

"un genre qu'on ne connaît pas encore..." : Léopold Robert et l'élévation du genre sous la monarchie de Juillet

Autor(en): **Griener, Pascal**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse =
Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **45 (1994)**

Heft 4: **Genremalerei = Peinture de genre = Pittura di genere**

PDF erstellt am: **15.06.2023**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-393999>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«un genre qu'on ne connaît pas encore...»¹

Léopold Robert et l'élévation du genre sous la monarchie de Juillet

La quête d'une individualité

Lorsque le premier mai 1831, le salon de Paris ouvre ses portes, Léopold Robert va vivre les meilleurs moments de sa carrière. Il a conquis Paris. Il expose une grande toile qui matérialise toutes ses ambitions, *L'arrivée des Moissonneurs dans les Marais Pontins*². Et cette peinture – le résumé de toute son esthétique – va recevoir l'onction du pouvoir. Louis-Philippe confère la légion d'honneur au peintre. Tout naturellement, lorsqu'en 1833 le comte Athanasius Raczynski commande une toile représentative à l'artiste, il opte pour une répétition des *Moissonneurs* (fig. 1). Quatre ans après son triomphe, c'est devant cette réplique que l'artiste se tue en 1835, épuisé par un sentiment

d'échec, ne trouvant de plaisir que dans la reprise d'une ancienne pièce à succès³.

Au moment de se donner la mort, Robert pouvait se souvenir avec fierté qu'il était né près de La Chaux-de-Fonds en 1794 dans une famille d'artisans. Il avait débuté comme simple apprenti-graveur, avant de rechercher les grandes leçons classiques de la peinture. En 1812, il avait grossi la foule des élèves de David à Paris; mais sa nationalité ne lui permettait pas de concourir pour le prix de Rome. Seul un mécène lui avait permis d'accomplir son voyage d'Italie, et de s'installer à Rome. Exclu du *Cursus honorum* classique menant aux honneurs, Robert avait enfin conquis sa popularité aux Salons de Paris. Le génie de Robert réside en ce qu'il a su tirer parti d'une faiblesse

1 Léopold Robert, *L'arrivée des Moissonneurs dans les Marais Pontins*, répétition de la peinture de 1831 pour le comte Athanasius Raczynski, 1834/35, huile sur toile, 100×136 cm. Musée de Poznan, Pologne.





pourtant irréparable chez un élève de l'école classique: son impuissance à composer des peintures d'histoire. Lors de son premier séjour à Paris dans l'atelier de David, il rêve de maîtriser les grandes scènes de la poésie homérique, de l'histoire grecque ou romaine. Il s'enquiert des sujets imposés au concours du prix de Rome. Il s'y essaie. Rentré à La Chaux-de-Fonds en 1817, il peint *Priam recommandant le corps d'Hector*, le thème du prix de Rome en 1809 – sans doute pour faire montre de ses talents à sa famille (fig. 2)⁴. Le tableau, dont une copie exécutée par son frère Aurèle vient d'être retrouvée, décline tous les lieux communs de l'école davidienne. Une tenture orne le fond, qui ferme l'espace, prête un air de bas-relief antique à la composition. Le mobilier, le personnel tragique composent une scène théâtrale⁵. C'est là un des seuls exemples de peinture d'histoire qui nous soit conservé de Léopold Robert.

L'impuissance de l'artiste relève de plusieurs causes. L'une dévoile une tension grave entre les idéaux académiques et les lois du marché. A Rome, Robert doit trouver des expédients pour survivre. Il produit «une grande quantité de petits tableaux»⁶. Mais surtout, il ne parvient pas à articuler un grand nombre de figures sur sa toile pour produire une représentation narrative, tirée de la matière romanesque ou historique. En 1822, il entreprend une toile ambitieuse qui doit représenter *Corinne au Cap Misène*, d'après le roman de Germaine de Staël. Il la fait annoncer au Salon de l'année; le catalogue en fait foi⁷. Robert se lamente et n'achève pas cette composition, censée attester sa maîtrise de l'histoire: «j'ai choisi un effet trop difficile à rendre et d'ailleurs je m'aperçois qu'une Corinne est trop élevée pour moi, qui n'ai jamais fait que des brigands et des paysannes», «c'est un sujet trop difficile [...] qui n'était pas du tout de ma compétence ...»⁸.

De fait, Robert gratte la partie centrale du tableau, puis retouche les autres figures. Le produit de cette transmutation se nommera *L'improvisateur napolitain*: «quand on ne peut pas faire comme on veut, on fait comme on

peut»⁹. Le thème ressortit à la peinture de genre, que Robert sait maîtriser. A cette époque, il a déjà peint des dizaines de *Brigands napolitains*, figures pittoresques chères aux touristes huppés qui visitent l'Italie et achètent les gravures de Pinelli¹⁰. Ses figures, il les emprunte, non à la fable antique ou à l'histoire, mais au monde familier de la campagne italienne. Il revendique ce nouveau type de peinture, «un genre qu'on ne connût pas encore ...»¹¹. Est-ce à dire qu'il l'a inventé, comme il l'avance fièrement?¹² Rien n'est moins vrai – à preuve la danse napolitaine de Jacques Sablet, exécutée en 1784 pour Gustave III de Suède, et dont la thématique s'avère parfaitement comparable (fig. 3)¹³.

Le genre, substitut de l'histoire

Plutôt, Robert tente de faire fonctionner la peinture de genre comme substitut à la peinture d'histoire. Tout d'abord, les formats de ses toiles trahissent une telle ambition: *L'improvisateur napolitain*, aujourd'hui réduit à l'état de fragment, mesurait environ 89,2 cm sur 137,12 cm; les *Moissonneurs*, 141,7 cm sur 212 cm¹⁴. Les sujets illustrent, sous forme embellie, pittoresque, la vie quotidienne des campagnes italiennes, que la civilisation moderne n'a pas encore ravagée. Ces brigands napolitains, ces pêcheurs de l'Adriatique sont les derniers descendants des anciens Romains; leur corps porte encore la trace de la beauté tant louée de leurs ancêtres. L'idéalisation flagrante des paysans des Marais-Pontins n'a pas d'autre but: Robert veut exhiber, *prouver* cette généalogie, qui ennoblit la scène pittoresque de l'Italie moderne, en la constituant comme dérivé de la scène d'histoire antique. Ainsi, *Le retour du pèlerinage à la Madone de l'Arc*

2 Aurèle Robert, *Priam recommandant le corps d'Hector*, d'après une peinture de Léopold Robert, 1817, huile sur toile, 19×26,3 cm. Collection privée, Suisse.

3 Jacques Sablet, *Danse napolitaine*, 1784, huile sur toile, 99×137 cm. Château royal de Drottningholm, Suède.



4 Gravure d'après la peinture de Léopold Robert au musée de Neuchâtel, *Le Départ des pêcheurs de l'Adriatique pour la pêche au long cours*, (1834), dans: Etienne-Jules Delécluze, *Notice sur la vie et les Ouvrages de Léopold Robert*, Paris: Rittner, Goupil, 1838 p. 113.



(1827) exploite la fascination des contemporains pour une culture qui, tel un tuf, a sédimenté dans son folklore la mémoire inconsciente de tout son passé¹⁵. Dans les coutumes étranges ou touchantes des humbles, le christianisme naïf s'allie avec d'antiques croyances païennes; un frémissement païen souffle sur cette danse des paysans qui célèbrent Marie¹⁶. De plus, Robert reste fidèle à la composition analytique chère à David: les figures, dûment articulées selon leur rôle, reçoivent une pose noble, et l'artiste les assemble une à une. Enfin, la peinture entretient un rapport au narratif qui ne se comprend qu'en égard à la dimension de la peinture d'histoire. Robert tente l'impossible: donner une dimension épique à ses scènes de moissons ou de brigandages. Les *Moissonneurs* respectent la temporalité d'une peinture narrative: on y admire un cortège qui vient de s'arrêter à un moment fécond, «dans l'endroit que le maître a fixé pour dresser les tentes». *L'improvisateur napolitain* contient une allusion à peine voilée à Homère, le poète aveugle qu'Ingres va célébrer dans son *Apothéose* de 1827¹⁷. Delécluze ne manque pas de nommer l'*Improvisateur* un «Homère Lazzarone»¹⁸. Cette figure de l'aède chantant, son instrument en main, apparaît souvent dans les compositions les plus ambitieuses de sa production¹⁹. Elles trahissent une situation de crise dans les rapports que la représentation picturale entretient avec le grand narratif qu'elle est censée mettre en scène. Car Robert, lorsqu'il ambitionne de hausser son art aux plus hauts sommets, voudrait que ses peintures soient traversées par un Grand Récit. Sa dernière peinture, le *Départ des pêcheurs de l'Adriatique pour la pêche au long cours* de

1834 en fournit un exemple parfait (fig. 4). Le peintre a tenté de coordonner les gestes et les expressions des figures, afin d'exprimer le caractère poétique, quasiment épique du départ. Au centre, un pêcheur étend le bras, et son mouvement large et mélodramatique évoque une déclamation grandiose, mais dont nous ne pouvons connaître la nature ni le contenu: aucun texte célèbre n'est ici illustré²⁰. Les aèdes et les bardes sont donc des figures – au sens rhétorique – substitutives, qui tentent de combler l'absence d'un Récit inhérent à tout sujet d'histoire; ils offrent l'illusion d'un Grand Poème récité devant nous. Un témoignage frappant nous permet d'illustrer ce point.

En 1839, Jules Varnier rédige un curieux témoignage sur Léopold Robert, qu'il a rencontré errant à Venise, hanté par ses *Pêcheurs de l'Adriatique* qu'il ne parvient pas à terminer²¹. Robert avoue à son interlocuteur qu'il ne cesse de s'agiter en peignant – comme s'il voulait communiquer par son propre mouvement la dynamique qui manque dans sa composition²². Alors qu'ils se promènent en gondole, ils aperçoivent un vieux pêcheur, que l'artiste désigne aussitôt du doigt: «Cet homme-là est un de mes tableaux, me dit-il, et c'est à lui que je dois l'idée première de celui que j'exécute maintenant.» Robert raconte qu'il le connaît pour l'avoir fait poser, et il ajoute: «[le vieil homme] me raconta une partie de son existence, et me peignit avec tant d'entraînement et de poésie le caractère et les habitudes de ces pêcheurs (...) que ma résolution fut prise aussitôt...»²³ Le Grand Récit d'une existence privée, Robert ambitionne d'en tirer une histoire à la dimension épique, collective; mais, déri-

soire, inconnu des spectateurs de la toile, ce Récit ne peut réussir à articuler la signification d'une scène de pêche.

Robert et la figure du classicisme

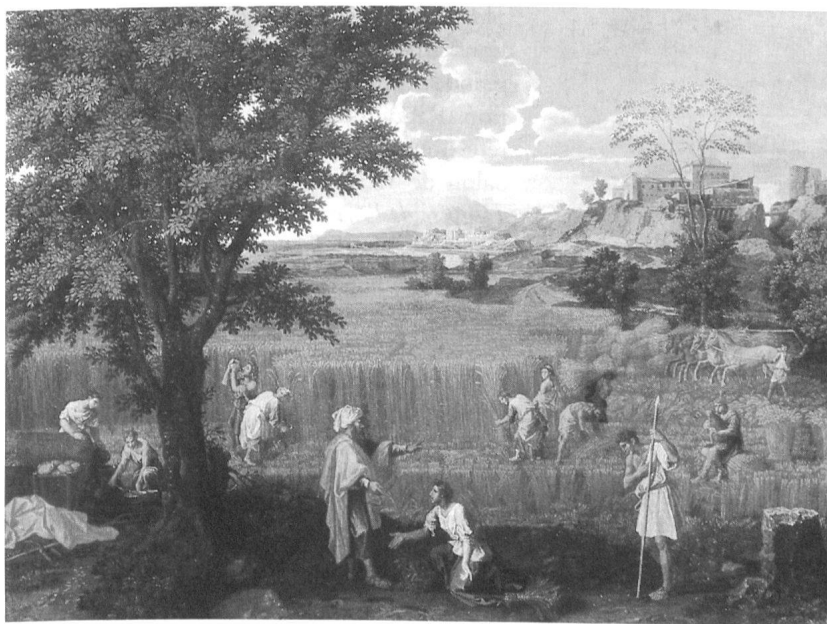
Le déplacement de la peinture d'histoire dans la peinture de genre, Robert le double d'une mise en scène de son propre personnage. S'il se reconnaît comme l'inventeur d'une nouvelle peinture de genre, il aspire à la reconnaissance réservée aux grands peintres d'histoire. Un de ses stratagèmes est simple: il consiste à se draper dans une légende artistique appropriée. Secrètement, Robert rêve de devenir le Poussin de son siècle. Il vénère son devancier. Alors qu'il travaille aux *Pêcheurs de l'Adriatique*, il s'exclame: «les ouvrages de cet homme sont toujours mon admiration, à cause de la pensée profonde et toujours élevée qui s'y trouve.» Et d'évoquer, à propos de Poussin, «le fond de philosophie si bien écrit»²⁴. Cette figure mythique, revue et corrigée, est l'œuvre de Quatremère de Quincy, le premier éditeur des lettres de Nicolas Poussin. L'ouvrage paraît en 1824, véritable manifeste de l'école classique en péril²⁵. Or Quatremère décrit l'arrivée de Poussin à Rome; il explique que pour subsister, le peintre dut sans doute exécuter d'humbles sujets qui le détournaient des plus hautes tâches: «il s'adonnait à plus d'un genre de travaux. Peut-être est-ce à cela qu'il dut de joindre au génie de la peinture historique, celui du paysage analogue à ce genre.»²⁶ Robert, qui avait dû multiplier les petites toiles pittoresques pour vivre, ne pouvait que s'identifier à un tel destin. Voici un maître qui a vécu les mêmes affres. Ses paysages ne sont-ils pas universellement admirés? Robert est justifié par le classicisme même. Il peut admirer les œuvres du maître au Louvre. Les fameuses quatre *Saisons* recueillent toute son admiration. Les quatre étapes de l'année servent de cadre à la représentation de scènes tirées de l'Ancien Testament (fig. 5). Le temps cyclique absorbe le temps de l'histoire sacrée. Davantage, Robert ne peut ignorer que les *Saisons* appartiennent à la phase finale de l'existence de Poussin, et constituent une sorte de testament esthétique du grand artiste²⁷. Il va concevoir ses œuvres les plus ambitieuses selon la même structure, c'est-à-dire comme les pièces maîtresses d'un grand cycle. En mars 1832, il affirme que les *Pêcheurs* doivent servir de pendant à *La Madone de l'Arc* et aux *Moissonneurs*²⁸. Son œuvre, comme celle de Poussin, doit se lire comme un vaste ensemble cohérent, et non comme une succession d'œuvres indépendantes. Robert va plus loin: dès février 1832, il voit dans ses *Pêcheurs* une représentation de l'hiver, qui prélude à la constitution d'un

grand cycle des saisons²⁹. Le peintre ne pourra jamais achever cet ensemble: pris de vertige par la crainte de ne pouvoir surpasser ses *Moissonneurs*, il se suicide en 1835, laissant son propre testament inachevé.

La réception du genre: Robert selon Raczynski et selon Heine

L'appropriation d'une légende biographique classique n'est pas seulement perpétrée par Robert; elle sera entérinée par ses collectionneurs. L'un d'eux, Athanasius Raczynski, est un aristocrate richissime, diplomate et savant, qui collectionne les maîtres anciens mais aussi les artistes contemporains (fig. 6). Il trahit un faible pour les Nazaréens. Excellent écrivain, il rédige une *Histoire de l'Art moderne en Allemagne* (1836–1841), qui nous livre les principes de son esthétique³⁰. L'ouvrage ouvre un débat sur les idéaux artistiques. Le volume III, publié en 1841, paraît même avec une page de titre signée Adolph Menzel (fig. 7). Elle reprend, sur un mode satirique, toutes les options qui s'offrent à l'artiste moderne. Or Raczynski s'insurge contre l'idée de progrès dans les arts. Ceux-ci sont gouvernés par des principes atemporels: «Je crois au beau positif; je crois aux vérités éternelles.»³¹ Cependant Raczynski recule devant leur définition rationnelle: «La raison, la réflexion, l'esprit ne peuvent rien contre les impressions de l'âme.»³² Sa propre collection, il la conçoit comme une anthologie des valeurs éternelles, absolues de la peinture. Robert reçoit une place dans ce panthéon: Raczynski, au terme d'une longue correspondance avec l'artiste, l'a convaincu de répéter ses *Moissonneurs* dans un format plus réduit. La toile est inventoriée dans un catalogue dont Raczynski choisit le titre significatif,

5 Nicolas Poussin, *L'été, ou Ruth et Booz*, 1660–1664, huile sur toile, 119×160 cm. Musée du Louvre, Paris.



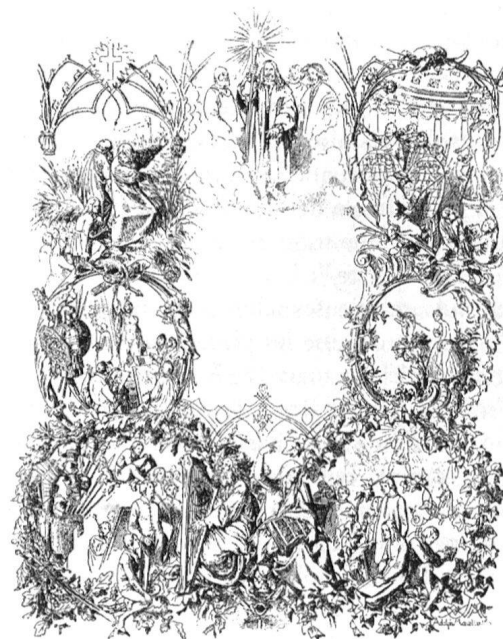
6 Carl Adolph Henning, *Familienbild Raczynski*, 1839, huile sur toile, 308×200 cm. Collection privée, Château de Gaj, Pologne. – Athanasius Raczynski est debout au centre, le bras appuyé sur un fauteuil.



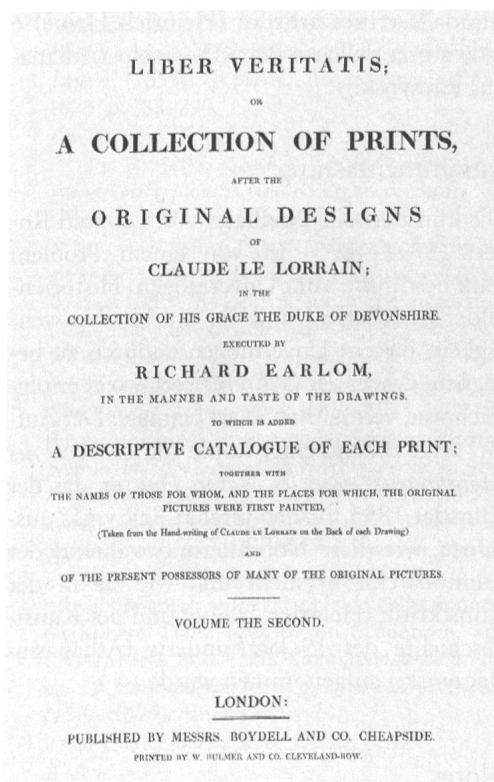
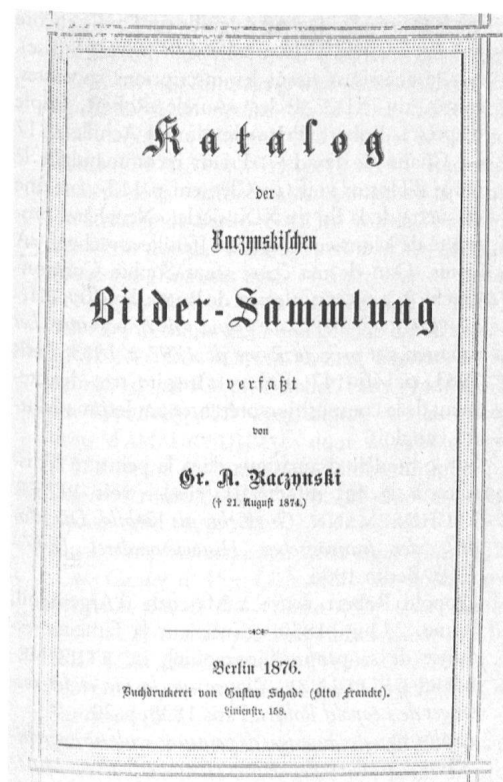
inspiré de Claude Lorrain: *Liber veritatis* (fig. 8)³³. Au sein du recueil, les tableaux des maîtres vivants s'accompagnent de leur certificat d'authenticité: la correspondance entre le collectionneur et ses artistes. L'évocation de Claude Lorrain – qui conservait un dessin de tous ses tableaux dans un recueil, trace de son œuvre authentique – semble chère à Raczynski. Collectionneur de livres, il connaît sans doute la fabuleuse reproduction gravée du *Liber* par John Boydell, exécutée à Londres entre 1777 et 1819 (fig. 9)³⁴. Ici, la référence classique offre un faire-valoir au choix du collectionneur: elle éternise les valeurs illustrées par son choix. Or les *Moissonneurs* occupent une place centrale dans sa collection. L'historien de l'art allemand perçoit qu'une métamorphose dangereuse menace l'éternité des canons artistiques: le mélange des genres. Une grande partie de son livre porte sur cette question. Raczynski va jusqu'à mettre en scène sa réflexion dans un compte rendu de sa visite au Salon de 1836, qu'il joint au tome I de son *Histoire de l'Art moderne en Allemagne*³⁵. L'occasion est signifiante. Cette année-là, les organisateurs du Salon décident d'exposer côte-à-côte la dernière peinture du baron Gros – un épisode de la campagne d'Egypte de Bonaparte – et les *Pêcheurs* de Robert. Les deux artistes se sont suicidés l'année précédente, épuisés par l'élaboration des deux œuvres exposées, laissant l'école française dans le désarroi. Le Comte Horace de Vieil-Castel regrette la faiblesse morale des deux hommes: «Hélas! Où sont les temps où les peintres s'inclinaient aux pieds des autels pour chercher, pour atten-

dre l'inspiration, et pour la trouver dans les élans de la prière»³⁶. Du moins, les deux peintures exposées contiennent le testament de leur créateur. Or, le compte rendu de Raczynski débute par une déception: «d'immenses peintures attiraient mon attention sans pouvoir captiver mon esprit et mes sentiments». De grandes machines dépeignent des événements contemporains, traditionnellement non reconnus comme sujets d'histoire: des batailles, des scènes de révolutions³⁷. Le critique juge que leur thématique ressortit à la gravure d'illustration, aux lithographies des boulevards qui visualisent l'actualité. Il a également noté cette tendance, qui consiste à ramener les figures héroïques ou saintes de l'histoire au monde familier du genre, par exemple, en représentant l'enfance de Sixte V³⁸. Raczynski, lassé, erre dans les salles pleines d'œuvres: «Fatigué de voir sans éprouver aucun sentiment d'intérêt ou d'attrait particulier, je cherchai quelque chose qui pût fixer vivement mon attention; je ne tardai pas à apercevoir les *Pêcheurs*, de Léopold Robert.»³⁹ L'esthétique «irrationnaliste» de Raczynski vit une révélation: les *Moissonneurs*, les *Pêcheurs* de Robert sont les substituts idéaux d'une perte irréversible: «ses tableaux de genre ont toujours un caractère historique: peut-être est-ce pour nous consoler de ce que tant de tableaux d'histoire ne sont que des tableaux de genre, et souvent même de simples parades.»⁴⁰ Robert a su prêter à l'intimité bourgeoise, à ces «scènes de la vie privée, choisies même dans les classes inférieures de la société», une dimension épique perdue par la peinture, comme par le monde moderne.

Au Salon de 1831, Robert éveille chez un écrivain allemand une réflexion théorique étrangement comparable à celle du comte po-



7 Adolph von Menzel, page de titre de *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, Paris: Renouard, 1836–1842, Tome III, Lithographie, datée 1835.



8 Page de titre du catalogue de la collection Raczynski, Berlin, 1876.

9 Page de titre du *Liber Veritatis* imprimé par John Boydell avec des planches de Richard Earlom d'après les dessins de Claude Lorrain, Londres, 1777-1819, Tome II.

lonais. Heinrich Heine s'arrête devant les *Moissonneurs*, qui jouxtent une toile dramatique signée Paul Delaroche⁴¹. La scène représente le révolutionnaire Cromwell, contemplant le corps de Charles I^{er} d'Angleterre décapité sur son ordre. L'analyse de Heine aboutit à des conclusions diamétralement opposées à celles de Raczynski. Robert comme Delaroche sont des peintres d'histoire: «Quand nous avons contemplé sur le premier tableau cette histoire qui se roule si follement dans le sang, puis se tient timidement coite, souvent pendant des siècles, pour bondir de nouveau tout à coup et promener à droite et à gauche sa fureur, ce que nous nommons l'histoire du monde, nous voyons sur la seconde cette autre histoire bien plus grande, à qui pourtant suffit le théâtre d'un char attelé de buffles, histoire sans commencement ni fin, qui se reprend sans cesse, simple comme la mer, comme le ciel, comme les saisons, comme une histoire sainte que le poète raconte et dont on trouve les archives dans le cœur de tous les hommes, l'histoire de l'humanité.»⁴²

D'un côté l'histoire tragique, dyonisienne, celle des révolutions – de l'autre, l'histoire apollinienne, l'éternel retour d'un Même idéal. D'un côté, le récit des turpitudes, de l'autre le tableau d'un monde pur de tout péché. L'analyse de Heine nous ramène aux *Saisons* de Nicolas Poussin. Pour Heine, Robert et Delaroche illustrent deux visions de l'histoire, l'une progressive mais convulsive, l'autre, rassurante, qui compare la pérennité des coutumes et des hommes à la pérennité de la nature.

Chez Raczynski comme chez Heine, la peinture de genre recouvre le Grand Récit qui lui manque, mais seulement dans le cadre d'une histoire de l'art. Elle devient le modèle prégnant d'une Philosophie de l'Histoire.

Résumé

La carrière artistique de Léopold Robert (1794–1835) est toute entière absorbée par un problème: l'impuissance à créer une peinture d'histoire, et la nécessité de combler cette impuissance en rehaussant le statut de la peinture de genre, où l'artiste excellait. L'essai montre, à l'aide d'une réplique de *L'arrivée des Moissonneurs dans les Marais Pontins* exécutée par l'artiste pour le collectionneur Athanasius Raczynski (1835), comment cet ennoblissement fut tenté sous la monarchie de juillet, comment il fut reçu par la critique d'art (Heinrich Heine) et l'histoire de l'art du XIX^e siècle (comte Raczynski).

Riassunto

La carriera artistica di Léopold Robert (1794–1835) è stata interamente assorbita da un problema: l'incapacità di creare una pittura di storia e la conseguente necessità di colmare questa impotenza rivalutando la pittura di genere, nella quale l'artista eccelleva. Il saggio mostra – facendo riferimento ad una copia di *L'arrivée des Moissonneurs dans les Marais Pontins*, eseguita dall'artista per il conte Raczynski (1835) – come questa nobilitazione venne tentata sotto la monarchia di luglio, come fu rece-

pita dalla critica artistica (Heinrich Heine) e dalla storia dell'arte del XIX secolo (Athanasius Raczyński).

Zusammenfassung

Die künstlerische Laufbahn von Léopold Robert (1794–1835) ist von einem Problem stark bestimmt: vom Unvermögen, Historienbilder zu schaffen, und der inneren Notwendigkeit, diesem Unvermögen dadurch zu begegnen, dass er der Genremalerei, wo er erfolgreich war, vermehrten Wert beimass. Der Aufsatz zeigt anhand einer Kopie von *L'arrivée des Moissonneurs dans les Marais Pontins*, das der Künstler 1835 für den Grafen Raczyński ausführte, wie diese Nobilitierung während der Julimonarchie versucht und wie sie in der Kunstkritik (Heinrich Heine) und der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts (Athanasius Raczyński) aufgenommen wurde.

Notes

¹ Lettre de Léopold Robert à Brandt, 3 octobre 1822, citée par F. FEUILLET DE CONCHES, *Léopold Robert, sa vie, son œuvre et sa correspondance*, Paris 1854, p. 58; sur Robert, PIERRE GASSIER, *Léopold Robert*, avant-propos de Paul Seylaz, Neuchâtel 1983 (ci-après: *Cat. Gassier*); *Autour de Léopold Robert, documents et témoignages*, cat. exp., Bibliothèque publique et universitaire, Neuchâtel, 23 mars–11 mai 1985; *Léopold Robert et les peintres de l'Italie romantique*, cat. exp., Neuchâtel, Musée d'Art et d'Histoire, 1983.

² *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans, exposés au Musée Royal le 1^{er} mai 1831*, Paris 1831, 2^e supplément p. 232, n° 2836: «Arrivée de moissonneurs dans les marais Pontins. Un char, traîné par des buffles, est arrêté dans l'endroit que le maître a fixé pour dresser les tentes»; sur les Salons, OSKAR BÄTSCHMANN, *Ausstellungskünstler. Zu einer Geschichte des modernen Künstlers*, in: *Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Werk in der Zeitgenössischen Kunst*, MARCEL GROBLEWSKI et OSKAR BÄTSCHMANN éd., Berlin 1993, p. 1–35 (avec bibliographie).

³ Raczyński désirait de Robert une réplique des *Moissonneurs*; mais par une lettre du 23 novembre 1833, il se plie à l'avis de l'artiste qui désire entamer un nouveau sujet. Le 29 mai 1834, Robert abandonne. Il ne propose plus qu'une répétition à son interlocuteur; voir ANNA DOBRZYCKA, *Listy Leopolda Roberta ze studiów nad mecenatem Atanazego Raczyńskiego*, in: *Biuletyn Historii Sztuki* Nr 1 (1964), p. 191–196; une peinture d'Aurèle Robert, datée de 1860, représente son frère travaillant à la réplique des *Moissonneurs*, huile sur toile, 90,5 × 73,7 cm, coll. privée, Suisse. La réplique se trouve au musée de Poznan en Pologne (*Cat. Gassier* n° 109).

⁴ Ce tableau, mentionné par CHARLES CLÉMENT, *Léopold Robert d'après sa correspondance inédite*, Paris 1875, p. 113, semble avoir disparu; la copie exécutée par le très jeune Aurèle Robert, en dépit de ses maladroites, donne une idée précise de la composition (huile sur toile, 19 × 26,3 cm, signée en

bas à droite à l'aide d'une aiguille sur l'huile encore fraîche: «Aurèle 1817»; collection privée, Suisse). Sur le châssis se lisent les inscriptions suivantes, toutes du XIX^e siècle: «Aurèle Robert, copie d'après L. Robert, Priam implorant Achille 1817 La Chau de Fonds», «Priam recommandant le corps d'Hector voir Ch. Clément p. 113», sur une étiquette de la fin du XIX^e siècle, «Neuchâtel propriété de Monsieur Edgar B» [feuille arrachée], «A Louis. Don de ma chère sœur Sophie Cormondrèche 8. 1. 68.»; sur le prix de Rome de 1809, PHILIPPE GRUNCHEC, *Le grand prix de peinture. Les concours des prix de Rome de 1797 à 1863*, Paris 1983, p. 146–147. Robert s'inspire très directement de la composition présentée par Jérôme-Martin Langlois.

⁵ Sur le modèle dramatique dans la peinture d'histoire à la fin du XVIII^e siècle, voir PETER J. SCHNEEMANN, *Geschichte als Vorbild. Die Modelle der französischen Historienmalerei 1747–1798*, Berlin 1994.

⁶ Léopold Robert, lettre à Marcotte d'Argenteuil, Rome, 24 juin 1830, [contenant la fameuse esquisse de sa propre biographie], in: ETIENNE-JULES DELÉCLUZE, *Notice sur la vie et les ouvrages de Léopold Robert*, Paris 1838, p. 20.

⁷ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivans, exposés au Musée royal des arts, le 24 avril 1822*, Paris 1822, n° 1098, p. 123, *Corinne improvisant au cap Misène*.

⁸ Lettre de Léopold Robert à François-Joseph Navez, 20.12.1821, lettre de Léopold Robert à Barbier-Walbonne, Rome, 3.10.1822, et lettre de Léopold Robert à sa mère, Rome, 9.11.1824, dans *Cat. Gassier*, p. 298. La peinture, dont il ne reste qu'une esquisse, nous est connue par une copie d'Aurèle Robert (*Cat. Gassier* n° 19).

⁹ Lettre de Léopold Robert à Navez, Rome, 25.9.1823 (*Cat. Gassier* n° 54, p. 308). Cette œuvre fut exposée au salon de 1824.

¹⁰ MAURIZIO FAGIOLO, MAURIZIO MARINI, *Bartolomeo Pinelli 1781–1835 e il suo tempo*, Rome 1983.

¹¹ Lettre de Léopold Robert à Brandt, 3 octobre 1822, citée par FEUILLET DE CONCHES, *op. cit.* note 1, p. 58.

¹² *Ibidem*: Léopold Robert à Brandt, Rome, 3 octobre 1822, «... j'ai voulu choisir un genre qu'on ne connaît pas encore, et ce genre a plu. C'est toujours un avantage d'être le premier.»; pourtant, le *Dictionnaire de l'Académie de beaux-arts*, Paris 1858–1896, 6 vol. parus, T. 6, Genre, choisit la peinture de Robert comme paradigme de la peinture de genre.

¹³ Cette œuvre, conservée au château royal de Drottningholm, Suède, est commentée dans *Le Soleil et l'Etoile du Nord. La France et la Suède au XVIII^e siècle*, cat. exp., Grand-Palais, Paris 1994, n° 631, p. 413.

¹⁴ FEUILLET DE CONCHES, *op. cit.* note 1, p. 85, cite une lettre de Robert à Navez, Rome, 1^{er} octobre 1827: «c'est ma plus grande page ... puisqu'il a près de sept pieds»; voir la lettre d'Eugène Roger à Philippe Flandrin, Paris, 30 mars 1836, qui montre combien le format tenait au genre: «Les Pêcheurs de Robert sont, je crois, dans les tableaux de moyenne dimension, le plus remarquable, malgré une certaine disposition au théâtral, dans les petits tableaux.», *Archives de l'art Français XXVIII*, 1986, *Correspondances d'artistes des XVIII^e. et XIX^e. siècles*, doc. VII, p. 276–277.

¹⁵ La toile se trouve au Louvre. FEUILLET DE CONCHES, *op. cit.* note 1, p. 69–70; cette idéalisa-

- tion forcée n'a pas échappé aux contemporains de Robert, tel JOHANN GOTTFRIED SCHAADOW, voir ses *Kunstwerke und Kunstansichten. Ein Quellenwerk zur Berliner Kunst- und Kulturgeschichte zwischen 1780 und 1845*, Götz Eckard éd., Berlin 1987, 3 vol., T.I, p. 194–195. Raczynski avait prêté sa version des *Moissonneurs* à la Kunstausstellung de Berlin en 1836. Voir le *Verzeichnis der Werke lebender Künstler, welche in den Sälen des Akademie-Gebäudes vom 18. September an öffentlich ausgestellt sind*. Berlin 1836 p. 122 n° 1434 – Schadow s'étonne de l'homogénéité des figures.
- ¹⁶ ETIENNE-JEAN DELÉCLUZE, *Impressions romaines*, éd. par Robert Baschet, Paris 1942, p. 175.
- ¹⁷ Sur *L'apothéose d'Homère* d'Ingres, voir les indications d'AMAURY-DUVAL, dont *L'atelier d'Ingres* (1878) vient de paraître en édition critique, par Daniel Ternois, Paris 1993, p. 227–233 (et notes).
- ¹⁸ *Op. cit.* note 16, p. 175.
- ¹⁹ Ainsi, *L'improvisateur avec deux jeunes filles*, 1823 (*Cat. Gassier* n° 45); *Le marinier napolitain avec une jeune fille de l'île d'Ischia*, 1825 (*Cat. Gassier* n° 67); *Le retour du pèlerinage à la Madone de l'Arc*, 1827 (*Cat. Gassier* n° 85); *Départ des pêcheurs de l'Adriatique pour la pêche au long cours*, 1834 (*Cat. Gassier* n° 107).
- ²⁰ Quelques très rares artistes de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle ont tenté de produire une peinture d'histoire sans texte d'appui, mais susceptible de produire l'illusion de l'existence de ce texte: ainsi, *Le retour de Marcus Sextus* de Pierre-Narcisse Guérin (1799), et *Ezzelin Bracciaferro* d'Heinrich Füßli (1779); sur les *Pêcheurs*, CHARLES CLÉMENT, *Les pêcheurs de l'Adriatique de Léopold Robert*, Neuchâtel 1872.
- ²¹ GEORGES D'ALCYP [pseudonyme de Jules Varnier], *Léopold Robert*, Paris 1839; ce texte, extrêmement rare, se trouve à la Bibliothèque nationale, Paris, cote Ln²⁷ 17606; *Bibliothèque nationale. Département des imprimés. Catalogue de l'histoire de France*, T. X, Paris 1969, p. 197.
- ²² «(...) il me faut l'agitation et le spectacle de la nature (...) je m'agite en peignant, je vais, je viens, je tourne sans cesse autour de mon ouvrage et de mon modèle (...).», *ibidem*, p. 5.
- ²³ *Ibidem*, p. 6.
- ²⁴ DELÉCLUZE, *op. cit.* note 6, p. 25 (lettre de Léopold Robert, Venise, 7 octobre 1832); l'historiographie suivra cette voie, et Feuillet de Conches associe Robert à Poussin au seuil de sa monographie sur l'artiste, *op. cit.* note 1. L'ouvrage n'eut aucun succès, voir THÉOPHILE GAUTIER, *Correspondance générale*, Claudine Lacoste-Veysseyre éd., Genève 1985–1989, 4 vol., T.IV, n° 1241, p. 16–17, la lettre de Feuillet de Conches à Gautier, Paris, 29 mars 1849 (et notes); la biographie parut tout d'abord dans la Revue des Deux-Mondes du 15 septembre au 1^{er} novembre 1848.
- ²⁵ NICOLAS POUSSIN, *Collection des lettres de Nicolas Poussin*, Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy éd., Paris 1824; sur le culte de Poussin, voir DÉsirÉ RAOUL-ROCHETTE, *Discours sur Nicolas Poussin*, Paris 1843.
- ²⁶ P. V; sur l'édition – falsifiée par Quatremère – des *Lettres de Poussin*, voir CHARLES JOUANNY, *Correspondance de Nicolas Poussin*, Paris 1911 (*Archives de l'Art Français*, N. Pér. V) p. I–XIV; RENÉ SCHNEIDER, *La première édition des lettres de Nicolas Poussin*, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français 1909, p. 251–258; RICHARD VERDI, *Poussin's Life in Nineteenth Century Pictures*, in: Burlington Magazine, CXI (1969), p. 741–750.
- ²⁷ Voir, de FRÉDÉRIC VILLOT, les *Notices des tableaux exposés dans les galeries du musée national du Louvre* (1855), 3^e partie, Ecole française, Paris 1875, p. 288–290.
- ²⁸ *Op. cit.* note 16, p. 53.
- ²⁹ P. 52 et 96; JÖRG GARMS, *Léopold Robert e il suo grande ciclo italiano*, in: Ricerche di Storia dell'Arte 46, 1992, p. 15–33.
- ³⁰ ATHANASIOS RACZYNSKI, *Histoire de l'Art moderne en Allemagne par le comte Athanase Raczynski*, Paris 1836–1841, 3 vol.; sur une des pages de titre de l'ouvrage, dessiné par Adolph Menzel voir WERNER BUSCH, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, p. 72–89; du même auteur, voir son *Dictionnaire d'artistes pour servir à l'histoire de l'art moderne en Allemagne*, Berlin 1842, p. 16 et 153 (Robert); sur Raczynski, *Sammlung Graf Raczynski. Malerei der Spätromantik aus dem Nationalmuseum Poznan*, cat. exp., Neue Pinakothek, Munich 1992 (littérature abondante); autre exemple de collectionneur de Robert, Franz Erwein von Schönborn, voir KATHARINA BOTT, *Ein Kunstsammler zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Franz Erwein von Schönborn (1776–1840)*, Alfter 1993.
- ³¹ RACZYNSKI, *op. cit.* note 30, T.I, p. 3.
- ³² *Ibidem*, p. 27.
- ³³ *Katalog der Raczynskischen Bilder-Sammlung verfasst von Graf A. Raczynski*, Berlin 1876, surtout p. 110; ANNA DOBRZYCKA, *Galeria Atanazego Raczynskiego swietle «Libri veritatis»*, Muzealnictwo n° 9, 1959, p. 5–16.
- ³⁴ Sur Boydell, SVEN H.A. BRUNTJEN, *John Boydell, 1719–1804. A study of art patronage and publishing in Georgian London*, Londres 1985.
- ³⁵ RACZYNSKI, *op. cit.* note 30, T.I, p. 285; sur la littérature critique des Salons, NEIL MC WILLIAM, *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic 1831–1851*, Cambridge 1991; sur le mélange entre genre et histoire, FRANÇOIS PUPIL, *La peinture troubadour ou la nostalgie du bon vieux temps*, Nancy 1985; MARIE-CLAUDE CHAUDONNET, *Fleury-Richard et P. Revoil: le peintre troubadour*, Paris 1980.
- ³⁶ COMTE HORACE DE VIEL-CASTEL, *Compte rendu du Salon de 1836*, in: Journal des Jeunes Personnes, 1836, p. 124.
- ³⁷ Sous le Premier Empire encore, beaucoup de critiques et de peintres refusaient de considérer les sujets tirés de l'histoire contemporaine comme des thèmes propres à la peinture d'histoire.
- ³⁸ Ce tableau de Schnetz est reproduit, dans le texte de RACZYNSKI, *op. cit.* note 30, T.I, p. 183.
- ³⁹ *Ibidem*, p. 287.
- ⁴⁰ *Ibidem*, p. 288.
- ⁴¹ Nîmes, Musée des Beaux-Arts.
- ⁴² HEINRICH HEINE, *Salon de 1831*, in: *Werke*, Manfred Windfuhr éd., Hambourg 1975–82, 15 vol. T. 12/1.

Sources des illustrations

1–4, 6–9: Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern. – 5: Réunion des Musées Nationaux, Paris.

Adresse de l'auteur

Pascal Griener, historien de l'art, Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern, Hodlerstrasse 8, 3011 Bern