

BEAUNE Colette, *Naissance de la nation France*, Paris, Gallimard, 1985.

BECKER Annette et COHEN Evelyne, *La République en représentations: autour de l'œuvre de Maurice Agulhon*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006.

BENDIX Reinhard, *Nation-Building and Citizenship : Studies of our Changing Social Order*, New Brunswick, Transaction Publishers, 1996.

BENEZIT Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris, Gründ, 1999.

BENOIT Jérémie, « La peinture allégorique sous le Consulat : structure et politique », *Gazette des Beaux-arts*, février 1993, p. 77-92.

BERGERON Louis, « Biens nationaux », dans *Dictionnaire critique de la Révolution française. Institutions et créations*, Paris, Flammarion, 1992.

BERNARD Gwladys, « Roma aeterna : l'Antiquité romaine et l'extrême droite française », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 135, 1 juin 2017, p. 147-166.

BERNARD Richard, *Petite histoire du drapeau français*, Paris, CNRS Éditions, 2017.

BERSTEIN Serge, WINOCK Michel, CONTAMINE Philippe, HUARD Raymond et MARTIN Jean-Clément, *Histoire de la France politique*, Paris, Éd. du Seuil, 2008.

BERTAUD Jean-Paul, « Napoléon journaliste : les bulletins de la gloire », *Le Temps des médias*, n° 4, 2005, p. 10-21.

BERTHELOT Katell, « L'Israël moderne et les guerres de l'Antiquité, de Josué à Masada », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 1, mars 2005, p. 119-137.

BIBLIOTHEQUE ADMINISTRATIVE DE LA VILLE DE PARIS, *Livre du centenaire de la reconstruction de l'Hôtel de ville : 1882-1982*, Paris, Ville de Paris, Bibliothèque administrative, 1982.

BILIARSKY Ivan, « L'autorité céleste et l'héritage dynastique en images entre Byzance et Ingres », dans Jacques BOUINEAU (dir.), *Antiquité, Art et Politique*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 153-177.

BILLARD Jacques, *De l'école à la république, Guizot, Victor Cousin*, Paris, PUF, 1998.

BLANCHARD Joël, « Le spectacle du rite : les entrées royales », *Revue Historique*, vol. 305, 3 (627), 1 juillet 2003, p. 475-519.

BOIME Albert, « The Second Republic's Contest for the Figure of the Republic », *The Art Bulletin*, vol. 53, n° 1, mars 1971, p. 68-83.

BOIME Albert, *Academic Instruction and the Evolution of Nineteenth-Century French Painting*, New York Columbia University, 1968.

BOIRET Myriam, « Urbanisme. L'Arc de Triomphe de l'Étoile », dans René HUYGHE (dir.), *Les Champs-Élysées et leur quartier*, Paris, 1988, p. 34-36.

BONNET Corinne, « Carthage, l'« autre nation » dans l'historiographie ancienne et moderne », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 1, mars 2005, p. 139-160.

BONNET Corinne, *Le « grand atelier de la Science ». Franz Cumont et l'Altertumswissenschaft. Héritages et émancipations. Des études universitaires à la fin de la première guerre mondiale (1888-1923)*, Bruxelles, Rome, Brepols Publishers, 2005.

BONNET Jean-Claude (dir.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004.

BORDES Philippe et MICHEL Régis, *Aux armes & aux arts!*, Paris, Adam Biro, 1988.

BOROUMAND Ladan et OZOUF Mona, *La guerre des principes : les assemblées révolutionnaires face aux droits de l'homme et à la souveraineté de la nation, mai 1789-juillet 1794*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 1999.

BOTOUROPOULOU Iphigénie, « L'inauguration de la statue de Renan à Tréguier en 1903 : la fonction symbolique d'Athéna », dans Jean BALCOU, Yvon TRANVOUEZ et Georges PROVOST (dir.), *Les Bretons et la Séparation : 1795-2005*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 137-143.

BOUDE Yvan, *Les portraits officiels des présidents de la République en France : histoire et sociologie d'une mise en scène*, Lille, ANRT, 2008.

BOUDON Jacques-Olivier, « Napoléon et l'hellénisme », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 20, novembre 2014, p. 33-48.

BOUREAU Alain, *L'Aigle : Chronique politique d'un emblème*, Paris, Cerf, 1985.

BOURGIN G. et TERRIER M. (dir.), *1848. Bibliothèque du Centenaire*, Paris, Tel, 1948.

BOURLET Michaël, « L'îlot Saint-Germain au tournant des XIX^e et XX^e siècles », *Revue historique des armées*, n° 248, 15 septembre 2007, p. 3-11.

BOWYER William et CASO Jacques de, *David d'Angers: Making the Modern Monument*, New York, Spriger, 2013.

BOYER Ferdinand, *Le monde des arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire, Études et recherches*, Società editriceinternazionale, 1970.

BRADLEY Mark, *Classics and Imperialism in the British Empire*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2010.

BRESC-BAUTIER Geneviève, *Le Louvre*, Paris, Musée du Louvre, Éditions Citadelles & Mazenod, 2013.

BRESC-BAUTIER Geneviève, DECTOT Xavier et BEN BOUMEHDI Ilham, *Art ou politique ? Arcs, statues et colonnes de Paris*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 1999.

BRESC-BAUTIER Geneviève et PINGEOT Anne, *Sculptures des jardins du Louvre, du Carrousel et des Tuileries*, Paris, RMN, 1986.

- BROOKNER Anita, *Jacques-Louis David*, Paris, Armand Colin, 1990.
- BROWN Howard G., « Mythes et massacres : reconsidérer la « terreur directoriale » », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 325, septembre 2001, p. 23-52.
- BRUHAT Jean, DAUTRY Jean et TERSEN Émile, *La Commune de 1871*, Paris, Editions Sociales, 1996.
- BRUHNS Hinnerk, « Grecs, Romains et Germains au XIX^e siècle : quelle Antiquité pour l'État national allemand ? », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 1, mars 2005, p. 17-43.
- BURLOT Delphine, *Fabriquer l'antique : Les contrefaçons de peinture murale antique au XVIII^e siècle*, Naples, Centre Jean Bérard, 2012.
- BUROLLET Thérèse, « Prolégomènes à l'étude du mur républicain », dans *Le triomphe des Mairies. Grands décors républicains à Paris, 1870-1914*, Paris, Musée du Petit Palais, 1987, p. 22-42.
- BUROLLET Thérèse, IMBERT Daniel et FOLLIOT Frank (dir.), *Le Triomphe des mairies : grands décors républicains à Paris, 1870-1914, catalogue de l'exposition tenue à Paris, Musée du Petit Palais, 8 nov. 1986-18 janv. 1987*, Paris, Musée du Petit Palais, 1986.
- BUTLER Sarah J., *Britain and Its Empire in the Shadow of Rome: The Reception of Rome in Socio-Political Debate from the 1850s to the 1920s*, Londres, New Delhi, New York, Bloomsbury Academic, 2012.
- CABANEL Patrick, *Entre religions et laïcité. La voie française. XIX^e-XXI^e siècles*, Toulouse, Privat, 2007.
- CABANEL Patrick, « La "loi Guizot" dans l'histoire de la civilisation française », dans Robert CHAMBOREDON (dir.), *François Guizot. 1787-1874. Passé-Présent*, Nîmes, L'Harmattan, 2009, p. 335-350.
- CABANEL Patrick, *La séparation de l'Eglise et de l'Etat, 1905*, Paris, Geste Éditions, 2005.
- CABANEL Patrick, *Le Dieu de la République : Aux sources protestantes de la laïcité (1860-1900)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003.
- CABANEL Patrick, *Les mots de la laïcité*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004.
- CABANEL Patrick, *Question nationale au XIX^e siècle*, Paris, La Découverte, 1997.

CABANEL Patrick, BERTRAND Michel et LAFARGUE Bertrand de, *La Fabrique des Nations : Réussites et échecs de l'Etat-Nation au XIX^e siècle*, Paris, Les Editions de Paris, 2003.

CABANIS André, *La Presse sous le Consulat et l'Empire : 1799-1814*, Paris, Clavreuil, 1975.

CAIN Julien, *La Révolution de 1848: exposition organisée par le Comité National du Centenaire*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1948.

CALVIE Lucien, « Antiquité et actualité grecques, Révolution française et nation allemande dans le roman Hypérion de Hölderlin (1797-1799) », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 1, mars 2005, p. 45-57.

CARPENTER Rhys, « The Fates of the Madrid Puteal », *American Journal of Archaeology*, vol. 29, n° 2, 1925, p. 117-134.

CARS Jean des et PINON Pierre, *Paris-Haussmann. « Le pari d'Hausmann »*, catalogue de l'exposition inaugurée le 19 sept. 1991 au Pavillon de l'Arsenal, Paris, Paris, Éditions du Pavillon de l'Arsenal, 1991.

CASAS Laeticia, *Marianne et Germania : étude comparée des corrélations entre deux allégories nationales féminines de 1815 à 1914*, mémoire de Master 1, Université Toulouse le Mirail, 2012.

CASSELLE Pierre et MASSON Françoise, *L'Hôtel de Ville de Paris*, Paris, Imprimerie Nationale, 1998.

CAYGILL Marjorie, *The Story of the British Museum*, Londres, The British Museum Press, 2002.

CAZENAVE Julien, « Le “mystère Toutain” à la lumière de sa contribution au Dictionnaire des antiquités grecques et romaines », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 4, octobre 2006, p. 197-203.

CENTRE POMPIDOU, *La République en fête, catalogue de l'Exposition du centenaire du 14 juillet*, Paris, Centre Pompidou, 1980.

CENTRE MERIDIONAL D'HISTOIRE SOCIALE DES MENTALITES ET DES CULTURES, *Iconographie et histoire des mentalités*, Paris, CNRS, 1979.

CHAMPIER Manon, « Athéna citoyenne. La réception d'une déesse antique dans le patrimoine de l'Assemblée nationale », *Pallas. Revue d'études antiques*, n° 100, avril 2016, p. 249-273.

CHAMPION Jean-Luc (dir.), *Mille sculptures des musées de France*, Paris, Gallimard, 1998.

CHAMPY Florent, *Commande publique d'architecture et marché du travail des architectes : La politique architecturale de l'assistance publique des hôpitaux de Paris*, Thèse de doctorat, Paris, PUF, 1995.

CHAPOUTOT Johann, *Le nazisme et l'Antiquité*, Paris, PUF, 2008.

CHASLIN François et HAMBURGER Bernard, *Les fontes ornées ou l'architecture des catalogues*, Paris, Centre d'études et de recherches architecturales, 1978.

CHASTENET Jacques, *Cent ans de république, catalogue de l'exposition des Archives nationales 1978*, Paris, Librairie Jules Tallandier, 1978.

CHAUDONNERET Marie-Claude, *L'État & les Artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet, 1815-1833*, Paris, Flammarion, 1999.

CHAUDONNERET Marie-Claude, *La figure de la République : le concours de 1848*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, RMN, 1987.

CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des Symboles - Mythes, rêves, coutumes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont et Jupiter, 1982.

CHEVALLIER Pierre et RABREAU Daniel, *Le Panthéon*, Paris, Caisse nationale des Monuments historiques et des Sites, 1977.

CHEVILLOT Catherine, « Les stands industriels d'édition de sculptures à l'Exposition universelle de 1889 : l'exemple de Barbedienne », *Revue de l'Art*, vol. 95, n° 1, 1992, p. 61-67.

CLARK Timothy J., *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851*, Greenwich, Little Brown & Company, 1973.

COHEN Evelyne et MONNIER Gérard (dir.), *La République et ses symboles. Un territoire de signes*, Paris, Publications Sorbonne, 2013.

COMITE LOCAL DU BICENTENAIRE, *Enfin la Révolution : Sarras au carrefour de l'histoire 1788-1799*, Privas, Fédération des œuvres laïques de l'Ardèche : Comité local du bicentenaire de la Révolution française de Sarras, 1989.

COMPAGNON Antoine, *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.

COQUERY Natacha, *L'espace du pouvoir : De la demeure privée à l'édifice public, Paris 1700-1790*, Paris, Editions Seli Arslan, 2000.

CORNU Laurence et OZOUF Mona, *Une autre république : 1791, l'occasion et le destin d'une initiative républicaine*, Paris, L'Harmattan, 2004.

COUËLLE Colombe, « Désirs d'Antique ou comment rêver le passé gréco-romain dans la peinture européenne de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 11, 2010, p. 21-54.

COUSTIN François de, *Louis XIX, duc d'Angoulême*, Paris, Perrin, 2017.

COUTANT Arnaud, *1848, quand la République combattait la Démocratie*, Paris, Mare et Martin, 2009.

CROSNIER-LECONTE M. L., « La grand-chambre de la Cour de cassation et son décor », dans Robert BADINTER, *La justice en ses temples. Regards sur l'architecture judiciaire en France*, Paris ; Poitiers, Editions Errance ; Editions Brissaud, 1992, p. 291-312.

CROW Thomas et STUVERAS Roger, *L'Atelier de David : émulation et révolution*, Paris, Gallimard, 1997.

CUVILLIER Armand, *Armand Cuvillier. Hommes et idéologies de 1840*, Paris, Marcel Rivière, 1956.

DA VINHA Mathieu et MASSON Raphaël (dir.), *Versailles : histoire, dictionnaire et anthologie*, Paris, Robert Laffont, 2015.

DALISSON Rémi, *Les trois couleurs, Marianne et l'empereur: fêtes libérales et politiques symboliques en France, 1815-1870*, Paris, la Boutique de l'histoire, 2004.

DAUMIER Honoré, GAVARNI Paul, PICARD Raymond, ADHEMAR Jean, VILLEMEN Eugène, ALHOY Maurice, ROUSSEAU James, COUAILHAC Louis, OURLIAC Édouard, HUART Louis et CLER Albert, *Portraits et caractères du dix-neuvième siècle*, Paris, Le club français du livre, 1960.

DAVAL Jean-Luc, *La sculpture XIX^e et XX^e siècles*, Genève, d'Art Albert Skira, 1986.

DAYOT Armand, *L'Histoire de France par l'image : VIII, Journées révolutionnaires, 1830-1848*, Paris, Flammarion, n. d.

DAYOT Armand, *L'Histoire de France par l'image : X, L'Invasion. Le Siège. La Commune*, Paris, Flammarion, n. d.

DÉCULTOT Elisabeth, *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, PUF, 2000.

DELACROIX Christian, DOSSE François et GARCIA Patrick, *Les courants historiques en France : XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1999.

DELMAS Sébastien, « Un Reinach au service du Daremberg : Théodore Reinach ou la discrète implication d'un helléniste de renom », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 4, octobre 2006, p. 189-195.

DELUERMOZ Quentin, *Le Crépuscule des révolutions. 1848-1871*, Paris, Seuil, 2012.

DETIENNE Marcel, *Comment être autochtone : Du pur Athénien au Français raciné*, Paris, Seuil, 2003.

DEUTSCH Karl Wolfgang, *Nationalism and Social Communication: an Inquiry into the Foundations of Nationality*, Cambridge, Technology Press of the Massachusetts Institute of Technology, 1953.

DIDEROT Denis, *Salons*, Oxford, Clarendon press, 1975.

DONDIN-PAYRE Monique, « Quelques réflexions sur l'analyse historiographique et épistémologique du *DAGR* », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 4, octobre 2006, p. 169-172.

DOUSSET-SEIDEN Christine, « La Nation française et l'Antiquité à l'époque napoléonienne », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 1, mars 2005, p. 59-74.

DOWD David, « Art as National Propaganda in the French Revolution », *The Public Opinion Quarterly*, vol. 15, n° 3, automne 1951, p. 532-546.

DOWD David, « Jacobinism and the fine arts », *Public Opinion Quarterly*, automne 1951.

DOWD David, *Pageant-Master of the Republic. Jacques-Louis David and the French Revolution*, Lincoln, University of Nebraska, 1948.

DRAPER James David, « The Fortunes of Two Napoleonic Sculptural Projects », *Metropolitan Museum Journal*, vol. 14, 1979, p. 173-184.

DUCLERT Vincent et PROCHASSON Christophe (dir.), *Dictionnaire critique de la République*, Paris, Flammarion, 2002.

DUCOS de la Hitte et GAILLARD S., *Les façades de mairies du département de la Seine*, mémoire de maîtrise, Université Paris I, 1976.

DUMOND Bruno et POLLET Gilles (dir.), *La Fabrique de l'honneur, Les médailles et les décorations en France (XIX^e-XX^e siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

DUPAVILLON Christian et LACLOCHE Francis, *Le Triomphe des arcs*, Paris, Gallimard, 1989.

DURANTE Dianne, *Outdoor Monuments of Manhattan: A Historical Guide*, New York, University Press, 2007.

DUREY Philippe, LE NORMAND-ROMAIN Antoinette, LEROY-JAY LEMAISTRE Isabelle et PINGEOT Anne (dir.), *La Sculpture française au XIX^e siècle*, Paris, RMN, 1986.

EHRARD Jean et VIALLANEIX Paul (dir.), *Les Fêtes de la Révolution, Actes du Colloque de Clermont*, Paris, Clavreuil, 1977.

EITNER Lorenz, *La peinture du XIX^e siècle en Europe*, Paris, Hazan, 1993.

ELLENIUS Allan, BURY Laurent et SABATIER Gérard (dir.), *Iconographie, propagande et légitimation*, Paris, PUF, 2001.

FAROULT Guillaume, LERIBAUT Christophe, MICHEL Christian et SCHARF Guilhem, *L'Antiquité rêvée : innovations et résistances au XVIII^e siècle. Paris, Musée du Louvre, 2 décembre 2010-14 février 2011*, Paris, Louvre édition, Gallimard, 2010.

FAVREAU M., GLORIEUX G., LUIS J.-P. et PREVOST-MARCILHACY P. (dir.), *De l'usage de l'art en politique*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009.

FERRARESE Estelle, *Culture et espace public : des constantes et inflexions de la théorie politique de Jürgen Habermas*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2001.

FESSY Georges, *L'Hôtel de ville de Lyon*, Paris, Imprimerie nationale, 1998.

FLOHIC Jean-Luc, BAUDOIN-MATUSZEK Marie-Noëlle, *Le patrimoine de l'Assemblée nationale*, Paris, Attique, 2006.

FÖGEN Thorsten et WARREN Richard (dir.), *Graeco-Roman Antiquity and the Idea of Nationalism in the 19th Century, Case Studies*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2016.

FONKENELL Guillaume, « L'approvisionnement du chantier de l'arc de triomphe du Carrousel : construction et restauration (1806-1933) », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, n° 16, 2008, p. 71-86.

FORO Philippe, « Romaniser la Nation et nationaliser la romanité : l'exemple de l'Italie », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 1, mars 2005, p. 105-117.

FRANÇOIS Étienne, « Les nations européennes du XIX^e siècle et leurs mythologies historiques. Rétrospective sur une exposition berlinoise », dans Annette BECKER et Evelyne COHEN, *La République en représentations: autour de l'œuvre de Maurice Agulhon*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, p. 345-354.

FREDJ Claire, *La France au XIX^e siècle*, Paris, PUF 2009.

FRYKSEN Gustaf et ULBERT Jörg, « Bibliographie : L'histoire de la fonction consulaire jusqu'au début de la première guerre mondiale », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 93, décembre 2016, p. 79-336.

FUNCKEN Liliane et FUNCKEN Fred, *Les soldats de la Révolution française*, Paris, Casterman, 1988.

FUREIX Emmanuel (dir.), *Iconoclasme et Révolutions de 1789 à nos jours*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2014.

FURET François et OZOUF Mona, *Dictionnaire critique de la Révolution française*, Paris, Flammarion, 2007.

FURET François et OZOUF Mona, *La Révolution française: Penser la Révolution française*, Paris, France, Gallimard, 2007.

FURET François et OZOUF Mona, *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture*, Oxford, Pergamon Press, 1989.

GAEHTGENS Thomas, *Splendeurs de la cour de Saxe: Dresde à Versailles. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, 23 janvier-23 avril 2006*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2006.

GAEHTGENS Thomas, *Versailles, de la résidence royale au musée historique: la galerie des batailles dans le musée historique de Louis-Philippe*, Paris, A. Michel, 1984.

GAIGNEBET Jean-Baptiste, « Essai sur le cheminement d'Hercule au cours de l'Histoire de France », *Provence historique*, n° 99, mars 1975.

GAILLARD Jeanne, *Paris, la Ville: 1852-1870*, Paris, Editions L'Harmattan, 2000.

GAL Geneviève, « Synthèse et bilan d'une exploration préliminaire », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 4, octobre 2006, p. 257-258.

GALLO Daniela, « Pouvoirs de l'antique », dans Jean-Claude BONNET (dir.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004, p. 317-329.

GANZIN Michel, *L'influence de l'antiquité sur la pensée politique européenne (XVI-XX^{ème} siècles)*, Aix-en-Provence, Presses universitaires d'Aix-Marseille, 1996.

GARCIA J.-C. et TRENTÉLL J.-J., « Monuments contre-révolutionnaires en Vendée », *Monuments historiques*, n° 144, mai 1986, p. 49-57.

GARDES Gilbert, *Le monument public français, l'exemple de Lyon*, Thèse, Université Paris I, 1986.

GARRIGUES Jean, *Images de la Révolution: l'imagerie républicaine de 1789 à nos jours*, Paris, Editions du May, 1988.

GAUCHET Marcel, *La révolution des pouvoirs: la souveraineté, le peuple et la représentation : 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1995.

GELLNER Ernest, *Encounters with Nationalism*, Oxford, Blackwell, 1994.

GELLNER Ernest et PINEAU Bénédicte, *Nations et nationalisme*, Paris, Payot, 1999.

GENET-DELACROIX Marie-Claude, *Art et état sous la III^e République : le système des Beaux-Arts, 1870-1940*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992.

GEORGEL Chantal (dir.), *La Jeunesse des musées : les musées de France au XIX^e siècle*, Paris, Editions de la réunion des musées nationaux, 1994.

GEORGEL Chantal et LACAMBRE Geneviève, *1848 : la République et l'art vivant*, Paris, Librairie Arthème Fayard, RMN, 1998.

GESLOT Jean-Charles, *Victor Duruy, historien et ministre*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.

GILLARD Bernard et PECH Rémy, *Éléments pour l'histoire d'une société de pensée : Franc-Maçonnerie française et monde moderne*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2004.

GIRARDET Raoul, *Le Nationalisme français : 1871-1914*, Paris, Seuil, 1983.

GRAN-AYMERICH Eve, *Les chercheurs du passé, 1798-1945 : naissance de l'archéologie moderne : dictionnaire biographique*, Paris, CNRS, 2007.

GRELL Chantal, *Les historiographes en Europe de la fin du Moyen Age à la Révolution*, Paris, PUPS, 2006.

GRELL Chantal, *Histoire intellectuelle et culturelle de la France du Grand Siècle : 1654-1715*, Paris, Nathan Université, 2000.

GRELL Chantal, « Bernard de Montfaucon et l'histoire », dans Daniel-Odon HUREL et Raymond ROGE, *Dom Bernard de Montfaucon, Actes du Colloque de Carcassonne, Octobre 1996*, Carcassonne, C.D.D.P. de l'Aude, 1998, vol.2, p. 107-125.

GRUNEWALD Marie-Antoinette, *Paul Chenavard et la décoration du Panthéon de Paris : Exposition, Musée des beaux-arts, Lyon, 1977*, Lyon, Musée des beaux-arts, 1978.

GUENEE Bernard, « Les entrées royales françaises à la fin du Moyen Age », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 111, n° 2, 1967, p. 210-212.

GUILLOTEAU Victor, *Les Monnaies Françaises*, Versailles, s. n., 1942.

GUIRAUDET Toussaint, AGULHON Maurice et DORIGNY Marcel, *Qu'est-ce que la Nation et qu'est-ce que la France ?*, Paris, Adhis, 1991.

HABERMAS Jürgen, *L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 2003.

HAMON Françoise et ANDIA Béatrice de, « La Bibliothèque nationale - Un théoricien : Léon de Laborde », dans Christian HOTTIN, Myriam BACHA et Lluís AGUSTI *Les bibliothèques parisiennes. Architecture et décor*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2002, p. 102-105.

HARDWICK Lorna et STRAY Christopher (dir.), *A Companion to Classical Receptions*, Malden, Oxford, Chichester, John Wiley & Sons, 2011.

HARDWICK Lorna et STRAY Christopher, « Introduction: Making Connections », dans Lorna HARDWICK et Christopher STRAY (dir.), *A Companion to Classical Receptions*, Malden, Oxford, Chichester, John Wiley & Sons, 2011, p. 1-9.

HARGROVE June, *Nationalism and French Visual Culture 1870-1914*, Washington, Yale University Press, 2005.

HARGROVE June, « Les statues de Paris », dans Pierre NORA (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1986, vol.II. La Nation, p. 243-282.

HARGROVE June, *The Life and Work of Albert Carrier-Belleuse*, New York, Garland Press, 1977.

HARTOG François, *Partir pour la Grèce*, Paris, Flammarion, 2015.

HARTOG François, *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2012.

HARTOG François, « Faire le voyage d'Athènes : J. J. Winckelmann et sa réception française », dans Jackie PIGEAUD et Jean-Paul BARBE (dir.), *Winckelmann et l'antique: actes du colloque, 9 au 12 juin 1994*, Nantes, Entretiens de la Garenne Lemot, 1995, p. 127-143.

HARTOG François, *Le XIX^e siècle et l'Histoire : Le cas Fustel*, Paris, PUF, 1988.

HARTOG François et REVEL Jacques (dir.), *Les usages du passé*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2001.

HASKELL Francis, *History and its Images: Art and the Interpretation of the Past*, New Haven, Yale University Press, 1993.

HASKELL Francis et PENNY Nicholas, *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen*, Paris, Hachette, 1999.

HAUSSER Elisabeth, *Paris au jour le jour 1900-1919*, Paris, Editions de minuit, 1968.

HAUTECOEUR Louis, *Histoire de l'architecture classique. V. Révolution et Empire*, Paris, Picard, 1953.

HIGHET Gilbert, *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford, Clarendon, 1949.

HOBBSAWM Eric, *Aux armes, historiens : deux siècles d'histoire de la Révolution française*, Paris, La Découverte, 2007.

HOBBSAWM Eric, BRAUDEL Françoise et PINEAU Jean-Claude, *L'ère des révolutions*, Paris, Pluriel, 2011.

HOBBSAWM Eric, CARNAUD Jacqueline et LAHANA Jacqueline, *L'ère des empires, 1875-1914*, Paris, Pluriel, 2012.

HOBBSAWM Eric, LE GOFF Jacques et LAARS Reginald, *Les primitifs de la révolte dans l'Europe moderne*, Paris, Pluriel, 2012.

HOBBSAWM Eric et PETER Dominique, *Nations et nationalisme depuis 1780 : programme, mythe, réalité*, Paris, Gallimard, 2001.

HOPE A. Guy et BARKER Hope Janet, *Symbols of the Nations*, Washington, Public Affairs Press., 1973.

HOWARD Seymour, « On Iconology, Intention, Imagos, and Myths of Meaning », *Artibus et Historiae*, vol. 17, n° 34, 1996, p. 83-94.

HUARD Raymond (dir.), *La Révolution en Languedoc-Roussillon : 1789-1799*, Montpellier, CRDP, 1989.

HUARD Raymond, LEQUIN Yves-Claude et MARGAIRAZ Michel, *La France contemporaine : identité et mutations de 1789 à nos jours*, Paris, Éd. sociales, 1982.

HUREL Daniel-Odon et ROGE Raymond (dir.), *Dom Bernard de Montfaucon : actes du colloque de Carcassonne, octobre 1996*, Carcassonne, C.D.D.P. de l'Aude : Ed. de Fontenelle, coll.« Bibliothèque bénédictine », n° 4, 1998.

HUYGHE René (dir.), *Les Champs-Élysées et leur quartier*, Paris, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1988.

IDZERDA Stanley, « Iconoclasm during the French Revolution », *American Historical Review*, LX, 1954, p. 13-26.

IHL Olivier, *Le Mérite et la République : essai sur la société des émules*, Paris, Editions Gallimard, 2007.

IHL Olivier, « Les rubans du passé. Sur le Bicentenaire de la légion d'honneur », dans Claire ANDRIEU, Marie-Claire LAVABRE et Danièle TARTAKOWSKY (dir.), *Politiques du passé. Usages politiques du passé dans la France contemporaine*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006, p. 147-158.

IHL Olivier, « Gouverner par les honneurs. Distinctions honorifiques et économique politique dans l'Europe du début du XIX^e siècle », *Genèse*, n° 55, 2004, p. 4-5.

IHL Olivier, « La monumentalisation de la voie publique. Sur les politiques d'attribution des noms de rues aux XIX^e-XX^e siècles », dans Philippe POIRRIER et Vincent DUBOIS, *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, La Documentation française, Comité d'Histoire du Ministère de la Culture, Fondation des sciences de l'homme, 2002, p. 127-144.

IHL Olivier, *La fête républicaine*, Paris, Gallimard, 1996.

IMBERT Daniel, « Aux origines du fond de sculpture du dépôt d'Ivry : la politique de commande de la Ville de Paris dans les débats de la III^e République », dans Maurice AGULHON (dir.) *La Sculpture du XIX^e siècle, une mémoire retrouvée, les fonds de sculpture, rencontres de l'école du Louvre*, Paris, La Documentation française, 1986, p. 94-106.

JACQUET Nicolas, *Façades lyonnaises, 2000 ans de création architecturale et de confluence culturelle*, Paris, Éditions Les Beaux Jours, 2008.

JAULIN Annick, « L'espace public dans l'Athènes classique », *Philon sorbonne*, n° 8, 1 janvier 2014, p. 155-165.

JAUME Lucien, *Le religieux et le politique dans la Révolution française : l'idée de régénération*, Paris, PUF, 2015.

JEANNERET Michel, *Versailles, ordre et chaos*, Paris, Gallimard, 2012.

JOEST Th. von, « L'Exposition universelle de 1878 », *Monuments historiques*, n° 144, 1986, p. 31-36.

JOLY Pierre, *L'architecture quotidienne : histoire d'une architecture sans histoire*, Éditions EHESS, Paris, 1980.

JOUDIQU Gabrielle et WITTMER Pierre, *Cent jardins à Paris et en Ile-de-France*, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1992.

JOURDAN Annie, *Les monuments de la Révolution, 1770-1804. Une histoire de représentation*, Paris, Honoré Champion, 2000.

JOURDAN Annie, « L'allégorie révolutionnaire, de la Liberté à la République », *XVII^e siècle*, n° 27, 1995, p. 503-532.

JOUVENET P., « Un musée dans une salle d'audience : la grand-chambre de la Cour de cassation », *Le Correspondant*, 25 janvier 1928, p. 248-265.

JULLIAN René, *Histoire de l'architecture en France : de 1889 à nos jours*, Paris, P. Sers, 1984.

JULLIAN René, *Le mouvement des arts, du romantisme au symbolisme : arts visuels, musique, littérature*, Paris, Éd. Albin Michel, 1979.

JULLIAN René, *Le Musée de Lyon : peintures*, Paris, H. Laurens, 1968.

JULLIAN René, *L'art en France sous la Révolution et l'Empire*, Paris, France, C.D.U, 1964.

JULLIAN René, *Peinture lyonnaise et peinture parisienne dans la première moitié du XIX^e siècle*, Lyon, s. n., s. d.

KANTOROWICZ Ernst H., *The King's Two Bodies*, Princeton, Princeton University Press, 1956.

KARENTZOS Alexandra, « Fertility and "Neuer Mythos". Pallas Athena in Turn of the Century Art », dans Susan DEACY et Alexandra VILLING (dir.), *Athena in the Classical World*, Leiden, Boston, Köln, Brill, 2001, p. 259-273.

KAUFMANN Emil et BERNIER Olivier, *L'Architecture au siècle des Lumières*, Paris, Julliard, 1963.

KJELLBERG Pierre, *Le Nouveau Guide des statues de Paris*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1988.

KJELLBERG Pierre, *Les Bronzes du XIX^e siècle : Dictionnaire des sculpteurs*, Paris, Édition de l'Armateur, 1987.

KJELLBERG Pierre, *Le Guide des statues de Paris*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1973.

KRINGS Véronique, « Franz Cumont : l'apport des lettres à l'étude d'une participation au Dictionnaire des antiquités grecques et romaines », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 4, octobre 2006, p. 205-218.

LANFRANCHI Jacques, *Les statues de Paris, 1800-1940. Les statues de grands hommes élevées à Paris des lendemains de la révolution à 1940*, Thèse de troisième cycle, Université Paris I, 1979.

LAGOUEYTE Patrick et HUARD Raymond, *La vie politique en France au XIX^e siècle*, Gap, Ophrys, 1989.

LAHIRE Bernard, *Ceci n'est pas qu'un tableau: essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, Découverte, 2015.

LAMI Stanislas, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française du XIX^e siècle*, Paris, Champion, 1914.

LAMPRAKI-PLAKA Marina et JULLIAN René, *Bourdelle et la Grèce : les sources antiques de l'œuvre de Bourdelle*, Paris, A.N.R.T., 1974.

LAPAIRE Claude, *JAMES PRADIER (1790-1852) et la sculpture française de la génération romantique. Catalogue Raisonné*, Milan, 5 Continents Éditions, 2010.

LASALLE Christian, FAVARDIN Patrick et SCHMITZ O. A, *Hommage à Léon Gambetta: [exposition tenu au] Musée du Luxembourg, 18 novembre 1982-9 janvier 1983*, Paris, Ministère de la Culture, 1982.

LAURENS Annie-France, « Johann Joachim Winckelmann, Histoire de l'art dans l'Antiquité, traduction nouvelle de Dominique Tassel, introduction, notes et bibliographie de Daniela Gallo », *Bulletin Monumental*, vol. 166, n° 4, 2008, p. 357-358.

LAURENT Jeanne, *Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981 : histoire d'une démission artistique*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1983.

LAURENT Jeanne, *La République et les beaux-arts*, Paris, Julliard, 1955.

LAVEISSIERE Sylvain (dir.), *Napoléon et le Louvre*, Paris, Librairie Arthème Fayard, Musée du Louvre, 2004.

LE BOHEC Yann et HOLLARD Dominique (dir.), *L'armée et la monnaie*, Paris, SÉNA, 2010.

LE BOT Marc, *Peinture et machinisme*, Paris, Klincksieck, 1973.

LE LOUP Laurence, « Un aspect de l'architecture administrative du XIX^e siècle : les mairies d'arrondissement de Paris », *Mémoires de la Fédération des Sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Île-de-France*, vol. 34, 1983, p. 339-407.

LE MEN Ségolène, MAGNIEN Aline et SCHVALBERG Sophie, *La statuaire publique au XIX^e siècle*, Paris, Editions du Patrimoine Centre des monuments nationaux, 2005.

LE NORMAND-ROMAIN Antoinette, HOHL Reinhold et ROSE Barbara (dir.), *La sculpture. L'aventure de la sculpture moderne, XIX^e-XX^e siècles*, Genève, Skira, 1986.

LECUIR Jean, « À la découverte de la France dans les abrégés d'histoire et de géographie des collèges jésuites du XVII^e siècle », dans Robert MONDRON, *Histoire sociale, sensibilités collectives, mentalités. Mélanges Robert Mondron*, Paris, PUF, 1985, p. 100-118.

LECUIR Jean, « Dans la médaille française d'Ancien Régime : les figures féminines de la France », dans Robert MONDRON, *Histoire sociale, sensibilités collectives et mentalités, mélanges Robert Mondron*, Paris, PUF, 1985, p. 109-118.

LEITH James, *The Idea of Art as Propaganda in France, 1750-1790*, Toronto, University Press of Toronto, 1965.

LELS Ester, *Personifications and Symbols: An Index to H.F. Gravelot and C.N. Cochin's Iconologie Par Figures*, Leiden, MarePress, 2011.

LEMOINE Bertrand et BABELON Jean-Pierre, *Les Passages couverts en France*, Paris, Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, 1989.

LENIAUD Jean-Michel, « Le palais au cœur de la cité. La symbolique des bâtiments de justice », *Monuments historiques*, février 1996, p. 18.

LENIAUD Jean-Michel, *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, Paris, Mengès, 1994.

LENIAUD Jean-Michel, *Institutions, services publics et architecture: XVIII^e - XX^e siècle ; actes des journées d'études organisées au Sénat, Palais du Luxembourg, à Paris les 13 et 14 juin 2002*, Paris, E.P.H.E., 2003. LEON Paul, *Du Palais-Royal au Palais-Bourbon*, Paris, A. Michel, 1947.

LEOUSSI Athena S., *Nationalism and Classicism: the Classical Body as National Symbol in Nineteenth Century England and France*, New York, St Martin's Press, 1998.

LEROY-JAYLEMAISTRE Isabelle, « II. Le Louvre et les Tuileries. Deux palais dans la ville », dans Sylvain LAVEISSIERE (dir.), *Napoléon et le Louvre*, Paris, Librairie Arthème Fayard, Musée du Louvre, 2004, p. 35-45.

LETHEVE Jacques, *La vie quotidienne des artistes français au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1968.

LINDSAY Jack, « Art and Revolution », *Art and Artists*, vol. 4, n°5, août 1969, p. 14-15.

LISSARRAGUE François, « Le Daremberg ou l'Antiquité en images », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 4, 2006, p. 173-177.

LOECHEL André, « Image, politique et société à l'époque moderne », *Bulletin de la Société d'histoire moderne*, 1977, p. 7-10.

LOUIS Andrieux, *À travers la République Mémoires*, Payot, 1926.

LOYER François, *Histoire de l'architecture française, tome 3 : De la Révolution à nos jours*, Paris, Société des Éditions Mengès, 1999.

MALE Émile, « La Clef des allégories peintes et sculptées », *Revue des deux mondes*, 1927, p. 106-130.

MARCHAND Jean, *Le palais Bourbon des origines à nos jours*, Paris, Desfossés-Néogravures, 1949.

MARREY Bernard, *Les ponts modernes. 18^e-19^e siècles*, Paris, Picard éditeur, 1990.

MARRINAN Michael, *Painting Politics for Louis-Philippe: Art and Ideology in Orleanist France, 1830-1848*, New Haven, Yale University Press, 1988.

MARTINDALE Charles et THOMAS Richard, *Classics and the Uses of Reception*, Malden, Blackwell, 2006.

MARTINET Chantal, *Statues et monuments commémoratifs de Seine-et-Marne 1852-1914*, Thèse de troisième cycle, Université Paris I, 1984.

MASSON André, *L'Allégorie*, PUF, 1974.

MASSOUNIE Dominique, ANDIA Béatrice de et RABREAU Daniel, *Paris et ses fontaines : de la Renaissance à nos jours*, Paris, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1995.

MAURY Arthur, *Histoire des timbres-poste français*, Paris, A. Maury, 1907.

MAYENCE Fernand, « Le Centenaire de l'École française d'Athènes », *L'Antiquité Classique*, vol. 16, n° 2, 1947, p. 345-351.

MAYER-MICHALON Isabelle, « Les plafonds peints de Charles Meynier (1768-1832) au Louvre et aux Tuileries », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1999, p. 245-264.

MAZARD Jean, *Histoire monétaire et numismatique contemporaine 1790-1967*, Paris, Emile BOURGEY, 1969.

MAZARD Jean, *Histoire monétaire et numismatique des colonies et de l'Union française, 1670-1952*, Paris, Emile Bourgey, 1953.

MCWILLIAM Neil, « Lieux de mémoire, sites de contestation. Le monument public comme enjeu politique de 1880 à 1914 », dans Ségolène LE MEN et Aline MAGNIEN (dir.), *La statuaire publique au XIX^e siècle*, Paris, Édition du patrimoine, 2004, p. 100-115.

METMAN Bernard, *Documents sur la sculpture française et répertoire des fondateurs du XIX^e siècle*, Paris, Société de l'histoire de l'art français, 1989.

METMAN Bernard, « La petite sculpture au XIX^e siècle: les éditeurs », *Archives de l'art français*, 1989, p. 175-224.

MICHAUD Stéphane, MOLLIER Jean-Yves et SAVY Nicole, *Usages de l'image au XIX^e siècle, Colloque, Paris, Musée d'Orsay, 24-26 octobre 1990*, Paris, Créaphis Editions, 1992.

MIDDLETON Robin, *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture*, London, Thames and Hudson, 1982.

MIGNOT Claude, *L'Architecture au XIX^e siècle*, Fribourg, Le Moniteur Editions, 1983.

MILLAT Gilbert, « Britannia : Grandeur et infortune d'une allégorie nationale dans l'univers du cartoon britannique 1842-1999 », *Revue LISA*, n° 1, 2003, p. 4-23.

MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, DES GRANDS TRAVAUX ET DU BICENTENAIRE, *Les Architectes de la liberté, 1789-1799. Catalogue de l'exposition tenue du 4 oct. 1989 au 7 janv. 1990 sous la dir. de Jacques (A.) et Mouilleseaux (J.-P.)*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1989.

MONNAIE DE PARIS, *Catalogue général illustré des éditions de la Monnaie de Paris*, Paris, Musée de la monnaie, 1978, vol.2 et 3.

MONNIER Gérard, *L'Art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995.

- MONNIER Gérard, *Des beaux-arts aux arts plastiques*, Besançon, La Manufacture, 1991.
- MOOG-GRÜNEWALD Maria (dir.), *Brill's New Pauly, Supplements IV, The Reception of Myth and Mythology*, Leiden, Boston, Brill, 2010.
- MOREL Guillaume et LASNIER Jean-François, *La Monnaie de Paris*, Paris, Société française de promotion artistique, 2009.
- MORTIER Roland, *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974.
- MOSSE Claude, *L'Antiquité dans la Révolution française*, Paris, A. Michel, 1989.
- MOULIN Raymonde, *Marché(s) de l'art en province, 1870-1914*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010.
- MOULIN Raymonde, *De la valeur de l'art : recueil d'articles*, Paris, Flammarion, 1995.
- MOULIN Raymonde, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Editions de Minuit, 1989.
- MOULIN Raymonde, « Le marché et le musée: la constitution des valeurs artistiques contemporaines », *Sociologie de l'art et de la littérature*, 1986, p. 369-395.
- MOULIN Raymonde, *Les expositions des Beaux-Arts en province, 1885-1887*, thèse complémentaire, Paris, 1967.
- MOULIN Raymonde et Costa Pascaline, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 2009.
- MOULIN Raymonde, LAGNEAU Gérard et LAUTMAN Jacques, *L'État et les architectes: essai d'analyse sociologique des systèmes de choix*, Paris, Centre d'ethnologie française, 1970.
- MOURE Stéphane, « “La Révolution a pour monument... le vide” (Jules Michelet). Remarques sur l'iconoclasme révolutionnaire », dans Jacques BOUINEAU (dir.), *Antiquité, Art et Politique*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 245-290.
- MUSEE BARGOIN, *Les Fêtes de la Révolution, catalogue de l'exposition de 1974*, Clermont-Ferrand, musée Bargoïn, 1974.
- MUSEE D'ART ET D'HISTOIRE D'AUXERRE et POMMIES Martine Hélène (dir.), *1848 et la IIe République au travers des médailles: [exposition], Hôtel Ribière, juin-septembre 1976 : catalogue*, Auxerre, L'Yonne républicaine, 1976.

MUSEE DE LA MONNAIE, *Exposition Les Graveurs d'acier et la médaille de l'antiquité à nos jours, juin-octobre 1971*, Paris, Hôtel des Monnaies, 1971.

MUSEE DE LA MONNAIE, *Exposition Monnaies et médailles racontent l'histoire de France*, Paris, Hôtel des Monnaies, 1972.

MUSEE DE LA MONNAIE, *Exposition La Médaille en France de Ponscarne à la fin de la Belle Époque, juin-septembre 1967*, Paris, Hôtel de la Monnaie, 1967.

MUSEE D'ORSAY, *Jean-Léon Gérôme (1824-1904). L'Histoire en spectacle. Catalogue de l'exposition du Musée d'Orsay, 19 octobre 2010 - 23 janvier 2011*, Paris, Skira/Flammarion, 2010.

NICOLET Claude, *Histoire, Nation et République*, Paris, Édition Odile Jacob, 2000.

NICOLET Claude, *La fabrique d'une nation : la France entre Rome et les Germains*, Paris, Perrin, 2006.

NICOLET Claude, *L'Idée républicaine en France, 1789-1924. Essai d'histoire critique*, Paris, Gallimard, 1995.

NICOLET Claude, VOVELLE Michel et HUARD Raymond, *La passion de la République : un itinéraire français*, Paris, Éditions sociales, 1992.

NOCHLIN Linda, *Les Politiques de la vision. Art, société et politique au XIX^e siècle*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, 1998.

NORA Pierre, *Présent, nation, mémoire*, Paris, Gallimard, 2011.

NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire. III, Les France, 1. Conflits et partages*, Paris, Gallimard, 1992.

NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire. III, Les France, 2. Traditions*, Paris, Gallimard, 1992.

NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire. III, Les France, 3, De l'archive à l'emblème*, Paris, Gallimard, 1992.

NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire. II, La Nation, 1. Héritage, historiographie, paysages*, Paris, Gallimard, 1986.

NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire. II, La Nation, 2. Le Territoire, l'État, le patrimoine*, Paris, Gallimard, 1986.

NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire. II, La Nation, 3. La Gloire, les mots*, Paris, Gallimard, 1986.

- NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire. I. La République*, Paris, Gallimard, 1984.
- ORY Pascal, « Le Centenaire de la Révolution française », dans Pierre NORA (dir.), *Les Lieux de Mémoire - I La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. 523-560.
- OZOUF Jacques, OZOUF Mona, AUBERT Véronique et STEINDECKER Claire, *La république des instituteurs*, Paris, Gallimard, 2000.
- OZOUF Mona, *L'École, l'Église et la République : 1871-1914*, Paris, Seuil, 2007.
- OZOUF Mona, *Récits d'une patrie littéraire : la France, les femmes, la démocratie*, Paris, Fayard, 2006.
- OZOUF Mona, *La Fête révolutionnaire (1789-1799)*, Paris, Gallimard, 1976.
- PÄCHT Otto, *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, Macula, 1994.
- PAILLER Jean-Marie, « L'«Archéologue» par delà les frontières : L'Antiquité expliquée », dans Daniel-Odon HUREL et Raymond ROGE (dir.), *Dom Bernard de Montfaucon, Actes du Colloque de Carcassonne, Octobre 1996*, Carcassonne, vol.1, p. 225-241.
- PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LILLE, *Rubens : Lille, palais des Beaux-Arts, 6 mars-14 juin 2004*, Paris, RMN, 2004.
- PANOFKY Erwin, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Westview Press, 1972.
- PAPET Édouard et CHEVILLOT Catherine (dir.), *Au creux de la main. La médaille en France aux XIX^e et XX^e siècles. Ouvrage publié à l'occasion de la présentation exceptionnelle de fonds de médailles de France du 11 septembre 2012 au 7 avril 2013*, Paris, Musée d'Orsay, Skira Flammarion, 2012.
- PARIS MUSEES, *Un siècle de passions franco-allemandes: Marianne et Germania, 1789-1889 : Musée du Petit Palais, 8 novembre 1997-15 février 1998*, Paris, Paris-Musées, 1997.
- PATUREAU VIALARD Frédérique, *Le Palais Garnier dans la société parisienne : 1875-1914*, Thèse de troisième cycle, EHESS, 1981.
- PAYEN Pascal, « L'Antiquité après l'Antiquité : parcours et détours d'un projet éditorial », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 1, mars 2005, p. 5-13.
- PENICAULT Emmanuel, « D'un hôtel au siège d'un ministère », dans Emmanuel PENICAULT, Alexandre GADY, Jean-Pierre SAMOYAU, Jonathan SIKSOU, Maurice VAÏSSE et

Nicolas CHAUDUN (dir.), *L'Hôtel de Brienne*, Paris, Éditions de l'Esplanade, Ministère de la Défense, 2016, p. 113-141.

PENICAUT Emmanuel, GADY Alexandre, SAMOYAUULT Jean-Pierre, SIKSOU Jonathan, VAÏSSE Maurice et CHAUDUN Nicolas (dir.), *L'Hôtel de Brienne. Résidence du Ministère de la Défense*, Paris, Éditions de l'Esplanade, Ministère de la Défense, 2016.

PEROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, *Paris*, Paris, Hachette, 1994.

PEROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie et ROSE Caroline, *Hôtels de ville de France, de la Curie romaine à la mairie républicaine, vingt siècles d'architecture municipale*, Paris, Imprimerie nationale Editions ; Dexia Editions, 2000.

PERREIN Paul, *Images d'autrefois de Bordeaux et de la Gironde*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1989.

PETITEAU Natalie, *Napoléon, de la mythologie à l'histoire*, Paris, Seuil, 2004.

PIERRARD Pierre, *Lille et les Lillois*, Paris, Bloud et Gay, 1967.

PIGEARD Alain, *L'armée de Napoléon*, Paris, Tallandier, 2000.

PILLON Michel, « Les Daces, Trajan et les origines du peuple roumain : aspects et étapes d'une controverse européenne », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 1, mars 2005, p. 75-104.

PINGEOT Anne, LE NORMAND-ROMAIN Antoinette et MARGERIE Laure de (dir.), *Catalogue sommaire illustré des sculptures*, Paris, RMN, 1986.

PINON Pierre, *Atlas du Paris haussmannien*, Paris, Parigramme, 2002.

PINON Pierre, « L'architecte Pâris et les premières salles d'assemblée, des Menus-Plaisirs au Manège », dans ECOLE NATIONALE SUPERIEURE DES BEAUX-ARTS, *Les Architectes de la liberté, 1789-1799*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1990, p. 77-84.

PLOUVIER Martine (dir.), *Guide des sources de l'histoire de l'art aux Archives nationales et aux Archives de Paris*, Paris, Éditions du CTHS, 2012.

PLUM Gilles, *Le Grand Palais, un palais national populaire. Architecture et décors*, Paris, Éditions du patrimoine. Centre des monuments nationaux, 2008.

POISSON Georges, *La grande histoire du Louvre*, Paris, Perrin, 2013.

POLIGNAC, *La Fascination de l'antique*, Paris, Somogy, 1998.

POMMIER Édouard, *L'Art de la liberté : Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991.

POMMIER Édouard, *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 2003.

POULOT Dominique, *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997.

POURCHIER-PLOSSERAUD Suzanne, *Les arts de la nation. Construction nationale & arts visuels en Lettonie (1905-1934)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

PRADEL Pierre, *Catalogue des jetons de la Bibliothèque Nationale. Princes et princesses de la Maison de France*, Paris, Bibliothèque nationale, 1936.

PRUVOST Jean, *La dent-de-lion, la Semeuse et le Petit Larousse*, Paris, Larousse, 2004.

PSICHARI Henriette, *La prière sur l'Acropole et ses mystères*, Paris, CNRS, 1956.

RAGON Michel, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes. Idéologies et pionniers : 1800-1910*, Paris, Casterman, 1971.

RAMBAUD Mireille, *Les Sources de l'histoire de l'art aux Archives nationales*, Paris, Imprimerie Nationale, 1955.

RANCIERE Jacques, *Le Partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

REAU Louis, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, Paris, Robert Laffont, 1994.

RENAN Ernest et OZOUF Mona, *La réforme intellectuelle et morale*, Paris, Perrin, 2011.

RENARD Jean-Claude, *L'âge de la fonte : Un art, une industrie 1800-1914*, Paris, Les Editions de l'Amateur, 1985.

RENAULT Jean-Michel, *Les fées de la République*, Paris, Pélican, 2004.

RENOUVIER Charles, *Sur le Peuple, l'Eglise et la République : articles de 1850-1851*, Paris, L'Harmattan, 2003.

RENOUVIER Jules, *Histoire de l'art pendant la Révolution, considéré principalement dans les estampes*, Paris, J. Renouard, 1863.

REYNAUD Françoise, HUREL Roselyne et LA VAISSIERE Pascal de, *L'Art de l'estampe et la Révolution française: [exposition, Paris], Musée Carnavalet, 27-juin-20 novembre 1977*, Paris, Musée Carnavalet, 1977.

RHEIMS Maurice, *La Sculpture au XIX^e siècle*, Paris, Arts Et Métiers Graphiques, 1972.

RIBNER Jonathan, *Broken Tablets. The Cult of Law in French Art from David to Delacroix*, Berkeley, University of California Press, 1993.

RICHARD Bernard et CORBIN Alain, *Les emblèmes de la République*, Paris, CNRS, 2012.

RICHARD-BAZIRE Anne, « Les constructions de Pascal à la Bibliothèque nationale : le carré Vivienne et la “grande salle” : la salle ovale », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, n° 28, 10 décembre 2014, p. 129-158.

RICHARD-BAZIRE Anne, « La Bibliothèque nationale - Les réalisations de Pascal », dans Christian HOTTIN, Myriam BACHA et Lluís AGUSTI *Les bibliothèques parisiennes. Architecture et décor*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2002, p. 115-117.

RIPERT Aline et FRÈRE Claude, *La carte postale : Son histoire, sa fonction sociale*, Paris, CNRS Editions, 2001.

RIVIERE Georges Henri, CUISENIER Jean et ADHEMAR Jean, *Cinq siècles d'imagerie française : Musée national des arts et traditions populaires*, Paris, Direction des Musées de France, 1973.

ROBERT Hervé, SZAMBIEN Werner, TALENTI Simona, OZANAM Yves, THOMASSIN Luc et LEUWERS Hervé, *Le Palais de Justice*, Paris, Action Artistique Ville Paris, 2002.

ROBERTSON Noel, « Athena as Weather Goddess: The Aegis in Myth and Ritual », dans Susan DEACY et Alexandra VILLING (dir.), *Athena in the Classical World*, London, Brill, 2001, p. 29-56.

ROLET Anne, *Allégorie et symbole, voies de dissidence ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

ROSE Caroline et PINON Pierre, *Places et parvis de France*, Paris, Imprimerie Nationale, 1999.

ROUGE-DUCOS Isabelle, *L'Arc de triomphe de l'Étoile. Art et histoire*, Dijon, Faton, 2008.

ROUSSET-CHARNY Gérard (dir.), *Les palais parisiens de la Belle Époque*, Paris, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris : Diffusion Hachette, 1990.

SAID Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Le Seuil, 2005.

SANDOZ Marc, *Antoine-François Callet, 1741-1823*, Tours, Editart- Les Quatre Chemins, 1985.

SANSON Rosemonde, *Les 14 Juillet, Fête et conscience nationale*, Paris, Flammarion, 1993.

SARMANT Thierry, *Le Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale, 1661-1848*, Paris, Ecole des Chartes, 1994.

SCHMÄLZL Christoph, « Athena », dans Maria MOOG-GRÜNEWALD (dir.), *Brill's New Pauly. The Reception of Myth and Mythology*, Leiden, Boston, Brill, 2010, p. 158-165.

SCHNAPP Alain, « De Montfaucon à Caylus : le nouvel horizon de l'Antiquité », dans MUSÉE DE LA CIVILISATION GALLO-ROMAINE, *La Fascination de l'antique 1700-1770 : Rome découverte, Rome inventée : [exposition présentée au Musée de la civilisation gallo-romaine, Lyon, du 20 décembre 1998 au 14 mars 1999]*, Paris, Somogy, 1998, p. 142-148.

SCHNAPPER Antoine, *David, la politique et la Révolution*, Paris, Gallimard, 2013.

SCHULKIND Eugene, « Imagination and Revolution », dans Jacques ROUGERIE, *1871. Jalons pour une histoire de la Commune*, Paris, PUF, 1972.

SERULLAZ Arlette, *Eugène Delacroix à l'Assemblée Nationale peintures murales, esquisses, dessins ; Salons du roi, Pujol, Mazeppa et bibliothèque, 16 février - 1er avril 1995*, s.l., 1995.

SEYVE Michel, PIERRE Roger, BERNARD Jean-Pierre et HUARD Raymond, *Montélimar, première république, premier Empire 1792-1815*, Valence, Editions Notre Temps, 1995.

SILVERMAN Deborah, « The 1889 Exhibition: The Crisis of Bourgeois individualism », *Oppositions*, n° 8, 1977, p. 71-91.

SNITER Christel, « La guerre des statues. La statuaire publique, un enjeu de violence symbolique : l'exemple des statues de Jeanne d'Arc à Paris entre 1870 et 1914 », *Sociétés & Représentations*, n° 11, 2001, p. 263-286.

SORREL Christian, *La Troisième république à la ville : Chambéry de 1870 à 1914*, Chambéry, Mémoire de la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie, 1980.

STAROBINSKI Jean, *L'invention de la liberté, 1700-1789 ; suivi de 1789, les emblèmes de la raison*, Paris, Gallimard, 2006.

STAROBINSKI Jean, *1789, les emblèmes de la Raison*, Paris, Flammarion, 1973.

STEFANO Alain Di, *Histoire des insignes et des costumes des sénateurs*, Paris, Public-réalisation, 1980.

STEPHENS Susan A. et VASUNIA Phiroze, *Classics and National Cultures*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2010.

STUDNICZKA Franz, « Duemmler, Ferdinand », dans *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig, Duncker&Humblot, 1904, vol.48, p. 163-166.

SZAMBIEN Werner, « Le style républicain », *Monuments historiques*, n° 144, mai 1986, p. 38-43.

TACKE Charlotte, *Denkmalimsozialen Raum: nationale Symbole in Deutschland und Frankreichim 19. Jahrhundert*, Göttingen, Vandenhoeck&Ruprecht, 1995.

TACKE Charlotte, « Les femmes des grands hommes. Les relations entre les sexes dans les représentations et symboles nationaux en France et en Allemagne au XIX^e siècle », dans Marie-Claire HOOK-DEMARLE (dir.), *Femmes, Nations, Europe*, Tours, Publication de l'université Paris 7 Denis Diderot, 1995, p. 18-24.

TERRAGE Marc de Villiers Du, *Bon Marc de Villiers. Histoire des clubs de femmes et des légions d'amazones, 1793-1848-1871*, Paris, Plon Nourrit, 1910.

THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales : Europe, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

THOMINE Alice, « L'Europe, la nation, la cité : l'exemple de l'engagement politique de Viollet-le-Duc », dans Jean-Yves ANDRIEU, *Architecture et nations en Europe, 1860-1919. Finlande, Hongrie, Catalogne, Roumanie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

THORSEN Arve, *The Gospel of the Fatherland. Christianity, Universality and National Thought in France and Germany in the early 20th Century*, Oslo, Faculties of Humanities, 2008.

TULARD Jean, « Qui a fait coudre les abeilles de Childéric sur le manteau du sacre de Napoléon ? », dans Michel ROUCHE (dir.), *Clovis, histoire et mémoire. Le baptême de Clovis, son écho à travers l'histoire*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 1997, p. 629-636.

VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995.

VAISSE Pierre, « Considérations sur la Seconde République et les beaux-arts », *Revue d'histoire du XIX^e siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIX^e siècle*, 1 juin 1985, n° 1, [consulté le 5 mai 2018. URL : <http://journals.openedition.org/rh19/6>].

VAISSE Pierre, *La Machine officielle : regard sur les murailles des édifices publics*, s. l., s. n., 1983.

VAISSE Pierre, *Le Décor peint des salles de spectacle*, s. l., s. n., 1978.

VAISSE Pierre, *Le Conseil supérieur de perfectionnement des manufactures nationales sous la Deuxième République*, Paris, France, F. de Nobele, 1975.

VAISSE Pierre, *La Querelle de la tapisserie au début de la IIIe république*, Paris, s. n., 1973.

VAISSE Pierre et KEARNS James, « *Ce Salon à quoi tout se ramène* » *Le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*, Berne, Peter Lang, 2010.

VALE Lawrence, *Architecture, Power and National Identity*, London, New York, Routledge, 2008.

VALENTI Catherine, « “Daremberg et Saglio” ou “Saglio et Pottier” ? La difficile gestation d’un dictionnaire savant », *Anabases*, n° 4, 2006, p. 159-167.

VANDERSPELDEN Jean-Pierre, *Injalbert, statuaire (1845-1933)*, Béziers, Musée des beaux-arts, 1992.

VAUTHIER Gabriel, « Cérémonies et fêtes nationales sous la seconde République », *Revue d’Histoire du XIX^e siècle - 1848*, vol. 18, n° 88, 1921, p. 51-63.

VIALA Benoît, *L’espace public chez Jürgen Habermas*, mémoire de DEA, Université Bordeaux 4, 1997.

VIALLANEIX Paul, *Michelet, les travaux et les jours : 1798-1874*, Paris, Gallimard, 1998.

VIDAL-NAQUET Pierre, *La démocratie grecque vue d’ailleurs*, Paris, Flammarion, 2009.

VILLA-SEBLINE Nicole, ADHEMAR Jean et DENNERY Etienne, *La Légende napoléonienne, 1796-1900 : Paris, Bibliothèque nationale, 1969*, Paris, Bibliothèque nationale, 1969.

VITAL Christophe, *Paul Baudry, 1828-1886 : les portraits et les nus*, Paris, Somogy, 2007.

VOVELLE Michel, *La Révolution française : 1789-1799*, Paris, Armand Colin, 2011.

VOVELLE Michel, *La Chute de la monarchie (1787-1792)*, Paris, Seuil, 1999.

WARNER Marina, *Monuments & Maidens. The Allegory of the Female Form*, London, Vintage, 1996.

WEIL Alain, « La médaille au XIX^e siècle, un art à part entière », dans Édouard PAPET et Catherine CHEVILLOT (dir.), *Au creux de la main, la médaille en France aux XIX^e et XX^e siècles. Ouvrage publié à l’occasion de la présentation exceptionnelle de fonds de médailles*

des collections publiques françaises, Bibliothèque nationale de France, du 11 décembre 2012 au 7 avril 2013, Paris, Musée d'Orsay, Skira Flammarion, 2012, p. 13-20.

WEILL Georges, *Histoire du Parti Républicain en France*, Paris, Alcan, 1927.

WIESINGER Véronique, *La Sculpture française au XIX^e siècle*, Paris, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1986.

WILENTZ Sean, *Rites of Power: Symbolism, Ritual and Politics Since the Middle Ages*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999.

WITTKOWER Rudolf, *Allegorie und der Wandel der Symbole in der Antike und der Renaissance*, Köln, DuMont Buchverlag, 2002.

YATES Frances Amelia, *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1987.

MUSEE DE LA REVOLUTION FRANÇAISE, *Jacques Réattu sous le signe de la Révolution, catalogue de l'exposition réalisée par le Musée de la Révolution française (30 juin – 2 octobre 2000)*, Coédité par Actes Sud., Vizille, 2000.

Sitographie

Bibliothèque nationale de France

- data.bnf.fr

Aimé Millet (1819-1891), [consulté le 1 juillet 2017], http://data.bnf.fr/14801496/aimé_millet/

Laurent Honoré Marqueste (1848-1920), http://data.bnf.fr/14846441/laurent_honore_marqueste/, [consulté le 12 mars 2017].

Jean Boucher (1870-1939), http://data.bnf.fr/14846399/jean_boucher/, [consulté le 6 novembre 2017].

Eugène Cavaignac (1876-1969), http://data.bnf.fr/12300862/eugene_cavaignac/, [consulté le 6 mai 2018].

Antoine Quatremère de Quincy (1755-1849), http://data.bnf.fr/11920830/antoine_quatremere_de_quincy/, [consulté le 6 mai 2018].

Alexandre Berthier (1753-1815), http://data.bnf.fr/12459791/alexandre_berthier/, [consulté le 17 avril 2018].

- Blog Lecteurs

FALIU Odile, *Collections Hennin et de Vinck : des sources iconographiques pour l'histoire de France*, [consulté le 31 mars 2017], <http://blog.bnf.fr/lecteurs/index.php/2010/05/collections-hennin-et-de-vinck-des-sources-iconographiques-pour-lhistoire-de-france/>

- Catalogue de la Bnf
Sicard François, [consulté le 11 septembre 2017], <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb15801139s>

- Gallica
<http://gallica.bnf.fr>

L'histoire par l'image

FOHR Robert et TORRES Pascal, *Un symbole pour la Première République*, [consulté le 19 décembre 2017]

<https://www.histoire-image.org/etudes/symbole-premiere-republique>

GALOIN Alain, *L'Apothéose de Napoléon III*, [consulté le 2 novembre 2017]

<https://www.histoire-image.org/etudes/apotheose-napoleon-iii>.

JOBERT Barthélémy et TORRES Pascal, *Allégorie de la création du musée historique de Versailles*, [consulté le 27 juillet 2017]

<https://www.histoire-image.org/etudes/allegorie-creation-musee-historique-versailles>.

LA PERRIERE-ALFSEN Nathalie de, *La France, [...], reçoit de Louis XVIII la Charte constitutionnelle*, [consulté le 2 octobre 2017]

<https://www.histoire-image.org/etudes/france-recoit-louis-xviii-charte-constitutionnelle>.

NICOUD Guillaume, *L'institution des prix décennaux*, [consulté le 12 juillet 2017]

<https://www.histoire-image.org/etudes/institution-prix-decennaux>.

Musées

MUSEE ARCHEOLOGIQUE D'ATHENES, *Notice en ligne : Athéna du Varvakeion*, [consultée le 28 février 2018]

<http://www.namuseum.gr/collections/sculpture/classical/classic04-en.html>

MUSEE ARCHEOLOGIQUE D'ATHENES, *Notice en ligne : bronze statuette of the Goddess Athena, X 6447*, [consultée le 28 février 2018]

<http://www.namuseum.gr/collections/bronze/classiki/classic01-en.html>

MUSEE D'ORSAY, *Notice de la Nymphe enlevée par un faune d'Alexandre Cabanel*, [consulté le 12 mars 2018]

<http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?numid=69684>

MUSEE D'ORSAY, *Notice en ligne de la Naissance de Vénus d'Alexandre Cabanel*, [consulté le 12 mars 2018]

http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&numid=98

MUSEE GUSTAVE MOREAU, *Les Prétendants*, [consulté le 3 mai 2018]

<http://musee-moreau.fr/objet/les-pretendants>

MUSEE NATIONAL ARCHEOLOGIQUE D'ATHENES, *Notice en ligne sur la statue en bronze d'Auguste*, [consultée le 17 mars 2018]

<http://www.namuseum.gr/collections/sculpture/roman/roman02-en.html>

MUSEE RODIN, *Pallas au Parthénon*, [consulté le 2 août 2017]

<http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/pallas-au-parthenon>

MUSEE DU VATICAN, *Notice en ligne du Torse du Belvédère*, [consultée le 19 mars 2018]

<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/fr/collezioni/musei/museo-pio-clementino/sala-delle-muse/torso-del-belvedere.html>

Autres

ACADEMIE DES BEAUX ARTS, *Minerve*, [consulté le 16 juillet 2017],
<http://www.academie-des-beaux-arts.fr/histoire/symboles/minerve.htm>

ALIENOR.ORG, CONSEIL DES MUSEES, *Verlet Raoul*, [consulté le 10 mars 2017]
<http://www.alienor.org/collections-des-musees/fiche-personne-9313-verlet-raoul>

ATHENA PROJECT - EMPOWERING WOMEN IN THE ARTS, [consulté le 26 avril 2018]

<http://www.athenaprojectarts.org/>

CONSEIL CONSTITUTIONNEL, *Constitution de 1791*, [consulté le 16 avril 2018]

<http://www.conseil-constitutionnel.fr/conseil-constitutionnel/francais/la-constitution/les-constitutions-de-la-france/constitution-de-1791.5082.html>

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES, *Alma Mater: Lore and Pranks*, [consulté le 10 avril 2018].

URL : <http://library.columbia.edu/locations/cuarchives/resources/almaearly/almafore.html>].

COUR DE CASSATION, *Visite virtuelle*, [consulté le 8 août 2017]

https://www.courdecassation.fr/cour_cassation_1/visite_cour_11/premier_etage_14/premiere_chambre_civile_86.html

EUROPEANA COLLECTIONS, [consultées le 2 mai 2018],
<https://www.europeana.eu/portal/?locale=fr>

INGUENAUD Virginie, *Une inconnue célèbre : Marianne, emblème de la République* | Centre national des arts plastiques, [consulté le 30 décembre 2017]

<http://www.cnap.fr/une-inconnue-c%C3%A9l%C3%A8bre-marianne-embl%C3%A8me-de-la-r%C3%A9publique>

INHA, *Notice en ligne LAGRANGE, Léon*, [consultée le 12 mars 2018] <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/lagrange-leon.html>

INSTITUT DE FRANCE, *Son histoire*, [consulté le 29 juin 2017]

<http://www.institut-de-france.fr/fr/une-institution/son-histoire>

INSTITUT DE FRANCE, *La Coupole*, [consulté le 27 juillet 2017]

<http://www.institut-de-france.fr/fr/la-coupole>

INSTITUT DE FRANCE, *Les Académies*, [consulté le 27 juillet 2017]

<http://www.institut-de-france.fr/fr/une-institution/les-acad%C3%A9mies>

LEGIFRANCE, *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1789*, [consulté le 8 août 2017]

<https://www.legifrance.gouv.fr/Droit-francais/Constitution/Declaration-des-Droits-de-l-Homme-et-du-Citoyen-de-1789>

MINISTERE DE LA CULTURE – BASE MERIMEE, *Tombeau de George Clemenceau, notice en ligne des monuments historiques*, [consultée le 9 novembre 2017]

http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/merimee_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD__1=REF&VALUE__1=PA85000011

MINISTERE DE LA CULTURE, *Documenter les collections - ressources en ligne - catalogues de collections de musées*, [consulté le 2 mai 2018]

<http://www2.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/partenaires/catalogues.htm>

MINISTERE DE LA CULTURE - JOCONDE LAB, *Napoléon législateur (1769-1821)*, [consulté le 10 novembre 2017]

<http://jocondelab.iri-research.org/jocondelab/notice/336967/>

MINISTERE DE L'INTERIEUR, *Histoire des préfets*, [consulté le 17 avril 2018]

<http://www.interieur.gouv.fr/Le-ministere/Histoire/Histoire-des-prefets>

PARKS Robin, *Athena Loses Her Head: The Great Kidnapping of 1996*, [consulté le 10 avril 2018], <https://www.brynmawr.edu/news/athena-loses-her-head-great-kidnapping-1996>

SVOKOS Alexandra, « The Most Loved Statues On College Campuses », *Huffington Post*, 27/10/2014, [consulté le 10 avril 2018], https://www.huffingtonpost.com/2014/10/27/college-campus-statues-most-loved_n_6043416.html

SENAT, *Les statues du jardin - Antiques, allégories et mythologie*, [consulté le 1 juillet 2017], http://www.senat.fr/visite/jardin/map_antiques.html

UNIVERSITE DE LILLE, *Base de données en ligne des monuments aux morts. France et Belgique*, [consultée le 2 mai 2018]

<https://monumentsmorts.univ-lille.fr/>

UNIVERSITE MONTAIGNE - 1886 - COLLECTIONS PATRIMONIALES NUMERISEES, *Athéna dite « Pallas de Velletri »*, [consultées le 3 mai 2018]

<http://1886.u-bordeaux-montaigne.fr/items/show/75002>

UNIVERSITE DE TOULOUSE, *Newsletter Octobre 2014*, [consultée le 1 août 2017]

<http://www.univ-toulouse.fr/newsletter/27/nouveau-logo.html>

État des sources

Sources anciennes

APOLLODORE, *Bibliothèque*, CARRIERE Jean-Claude, MASSONIE Bertrand (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1991.

APULEE, *Métamorphoses*, VALETTE Paul (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1976-1989.

BACCHYLIDE, *Fragments*, DESROUSSEAU A. M. (trad.), Paris, Hachette, 1898.

CICERON, *De Natura Deorum*, BRUWAENE Martin Van Den (trad.), Bruxelles, Latomus, 1986.

CLEMENT D'ALEXANDRIE, *Discours aux gentils*, de GENOUDE (trad.), Paris, Royer Éditeur, 1848.

DION CHRYSOSTOME, *Discours olympique*, THEVENT Lucie (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2017.

EURIPIDE, *Euménides*, WEIR SMYTH Herbert (trad.), s. n., s. l., 1926.

EURIPIDE, *Oreste*, GREGOIRE Henri et MEUNIER Jules (trad.), Paris, Les Belles Lettres, tome 6, 2, 1961.

EURIPIDE, *Phéniciennes*, HENRY Christine (trad.), Paris, L'Harmattan, 2004.

HERODOTE, *Histoires*, LEGRAND Ph. E. (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1996.

HESIODE, *Théogonie*, BACKES Jean-Louis (trad.), Paris, Gallimard, 2001.

HESIODE, *Les Travaux et les Jours*, BACKES Jean-Louis (trad.), Paris, Gallimard, 2001.

HOMERE, *Iliade*, MUGLER Frédéric (trad.), Paris, Actes Sud, 1995

HOMERE, *Odyssée*, MUGLER Frédéric (trad.), Paris, Actes Sud, 1995.

Hymnes homériques, HUMBERT Jean (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2003.

MARTIAL, *Epigrammes*, MALAPLATE Jean (trad.), Paris, Gallimard, 1992.

OVIDE, *Fastes*, SCHILLING Robert (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1992-1993.

OVIDE, *Métamorphoses*, CHAMONARD Joseph (trad.), Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

PAUSANIAS, *Description de la Grèce*, AUBERGER Janick (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2005.

PLINE LE JEUNE, *Lettres*, METHY Nicole et ZEHNACKER Hubert (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2017.

SAINT AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, KOCH Isabelle (trad.), Nantes, C. Default, 2012.

SENEQUE, *Tragédies, Œdipe, Agamemnon, Thyeste*, CHAUMARTIN François-Régis (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2002.

SENEQUE, *Questions Naturelles*, DESGRUGILLERS-BILLARD Nathalie (trad.), Clermont-Ferrand, Éditions Paleo, 2008.

STACE, *Silves*, IZAAC H. J. (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2003.

TITE-LIVE, *Histoire romaine*, DUBOIS Nicolas-Auguste et LIEZ Arsène Ambroise Joseph (trad.), Clermont-Ferrand, Éditions Paleo, 2011.

VARRON, *La Langue latine*, COLLART Jean (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1954.

VIRGILE, *L'Énéide*, VEYNE Paul (trad.), Paris, Librairie générale française, 2016.

VIRGILE, *Georgiques*, CHAPPAZ Maurice et GENEVAY Éric (trad.), Genève, Éditions Slatkine, 2006.

Sources modernes et contemporaines

ADMINISTRATION DES MONNAIES ET MEDAILLES, *Catalogue et prix de vente des médailles de la Monnaie. Tarif des frappes sur coins particuliers (...)*, Paris, Imprimerie Nationale, 1902.

ADMINISTRATION DES MONNAIES ET MEDAILLES, *Médailles en vente à la Monnaie de Paris*, Paris, Imprimerie Nationale, 1906.

ADMINISTRATION DES MONNAIES ET MEDAILLES, *Médailles françaises dont les coins sont conservés au musée monétaire*, Paris, Imprimerie Nationale, 1892.

ALCIAT André, *Emblemata, elucidata doctissimis Claudii Minois commentariis, quibus additae sunt ejusdem auctoris notae posteriores... Postrema hac editione a mendis quamplurimis, quibus superiores scatebant, omnia repurgata atque in nitidiorem sensum reducta*, Lyon, Héritiers de G. Rouille, 1614.

ALOÏS Riegl, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, WIECZOREK Daniel (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 1984.

ANGRAND Pierre, *Liste alphabétique des peintres d'un travail remarquable*, Gap, Imprimerie Louis-Jean, 1824.

ARNOULD Arthur, *Histoire populaire et parlementaire de la commune de Paris*, Bruxelles, Kistemaeker, 1878.

ASSOCIATION DU PATRIMOINE DE L'ISERE, « L'École des communes de mai 1883 », *Évocations*, décembre 1984.

AUCOC Léon, *Le Conseil d'état avant et depuis 1789 : Ses transformations, ses travaux et son personnel. Étude historique et bibliographique*, Paris, Imprimerie Nationale, 1876.

AULARD Alphonse, *Histoire politique de la Révolution française: Origines et développement de la démocratie et de la République*, Paris, Armand Colin, 1901.

AULARD Alphonse, *Le culte de la raison et le culte de l'Être suprême*, Paris, F. Alcan, 1892.

BABEAU Albert, *Le Louvre et son histoire*, Paris, Firmin-Didot, 1895.

BABELON Ernest, *Description historique et chronologique des monnaies de la république romaine*, Paris, Rollin et Feuardent, 1885.

BABELON Ernest, *Les médailles historiques de Napoléon le Grand, Empereur et roi*, Paris, E. Leroux, 1912.

BARTHELEMY Jean-Jacques, *Voyage du jeune Anacharsis*, Paris, Didier Libraire – Éditeur, 1788.

BARTOLI Pietro Santi et BELLORI Giovanni Pietro, *Le pitture antiche del sepolcro de' Nasonii*, Rome, B. Bussotti, 1680.

BELLORI Giovanni Pietro, *Le pitture antiche delle grotte di Roma, e del sepolcro de' Nasonj diseguate, & intagliate alla similitudine degli antichi originali da Pietro Santi Bartoli, e Francesco Bartoli suo figliuolo*, Rome, nella nuova Stamperia di Gaetano degli Zenobj, 1706.

BENNDORF Otto, *Griechische und sicilische Vasenbilder herausgegeben*, 1870, *Documents Patrimoniaux - Université de Lorraine*, [consulté le 6 mai 2018]. URL : <http://pulsar-bu.univ-lorraine.fr/items/show/114>].

BERTRAND Gabriel (dir.), *Ministère du Commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes. Exposition universelle internationale de 1900. Direction générale de l'exploitation. Congrès international de chimie pure, tenu à Paris du 17 au 22 juillet 1900 : Procès-verbaux sommaires*, Paris, Conservatoire national des arts et métiers, 2010.

BEZE Théodore de, *Icones, id est verae imagines virorum doctrina simul et pietate illustrium, quorum praecipuè ministerio partim bonarum literarum studia sunt restituta, partim vera religio in variis orbis christiani regionibus, nostra patrùmque memoria fuit instaurata : additis eorundem vitae et operae descriptionibus, quibus adjectae sunt nonnullae picturae quas emblemata vocant*, Genève, Jean I de Laon, 1580.

BLANC Charles, « Direction des Beaux-Arts », *Le Moniteur Universel*, 17 mai 1848.

BLONDEL Spire, *L'art pendant la révolution : beaux-arts, arts décoratifs*, Paris, H. Laurens, 1887.

BLÜMNER Hugo, « Il fregio del portico del Foro di Nerva », *Annali del Instituto di Corrispondenza Archeologica*, XLI X, 1877, p. 5-36.

BOURGEOIS Émile, *Le biscuit de Sèvres au XVIII^e siècle*, Paris, Goupil & Cie, Manzi, Joyant & Cie, 1909.

BRASSEUX (Aîné), *Catalogue des médailles de l'histoire numismatique de Napoléon, comme général, consul et empereur, frappées à la Monnaie de Paris, depuis la bataille de Montenotte en 1796 jusqu'à nos jours, en vente chez Brasseux aîné...*, Paris, Brasseux aîné, 1840.

BRYAN Michael, GRAVES Robert Edmund et ARMSTRONG Walter, *Dictionary of Painters and Engravers, Biographical and Critical*, Londres, G. Bell and Sons, 1886.

CABET Étienne, *Histoire populaire de la Révolution française de 1789 à 1830*, Paris, Pagnerre, 1840.

CARAPANOS Constantin, *Dodone et ses ruines*, Paris, Hachette, 1878.

CASTELLANE Boni de, *Mémoires (1867-1932)*, Paris, Perrin, 1986.

CAVAIGNAC Godefroy, « Monuments révolutionnaires », *La Revue républicaine, journal des doctrines et des intérêts démocratiques*, III, 1834, p. 153-154.

CAYLUS Anne Claude, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, Paris, Chez Duchesne, libraire rue S. Jacques, au bas de la fontaine Saint Benoît, au Temple du Goût, 1756, vol.II.

CHARLE Christophe et ROCHE Daniel (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes, XVIII^{ème}-XX^{ème} siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002.

CHENNEVIERES Philippe de, *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts*, Paris, Arthéna, 1979, vol.II.

CLARAC Frédéric, *Musée de sculpture antique et moderne*, Paris, Imprimerie Royale, 1841, vol.1.

CLARAC Frédéric, *Musée de sculpture antique et moderne, ou Description historique et graphique du Louvre et de toutes ses parties et des plus de 2500 statues antiques tirées des principaux musées et des diverses collections de l'Europe, accompagnée d'une iconographie égyptienne, grecque et romaine*, Paris, Imprimerie Royale, 1841.

CLARAC Frédéric et MAURY Alfred, *Description historique et graphique du Louvre et des Tuileries*, Paris, Imprimerie impériale, 1853.

COMITE NATIONAL DU CENTENAIRE DE 1848, *Procès-verbaux du gouvernement provisoire et de la Commission exécutive*, Paris, Imprimerie nationale, 1950.

CONSTANT Benjamin, « De la liberté des Anciens comparée à celle des Modernes », *Écrits politiques*, Paris, Gallimard, 1997, p. 589-619.

CREUZER Friedrich, *Religions de l'antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques. Partie 2, Tome 4 / ouvrage traduit de l'allemand du Dr Frédéric Creuzer ; refondu en partie, complété et développé par J.-D. Guigniaut, publié par L.-Ch. Soyer, avec la collaboration de A. Maury et E. Vinet*], Paris, Treuttel et Würtz, puis J.-J. Kossbühl et Firmin-Didot frères, 1825-1851.

DAREMBERG Charles Victor, SAGLIO Edmond et POTTIER Edmond, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Paris, Hachette, 1877.

DAYOT Armand, *L'Histoire de France par l'image : VIII, Journées révolutionnaires, 1830-1848*, Paris, Flammarion, s. d.

DAYOT Armand, *L'Histoire de France par l'image : X, L'Invasion. Le Siège. La Commune*, Paris, Flammarion, 1901.

DECAMPS Alexandre, « Les arts et l'industrie au dix-neuvième siècle », *La Revue républicaine, journal des doctrines et des intérêts démocratiques*, IV, 1835, p. 175-194.

DELAROCHE Paul, HENRIQUEL-DUPONT Louis-Pierre et LENORMANT Charles (dir.), *Trésor de numismatique et de glyptique, ou Recueil général de médailles, monnaies, pierres gravées, bas-reliefs, etc., tant anciens que modernes, les plus intéressants sous le rapport de l'art et de l'histoire, gravés par les procédés de M. Achille Collas.*, Paris, Bureau du trésor de numismatique et de glyptique, Chez Rittner et Goupil, 1831.

DEWAMIN Émile, *Cent ans de Numismatique française, de 1789 à 1889, ou A, B, C de la Numismatique moderne*, Paris, D. Dumoulin et Cie, 1895.

DEWAMIN Emile Pierre Norbert, *Cent ans de numismatique française*, Paris, D. Dumoulin, 1898.

DIDOT Firmin frères MM., *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours avec les renseignements bibliographiques et l'indication des sources à consulter: Monniotte - Murr*, Paris, Didot Firmin, 1865, vol.36.

DIDOT Firmin frères MM., *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours avec les renseignements bibliographiques et l'indication des sources à consulter: Geoffrin-Goerres*, Firmin Didot frères, 1858, vol.20.

DOMPIERRE DE CHAUFÉPIE Henri-Jean de, *Les Médailles et plaquettes modernes*, Paris, Kleimann, 1900, vol. 2/.

DUCHESNE aîné et REVEIL Étienne Achille, *Musée de peinture et de sculpture, ou Recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe*, Paris-Bruxelles, Audot, 1830.

DUCHESNE Jean et REVEIL Etienne Achille, *Musée de peinture et de sculpture, ou Recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe*, Paris, Audot, 1834.

DUMAS François-Guillaume, *Revue illustrée*, Paris, Ludovic Baschet, 1889, vol.7.

DUMERSAN Théophile Marion, *Éléments de numismatique : ou Introduction à la connaissance des médailles antiques. Développements sur la manière de supputer les monnaies anciennes et sur leur valeur*, Paris, s. n., 1833.

DÜMLER Georg Ferdinand, « Athena », dans *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Buchhandlung, 1896, vol.II-2, p. 1942-2019.

DUPUYTREN Guillaume, *Académie royale des sciences. Rapport fait dans les séances des 26 septembre, 7 et 21 novembre 1825*, Paris, imprimerie de F. Didot, 1826.

DURAND Jean-Nicolas-Louis, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle, avec un texte extrait*, Paris, s. n., 1799.

DURUY Albert, *L'Instruction publique et la Révolution*, Paris, Hachette, 1882.

DURUY Victor, *Histoire des Romains*, Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1970, vol.1.

DURUY Victor, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, Graz, Akademische Druck-u, 1887, vol.1.

DUSSIEUX L., *Les Artistes français à l'étranger*, Paris, Gide et J. Baudry, 1850.

ETEX Antoine, *Les Souvenirs d'un artiste*, Paris, Dentu, 1877.

ÉVRARD DE FAYOLLE Alexis de, *Recherches sur Bertrand Andrieu, de Bordeaux, graveur en médailles, membre de l'Académie impériale et royale des beaux-arts de Vienne, graveur du Cabinet du roi, chevalier de l'ordre royal de Saint-Michel (1761-1822) : sa vie, son œuvre*, Paris, E. Bertrand, 1902.

FELLER François Xavier de et SIMONIN F.-M., *Biographie universelle des hommes qui se sont fait un nom par leur génie, leurs talents, leurs vertus, leurs erreurs ou leurs crimes*, Paris, Fay, imprimeur de l'évêché, 1845, vol.3.

FLOURENS Pierre, *Éloge historique d'Etienne Geoffroy Saint-Hilaire : lu dans la séance publique annuelle du 22 mars 1852 / par M. Flourens*, Paris, imprimerie de F. Didot frères, 1852.

FONTAINE Pierre-François-Léonard, *Journal (1799-1853)*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, vol.1.

FOVILLE Alfred de, *L'Art de la médaille en France depuis un quart de siècle*, s.l., s. n., s. d.

FREDDMAN Luba, *The Revival of the Olympian Gods in Renaissance Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

GABET Charles, *Dictionnaire des artistes de l'école française, au XIX^e siècle : peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin, lithographie et composition musicale*, Paris, Madame Vergne, 1831.

GAL Geneviève, « Le Daremberg-Saglio-Pottier en ligne (ND@GR) : un chantier en cours. En guise d'introduction... », *Anabases. Traditions et Réceptions de l'Antiquité*, n° 4, 2006, p. 157-158.

GARNIER Charles, *À travers les arts, causeries et mélanges*, Hachette, Picard, 1869.

GARRAUD, « Appel aux artistes », *Le Moniteur Universel*, 18 mars 1848.

GATULLE Emmanuel Georges, *Petite histoire du Palais-Bourbon par Georges Gatulle*, Bordeaux, Elytis, 2011.

GAUTIER, « Exposition des figures », *Le Siècle*, 21 novembre 1848.

GAUTIER, « École Nationale des Beaux-Arts, Symbolisme de la République », *L'Artiste*, I, 1848, p. 160-161.

GAUTIER Théophile, « Concours pour la figure de la République », *La Presse*, 21 mai 1848.

GERHARD Eduard, *Etruskische und Kampanische Vasenbilder des Königlichen Museums zu Berlin*, Berlin, s. n., 1843.

GERHARD Eduard, *Auserlesene Griechische Vasenbilder, hauptsächlich Etruskischen Fundorts*, Berlin, Reimer, 1839.

GIGAULT D'OLINCOURT F., *De la construction des écoles primaires en France et de l'établissement de leur mobilier*, Paris, Hachette, 1842.

GORJEU, SALINS et CHABOUILLET A., *Catalogue des poinçons, coins et médailles du Musée Monétaire de la commission des monnaies et médailles*, Paris, A. Pihan De La Forest, 1833.

GOUREVITCH Danielle, *La mission de Charles Daremberg en Italie (1849-1850)*, Naples, Instituto nazionale di Archeologia e storia dell'arte/Centre Jean-Bérard/Institut français de Naples, 1994.

GOURLIER C. et BIET L.-M.-D., *Choix d'édifices publics projetés et construits en France depuis le commencement du XIX^e siècle, publié avec l'autorisation du ministre de l'Intérieur*, Paris, Louis Colas, Carilian-Goeury, libraire des corps royaux des Ponts et Chaussées et des Mines, 1825, vol. 3/.

GRAVELOT, COCHIN et GAUCHER Charles-Étienne, *Iconologie, ou Traité de la science des allégories*, Paris, Lattré, 1796, vol. I.

HAMILTON William et TISCHBEIN Johann Heinrich Wilhelm (dir.), *Collection Of Engravings From Ancient Vases Of Greek Workmanship: Discovered In Sepulchres In The Kingdom Of The Two Sicilies But Chiefly In The Neighbourhood Of Naples During The Course Of The Years MDCCLXXXIX and MDCCLXXXX*, Naples, Mr. Wm. Tischbein, Director of the Royal Academy of Painting at Naples, 1795.

HENARD Robert, *Paris : les jardins et les squares (Les Richesses d'art de la Ville de Paris)*, Paris, Renouard, 1911, vol.36.

HENNIN Michel, *Histoire numismatique de la Révolution française*, Paris, Merlin, 1826.

HENNIN Michel, GRATET DUPLESSIS Georges Victor Antoine, *Inventaire de la collection d'estampes relatives à l'histoire de France léguée en 1836 à la Bibliothèque Nationale*, Paris, Henri Menu, 1877.

HUGUES C., *Lettre de Marianne aux Républicains*, Marseille, Clappier, 1871.

HUSTIN Albert, « Médailles parlementaires », *L'Art*, 1 mars 1906.

HUSTIN Albert, « La médaille sénatoriale », *L'Art*, juin 1903.

JAHN Otto, *De antiquissimis Minervae simulacris atticis*, Apud A. Marcum, s. l., 1866.

JAL A., *Esquisses, croquis, pochades ou tout ce qu'on voudra sur le Salon de 1827*, Paris, Ambroise Dupont Libraires, 1828.

JAN L., « Portrait de la République », *Le Siècle*, 21 novembre 1848.

JAURES Jean, *Histoire socialiste de la Révolution française*, Paris, L'Humanité, 1922.

JOCKEY Philippe, *L'archéologie*, Paris, Belin, 1999.

JOUIN Henry, *La sculpture au Salon de 1876*, Paris, Éditions Plon, 1877.

- JULLIAN Camille, *Choix des historiens français du XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1896.
- KERSAINT Armand-Guy de, *Discours sur les monuments publics, prononcés au conseil du département de Paris, le 15 décembre 1791*, Paris, Imprimerie de P. Didot l'aîné, 1792.
- LA TOUR Henri de, *Catalogue des jetons de la Bibliothèque nationale. Rois et reines de France*, Paris, C. Rollin et Feuardent, 1897.
- LALLEMENT Guillaume, *Choix de rapports, opinions et discours prononcés à la Tribune nationale depuis 1789 jusqu'à ce jour ; recueillis dans un ordre chronologique et historique*, Paris, 1818, vol.II, Année 1790.
- LAMI Stanislas, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au XVIII^e siècle*, Paris, H. Champion, 1910.
- LANDON Charles-Paul, *Recueil des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure en taille-douce, en médailles et en pierres fines citées dans le rapport du jury sur les prix décennaux*, Paris, Firmin Didot, 1810.
- LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Larousse, 1867.
- LARROUMET Gustave, *Petits portraits et notes d'art*, Paris, Hachette, 1897, vol.II.
- LENOIR Alexandre, *Musée impérial des monuments français. Histoire des arts en France, et description chronologique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et femmes célèbres, qui sont réunis dans ce musée*, Paris, chez l'auteur, 1810.
- LENOIR Alexandre, *Description historique et chronologique des monuments de sculpture réunis au Musée des Monuments Français : Suivie d'une dissertation sur la barbe et les costumes de chaque siècle, et d'un traité de la peinture sur verre, par le même auteur*, Paris, Hacquart, 1806.
- LENORMANT Charles et WITTE J. de, *Élite des monuments céramographiques, matériaux pour l'histoire des religions et des moeurs de l'antiquité, rassemblés et commentés*, Paris, Leleux libraire, 1844, vol.III.
- LENORMANT François, *Monnaies et médailles*, Paris, nouvelle édition, 1884.
- LIESVILLE A.-R. de, *Histoire numismatique de la Révolution de 1848*, Paris, Champion, 1877.
- MARMOTTAN Paul, *Les Statues de Paris*, Paris, Henri Laurens, 1886.
- MARTIN Alexis, *Une Visite à Paris, la ville et ses promenades vues en quinze jours*, Paris, A. Hennuyer, 1909.
- Marx Roger, *Les Médailleurs français au XIX^{ème} siècle*, Paris, Lahure éditeur, 1897.

MARX Roger, *Les Médailleurs français contemporains, recueil de 442 médailles modernes*, Paris, H. Laurens éditeur, 1898.

MARX Roger, *Les Médailleurs français depuis 1789, Société de propagation des livres d'art*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1897.

MARX Roger, *Les Médailleurs modernes en France et à l'étranger 1800-1900*, Paris, H. Laurens éditeur, 1901.

MAURY Arthur, *Histoire des timbres-poste français*, Paris, s. n., 1907.

MAURY Arthur, *Les emblèmes et les drapeaux de la France*, Paris, Armand Colin, 1904.

MAZEROLLE Fernand, « L'Hôtel et le musée de la Monnaie », *Beaux-Arts*, numéro spécial, 1927.

MAZEROLLE Fernand, *La Monnaie. Les bâtiments, les ateliers, le musée*, Paris, Renouard H. Laurens, 1907.

MICHAUD Louis Gabriel, *Biographie universelle, ancienne et moderne*, Paris, Chez Madame C. Desplaces et M. Michaud, 1855, vol.11.

MICHELET Jules, *Histoire de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 2007, vol. 4/.

MILLIN Aubin Louis, *Histoire métallique de la Révolution française*, Paris, Imprimerie impériale, 1806.

MILLIN Aubin Louis, *Histoire métallique de Napoléon, ou Recueil des médailles et des monnaies qui ont été frappées depuis la première campagne de l'armée d'Italie jusqu'à son abdication en 1815*, Londres, Treuttel et Wurtz, 1819.

MINISTERE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE, *Comptes définitifs des dépenses de l'exercice*, Paris, Imprimerie nationale, (un volume par an).

MINISTERE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE, *Statues historiques de la France, Inventaire général des richesses d'art de la France, vol. Province-Monuments civils 4*, 1890.

MINISTERE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS, *Inventaire général des richesses d'art de la France*, Paris, Imprimerie nationale, 1879, vol.21.

MIONNET Théodore Edme, *Description de médailles antiques, grecques et romaines : Supplément*, Paris, Sebsterl, 1824.

MOLINIER Émile, *Les plaquettes : les bronzes de la renaissance : catalogue raisonné*, Paris, J. Rouam, 1886.

MONTFAUCON Bernard de, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris, F. Delaulne, 1719, vol. I.

MULLIE Charles, *Biographie des célébrités militaires des armées de terre et de mer de 1789 à 1850*, Paris, Poignavant et Compagnie, 1852.

MUSEE NATIONAL DES MONUMENTS FRANÇAIS et LENOIR Alexandre, *Musée impérial des monuments français : Histoire des arts en France, et description chronologique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, qui sont réunis dans ce musée*, Paris, chez l'auteur, 1810.

NARJOUX Félix, *Architecture communale*, Paris, Vve A. Morel, 1870, vol. 3 [I-II : Hôtels de ville, mairies, maisons d'école, salles d'asile, presbytères, halles et marchés, abattoirs, lavoirs, fontaines, etc.1870 ; vol. III : Architecture scolaire : écoles de hameaux, écoles mixtes, écoles de filles, écoles de garçons, groupes scolaires, salles d'asiles, écoles professionnelles, écoles normales primaires, 1880].

NICARD Pol, *Alexandre Hesse, sa vie et ses ouvrages*, Paris, Librairie Renouard, 1883.

NOUGARET Pierre-Jean-Baptiste, *Chansons de guerre, pour les soldats français, au moment de combattre les ennemis de la République et de la liberté ; Nouvelles Minerves*, Paris, Debray, 1793.

PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS, *Catalogue sommaire des collections municipales, notice historique du Palais des Beaux-Arts et des collections municipales*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1906.

PAULY August, WISSOWA Georg, KROLL Wilhem, MITTELHAUS Karl et ZIEGLER Konrat (dir.), *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft : neue Bearbeitung*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1894.

PERDRIZET Paul, « De quelques monuments figurés du culte d'Athéna Ergané », dans *Mélanges Perrot : recueil de mémoires concernant l'archéologie classique, la littérature et l'histoire anciennes*, Paris, A. Fontemoing, 1903, p. 259-267.

PETERSEN E., « Mitteilungen des kaiserlichen deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung », dans *Sitzungsprotokolle*, 1886, vol. IV, p. 88.

PHILIPPART H., « Gustave Fougères », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 7, n° 1, 1928, p. 394-395.

PIERRE Victor, *La terreur sous le Directoire : histoire de la persécution politique et religieuse après le coups d'État du 18 fructidor (4 septembre 1797)*, Paris, Retaux-Bray, 1887.

PYAT F., *Lettre à Marianne*, Londres, F. Martin, 1856.

QUATREMERE DE QUINCY Antoine Chrysostome, *Le Jupiter olympien ou l'art de la sculpture antique*, Paris, de Bure Frères, 1815.

QUINCY Antoine-Chrysostome Quatremère de, *Encyclopédie méthodique : Architecture*, Paris, chez Panckoucke libraire, 1788.

QUINET Edgar, *La Révolution*, 3^e éd., Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven, 1865, vol. 2.

RAOUL-ROCHETTE Désiré, *Cours d'archéologie, professé par M. Raoul-Rochette, à la bibliothèque du roi, tous les mardis. Publié par la sténographie avec l'autorisation et la révision du professeur*, Paris, Eugène Renduel, libraire-éditeur, rue des Grands-Augustins, 1828.

REINACH Salomon, « Le temple d'Aphaia à Égine », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 45, n^o 4, 1901, p. 524-537.

REINACH Salomon, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, Paris, E. Leroux, 1897.

REINACH Salomon, *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*, Paris, E. Leroux, 1899.

REMY F., *La Marianne dans les Campagnes*, Auxerre, Gallot, 1881.

RENAN Ernest, « La prière sur l'Acropole », *Revue des deux mondes*, 1876.

RESAL et ALBY, « Notes sur la construction du Pont Alexandre III », *Annales des ponts et chaussées. 1^{ère} partie. Mémoires et documents relatifs à l'art des constructions et au service de l'ingénieur*, Paris, Dunod, 1898, p. 165-214.

REVEIL Etienne Achille et DUCHESNE aîné, *Musée de Peinture et de Sculpture*, Paris, Audot, 1834, vol.XVI.

REYNAUD Léonce, *Traité d'architecture contenant des notions générales sur les principes de la construction et sur l'histoire de l'art*, Paris, Carilian-Goeury et V. Dalmont, 1850, vol.2.

RICH Anthony, *A Dictionary of Roman and Greek Antiquities*, Londres, Longmans, Green & Company, 1873.

RIPA Cesare, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont présentées*, Jean BAUDOIN (trad.), Paris, Aux amateurs de livres, 1643.

ROCHETTE Désiré Raoul et BLOUET Guillaume-Abel, *Funérailles de M. Blouet : Discours de M. Raoul-Rochette le jeudi 19 mai 1853*, Paris, Didot, 1853.

ROCHETTE Raoul, « Du concours en fait d'ouvrages d'art et de travaux publics », *Revue de Paris*, XX, 1830, p. 14-24.

RONDOT Natalis, *Les médailleurs et les graveurs de monnaies, jetons et médailles en France*, Paris, Henri de la Tour, 1904.

ROSSET Anne-Marie, *Un siècle d'Histoire de France par l'estampe, 1770-1871, Collection de Vinck, Inventaire analytique*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1938.

ROZET G., « Horloge de la Bibliothèque nationale », *L'Architecture*, 1903, p. 476-477.

SAINT-JUST Louis Antoine de, « Rapport au nom du Comité de salut public et du Comité de sûreté générale sur la police générale, sur la justice, le commerce, la législation et les crimes des factions présenté à la Convention nationale le 26 germinal an II (15 avril 1794) », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2004, p. 747.

SALLE Jean-Baptiste, *Examen critique de la Constitution de 1793*, Paris, Gorsas, 1795.

SANDOZ Marc, *Antoine-François Callet, 1741-1823*, Tours, Editart-Quatre Chemins, 1985.

SARRUT Germain et SAINT-EDME B., *Biographie des Hommes du Jour*, Paris, Krabbe, 1841, vol.VI-I.

SAULCY Louis Félicien de, *Souvenirs numismatiques de la Révolution de 1848. Recueil complet des médailles, monnaies et jetons qui ont paru en France depuis le 22 février jusqu'au 20 décembre 1848*, Paris, J. Rousseau, 1849.

SCHMITZ Leonhard, « Itonia », dans William SMITH (dir.), *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, Boston, 1849, vol.2, p. 634.

SCHNEIDER & C^{ie}, *Le pont Alexandre III à Paris : pont roulant de montage*, Paris, C. Béranger, 1900.

SCHÖNE Richard, *Griechische Reliefs aus Athenischen Sammlungen*, Leipzig, s. n., 1872.

SIMOND Charles, *Paris de 1800 à 1900 : Les centennales parisiennes, panorama de la vie de Paris à travers le XIX^e siècle*, Paris, Plon-Nourrit et C^{ie}, 1903.

SLOANE Joseph C., *Paul Marc Joseph Chenavard: Artist of 1848*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2012.

SOCIETE REPUBLICAINE DES ARTS DE PARIS, *Procès-Verbaux de la Commune générale des arts de peinture, sculpture, architecture et gravure (18 juillet 1793-tridi de la Ire décade du 2e mois de l'an II) et de la Société populaire et républicaine des arts (3 nivôse an II-28 floréal an III)*, Paris, J.-E. Bulloz, 1903.

SOREL Albert, *L'Europe et la Révolution française. VI, La trêve, Lunéville et Amiens, 1800-1805*, 4^e éd., Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, 1903.

STAËL-HOLSTEIN Germaine de, *Considérations sur les principaux événements de la Révolution française : ouvrage posthume*, Paris, Delaunay : Bossange et Masson, 1818, vol. 3.

STENDHAL, *Voyage en Italie, Promenades dans Rome*, Paris, Gallimard, coll.« Le Pléiade », 1973.

SUAU (dir.), *Notice des tableaux, statues, bustes, bas-reliefs et Antiquités, composant le Musée de Toulouse*, Toulouse, Douladoure, 1820.

TAINÉ Hippolyte Adolphe, *Les origines de la France contemporaine*, 1^{re} éd., Paris, France, Hachette, 1876, vol. 3.

THIERRY Jules, *Notice historique de l'Arc de Triomphe de l'Étoile: Publiée par Jules Thierry et G. Coulon, Inspecteurs du monument*, Paris, J. Thierry Rosselin, 1847.

TURBIN Jacques, « La maison du peuple », *Lorraine-Artiste*, 1 mai 1902.

VALENTI Catherine, « “Daremborg et Saglio” ou “Saglio et Pottier” ? La difficile gestation d'un dictionnaire savant », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 4, 2006, p. 159-167.

VALLET DE VIRIVILLE Auguste, « Les emblèmes de la monarchie et de l'autorité publique en France », *Le courrier français*, n° 44, 12 août 1845.

VAPEREAU Louis-Gustave, *Dictionnaire universel des contemporains : contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers. A - H*, Paris, Hachette, 1858.

VENUTI R., *Collectanea antiquitatum romanarum quas centum tabulis aeneis incisas et a Rodulphino Venuti notis illustratas, exhibet Antonius Borioni*, Rome, s. n., 1737.

VERLY Hippolyte, *Essai de biographie lilloise contemporaine, 1800-1869 : augmenté d'un Supplément et accompagné de notes historiques et bibliographiques*, Lille, Leleu, 1869.

VIOLLET-LE-DUC Eugène, *Entretiens sur l'architecture*, Paris, A. Morel, 1863, vol. 2.

WALLON Henri, « Notice historique sur la vie et les travaux de M. L.-F.-J. Caignart de Saulcy, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 25, n° 4, 1881, p. 331-370.

WINCKELMANN Johann Joachim, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, Paris, Le livre de poche, 2005.

ZOEGA Georg, *Li Bassirilievi Antichi di Roma*, Rome, Francesco Bourlie, 1808, vol. I.

Catalogue illustré de peinture et sculpture (dix-huitième année) : salon de 1896, Paris, Ludovic Baschet, 1899.

Catalogue des poinçons, coins et médailles du Musée monétaire de la Commission des monnaies et médailles, Paris, A. Pihan De La Forest, 1833.

Correspondances littéraires, 1763, vol. V.

« Concours pour le second tableau destiné à la Chambre des Députés », *Journal des artistes*, 1831, p. 104.

« Concours pour le troisième tableau destiné à la Chambre des Députés », *Journal des artistes*, 1831, p. 258.

Dictionnaire de la Conversation et de la Lecture (supplément), Paris, Garnier Frères, 1849.

L'Art, 1907-1875.

L'Illustration.

Le Moniteur.

Médailles de la Monnaie de Paris, Médailles et plaquettes artistiques, médailles de mariage, médailles de récompense, concours, Paris, Hôtel des Monnaies, 1908.

Mélanges Perrot: recueil de mémoires concernant l'archéologie classique, la littérature et l'histoire ancienne, Paris, Ancienne Librairie Thorin et fils, 1903.

Monumenti, annali e bullettini pubblicati dall'Instituto di corrispondenza archeologica, Queensland, s. n., 1854.

Rapport de la commission d'enquête sur l'insurrection qui a éclaté dans la journée du 23 juin, Paris, Imprimerie nationale, 1848.

Rapports et discussions de toutes les classes de l'institut de France sur les ouvrages admis au concours pour les prix décennaux, Paris, Baudouin et Cie., 1810.

Séance publique annuelle de l'Académie des sciences morales et politiques, du samedi 4 janvier 1862, présidée par M. Franck, Paris, F. Didot frères, fils, 1862.

Union d'Hebé avec Minerve ou le Jeune Daphnis, chef des bergers d'Ænotrie, Dijon, P. de Saint, 1754.

Vignettes 1830-1895. Album des vignettes mis à disposition des imprimeurs par la fonderie Deberny, Ramsay/Caractère, 1895.

Annexes

Annexe 1 : exemple de fiche de la base de données

589 Total (Non triés)

Enregistrements 6

Afficher tout Nouvel enregistrement Supprimer l'enregistrement Rechercher Trier Partager

Modèle : Fiche Corpus Format affichage : Prévisualisation

Corpus

Auteurs Commanditaires Bibliographie Accueil Catalogue

No Fiche 10 Type de corpus Contemporain

Titre ou désignation
La Paix de 1815

Informations générales Conservation Origine Analyse iconographique Bibliographie

Auteur 5 ÉTEX Antoine

Type de support_d'objet
haut-relief

Matériaux
Pierre

Technique

Fondeur


Datation

Initiale 1833 Finale 1836


Dimensions
11,6x6m

Date création 16/05/2014 Notes

Date modification 05/05/2018



Référence illustration 1
photo : Manon Champier



Référence illustration 2
détail

Corpus

Auteurs Commanditaires Bibliographie Accueil Catalogue

No Fiche 10 Type de corpus Contemporain

Titre ou désignation
La Paix de 1815

Informations générales Conservation Origine Analyse iconographique Bibliographie

Lieu de conservation_emplacement
Paris, pilier gauche de l'Arc de triomphe de l'Etoile, côté avenue de la Grande Armée

No inventaire

Etat de conservation


Disparition

Date de disparition


Différents lieux de conservation ou d'exposition

Date création 16/05/2014 Notes

Date modification 05/05/2018



Référence illustration 1
photo : Manon Champier



Référence illustration 2
détail

Corpus Auteurs Commanditaires Bibliographie Accueil Catalogue

No Fiche 10 Type de corpus Contemporain

Titre ou désignation
La Paix de 1815

Informations générales Conservation Origine Analyse iconographique Bibliographie

Commanditaire_destinataire 2 État français

Objet_s_ associé_s_
fiche 19, 378

Provenance Lieu de fabrication

Fonction attribuée à la pièce

Lieu de découverte

Date et conditions de découverte

Date création 16/05/2014 Notes

Date modification 05/05/2018

Référence illustration 1
photo : Manon Champier

Référence illustration 2
détail

Corpus Auteurs Commanditaires Bibliographie Accueil Catalogue

No Fiche 10 Type de corpus Contemporain

Titre ou désignation
La Paix de 1815

Informations générales Conservation Origine Analyse iconographique Bibliographie

Description Allégorie de la paix avec au premier plan un

Présence de la déesse X

Simple emploi des attributs

Figure apparentée à la déesse

Attributs présents casque bouclier gorgoneion olivier griffon victoire
 lance égide chouette serpent épée sphinx

Modèle antique servant d'inspiration ou Type iconographique

Copie d'un original

Signification allégorique

Environnement iconographique

Association à d'autres figures ou attributs

Inscription :

Dans le contexte général

Dans l'œuvre de l'artiste

Date création 16/05/2014 Notes

Date modification 05/05/2018

Référence illustration 1
photo : Manon Champier

Référence illustration 2
détail

Corpus

Auteurs Commanditaires Bibliographie Accueil Catalogue

No Fiche Type de corpus

Titre ou désignation

Informations générales Conservation Origine Analyse iconographique Bibliographie


Sources

Publications modernes

Maurice Agulhon, Marianne au combat, Paris, Flammarion, 1979, p. 64.
 Isabelle Rouge-Ducos, L'Arc de triomphe de l'Étoile. Art et histoire, Dijon, Fatou, 2008.

Date création Notes

Date modification

Référence illustration 1

Référence illustration 2

Auteurs

Commanditaires Bibliographie Corpus Accueil Catalogue

id_Auteur

Nom

Dates naissance

Dates deces

Nationalite

Notes

Commanditaires

Auteurs Bibliographie Corpus Accueil Catalogue

id_Commanditaire

Nom Commanditaire

Statut Commanditaire

Regime

Bibliographie [Corpus](#) [Auteurs](#) [Commanditaires](#) [Accueil](#) [Catalogue](#)

<p>Auteur <input type="text" value="Maurice Aulhon"/></p> <p>Titre <input type="text" value="Marianne au combat"/></p> <p><input type="radio"/> <Liste de valeurs manquante></p>	<p><i>Notes personnelles</i></p> <p>Theme <input type="text"/></p> <p>Résumé / notes personnelles</p> <div style="border: 1px solid #ccc; height: 40px;"></div> <p>Cote <input type="text"/></p>
--	--

<p>Collection / Titre du périodique <input type="text"/></p> <p>In / Titre du document hôte <input type="text"/></p> <p>Lieu d'édition <input type="text" value="Paris"/> Date d'édition <input type="text" value="1979"/></p> <p>Editeur / Organisme de soutenance <input type="text" value="Flammarion"/></p> <p>Pagination <input type="text"/> N° / Partie / Fascicule <input type="text"/></p> <p>Localisation dans le doc. <input type="text"/></p>	<p>Auteur Secondaire <input type="text"/></p> <p>Auteur Principal DocumentHote <input type="text"/></p> <p>Mention d'édition <input type="text"/></p> <p>Discipline <input type="text"/></p> <p>Niveau du travail univ. <input type="text"/></p> <p>Notes <input type="text"/></p> <p>ISBN / ISNN <input type="text"/></p>	<p>Utilisé pour articles persos</p> <div style="border: 1px solid #ccc; height: 60px;"></div>	<p>Mots Clefs</p> <div style="border: 1px solid #ccc; height: 60px;"></div>
---	--	---	---

Annexe 2 :

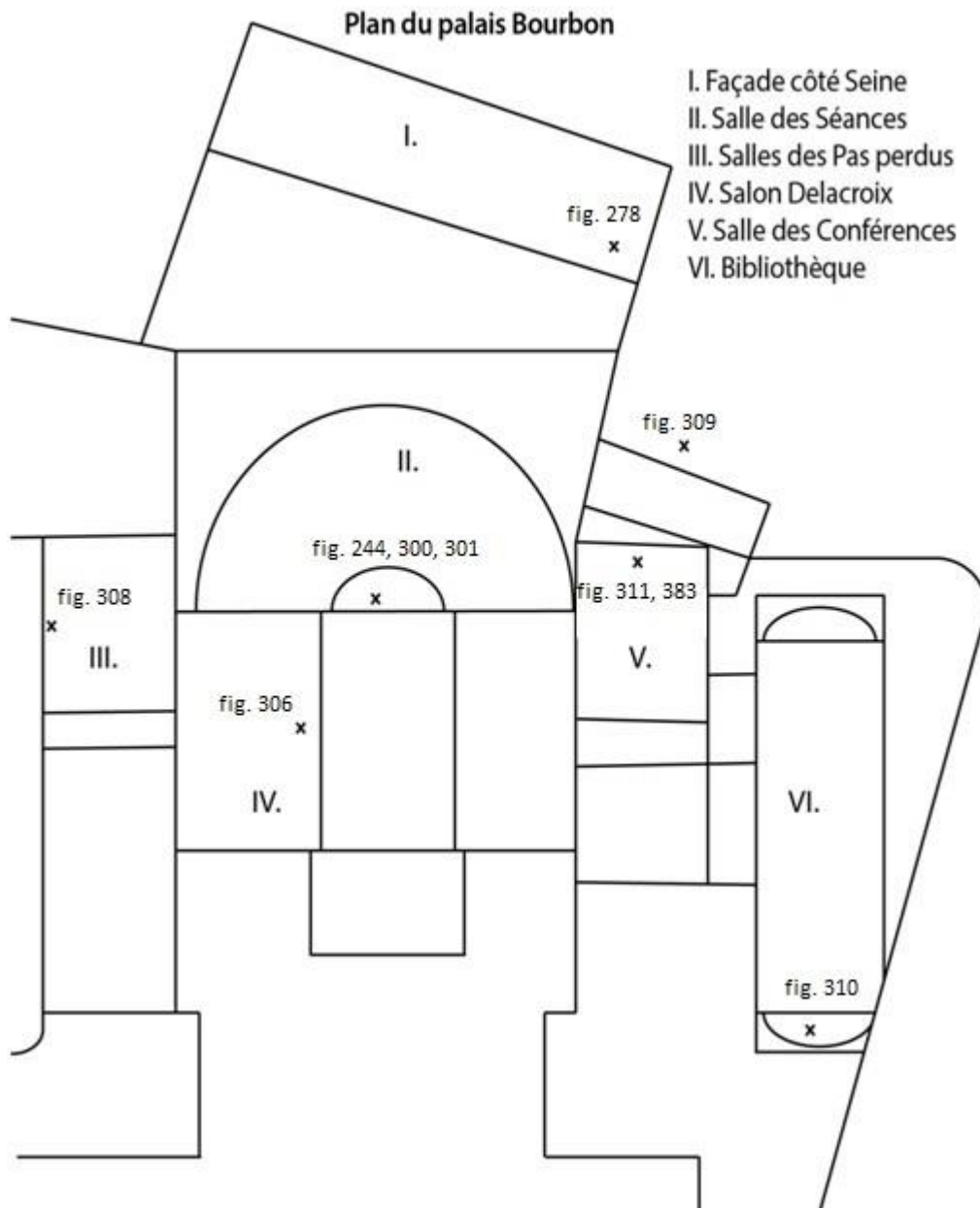


Table des matières

REMERCIEMENTS.....	1
AVANT-PROPOS.....	2
INTRODUCTION	3
PREMIERE PARTIE : ATHENA DANS L’HISTORIOGRAPHIE DU XIXE SIECLE ET POUVOIR DE L’IMAGE DE L’ANTIQUITE A L’EPOQUE CONTEMPORAINE : UN SOCLE THEORIQUE ET CONTEXTUEL POUR L’ANALYSE DE LA RECEPTION DE LA DEESSE	29
CHAPITRE 1 QUELLES SOURCES SUR ATHENA DANS LA FRANCE DU XIXE SIECLE ?	31
1.1. <i>L’Antiquité expliquée et représentée en figures (1719-1724) par Bernard de Montfaucon : donner à voir l’Antiquité.....</i>	32
1.1.1. Une ambition encyclopédique	33
1.1.2. Athéna et Minerve : une seule et même déesse.....	36
1.1.3. La relative place accordée à Minerve dans l’Antiquité expliquée	39
1.1.4. Une notice descriptive faisant office de répertoire iconographique de la déesse	41
1.1.5. Une vision chrétienne favorisant l’allégorisation de la déesse	46
1.2. <i>L’apport de Winckelmann : consacrer l’Antiquité comme autorité artistique</i>	48
1.2.1. Une méthode moderne aux fondements d’une nouvelle discipline	48
1.2.2. La suprématie de l’art grec.....	50
1.2.3. La perspective évolutionniste : une leçon pour les contemporains	52
1.3. <i>Le Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines de Daremberg et Saglio : vers une connaissance exhaustive de l’Antiquité</i>	54
1.3.1. Une publication colossale entreprise par plusieurs générations d’auteurs	54
1.3.2. Le renouveau de l’importance des images.....	58
1.3.3. Une notice exhaustive et à la pointe de la recherche dépeignant une figure complexe	61
1.3.4. Lier Athéna et Athènes.....	65
1.3.5. Mettre en avant la relation d’Athéna à Zeus	67
1.3.6. Les attributions d’Athéna : un portrait qui préfigure les grandes thématiques de sa réception ...	70
1.3.7. Une vision évolutionniste de l’iconographie tendant vers un lissage de la figure d’Athéna	79
1.3.8. Une vraie place accordée à l’héritage romain.....	88
1.3.9. L’article sur l’égide : une analyse iconographique détaillée de l’attribut.....	92
1.4. <i>Les travaux de Victor Duruy : pour une histoire synthétique de l’Antiquité et accessible à tous</i>	94
1.4.1. L’Histoire des Romains : un ouvrage synthétique et chronologique.....	95
1.4.2. Minerve : une déesse pacifique tournée vers les activités humaines	96
1.4.3. L’iconographie de Minerve réduite au rang d’illustration	99
1.4.4. L’usage des théonymes latins dans L’Histoire des Grecs : le poids de la tradition.....	103
1.4.5. La terrible Athéna primitive	104
1.4.6. Une vision évolutionniste : vers une allégorisation d’Athéna	106
1.4.7. La relation Athéna-Athènes, toujours mise en avant.....	110

1.4.8. Une iconographie plus fournie : un répertoire de formes pour les artistes.....	113
CHAPITRE 2 LE POUVOIR DE L'IMAGE ET SES PROCESSUS DE CONSTRUCTION : DE L'ANTIQUITE AUX ALLEGORIES	
CONTEMPORAINES.....	123
2.1. <i>Les images dans l'Antiquité : plasticité du divin et mise en scène du pouvoir.....</i>	123
2.1.1. Les images divines : une certaine plasticité	124
2.1.2. Les images et la mise en scène du pouvoir dans l'Antiquité	130
2.2. <i>La place éminente de l'Antiquité dans l'art.....</i>	149
2.2.1. Les manuels de Ripa, Gravelot et Cochin : des références en matière d'iconologie	149
2.2.2. La massive diffusion de la statuaire antique : donner à voir l'Antiquité	161
2.2.3. L'Antiquité dans les institutions artistiques : un modèle conservateur ?.....	168
2.3. <i>Différents degrés de réception dans la conception des images.....</i>	174
2.3.1. Premier degré : la copie de modèle antique	174
2.3.2. Deuxième degré : la composition d'images fidèles aux codes antiques	178
2.3.3. Troisième degré : le bricolage allégorique	180
2.3.4. La citation : l'évocation de la déesse par un attribut isolé	183
DEUXIEME PARTIE : ATHENA GUERRIERE ET CIVILISATRICE AU SERVICE DES POUVOIRS PUBLICS....	
187	
CHAPITRE 3 LA RECEPTION D'ATHENA DANS LE DOMAINE MILITAIRE : DE LA COMBATIVITE A L'AUTORITE SEREINE.....	
189	
3.1. <i>L'allégorisation d'Athéna dans les en-têtes militaires et les médailles : une République</i>	
<i>guerrière, mais de moins en moins agressive</i>	191
3.1.1. Le corpus des vignettes révélateur d'une pratique allégorique	192
3.1.2. Athéna en série : une iconographie à succès	195
3.1.3. L'hybridation entre Athéna et la Liberté : une République guerrière	197
3.1.4. Athéna et les chefs charismatiques de l'armée : l'exemple de Napoléon Bonaparte	202
3.1.5. Des variétés dans l'iconographie : le bricolage allégorique	208
3.1.6. Athéna combattive ou apaisée : la période trouble de la Révolution au Consulat	211
3.1.7. Athéna en République reconnaissante : les médailles commémoratives de 1848	214
3.2. <i>Athéna, personnification de la guerre bienfaisante</i>	221
3.2.1. Delacroix : Athéna en Guerre régénératrice	221
3.2.2. Heim : Athéna en Guerre sereine.....	223
3.3. <i>Athéna dans la victoire.....</i>	225
3.3.1. Donner à voir la victoire comme dans l'Antiquité : un argument de légitimité	225
3.3.2. Dépasser l'Antiquité : mélanger les influences antiques et celles de la Renaissance	231
3.3.3. Changer de régime : nouveaux symboles, nouvelles références antiques.....	235
3.3.4. Le projet final sous la Monarchie de Juillet : marier les allégories antiques et l'histoire	
contemporaine pour un monument fédérateur.....	237
3.3.5. La récurrence d'Athéna au fil des projets	240
3.3.6. Les Athéna du projet final : la Paix et l'Autorité.....	242
3.3.7. Décharger l'aspect belliqueux d'Athéna sur d'autres figures.....	248
CHAPITRE 4 LA METIS CIVILISATRICE : LA RECEPTION D'ATHENA DANS LE DOMAINE DU SAVOIR ET DE LA CULTURE	
255	
4.1. <i>Athéna, personnification de la Sagesse</i>	257

4.1.1. Des titres d'œuvres qui évoquent l'allégorisation de la déesse.....	258
4.1.2. ... un rôle si ancré qu'il n'a pas besoin d'être explicité.....	263
4.1.3. La Sagesse qui conduit à la Vérité	265
4.2. Athéna, patronne du savoir, de la science et de la technique	268
4.2.1. Athéna, patronne de l'enseignement	268
4.2.2. Athéna, patronne des bibliothèques.....	271
4.2.3. Athéna, égérie de la technologie	274
4.3. Athéna, patronne des arts	275
4.3.1. Une déesse pour patronner et immortaliser les arts	276
4.3.2. Athéna déesse des beaux-arts, associée à la Grèce, berceau de l'art	281
4.3.3. Un patronage qui touche même les détails des décorations	285
4.4. Athéna, déesse civilisatrice, patronne de la culture en général	287
4.4.1. L'intelligence, la connaissance et les Arts réunis sous la bannière d'Athéna	287
4.4.2. Athéna récompense les œuvres civilisatrices.....	292
4.4.3. Athéna dirige les réalisations culturelles.....	297

TROISIEME PARTIE : ATHENA LEGITIMATRICE : DE LA PROTECTION A L'INCARNATION DU POUVOIR

.....	302
CHAPITRE 5 PROTEGER LE POUVOIR	304
5.1. Athéna gardienne de la loi.....	305
5.1.1. L'attribut de la balance : un héritage flou	305
5.1.2. Athéna aux côtés de la Loi et de la Justice	308
5.1.3. Athéna, une figure parfois préférée à celle de la Justice	313
5.1.4. Athéna, patronne des textes civilisateurs	318
5.1.5. Athéna, gardienne de la Constitution	320
5.1.6. Athéna garante de l'application de la loi et de l'instauration de la paix	324
5.2. Athéna protectrice des pouvoirs publics : du local au national	327
5.2.1. La ville	327
5.2.2. Le département.....	333
5.2.3. Le ministère.....	336
5.2.4. Le régime.....	338
5.3. Épauler les grands hommes.....	341
5.3.1. Athéna protectrice des souverains.....	342
5.3.2. Athéna compagne des républicains : une figure de Sagesse non chrétienne prisée des intellectuels anticléricaux	353
CHAPITRE 6 INCARNER LE POUVOIR ET LE LEGITIMER	362
6.1. Monarchies et Empires : incarner de grandes entités dans un régime au pouvoir personnel. 363	
6.1.1. L'Athéna antique pour incarner la France	363
6.1.2. Des Athéna revisitées pour incarner la France.....	366
6.1.3. Athéna comme inspiration pour incarner la Patrie	372
6.2. Incarner la République.....	374

6.2.1. Un modèle pour la République : aux premiers temps de la Révolution	375
6.2.2. Athéna, concurrente de l'allégorie de la Liberté	381
6.2.3. La persistance d'Athéna lorsque la symbolique de la Liberté supplante celle de l'ordre.....	390
<i>6.3. Athéna légitimatrice : traverser les tensions et accompagner les transitions politiques</i>	<i>399</i>
6.3.1. Dans les périodes de tension	400
6.3.2. Dans les périodes de transition	402
CONCLUSION	407
BIBLIOGRAPHIE	416
ÉTAT DES SOURCES	463
ANNEXES	478
TABLE DES MATIERES	484

La réception d'Athéna dans l'imagerie officielle et la mise en scène du pouvoir au XIX^e siècle, en France, témoigne des processus de légitimation des pouvoirs publics par l'héritage antique. L'empan chronologique de cette étude (1789-1914), mettant en avant une diachronie marquée par un contexte politique français instable, où se succèdent les régimes, permet de relever les particularités et les constantes de ces mécanismes de réappropriation. Les recherches archéologiques et historiques du XIX^e siècle proposent un portrait de plus en plus complet de la déesse, accordant une place croissante à son iconographie et la distinguant progressivement de son pendant romain, Minerve. Grande déesse de la guerre dotée de *mètis*, patronne des héros et des arts et métiers dans l'Antiquité, Athéna devient, dans un contexte post-polythéisme, l'allégorie de la Sagesse, la représentante de la Grèce et de son héritage, la protectrice de toutes les activités intellectuelles et artistiques, et la guide des grands hommes qui font la France. Elle est naturellement utilisée dans l'imagerie des administrations militaires et culturelles, mais aussi dans la protection du pouvoir en général, et de ses manifestations les plus directes auprès du public, notamment le domaine de la loi. Figure légitimatrice, elle peut aussi bien protéger le pouvoir, que l'incarner elle-même, personnifiant régulièrement de hautes entités, telles que la France, la Patrie ou la République, faisant ainsi concurrence à la figure de la Liberté, au bonnet phrygien.

Athena's reception in official imagery and pictures of power in the French 19th century shows the public authority's legitimization processes, using the antic heritage. The period studied by this research (1789-1914) bears the marks of a precarious politic context, with unstable regimes and aims to highlight the distinctive characteristics and constants of these mechanisms. Archeological and historical researches of the 19th century build a more complete portrait of Athena, giving more importance to her iconography, and progressively distinguishing her from the Roman goddess, Minerva. Great warrior goddess, gifted with *mètis*, patroness of heroes, arts and crafts in Antiquity, Athena becomes, in a post-polytheism context, the allegory of Wisdom, the representative of Greece and its heritage, the protector of all intellectual and artistic activities and the guide of French rulers. She is used in imagery of military and cultural administrations, but also in power's protection in general, and all its manifestations to the public, such as law's field. Figure of legitimization, she can also embody power, regularly personifying high entities like France, Motherland or the Republic, being in competition with the allegory of Liberty, with the Phrygian hat.