

L'Invention du passé: retour sur une exposition

Stéphane Paccoud

Stéphane Paccoud est conservateur en chef du patrimoine. Après avoir assuré la direction du musée Boucher-de-Perthes d'Abbeville, il est depuis 2007 responsable scientifique des collections de peintures et de sculptures du XIX^e siècle du musée des Beaux-Arts de Lyon. Il a organisé en tant que commissaire plusieurs expositions, parmi lesquelles *Juliette Récamier, muse et mécène* (2009), *Un siècle de paysages, les choix d'un amateur* (2010), ainsi que *L'Invention du Passé. Histoires de cœur et d'épée en Europe 1802-1850* (2014), en collaboration avec Stephen Bann. Il a été accueilli en résidence en 2012 à l'INHA. Ses travaux portent sur l'art du XIX^e siècle, plus particulièrement sur la peinture d'histoire, sur le peintre Alexandre Hesse, ainsi que sur les transferts artistiques entre la France et la Pologne.

En 2014, le musée des Beaux-Arts de Lyon et le Monastère Royal de Brou à Bourg-en-Bresse ont organisé en commun une exposition en deux volets, intitulée « L'Invention du Passé », traitant du nouveau sentiment du passé national qui transparait dans les arts en Europe durant le premier XIX^e siècle. Ce texte se propose de revenir sur cette manifestation afin d'en tenter un bilan. Il s'attache également à la resituer dans le cadre de l'historiographie des quatre dernières décennies, ayant permis de redécouvrir ce chapitre de l'histoire de l'art durant longtemps négligé.

peinture d'histoire, peinture troubadour, genre historique, transferts culturels, historiographie

painting, history, troubadour, cultural transfert, historiography

Le musée des Beaux-Arts de Lyon et le Monastère royal de Brou à Bourg-en-Bresse se sont associés en 2014 pour organiser une exposition en diptyque, intitulée « L'Invention du Passé ». Ces deux manifestations prenaient pour thème le nouveau sentiment du passé national qui marque les arts en Europe dans la première moitié du XIX^e siècle et s'impose comme la première phase d'un historicisme dont la vogue ne devait dès lors plus cesser durant plusieurs décennies.

De ces deux volets, celui organisé à Brou par Magali Briat-Philippe, sous-titré « Gothique, mon amour... 1802-1830 », développait le goût naissant pour le patrimoine médiéval et ses vestiges matériels, ainsi que sa mise en scène par les artistes¹. Alors que paraît en 1802 le *Génie du christianisme*, tandis qu'une conscience de la nécessité d'une préservation des monuments se fait jour progressivement à l'issue des destructions révolutionnaires, une génération de peintres se prend d'intérêt pour les églises, les cloîtres et les ruines. Elle se plaît à parcourir les régions françaises à la recherche de sites inédits et pittoresques, dans une

¹ *L'Invention du Passé. Gothique, mon amour... 1802-1830*, catalogue d'exposition, Bourg-en-Bresse, Monastère royal de Brou, 2014.

démarche qui culmine avec la publication par le baron Taylor, Charles Nodier et Alphonse de Cailleux des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*². Un lieu en particulier avait joué un rôle déterminant dans la naissance de ce sentiment : le musée des Monuments français aménagé par Alexandre Lenoir dans l'ancien couvent des Petits-Augustins et ouvert au public à partir de 1793, dans lequel celui-ci avait disposé tombeaux et sculptures saisis dans les églises parisiennes ou la basilique de Saint-Denis³.

L'exposition évoquait ainsi l'importance de ce lieu fondateur, abondamment représenté et parfois même mis en scène dans de véritables compositions. Elle développait également son impact sur les artistes et la façon dont ceux-ci, ainsi ouverts à de nouveaux intérêts, se sont attachés à représenter des édifices médiévaux dans lesquels ils ont volontiers inclus des scènes imaginées empruntées au passé. Parmi ces images, celle du tombeau revêt une place toute particulière, répondant à divers motifs : religieux, politiques, mais surtout pour son ambiance mystérieuse et mélancolique. Ces compositions rencontraient un écho tout particulier sur les cimaises du Monastère royal, dialoguant avec son architecture de style gothique flamboyant et répondant à la vocation funéraire du lieu, fondé en 1505 par Marguerite d'Autriche pour accueillir le tombeau de son époux le duc de Savoie Philibert le Beau.

Le volet lyonnais, intitulé « Histoires de cœur et d'épée en Europe 1802-1850 », conçu avec Stephen Bann, s'attachait pour sa part à la représentation de l'histoire, illustrant la naissance dans les premières années du XIX^e siècle d'une nouvelle manière de figurer le passé, initiée en marge du néoclassicisme et de la tradition du Grand Genre, puis développée et transformée jusqu'à s'imposer comme un « genre international » autour de 1850⁴. Cette histoire « nationale » et moderne s'entend alors comme couvrant le Moyen Âge, la Renaissance et le XVII^e siècle, à une époque où la périodisation n'est pas encore établie telle qu'aujourd'hui, et s'oppose aux thèmes antiques, mythologiques ou bibliques. Certes, ces sujets avaient pu auparavant faire l'objet de représentations ponctuelles. Cependant, celles-ci revêtaient un aspect générique, des décors et costumes de convention ; une rupture s'impose par la naissance d'un véritable intérêt « archéologique ».

L'initiateur de cette nouveauté est un artiste lyonnais élève de David, Fleury Richard. Lorsqu'il expose au Salon de 1802 à Paris son tableau intitulé *Valentine de Milan, pleurant son époux Louis d'Orléans, assassiné en 1407 par Jean, duc de Bourgogne* (Saint-

² *La Fabrique du romantisme. Charles Nodier et les voyages pittoresques*, catalogue d'exposition, Paris, Musée de la vie romantique, 2014-2015.

³ *Un Musée révolutionnaire. Le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, 2016.

⁴ *L'Invention du Passé. Histoires de cœur et d'épée en Europe 1802-1850*, catalogue d'exposition, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 2014.

Pétersbourg, musée de l'Ermitage), celui-ci fait sensation, tant auprès du public que de la critique⁵. Deux ans plus tard, il est même acquis par l'impératrice Joséphine pour sa collection personnelle. Le sujet lui en avait été inspiré par le gisant sculpté du personnage, provenant de l'église des Célestins à Paris, que Richard avait pu voir au musée des Monuments français. Il conçoit l'idée de lui redonner vie, dans une figure qui reprend les traits traditionnels d'une allégorie de la mélancolie, mais ici transfigurée dans un contexte médiéval. Sa devise, « Rien ne m'est plus, plus ne m'est rien », est inscrite devant elle sur un parchemin posé sur une table. Tandis qu'un lévrier, symbole de fidélité, se tient à ses côtés, elle prend place dans un décor à la mode du Moyen Âge. Une fenêtre placée au centre joue le rôle de source lumineuse ; la présence de vitraux, figurant le blason du personnage, crée une note colorée. Le détail le plus virtuose est cependant le rideau vert dont l'artiste joue ici des effets de transparence. À lui seul, ce morceau résumera plus tard l'œuvre et deviendra un leitmotiv tant de l'art de Richard que de ses imitateurs.

Une vogue nouvelle était lancée, issue de l'atelier même de David, épice de néoclassicisme, dont son élève s'est plu à raconter plus tard avoir obtenu son aval. Lui-même devait être très vite suivi par plusieurs de ses camarades : Pierre Révoil, François Marius Granet, Auguste de Forbin, puis, issus d'autres cercles, Louis Ducis, Marie Philippe Coupin de la Couperie, Jean Antoine Laurent ou Jean-Baptiste Mallet⁶. Tous ont alors en commun leur intérêt partagé pour des sujets inédits s'attachant à des aspects sentimentaux ou pittoresques de la vie de grands personnages, inspirés par les anciennes chroniques et les mémoires. Ceux-ci sont généralement figurés sous un jour intime et anecdotique, empruntant ses effets à la scène de genre. Leur facture se veut léchée, jouant d'un souci du détail et de la transparence de glaci, à l'instar des maîtres hollandais du Siècle d'or, alors très en vogue auprès des amateurs.

Ainsi, ces peintres n'hésitent-ils pas à s'écarter des règles académiques de la peinture d'histoire établies au XVII^e siècle. De ce fait, la critique révèle vite sa circonspection et, d'abord favorable, s'engage peu à peu dans des reproches qui ne cesseront de croître au fil des années 1820, dénonçant un renversement des valeurs et un abaissement de l'histoire, alors que les artistes, à l'instar de Révoil, peignent à se renouveler. Elle invente même une nouvelle catégorie qui serait propre à les définir : le « genre anecdotique », hybride entre l'histoire et le

⁵ Patrice Béghain, Gérard Bruyère, *Fleury Richard, les pinceaux de la mélancolie*, Lyon, EMCC, 2014.

⁶ Marie-Claude Chaudonneret, *Fleury Richard et Pierre Révoil. La peinture troubadour*, Paris, Arthéna, 1980.

genre⁷. Cette appellation a au fil du temps cédé la place à celle de peinture « troubadour », un terme qui se trouve déjà sous certaines plumes dès les années 1830 mais qui ne s'imposera qu'à la fin du siècle.

Au fil des années, au fil des Salons, le genre s'essouffle peu à peu. Si Richard ou Granet conservent une originalité créatrice, leurs nombreux imitateurs se limitent vite à la reprise des mêmes schémas de composition. Ce modèle évolue sous l'impulsion d'une nouvelle génération, qui le transforme sous l'influence de l'art anglais et de la jeune école romantique. Paul Delaroche en devient la figure majeure dans les années 1820. La naissance en 1824 d'un vocable inédit, le « genre historique », sous la plume d'Adolphe Thiers, adopté en 1833 par l'administration des Beaux-Arts, vient définir leur production⁸. Les sujets traités par ces artistes se rattachent toujours aux mêmes époques historiques, du Moyen Âge aux Temps Modernes. Mais les formats utilisés sont en règle générale plus importants, à l'instar de ceux de la peinture d'histoire néoclassique. Si les épisodes choisis demeurent évoqués sur un mode anecdotique, ceux-ci privilégient désormais la charge émotive ou la puissance dramatique.

Maître mot de cette génération, la recherche de « couleur locale » témoigne de l'influence des romans historiques de Walter Scott, très tôt traduits en français, et de la nouvelle école des jeunes historiens libéraux, menée par Prosper de Barante, François Guizot, Augustin et Amédée Thierry. C'est une attention affirmée aux sources historiques qui est de fait prônée par les artistes. Mais cette fidélité dans l'esprit ne se veut pas archéologique à tout prix, contrairement à la démarche d'un Révoil, peintre « antiquaire », et la construction de ces images relève d'un processus plus complexe prenant en compte les questions de composition, d'effet sur le spectateur, ainsi qu'une riche culture visuelle. Les recherches sur l'espace pictural menées par ces artistes mettent en œuvre de nouveaux principes d'agencement, jouant notamment des vides pour contribuer à créer une proximité du spectateur avec la scène représentée⁹. Le théâtre constitue une source d'inspiration, non plus par une simple reprise de motifs mais véritablement par une tentative d'en retrouver les modalités d'impact visuel.

Les peintres tenant de ce nouveau « genre historique », tout particulièrement Delaroche, rencontrent un immense succès. Les compositions de ce dernier sont acclamées par le public, qui reste longtemps saisi, au Salon parisien, devant *Jeanne d'Arc, malade, est interrogée dans*

⁷ Marie-Claude Chaudonneret, « Du “genre anecdotique” au “genre historique”, une autre peinture d'histoire », *Les Années romantiques, la peinture française de 1815 à 1850*, catalogue d'exposition, Nantes-Paris-Plaisance, Musée des Beaux-Arts/Galeries nationales du Grand Palais/Palazzo Gotico, 1995-1996, p. 76-85.

⁸ Adolphe Thiers, *Salon de mil huit cent vingt-quatre, ou collection des articles insérés au Constitutionnel sur l'exposition de cette année*, Paris, s.d. [1824], p. 20.

⁹ Wolfgang Kemp, « Death at Work: A Case Study on Constitutive Blanks in Nineteenth Century Painting », *Representations*, vol. 10, printemps 1985, p. 102-123.

sa prison par le cardinal de Winchester (1824 ; Paris, Musée du Louvre), *Les Enfants d'Édouard* (1830 ; Paris, Musée du Louvre), *Cromwell et Charles I^{er}* (1831 ; Nîmes, Musée des Beaux-Arts), ou *L'Exécution de lady Jane Grey* (1834 ; Londres, National Gallery). La gravure joue également un rôle majeur pour leur triomphe. L'éditeur Goupil promet ainsi les créations de Delaroche avec qui il noue un contrat d'exclusivité. Ces estampes se diffusent très vite dans l'Europe entière et jusqu'en Amérique, offrant une incontestable célébrité à certains tableaux, relayée ensuite par la photographie naissante. L'importance nouvelle des marchands et des expositions itinérantes contribue à accroître cette popularité et cette connaissance des œuvres.

Cette exceptionnelle diffusion est à l'origine d'une véritable influence de Delaroche et du « genre historique » sur les développements de la peinture en Europe. De nombreux artistes reprennent ce modèle de représentation d'un passé national, tant en Belgique – où Louis Gallait et Édouard de Biefve servent de relais – qu'aux Pays-Bas, en Allemagne, en Europe centrale, en Espagne, en Italie, en Suède et même au Royaume-Uni. Celui-ci entre en conjonction avec une affirmation identitaire et une recherche d'une histoire nationale propre à plusieurs peuples ou États, au temps du « Printemps des Nations ». Il offre également une alternative plus vivante, plus colorée, plus pittoresque, en un mot plus « moderne », face aux leçons jugées dépassées du néoclassicisme ou des Nazaréens. C'est alors l'aboutissement de cette nouvelle approche, sous la forme d'un « romantisme historique » – si l'on use de la formule en vigueur en Italie –, avant que le triomphe du réalisme ne l'oriente vers d'autres recherches portées par un naturalisme plus marqué, un historicisme toujours plus archéologique ou un éclectisme stylistique plus divers.

Pour la première fois, l'exposition lyonnaise réunissait ainsi les réalisations non seulement de ces deux générations d'artistes français, mais confrontait celles-ci à leurs contemporains européens afin de mettre en lumière ces phénomènes de transfert. Il convient encore d'évoquer la part qu'elle offrait à la sculpture, jusque-là trop rarement montrée dans son inspiration historique¹⁰. S'attachant à contextualiser ces modes de représentation, elle s'attachait dans son propos à mettre en avant les sources de ces œuvres, leur processus créateur et leur réception, tant auprès du public, des collectionneurs, que par le biais de leur diffusion, ayant engendré la constitution d'un imaginaire historique durable dans l'esprit du public.

¹⁰ Gert Schiff, « The Sculpture of the "Style Troubadour" », *Arts Magazine*, vol. LVIII, n° 10, été 1984, p. 102-110.

Une historiographie récente

Si le succès de ces peintures fut grand auprès de leurs contemporains, l'oubli et le mépris dans lequel elles devaient ensuite tomber n'en fut pas moins profond et long. En 1853 déjà, évoquant un tableau de Gallait, le critique Louis Peisse avait ces mots durs : « Cette histoire, il la découpe en anecdotes, qu'il raconte avec l'exactitude matérielle du costume, la couleur locale, le dramatique bourgeois et le style prosaïque que les novateurs littéraires d'il y a vingt ans mirent à la mode en vertu du principe de la vérité vraie. C'est ce système qui, introduit dans la peinture, donna naissance à ce qu'on appelle maintenant le Genre Historique, désignation inconnue dans les anciens livrets ; conception bâtarde qui veut combiner et ne fait que confondre les caractères de l'histoire, du drame et du roman. Ce genre a eu de grands succès et un règne assez long. Il y eût un temps où il soutenait le talent, et maintenant, il n'y a pas de talent qui puisse le soutenir »¹¹. Deux ans plus tard, les Goncourt, dans leur compte rendu de l'Exposition universelle de 1855, sont encore plus cruels : « Le moyen âge était perdu. La peinture avait beaucoup voyagé à sa recherche ; et l'École française de 1830 avait fait pacte avec le romantisme des lettres pour restituer aux générations modernes l'image de ce grand art [...]. La peinture, malheureusement, ne toucha au moyen âge que par le côté dramatique. Elle s'attacha plus aux faits qu'aux hommes, aux catastrophes qu'à la vie sociale. Elle fut éblouie par les cuirasses, les étoffes, l'éclat et la bizarrerie des costumes. Elle harnacha des chevaux, assit dessus des miniatures de manuscrit et les lança à ces batailles de fer, où tombaient les Téméraires. Ou bien encore, parmi le fracas des lignes et des couleurs, elle lâcha quelques fous bariolés, et, elle crut cela fait, que le moyen âge s'était levé et marchait »¹².

Dès lors, il fut de coutume de considérer ces tableaux comme de simples vignettes naïves et fantaisistes, se réduisant à leur seul aspect narratif. Ceux-ci disparurent des cimaises des musées au temps où l'art du XIX^e siècle connaissait un désamour. Il fallut attendre 1971 pour qu'une manifestation pionnière vienne initier leur retour dans la lumière : à l'initiative de Françoise Baudson, une exposition intitulée « Le Style troubadour » était organisée au musée de Brou à Bourg-en-Bresse, réunissant peintures, dessins, sculptures et objets d'art¹³. Celle-ci succédait à un travail d'enquête minutieux et, bien que le cadre embrassé ait été très vaste,

¹¹ Louis Peisse, « Salon », *Le Constitutionnel*, 8 juin 1853.

¹² Edmond et Jules de Goncourt, *Études d'art, Le Salon de 1852 – La Peinture à l'exposition de 1855*, Paris, s.d. [1893], p. 186-187.

¹³ *Le Style troubadour*, catalogue d'exposition, Bourg-en-Bresse, musée de Brou, 1971.

cette première étape joua alors un rôle fondateur auquel il convient de rendre un juste hommage. Outre le fait d'avoir retrouvé des œuvres oubliées, elle ouvrait en effet des perspectives inédites et lançait un débat terminologique qui venait poser des bases pour la recherche future¹⁴.

Un véritable mouvement d'étude devait en résulter. À la suite de travaux universitaires consacrés à Fleury Richard et Pierre Révoil, Marie-Claude Chaudonneret a publié en 1980 une première synthèse fondamentale et très étayée consacrée à la peinture « troubadour »¹⁵. Outre le fait d'en retracer l'historique, les sources et la réception critique, ainsi que d'en lister les réalisations principales, elle en offrait une définition précise qui s'imposera désormais. Parallèlement, François Pupil consacrait également en 1985 un ouvrage à ce même courant, sous une acception cependant quelque peu différente¹⁶. Le champ chronologique qu'il comprenait ne se limitait pas en effet au Consulat, à l'Empire et à la Restauration, mais débutait dès la seconde moitié du XVIII^e siècle pour s'achever sous la monarchie de Juillet. Son approche se voulait avant tout iconographique et délaissait les aspects formels, trouvant ainsi ses limites par les confrontations de générations qu'elle induisait. Alain Pougetoux a mené pour sa part une étude approfondie des collections de l'impératrice Joséphine qui l'a conduit à porter son attention sur son goût pour la peinture « troubadour »¹⁷.

Les musées français ont pris eux aussi pleinement leur part à ce mouvement de redécouverte et d'étude. En 1974, une exposition pionnière intitulée *De David à Delacroix, la peinture française de 1774 à 1830* était organisée à Paris, puis à Detroit, à l'instigation de Pierre Rosenberg¹⁸. Celle-ci comprenait plusieurs tableaux « troubadours ». La redécouverte du Moyen Âge était l'objet cinq ans plus tard d'une manifestation de référence, *Le « Gothique » retrouvé avant Viollet-le-Duc*, dirigée par Louis Grodecki, évoquant le champ de la littérature, de l'architecture, des objets d'art, des arts plastiques, ainsi que de la naissance de la préservation des monuments¹⁹. En 1995 enfin, une vaste rétrospective titrée *Les Années romantiques, la peinture française de 1815 à 1850* était coordonnée par Isabelle Julia et Jean

¹⁴ Jean-Pierre Cuzin, « Y a-t-il une peinture troubadour ? Notes à propos d'une exposition récente », *L'Information d'histoire de l'art*, mars-avril 1974, p. 74-81.

¹⁵ Marie-Claude Chaudonneret, *Fleury Richard et Pierre Révoil...*, *op. cit.* ; voir aussi, parmi de nombreux articles, *id.*, « Fleury Richard (1777-1852) ou l'évocation d'un passé onirique : à propos de l'acquisition de trois peintures », *Revue du Louvre et des musées de France*, n° 2, 2002, p. 70-75.

¹⁶ François Pupil, *Le Style troubadour ou la nostalgie du bon vieux temps*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1985.

¹⁷ Alain Pougetoux, « Peinture "troubadour", histoire et littérature, autour de deux tableaux des collections de l'impératrice Joséphine », *Revue du Louvre et des musées de France*, n° 2, 1994, p. 51-60 ; *id.*, *La Collection de peintures de l'impératrice Joséphine*, Paris, RNM, 2003.

¹⁸ *De David à Delacroix, la peinture française de 1774 à 1830*, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Detroit, Museum of Art, 1974-1975.

¹⁹ *Le « Gothique » retrouvé avant Viollet-le-Duc*, catalogue d'exposition, Paris, Hôtel de Sully, 1979.

Lacambre, successivement à Nantes, Paris et Plaisance, couronnant ce mouvement²⁰. Au même moment, deux événements hors des frontières consacraient l'écho international de ces études. Une exposition itinérante conçue par la galerie londonienne Stair Sainty-Matthiesen autour d'un fonds d'œuvres réuni par leurs soins se tenait dans plusieurs musées américains et faisait l'objet d'un catalogue riche bien qu'inégal dans ses contributions²¹. Une grande fresque consacrée au phénomène de l'historicisme dans toute son ampleur au cours du XIX^e siècle avait également lieu à Vienne à l'initiative de Werner Telesko, abordant à nouveau l'ensemble des champs artistiques²². Le musée des Beaux-Arts de Lyon lui-même ne se situait pas à l'écart de ces recherches : en 1987, une manifestation co-organisée avec le Wallraf-Richartz Museum de Cologne et le Kunsthhaus de Zurich interrogeait la tradition de la peinture d'histoire, du XVII^e au XIX^e siècle²³. Deux ans plus tard, Richard et Révoil se trouvaient au cœur d'une exposition consacrée aux artistes lyonnais au temps de la Révolution et de l'Empire²⁴. En 2007, à l'initiative de Sylvie Ramond et de Pierre Vaisse, un événement intitulé *Le Temps de la peinture, Lyon 1800-1914*, conçu comme un laboratoire destiné à dresser un bilan des recherches menées durant les trente dernières années et à ouvrir de nouveaux axes, dressait un panorama de la peinture à Lyon au XIX^e siècle²⁵.

Ces mêmes institutions s'attachèrent aussi, dès les années 1970, à l'acquisition de nombreuses œuvres «troubadours» ou du «genre historique». Il convient de relever à nouveau ici la position pionnière du Monastère royal de Brou, qui à la suite de l'exposition de 1971 s'est lancé dans la constitution d'une véritable collection, riche aujourd'hui de vingt-deux tableaux et complétée encore en 2014, à l'occasion de «L'Invention du Passé», de trois œuvres inédites de Rosalie Caron²⁶. Le musée des Beaux-Arts de Lyon a bénéficié quant à lui de l'opportunité exceptionnelle d'acquérir en 1988 auprès des descendants de Fleury Richard l'ensemble de son fonds d'atelier, composé de plusieurs carnets, de centaines de dessins,

²⁰ *Les Années romantiques, la peinture française de 1815 à 1850, op. cit.*

²¹ *Romance and Chivalry, History and Literature reflected in Early Nineteenth Century Painting*, catalogue d'exposition, La Nouvelle Orléans, New Orleans Museum of Art, New York, Stair Sainty-Matthiesen, Cincinnati, Taft Museum, 1996-1997.

²² *Der Traum vom Glück, die Kunst des Historismus in Europa*, catalogue d'exposition, Vienne, Künstlerhaus, Akademie der bildende Künste, 1996-1997.

²³ *Triomphe et mort du héros, la peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet*, catalogue d'exposition, Cologne, Wallraf-Richartz Museum, Zurich, Kunsthhaus, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1987-1988.

²⁴ *Les Muses de Messidor. Peintres et sculpteurs lyonnais de la Révolution à l'Empire*, catalogue d'exposition, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1989-1990.

²⁵ *Le Temps de la peinture. Lyon 1800-1914*, catalogue d'exposition, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 2007 ; voir également Sylvie Ramond, « Marges du XIX^e siècle. Orsay loin de Paris », dans Claire Barbillon, Catherine Chevillot, François-René Martin (dir.), *Histoire de l'art du XIX^e siècle 1848-1914. Bilan et perspectives*, Paris, Editions de l'École du Louvre, 2012, p. 209-222.

²⁶ Magali Briat-Philippe, « Rosalie Caron, peintre de l'histoire de Mathilde d'Angleterre et de Malek-Adhel », *Revue des musées de France-Revue du Louvre*, n° 5, 2015, p. 46-54.

d'archives et d'estampes²⁷. Un don effectué en 2005, comprenant le manuscrit autographe des souvenirs de l'artiste, de nouveaux carnets et papiers de première importance, est venu encore compléter cette source fondamentale, qui constitue un témoignage précieux quant à sa culture artistique, ses sources et son processus créateur. Précédant de peu l'exposition elle-même, l'achat en 2013 d'un tableau d'Ingres, *L'Arétin et l'envoyé de Charles Quint*, réalisé avec le concours de la Ville de Lyon, du Club du musée Saint-Pierre, du Cercle Poussin, du Ministère de la Culture, de la région Rhône-Alpes, ainsi que d'une souscription publique ayant réuni plus de 1 500 donateurs, a permis l'entrée dans les collections d'une scène historique de ce peintre condisciple de Richard et Révoil du temps de leur apprentissage dans l'atelier de David²⁸. Ainsi, les collections des deux institutions burgienne et lyonnaise s'affirment-elles chacune comme une référence incontournable pour l'étude de ce courant, ce qui assurait leur légitimité à se lancer dans un tel projet d'exposition commun.

Des travaux à poursuivre

Si la peinture « troubadour » a la première bénéficié, dès les années 1970, d'une attention nouvelle, il n'en fut cependant pas de même pour les artistes de la génération suivante, réunis sous la bannière du « genre historique ». Pourtant, l'importance en son temps d'une personnalité telle que Paul Delaroche apparaissait comme incontestable et l'acquisition en 1982 par le musée des Beaux-Arts de Rouen de *Jeanne d'Arc, malade, est interrogée dans sa prison par le cardinal de Winchester* constituait à cette date un acte anticipateur²⁹. Il fallut attendre la parution en 1997 de l'inspirante monographie qui lui était consacrée par Stephen Bann pour que le peintre retrouve la lumière³⁰. Cette riche étude, poursuivie ensuite par de nombreux articles³¹, mettait en lumière le processus de construction de ses compositions, ses liens avec les travaux historiques, la littérature, sa culture visuelle, son rapport au spectateur, sa réception et la circulation de ses œuvres, soit autant d'axes de travail fondamentaux. Deux

²⁷ Gérard Bruyère, « Le Fonds Richard au musée des Beaux-Arts de Lyon », *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, n° 3, 1989, p. 3-70.

²⁸ Stéphane Paccoud, « Une nouvelle acquisition : *L'Arétin et l'envoyé de Charles Quint* d'Ingres », *Revue des musées de France-Revue du Louvre*, n° 3, 2013, p. 14-16 ; *id.*, « Ingres's 'Aretino and the messenger from Charles V' acquired by the Musée des Beaux-Arts, Lyon », *Burlington Magazine*, n° 1327, octobre 2013, p. 693-695.

²⁹ Marie-Pierre Foissy-Aufrère, *La Jeanne d'Arc de Paul Delaroche, Salon de 1824*, Rouen, Musée des Beaux-Arts, 1983.

³⁰ Stephen Bann, *Paul Delaroche, History Painted*, Londres, Reaktion Book, 1997.

³¹ Voir en particulier Stephen Bann, « Paul Delaroche's Early Work in the Context of English Painting », *Oxford Art Journal*, vol. 29, n° 3, 2006, p. 341-349.

expositions lui ont également été successivement consacrées, qui chacune ont permis de façon complémentaire une vision d'ensemble de son travail³². Ainsi Delaroche retrouve-t-il progressivement aujourd'hui la place qui est la sienne en tant que figure majeure et innovante à sa manière sur la scène artistique de son temps, position qui ne lui est désormais plus contestée. Si d'autres peintres de la même génération ont bénéficié d'études monographiques³³, beaucoup demeurent cependant encore relativement méconnus, à l'instar de Joseph Nicolas Robert-Fleury, Édouard Cibot, Alfred et Tony Johannot, Alexandre Colin ou Henri Decaisne, pour n'en citer que quelques-uns ; il est à souhaiter que cette tâche soit poursuivie et approfondie dans le futur. Il convient de souligner en ce sens les travaux menés ces dernières années pour une nouvelle génération de chercheurs soucieux d'une approche transversale des arts et qui contribuent à ouvrir de nouveaux axes qui sans doute guideront les projets à venir³⁴.

Longtemps, cette analyse des représentations du passé s'est limitée au seul cadre français. Pourtant, dès 1984, Jean Lacambre avait remarqué dans un article fondateur l'existence de phénomènes comparables dans plusieurs pays européens et souligné l'apparente influence exercée par Delaroche auprès de ces artistes. Partant de cette analyse, il émettait l'hypothèse d'un « style international » autour de 1850³⁵. Les termes de ce débat resteront lettre morte jusqu'en 2005, date à laquelle ils sont repris et discutés par Sébastien Allard³⁶. Si celui-ci souligne l'usage sans doute impropre du vocable de « style », qui supposerait une homogénéité formelle, il invoque à son tour l'idée d'un « genre » qui traverserait les frontières, marqué par le modèle français³⁷. L'étude de ces phénomènes de transfert connaît

³² Paul Delaroche, *un peintre dans l'histoire*, catalogue d'exposition, Nantes, Musée des Beaux-Arts, Montpellier, Musée Fabre, 1999-2000 ; *Painting History, Delaroche and Lady Jane Grey*, catalogue d'exposition, Londres, National Gallery, 2010.

³³ Eugène Devéria, catalogue d'exposition, Pau, Musée national du château/Musée des Beaux-Arts, 2006.

³⁴ Citons, parmi d'autres : Alain Bonnet, Hélène Jagot (dir.), *L'Artiste en représentation, images des artistes dans l'art du XIX^e siècle*, catalogue d'exposition, Musée de La Roche-sur-Yon, Musée de Laval, 2012-2013 ; Alain Bonnet, France Nerlich (dir.), *Apprendre à peindre, les ateliers privés à Paris 1780-1863*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2013 ; Thierry Laugée, *Figures du génie dans l'art français (1802-1855)*, Paris, Presses Université Paris-Sorbonne, 2016 ; Olivia Voisin, « Du "spectacle dans un fauteuil" au genre théâtral : quand la scène envahit la peinture », dans *La Comédie Française s'expose au Petit Palais*, catalogue d'exposition, Paris, Petit Palais-Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 2011-2012, p. 20-24 ; Michael Vottero, *La Peinture de genre en France après 1850*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012 ; signalons encore les travaux de Gilles Soubigou.

³⁵ Jean Lacambre, « Un Style international en 1850 : à propos de l'exposition Delaroche », *Revue du Louvre et des musées de France*, n° 5-6, 1984, p. 337-340.

³⁶ Sébastien Allard, « Quelques réflexions sur Paul Delaroche et son influence en Europe », dans Marie-Claude Chaudonneret (dir.), *Les Artistes étrangers à Paris, de la fin du Moyen Âge aux années 1920*, Berne, Peter Lang, 2007, p. 193-201.

³⁷ Voir aussi Stéphane Paccoud, « The "Historical Genre" as an International Style: The Influence of Paul Delaroche on Józef Simmler and Polish History Painters », dans Wojciech Bałus, Rafał Ocheduszko, Barbara Ciciora-Czwońóg (dir.), *European History Painting in the 19th Century: Mutual Connections – Common*

également une avancée sans nulle autre pareille grâce aux travaux fondamentaux de France Nerlich sur la réception de la peinture française en Allemagne³⁸. Bouleversant bien des certitudes, ceux-ci viennent éclairer l'importance de la circulation des œuvres dans les Etats germaniques et la position prépondérante occupée par Delaroche.

À l'exception du cadre italien, où ces questions avaient fait l'objet d'études dès les années 1970, sous l'impulsion de Sandra Pinto et Fernando Mazzocca³⁹, la peinture d'histoire du XIX^e siècle demeurait cependant un parent pauvre de la recherche dans de nombreux pays. Les Pays-Bas avaient été parmi les premiers à aborder cette question⁴⁰, mais les œuvres concernées n'avaient pas pour autant bénéficié d'un retour sur les cimaises des musées, où aujourd'hui encore bien peu demeurent visibles. L'Espagne a initié ce travail dans les années 1990 grâce à l'action de José Luis Díez⁴¹, conclue par l'audacieuse inclusion du XIX^e siècle dans le parcours des collections permanentes du musée du Prado à l'issue de sa rénovation en 2007. À son tour, l'Allemagne s'est intéressée à la figure pivot de Carl Theodor von Piloty, ainsi qu'à l'école de Düsseldorf⁴², tandis que la Belgique remettait en avant les créations du temps de ses années fondatrices⁴³ et que la Hongrie s'interrogeait sur l'image de son passé national⁴⁴, tout comme la Suède⁴⁵. Ce mouvement demande encore à être prolongé et approfondi. Ainsi, la peinture d'histoire britannique attend-elle encore d'être mise en lumière, si l'on considère l'oubli dans lequel demeurent les artistes de la *St-John's Wood Clique*, pourtant célébrés en leur temps⁴⁶. D'une manière générale, il convient de s'attacher à analyser plus avant ces phénomènes de circulation des modèles à travers l'Europe et de transferts, qui à n'en pas douter viendront encore renouveler la vision de la représentation de l'histoire par les artistes.

Themes – Differences, Cracovie, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki, 2010, p. 155-175 ; *id.*, « “Le Luxe frivole des accessoires” ». Considérations sur la peinture d'histoire européenne aux Expositions universelles de 1855 et 1867 », *Romantisme*, n° 169-3, 2015, p. 69-81.

³⁸ France Nerlich, *La Peinture française en Allemagne 1815-1870*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'homme, 2010.

³⁹ *Romanticismo storico*, catalogue d'exposition, Florence, Meridiana di Palazzo Pitti, 1973-1974 ; *Neoclassico e Troubadour nelle miniature di Giambattista Gigola*, catalogue d'exposition, Milan, Museo Poldi-Pezzoli, 1978-1979.

⁴⁰ *Het Vaderlandsch Gevoel, Vergeten negetiende-eeuwse schilderijen over onze geschiedenis*, catalogue d'exposition, Amsterdam, Rijksmuseum, 1978.

⁴¹ *La Pintura de historia del siglo XIX en España*, catalogue d'exposition, Madrid, Museo del Prado, 1992.

⁴² *Grosser Auftritt, Piloty und die Historienmalerei*, catalogue d'exposition, Munich, Neue Pinakothek, 2003 ; *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819-1918*, catalogue d'exposition, 2 vol., Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 2011-2012.

⁴³ *Le Romantisme en Belgique, entre réalités, rêves et souvenirs*, catalogue d'exposition, Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts, espace culturel ING, Musée Antoine Wiertz, 2005.

⁴⁴ *XIX: Nemzet és művészet. Kép és önkép*, catalogue d'exposition, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2010

⁴⁵ *En malad historia. Svenskt historiemaleri under 1800-talet*, catalogue d'exposition, Göteborg, Konstmuseum, 2014.

⁴⁶ *And when did you last see your father?*, catalogue d'exposition, Liverpool, Walker Art Gallery, 1992-1993.

Coda : « Résurrection » et « Restauration »

Questionner les modes de lecture de ces scènes historiques s'impose au fil de la recherche. L'un des axes les plus stimulants parmi ceux proposés par l'historiographie récente est probablement celui que développe depuis maintenant de nombreuses années Stephen Bann, au fil de ses travaux successifs. Dès 1984, dans un ouvrage fondateur intitulé *The Clothing of Clio*, il s'est attaché au concept d'« esprit historique » (*historical mindedness*) et aux modalités d'expression de celui-ci, tant à travers la littérature, les arts, la collection, le musée ou les études historiques⁴⁷. Il met en avant une « poétique de l'histoire » propre à la première moitié du XIX^e siècle, tant au Royaume-Uni qu'en France, dont il décline la lecture à travers une première analyse de Paul Delaroche, qui le conduira par la suite à s'intéresser plus particulièrement à la figure de cet artiste.

Élargissant son propos aux peintres de la génération « troubadour »⁴⁸, il confronte leur vision de l'histoire et construit ainsi au fil de plusieurs articles une grille de lecture qui s'élève au-delà d'une approche simplement formelle ou iconographique pour proposer une transversalité s'inscrivant dans la filiation de cette même « poétique de l'histoire »⁴⁹. Un article en particulier, publié en 2010, met en avant deux notions que Stephen Bann suggère d'opposer à propos de l'œuvre respective de Richard et de Révoil : ceux de « résurrection » et de « restauration », concepts duels qui lui sont inspirés par *L'Interprétation du rêve* de Freud⁵⁰. L'inspiration de Richard, qui redonne vie au gisant de Valentine de Milan, s'écarte d'une restitution méticuleuse du passé pour laisser cours à une mélancolie poétique. Il sait s'inspirer du théâtre contemporain dans les gestes, les attitudes. Révoil en revanche vise la vérité par le détail anecdotique, concevant des arrangements « proto-muséologiques ». *La Convalescence de Bayard* (1817 ; Paris, musée du Louvre) offre la quintessence de cette conception, jusqu'à l'accumulation d'objets. Le critique François Miel lui en faisait le reproche : « les figures sont trop subordonnées, les accessoires sont trop nombreux, trop

⁴⁷ Stephen Bann, *The Clothing of Clio: On the Representation of History in Nineteenth Century Britain and France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984 ; voir également *id.*, *Romanticism and the Rise of History*, New York, Twayne Publishers, 1995.

⁴⁸ Stephen Bann, « À la recherche des troubadours », dans Claire Barbillon, Catherine Chevillot, François-René Martin (dir.), *op. cit.*, p. 46-57.

⁴⁹ Stephen Bann, « History and the Image: from the Lyons School to Paul Delaroche », *L'Architecture, les sciences et la culture de l'Histoire au XIX^e siècle*, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2001, p. 251-262.

⁵⁰ Stephen Bann, « Two Kinds of Historicism: Resurrection and Restoration in French Historical Painting », *Journal of the Philosophy of History*, n° 4, 2010, p. 154-171.

dominans [*sic*] ; c'est que la disposition, très-bonne pour une scène de famille, ne convient plus à une scène historique, même du genre familier »⁵¹.

Il serait tentant, en conclusion de ces deux expositions tenues à Lyon et Bourg-en-Bresse, de relire l'ensemble de ces œuvres s'attachant au passé national à l'aune de cette dualité : Coupin de la Couperie, Ducis, Laurent et de nombreux acteurs du « genre historique » partageant avec Révoil cette « restauration » dont Jean Léon Gérôme serait en quelque sorte l'héritier tardif, Granet, Ingres, Delacroix et Delaroche rejoignant au contraire Richard comme participant de cette « résurrection », qui se concluerait à la fin du siècle dans l'œuvre de Jean Paul Laurens.



Fig. 1 : RICHARD Fleury François, *L'artiste dans son atelier* (n° inventaire 1988-4-IV-191) - Alain Basset : Photographe

⁵¹ François Miel, *Essai sur le Salon de 1817 et sur les beaux-arts en particulier*, Paris, Pélicier, 1817, p. 97.



Fig. 2 : REVOIL Pierre , *Un Tournoi* (n° inventaire A 164) - Alain BASSET : Photographe



Fig. 3 : RICHARD Fleury François, *Etude pour la Mort du prince de Talmont* (n° inventaire 1988-4-IV-249) - Alain BASSET : Photographe



Fig. 4 : Vue de l'exposition L'Invention du passé - Alain BASSET : Photographe



Fig. 5 : Vue de l'exposition L'Invention du passé - Alain BASSET : Photographe



Fig. 6 : Vue de l'exposition L'Invention du passé - Alain BASSET : Photographe