Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 51 (2003)

Artikel: Une économie du style : Léopold Robert et ses commanditaires
Autor: Griener, Pascal
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728119

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Pour Mme Dominique Robert
et le Dr Hans A. Lüthy

Le Musée d'art et d'histoire de Genève possède une magnifique collection de tableaux signés Léopold Robert[1]. L'intérêt de ce groupe réside dans sa qualité intrinsèque, comme dans son caractère représentatif. Un sous-groupe, comportant la donation Eugène Rutty, provient de la famille de l'artiste ; il documente un fonds d'atelier, plusieurs fois divisé par des partages successoraux. Un laboratoire artistique se dessine ici, qui livre les secrets d'un peintre romantique. Léopold Robert crée en fonction de marchés distincts. Il est donc possible de reconstituer les stratégies de production qui infléchissent le style de ses tableaux. L'enjeu d'une telle histoire de l'art est une économie des styles au XIXe siècle qui saisirait comment les sujets, les modes de traitement, jusqu'à l'écriture des artistes s'orientent en fonction du marché. Cette économie, hélas, reste à reconstruire[2]. L'histoire de l'art du XXe siècle a redécouvert l'école française de la monarchie de Juillet, et Léopold Robert a justement bénéficié de cette réhabilitation. Cependant, ce renouveau a été longtemps entravé par le poids de représentations, obsolètes mais tenaces, de l'artiste. Sa production, qui atteste pourtant une flexibilité extrême au marché de l'art, est encore traitée de manière unilatérale, biographique.

Pratique picturale et célébrité

Rappelons les faits : né aux Éplatures en 1794 dans une famille d'artisans, Léopold Robert a débuté comme simple apprenti graveur, avant d'ambitionner une carrière de peintre. En 1810, il grossit la foule des élèves de Jacques-Louis David (1748-1825) à Paris mais, en 1815, déchu de la nationalité française, il ne peut plus concourir pour le prix de Rome. Un mécène lui permet alors d'accomplir son voyage d'Italie et de s'installer dans la Ville éternelle en 1818. Exclu du *cursus honorum* classique, Robert conquiert sa célébrité aux Salons bisannuels de Paris. Pour vivre, il multiplie les petits tableaux pittoresques. Il les vend aux touristes étrangers, tandis qu'il parvient à s'introduire dans les cercles aristocratiques. Peu à peu, il élève le niveau de sa clientèle et de ses propres tarifs.

Le génie de Robert réside en ce qu'il a su tirer parti d'une faiblesse pourtant inquiétante chez un élève de l'école classique : son impuissance à composer de grandes machines historiques. Cette impuissance est aggravée par la tension qui existe, alors, entre les idéaux académiques et les lois du marché. À Rome, impossible de négocier de grandes compositions à sujets antiques aux touristes huppés – Vincenzo Camuccini semble monopoliser ce marché[3]. Robert doit trouver des expédients pour survivre – il produit « une grande quantité de petits tableaux[4] ». De fait, il découvre bientôt que ce créneau restera le sien, faute de vocation pour les grandes machines. Son abandon de *Corinne au cap Misène*, destiné au Salon de Paris en 1822, marque une date majeure à cet égard. Robert a choisi un thème romanesque moderne, toutefois exclu du domaine de la peinture d'histoire au sens strict. Et pourtant il ne parvient pas à en achever l'exécution. Il en gratte la partie centrale, puis la recouvre d'une composition anecdotique ; *L'Improvisateur napolitain* est envoyé au Salon de 1824. Robert adopte tout d'abord un profil bas : « Quand on ne peut pas faire comme on veut, on fait comme on peut[5]. » Puis il décide de vaincre sa faiblesse

1. Je remercie la famille Robert, de Saint-Blaise, qui a si généreusement facilité mon étude de leur ancêtre. Voir la publication ancienne de Louis Gielly (GIELLY 1931) ; sur Léopold Robert, voir le catalogue raisonné malheureusement incomplet de Pierre Gassier (GASSIER 1983) ; les deux références suivantes contiennent la littérature récente : GRIENER 1994 et GRIENER 1996. Je prépare actuellement un ouvrage sur Léopold Robert.

2. Un rare et excellent exemple de ce type d'analyse : BOSSHARD 1993

3. PIANTONI DE ANGELIS 1978

4. Lettre de Léopold Robert à Marcotte de Sainte-Marie, Rome, 24 juin 1830 [contenant la fameuse esquisse de sa propre biographie], dans DELÉCLUZE 1838, p. 20

5. Lettre de Léopold Robert à Navez, Rome, 25 septembre 1823 (GASSIER 1983, p. 308). Cette œuvre fut exposée au Salon de 1824.

1. Léopold Robert (1794-1835) | *Autoportrait*, vers 1817 | Huile sur toile, 32 × 22 cm (Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. CR 130)

2. Aurèle Robert (1805-1871) | *Portrait de Léopold Robert en 1835*, 1860 | Huile sur toile, 118 × 100 cm (Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire, inv. AP 2088)

en imaginant de vastes pages qui célèbrent une paysannerie italienne idéalisée, antiquisée à souhait – de la peinture de genre, mais anoblie, et en grand format. Manœuvre brillante : *Les Moissonneurs*, présenté au Salon de 1831, plaît tant à Louis-Philippe que Léopold reçoit la Légion d'honneur. Ce succès offre à Robert, qui habite Rome, une carte de visite bienvenue. Au terme d'une stratégie caractéristique de l'artiste de salon, il monnaie alors cet engouement par le biais de compositions analogues, aux proportions plus modestes, et donc moins coûteuses. La demande, très tôt, a incité l'artiste à appeler son frère à Rome. Aurèle y parvient en 1822, et Léopold l'associe à une production de masse, souvent répétitive, mais dont le mérite principal consiste à exploiter un nouveau créneau. Aurèle exécute même des « répétitions », que signe son frère. Il rêve d'assujettir les moyens modernes de reproduction lithographique à l'enrichissement de Léopold, comme à sa célébrité. L'affaire, mal négociée, se soldera par un échec[6].

Cette mercantilisation de l'œuvre d'art à l'ère moderne, les deux hommes pressentent qu'elle nuit à l'image de l'artiste[7]. Comme nombre de peintres, ils comprennent la nécessité de cultiver une image compensatrice du créateur[8], au geste unique et inassignable à la répétition. Léopold invoque Raphaël (1483-1520) comme on invoque un saint. La personne de Nicolas Poussin (1594-1665) le fascine : Poussin, grand Français à Rome, Poussin, le paysagiste d'histoire – « les ouvrages de cet homme sont toujours mon admiration, à cause de la pensée profonde et toujours élevée qui s'y trouve[9] ». Robert célèbre, chez le grand peintre classique, « le fond de philosophie si bien écrit[10] ». Il s'identifie à lui ; sa promenade favorite est « la promenade du Poussin[11] ». Quatremère de Quincy, premier éditeur des lettres de Nicolas Poussin (1824), et consolidateur de l'image du fondateur de l'école

6. Sur la dialectique qui lie l'œuvre d'art à sa reproduction de masse au XIXe siècle, voir le très beau livre de Stephen Bann (BANN 2001), particulièrement sur la lithographie par Paul Mercuri des *Moissonneurs*, publiée dans l'*Artiste*, pp. 130-133, et qui convaincra la maison Goupil de la nécessité d'attirer Mercuri, et de s'assurer une reproduction rapide d'œuvres à succès ; LAFONT-COUTURIER 2000 ; WHITELEY 2000 ; LAFONT-COUTURIER 1996 ; voir aussi une analyse analogue pour Londres, MAAS 1975.

7. *Image de l'artiste* 1999

8. Le cas de Canova (1757-1822) est extrêmement probant à cet égard. Sur la stratégie de l'artiste, voir HÜTTINGER 1985 ; *Canova* 1993.

9. DELÉCLUZE 1838, p. 25

3. Léopold Robert (1794-1835) | *Portrait d'Alfred Robert, frère de l'artiste*, 1818 | Huile sur toile, 34 × 27 cm (Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1930-11) | Inscription au pinceau et à l'huile, couleur brun-roux, apposée au revers de la peinture par le frère de l'artiste, Aurèle Robert

classique en péril[12], raconte que, pour subsister à Rome, le jeune artiste dut exécuter d'humbles 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[13]. » Robert se reconnaît lui-même sous ces traits idéalisés. Son état psychologique achèvera involontairement mais puissamment la construction de l'image sublime de l'artiste... En effet, Léopold souffre toute sa vie de profondes dépressions. Quand une violente crise le mène au suicide en 1835, le culte du génie mélancolique s'organise immédiatement[14]. Aurèle en est l'organisateur principal ; d'aide d'atelier, il devient alors thuriféraire et historiographe. C'est lui qui appose au revers de tant de tableaux de son frère des inscriptions qu'il faut lire comme des lettres d'authentification (fig. 3), à destination des historiens futurs ; c'est lui qui prête la précieuse correspondance de Léopold à des critiques d'art soigneusement choisis. Or, d'Étienne Delécluze à Charles Clément, les premiers historiographes de Robert tirent leurs matériaux des lettres laissées par le peintre. Cette instrumentalisation de la correspondance permet de relier étroitement le génie artistique et son intériorité mélancolique. Elle documente une sensibilité malheureuse ; mais surtout, elle contribue à créer le mythe d'un Robert théoricien du classicisme bien tempéré, en grand péril dès les années 1820[15] ; dans les ouvrages d'Étienne Delécluze, de Félix-Sébastien Feuillet de Conches, de Charles Clément, Léopold semble commenter son œuvre, ou formuler ses réflexions sur l'art[16]. Pour mesurer tout le travail historiographique qui a transformé ainsi la figure de l'artiste, il suffit de comparer deux visages de Léopold Robert : son autoportrait de 1817, et le portrait exécuté par Aurèle en 1860. Dans le premier, le jeune artiste se montre lui-même à l'ouvrage ; il travaille sur le motif dans la campagne (fig. 1). Léopold nous propose ici l'image fondatrice d'une illusion – ce metteur en scène, qui fait poser ses figures en costume dans son atelier, prétend saisir l'Italie sur le vif. Le regard tranquille de l'artiste se pose sur le spectateur – nulle crainte ne l'habite, mais bien l'affirmation précoce d'une certitude, d'une vocation réussie. Le portrait de 1860, lui, façonne l'image d'un peintre tourmenté, et qui va bientôt s'ôter la vie (fig. 2). Ses yeux craintifs fuient hors du champ du spectateur ; le peintre est assis devant une répétition des *Moissonneurs*, sa toile la plus célèbre. Cette réplique dérisoire était destinée au comte Athanasius Raczynski[17]. Robert, qui ne parvient plus à créer une œuvre originale de sa main, se résout à n'exécuter qu'une reprise de son grand succès passé. Voici, reconstitué dans son dernier détail, l'ultime acte d'une vie romantique, et l'image matricielle d'une légende d'artiste : en effet, c'est exactement devant la répétition des *Moissonneurs* que Robert se suicide, le 20 mars 1835.

Le *corpus* de Genève

Le *corpus* de Genève comporte deux portraits – l'un d'une sœur de l'artiste restée à La Chaux-de-Fonds (fig. 4), l'autre d'Henriette Petitpierre[18]. De proportions modestes, dérivant, simplifiant le portrait davidien jusqu'à lui conférer une dimension canonique, ce type d'œuvre est destiné à la famille, aux commanditaires vivant au lieu d'origine de l'artiste. Le style prudent, conservateur, ne changera guère au cours du temps, et distinguera de plus en plus clairement cette production de celle exécutée pour des mécènes internationaux. Robert sait à merveille qu'il travaille ici pour une clientèle qui reste coupée des circuits artistiques européens, et qui fuit l'innovation.

Les commanditaires riches, influents, qui séjournent en Italie ont d'autres besoins, et d'autres mœurs. Nul mieux que Robert ne saura le comprendre et en tirer parti. Un document encore inconnu permet d'observer la pratique sociale de l'artiste qui sous-tend la recherche et l'entretien de cette clientèle – le journal de voyage tenu par la sœur du peintre, Adèle,

10. DELÉCLUZE 1838, 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 (FEUILLET DE CONCHES 1854). L'ouvrage n'eut aucun succès, voir GAUTIER 1985-1989, tome IV, n° 1241, pp. 16-17, la lettre de Feuillet de Conches à T. Gautier, Paris, 29 mars 1849 (et notes) ; la biographie parut tout d'abord dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 septembre au 1er novembre 1848.

11. Adèle Robert, *Voyage à Rome en 1825 · Journal d'Adèle Robert allant avec sa mère rendre visite à Rome à ses deux frères Léopold et Aurèle Robert*. Manuscrit autographe, en possession de la famille Jean-Paul Robert, Saint-Blaise. Je remercie infiniment la famille Robert d'avoir eu la générosité de me confier une copie complète de ce manuscrit.

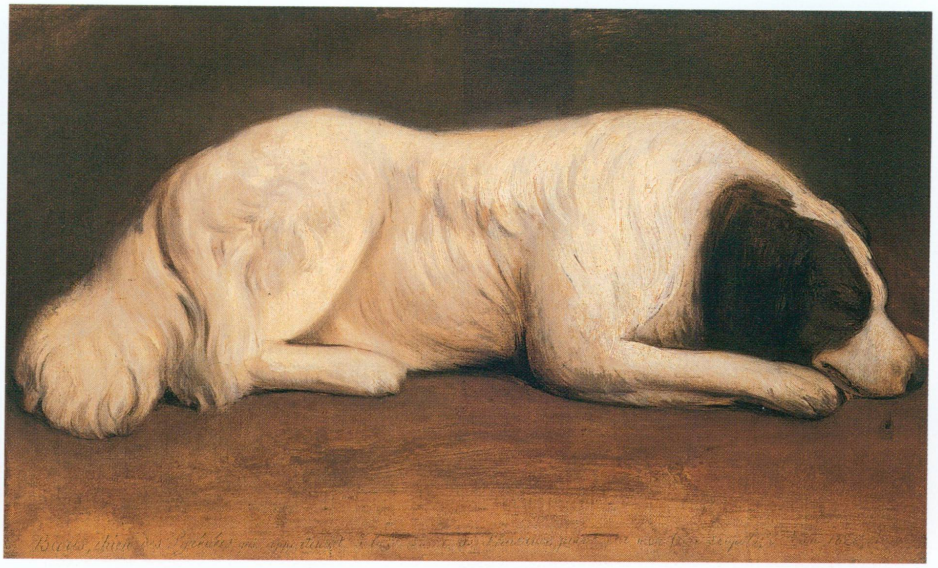
12. POUSSIN 1824

13. P. V ; sur l'édition – falsifiée par Quatremère – des *Lettres* de Poussin, voir JOUANNY 1911

14. Voir le curieux document : VALDAHON 1835 ; ALCY 1839 ; EMPTAZ-REY 1855

15. Voir surtout WHITELEY 1976

16. DELÉCLUZE 1838 ; FEUILLET DE CONCHES 1854 : Feuillet était un amateur célèbre de lettres autographes, et fut même l'un des faussaires les plus prolixes du XIXe siècle (voir FEUILLET DE CONCHES 1862-



4. Léopold Robert (1794-1835) | *Portrait de Sophie Huguenin, sœur de Léopold*, 1818 | Huile sur toile, 35 × 24,5 cm (Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1930-10)

5. Léopold Robert (1794-1835) | *Bari, chien de la duchesse de Plaisance*, 1828 | Huile sur toile, 26 × 43 cm (Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1930-7)

venue rendre visite à ses frères en 1825. Léopold reçoit régulièrement ses clients dans un «atelier» – en fait, une salle d'exposition – où il exhibe ses dernières productions, commandes ou œuvres à vendre. Ces œuvres offrent au visiteur potentiel les moyens de sélectionner des motifs, ou de réclamer la transformation d'un «leitmotiv» admiré. Chaque œuvre concrète relève d'une production de masse, mais elle en varie les motifs pour satisfaire le client, soucieux de posséder une peinture originale de l'artiste. Le soir, la vie mondaine absorbe presque tout son temps. Robert ne manque pas une invitation de l'ambassadeur de France, ni du directeur de l'Académie de France. Léopold semble savourer tout particulièrement ces occasions de montrer à sa famille qu'il est reçu par l'aristocratie italienne ou étrangère – princes, duchesses et lords anglais. Il apprend à dessiner à ses amies titrées, les conseille dans le choix d'une peinture ancienne, ou dîne en brillante compagnie; bref, il fait sa cour. C'est sans doute au cours d'une de ces séances que Léopold croque le chien de Sophie Lebrun-de Barbé-Marbois, duchesse de Plaisance, une aristocrate à la réputation sulfureuse, mais qui recevait somptueusement (fig. 5). Ce chien de luxe, ironiquement, semble métaphoriser la place de l'artiste dans ces milieux huppés – présence fidèle, aimée mais servile dans les salons de ses hôtes. Pour avoir oublié sa condition en s'éprenant de la princesse Charlotte Bonaparte, Léopold se verra durement rappelé aux devoirs de sa classe[19].

La manufacture de scènes champêtres, de brigands, chère à Léopold Robert s'élabore en deux temps. Le paysage qui en constitue le décor est dérivé de pochades prises sur le motif. Les figures méritent une étude toute particulière. Le peintre fait poser des paysans, des vagabonds dans son atelier, mais il les pare de costumes «typiques» neufs et chatoyants. Cette mise en scène vise à assouvir les *a priori* des touristes étrangers qui, comme Stendhal, contemplent la race italienne à travers les lunettes de leurs idées reçues: «Le trait marquant du paysan français, c'est le bonheur; du paysan italien, c'est la beauté[20].» Les figurants amateurs de Léopold, transformés en brigands, en pâtres ou en moines de bon ton, fournissent la matière de petites ébauches (fig. 6)[21]. Ces dernières, à leur tour, servent à nourrir les compositions à plusieurs figures. Dans ce processus, nul déchet. Ainsi, Léopold profite de l'emprisonnement des brigands de Sonnino pour faire poser l'un de leurs chefs. Le brigand du Musée de Genève est en fait la représentation en pied de Luigi Masocco, originaire de Giuliano, et lieutenant en second du redoutable Gasbaroni (fig. 7)[22]. En 1820,

1868); CLÉMENT 1875: «Je me bornerai à relier ses lettres par un récit succinct des principaux événements de sa vie et par un examen sommaire de ses ouvrages les plus importants.» Sur Aurèle, voir surtout HURLEY 1998.

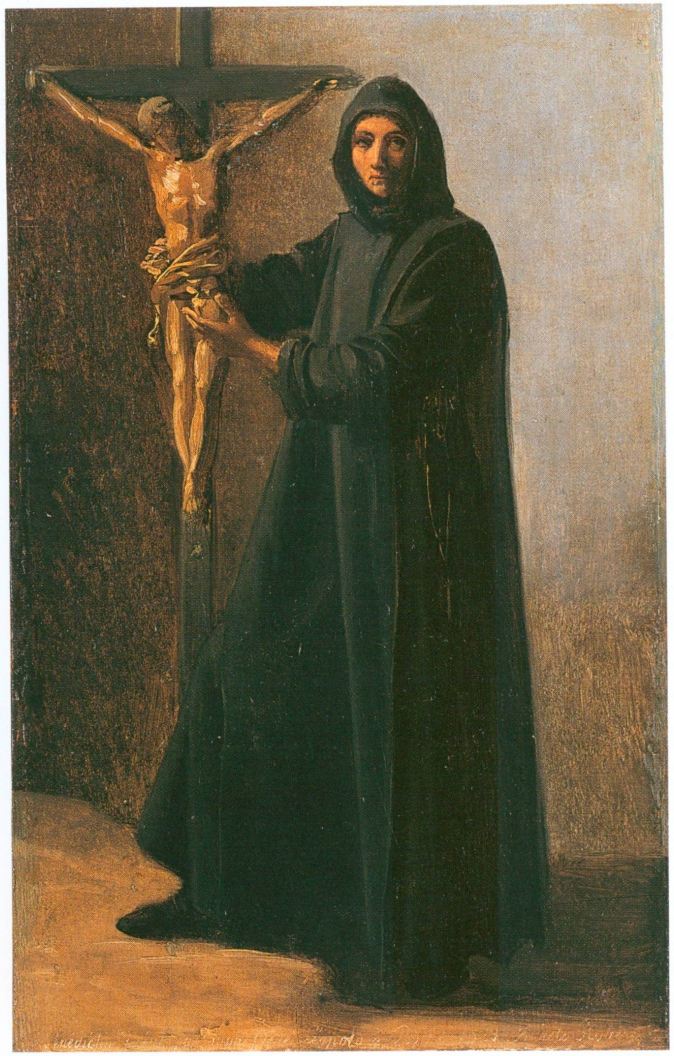
17. Sur ce grand collectionneur et ami de Léopold Robert, voir *Raczynski* 1992

18. Léopold Robert, *Portrait de Madame Petitpierre, née Henriette Robert*, vers 1825, huile sur toile, 20,5 × 16 cm (Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1924-23)

19. Léopold Robert exécuta en 1831 un très beau portrait en pied de Charlotte Bonaparte, qui se trouve à Rome, au Museo Napoleonico (inv. MN 947).

20. STENDHAL 1827, p. 129

21. Léopold Robert, *Berger*, 1821, huile sur toile, 35 × 24 cm (Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1930-15); Léopold Robert, *Religieuse*, 1823, huile sur toile, 34,5 × 23 cm (Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1930-18); Léopold Robert, *Pèlerin*, 1828, huile sur toile, 34 × 22 cm (Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1930-8)



6. Léopold Robert (1794-1835) | *Bénédictin*, 1823 | Huile sur toile, 35,5 × 23 cm (Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1930-17)

7. Léopold Robert (1794-1835) | *Brigand (Luigi Masocco)*, 1822 | Huile sur toile, 31,5 × 20 cm (Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1930-19)

Robert brosse de lui une petite étude sur un fond neutre qui se trouve au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel[23]. Puis il en tire des répliques, auxquelles il ajoute un paysage sauvage, décor approprié au sujet. Masocco devient alors « un brigand », soit un type social, paradigme tout à la fois effrayant et fascinant, qui obsède l'imaginaire urbain, surtout depuis la re-publication française des *Räuber* de Friedrich von Schiller en 1821[24]. Ces petites pochades plus finies, Robert les négocie alors comme de petits tableaux bien complets.

À l'aide du même matériau de base, Léopold crée des compositions à deux figures, ou trois, plus coûteuses. Trois principes président à la mise en œuvre de cette production – leitmotiv, sérialisation différentielle, enfin permutation. Un même leitmotiv relie la *Jeune fille italienne assise sur les rochers à Capri* (fig. 8) et l'*Italienne et son enfant endormi* (fig. 9)[25]. Même bord de mer, visible entre les rochers ; même figure féminine, vue de profil, et contemplant le lointain. L'artiste a produit un effet majeur, en déplaçant le point focal, dramatique, de sa composition hors des limites du tableau. Il crée ainsi un horizon d'attente et invite le spectateur à imaginer le ressort dramatique absent qui organise l'œuvre. Par là, le spectateur contribue à créer l'*istoria*, dont la peinture lui fournit le cadre structurel. La sérialisation, elle, permet au peintre de produire des répétitions d'une même composi-

22. Ce brigand célèbre fut l'objet d'un tableautin presque identique, par Achille-Etna Michallon (1796-1822), (s.d., vers 1819-1820), voir *Michallon* 1994, cat. 43. Sur ces brigands, et l'intérêt qu'ils présentaient pour les peintres, voir *Schnetz* 2000, pp. 43-44 et 73-74 ; lettre de Jean-Victor Schnetz à François Joseph Navez, Rome, vers février 1822, dans SCHNETZ 2000, pp. 49-51.

23. Inv. 738 (GASSIER 1983, p. 90)

8. Léopold Robert (1794-1835) | *Jeune fille italienne assise sur les rochers à Capri*, 1826 | Huile sur toile, 32 × 37 cm (Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1900-40 : tableau détruit par un incendie en 1973)

9. Léopold Robert (1794-1835) | *Italienne et son enfant endormi*, 1829 | Huile sur toile, 30 × 26,5 cm (Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1930-9)

tion, non sans changer quelque détail, pour restituer superficiellement une originalité à chacun de ses tableaux. Il faut insister sur ce point : l'originalité de ces tableaux est non substantielle, mais différentielle. En 1825, par exemple, Robert désire remercier sans trop d'effort un mécène neuchâtelois, Roulet de Mézérac. Il demande alors au peintre Pierre-Narcisse Guérin de bien vouloir lui permettre d'effectuer une réplique d'après un tableau... qu'il lui a déjà vendu ! Le baron Guérin prête son Robert – une *Idylle à Ischia* – de mauvaise grâce. Au cours d'une conversation avec son collègue Schnetz, Léopold apprend que Guérin répugne à voir « répéter son propre tableau et [qu'il considère] qu'il perdrait nécessairement de son prix[26] ». Aussi, la réplique que Robert tire de son propre tableau comporte de légers changements iconographiques, destinés à recréer une différence entre les deux œuvres, et par conséquent l'originalité propre à chaque pièce. Il reste à expliquer le principe de permutation. Revenons à la jeune femme et son enfant endormi (fig. 9) ; il s'agit en fait d'un thème récurrent chez Robert. L'artiste place deux protagonistes sur un fond de mer et de nature sauvage : une figure protège l'autre, vulnérable car plongée dans le sommeil. Cette structure, le peintre l'exploite en permutant les personnages : la *Famille de brigands en alarme* (fig. 10) offre l'exemple d'une composition antérieure, où un brigand est substitué à la jeune femme, et une femme et enfant à un enfant seul. La famille de Genève n'est elle-même que la résultante d'une nouvelle permutation : la composition la plus célèbre de Léopold, souvent répétée, met en scène un brigand endormi, que veille sa fidèle compagne[27]. L'artiste, qui peine à trouver de nouveaux sujets, travaille par combinaisons successives de motifs et de figures. Pour anoblir ces scènes, il y greffe des références iconographiques à la culture ou à l'art antique, dont les Italiens modernes sont donnés comme les dignes héritiers. Ainsi, la *Jeune fille de Sonnino ôtant une épine du pied à une de ses compagnes* (fig. 11) comporte une allusion directe à une sculpture antique alors très célèbre, le *Spinario* du Musée capitolin[28].

Robert, cependant, n'est pas seul à se livrer à de telles tactiques propres à multiplier les tableaux sans effort. Il importerait de mesurer l'ampleur de cette production en termes internationaux et statistiques. Aux prises avec un cadre régional ou national trop étroit,

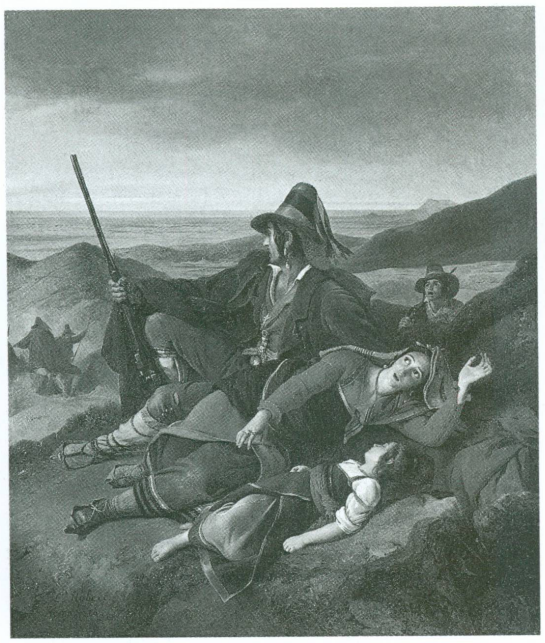
24. SCHILLER 1785, pp. 4-5 ; en 1821, un Prosper de Barante publie une nouvelle traduction, non sans critiquer vertement le contenu de « cette bizarre production » , surtout sa haine à l'égard de la société – voir SCHILLER 1821, p. XXI ; BARANTE 1890-1901, vol. II, p. 532.

25. Cette dernière composition est une esquisse rapide.

26. Lettre de Léopold Robert à sa mère, Rome, 26 juin 1825, citée dans GASSIER 1983, note 7, p. 314 ; ce paragraphe s'inspire d'une excellente analyse de Camilla Murgia (MURGIA 2000, vol. I, pp. 30-31).

27. GASSIER 1983, cat. 20 à 28, et p. 91

28. HASKELL/PENNY 1981, cat. 78, pp. 308-310 ; PRAY BOBER/RUBINSTEIN 1986, cat. 203, pp. 235-236



10. Léopold Robert (1794-1835) | *Famille de brigands en alarme*, 1824 | Huile sur toile, 74 × 63 cm (Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1888-10 ; ancienne collection du prince de Metternich)

11. Léopold Robert (1794-1835) | *Jeune fille de Sonnino ôtant une épine du pied à une de ses compagnes*, 1828 | Huile sur toile, 44 × 55 cm (Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1874-6)

l'histoire de l'art ne parvient pas à évaluer le caractère stéréotypé de ces peintures à la mode sous la Restauration[29]. Dès l'année 1821, toute la communauté des artistes étrangers vivant à Rome se met à exploiter le « filon » ; nous nous contenterons de citer le cas de Charles Eastlake – le futur directeur de la National Gallery de Londres ! – qui multiplie les scènes de brigands, et dont les tableaux, parfaitement similaires aux compositions de Robert, donnent toute la mesure de l'épuisement rapide de cette veine[30].

Nous avons souligné que cet art de masse, destiné aux touristes fortunés, était anobli par la vertu d'un travail compensateur sur l'image de l'artiste, célébré comme grand créateur. Mais l'œuvre même de Robert semble tenter un autre mouvement compensatoire, en thématisant une nostalgie pour ces époques primitives de l'art, où l'image religieuse, magique, contient des enseignements moraux, et s'exhibe aux yeux de tous – bref, l'icône miraculeuse constitue le contre-modèle absolu de l'imagerie moderne, vouée à la consommation esthétique sélective d'une classe privilégiée. À cet égard, l'*Intérieur de la sacristie de Saint-Jean-de-Latran* (fig. 12) s'inscrit dans la même logique que les *Pifferari devant la Madone* du Musée Jenisch de Vevey[31]. La première œuvre a souvent été interprétée comme une peinture « influencée » par la peinture de Granet – explication insuffisante, pour qui reconnaît que l'enjeu de telles compositions dépasse le simple pastiche. Dans les deux compositions, Léopold nous propose un tableau dans le tableau[32]. L'icône révérée par le peuple, placée au centre d'un dispositif dramatique – maître-autel de chapelle, ou fresque ornant le coin de maison –, réclame une contemplation pieuse, agenouillée. Elle opère des miracles, elle console les affligés.

Un dernier pan du *corpus* de Genève comporte des petites études qui restent peut-être parmi les plus fraîches, les plus authentiques de l'artiste. Certaines furent entreprises dans le but de fournir le décor d'une scène future, avec plusieurs personnages. Ainsi, *La Cour du palais Giustiniani* (fig. 14) fut sans doute exécuté dans cet esprit. Mais Robert sait que François-Marius Granet est le maître incontesté de ces compositions dès les années 1820. En 1830, ce dernier retourne à Paris ; il y exécute une toile à figures sur ce type

29. Il est dommage que la crise de la peinture d'histoire sous la Restauration ne comporte pas d'évocation de Léopold Robert chez Beth S. Wright (WRIGHT 1997) ; une des rares analyses internationales de l'art intéressantes de ces dernières années, pour la période qui nous occupe, est celle-ci : *Constable to Delacroix* 2003.

30. ROBERTSON 1978, pp. 252-253

31. Dépôt de la Fondation Gottfried Keller, inv. 190 (GASSIER 1983, p. 211)

32. GEORGEL/LECOQ 1982

12. Léopold Robert (1794-1835) | *Intérieur de la sacristie de Saint-Jean-de-Latran*, 1819 | Huile sur toile, 50 × 63 cm (Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1880-1)

13. Léopold Robert (1794-1835) | *Vue du Vésuve*, 1821 | Huile sur papier collé sur toile, 29 × 36,2 cm (Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1930-16)

14. Léopold Robert (1794-1835) | *La Cour du palais Giustiniani*, vers 1820 | Huile sur toile, 36 × 23 cm (Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1930-12)

15. Léopold Robert (1794-1835) | *Intérieur de l'église de Santa Costanza, Rome*, 1819 | Huile sur papier collé sur toile, 28,5 × 24 cm (Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1930-14)

d'architecture romaine typique : *Le Cloître des Chartreux de Sainte-Marie-des-Anges*[33]. La grande page de Granet est déjà connue durant son exécution ; lorsqu'elle est exposée en 1836, elle recueille un tel triomphe que l'artiste doit en peindre seize répliques. Léopold semble avoir abandonné l'idée même de cette veine, alors qu'il l'avait explorée plus tôt ; il n'ose sans doute plus faire usage de son esquisse, par peur de paraître s'inspirer d'un concurrent. La *Vue du Vésuve* (fig. 13), *La Fontaine* et l'*Intérieur de l'église de Santa Costanza, Rome* (fig. 15) semblent avoir été exécutés sans but lucratif. On peut y lire le plaisir d'une découverte accidentelle, ou la jouissance d'un moment inoubliable. Dans ces instants si rares, Léopold semble s'oublier lui-même. Sa touche renonce alors au léché ennuyeux, au profit d'une touche grasse, expressive. En dépit de leurs dimensions modestes, ces tableautins conquièrent une monumentalité rarement atteinte dans la production commerciale de Léopold Robert.

33. Voir la reproduction de cette œuvre dans *Musée Granet* 1997, p. 163

Bibliographie

ALCY 1839 — « Georges d'Alcy » [pseudonyme de Jules Varnier], *Léopold Robert*, Paris [1839]

BANN 2001 — Stephen Bann, *Parallel Lines · Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth Century France*, New Haven 2001

BARANTE 1890-1901 — Prosper de Barante, *Souvenirs du baron de Barante*, 8 vol., Paris 1890-1901

BOSSHARD 1993 — Emil Bosshard, « Ein Werk von fünf Tagen · Anmerkungen zu Dürers zweite Italienreise », *Restauro*, 1993, vol. 99, n° 5, septembre – octobre, pp. 325-328

Canova 1993 — Grazia Pezzini Bernini, Fabio Fiorani (dir.), *Canova e l'incisione*, catalogue d'exposition, Rome, Istituto nazionale per la grafica, 11 novembre 1993 – 6 janvier 1994, Bassano del Grappa, Museo civico, 19 janvier – 24 avril 1994, Bassano del Grappa 1993

CLÉMENT 1875 — Charles Clément, *Léopold Robert d'après sa correspondance inédite,* Neuchâtel – Paris 1875

Constable to Delacroix 2003 — *Constable to Delacroix · British Art and the French Romantics*, catalogue d'exposition, Londres, Tate Gallery, 5 février – 11 mai 2003, Londres 2003

DELÉCLUZE 1838 — Étienne-Jules Delécluze, *Notice sur la vie et les ouvrages de Léopold Robert*, Paris 1838

EMPTAZ-REY 1855 — Charles Emptaz-Rey, *Léopold Robert, drame historique*, Lausanne 1855

FEUILLET DE CONCHES 1854 — Félix-Sébastien Feuillet de Conches, *Léopold Robert, sa vie, ses œuvres et sa correspondance*, Paris 1854

FEUILLET DE CONCHES 1862-1868 — Félix-Sébastien Feuillet de Conches, *Causeries d'un curieux*, 4 vol., Paris 1862-1868

GASSIER 1983 — Pierre Gassier, *Léopold Robert*, Neuchâtel 1983

GAUTIER 1985-1989 — Théophile Gautier, *Correspondance générale*, Genève 1985-1989

GEORGEL/LECOQ 1982 — Pierre Georgel, Anne-Marie Lecoq, *La Peinture dans la peinture*, catalogue d'exposition, Dijon, Musée des beaux-arts, 18 décembre 1982 – 28 février 1983, Dijon 1982

GIELLY 1931 — Louis Gielly, «Les Léopold Robert du Musée de Genève», *Genava*, IX, 1931, pp. 269-272

GRIENER 1994 — Pascal Griener, «"Un genre qu'on ne connaît pas encore..." · Léopold Robert et l'élévation du genre sous la monarchie de Juillet», *Kunst und Architektur/Art et Architecture*, 45, 1994.4, pp. 346-353

GRIENER 1996 — Pascal Griener, «Charles Gleyre et Léopold Robert · Le bon usage de Dionysos», *Entre Rome et Paris · Œuvres inédites du XIVe au XVIe siècle*, catalogue d'exposition, Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 17 février – 28 avril 1996, Lausanne 1996, pp. 49-56

HASKELL/PENNY 1981 — Francis Haskell, Nicholas Penny, *Taste and the Antique · The Lure of Classical Sculpture*, New Haven 1981

HURLEY 1998 — Cecilia Hurley, *s.v.* «Aurèle Robert», dans Karl Jost (éd.), *Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst: unter Einschluss des Fürstentums Liechtenstein*, Zurich 1998

HÜTTINGER 1985 — Eduard Hüttinger, *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Zurich – Munich 1985

Image de l'artiste 1999 — Pascal Griener, Peter J. Schneemann (éd.), *L'Image de l'artiste*, actes du colloque de Lausanne, Comité international d'histoire de l'art, 1994, Berne 1999

JOUANNY 1911 — Charles Jouanny, *Correspondance de Nicolas Poussin* (*Archives de l'art français*, N. Pér. V), Paris 1911, pp. I-XIV

LAFONT-COUTURIER 1996 — Hélène Lafont-Couturier, «La maison Goupil ou la notion d'œuvre originale remise en question», *Revue de l'art*, 1996, 112, pp. 59-69

LAFONT-COUTURIER 2000 — Hélène Lafont-Couturier, *Gérôme et Goupil · Art et entreprise*, Paris 2000

MAAS 1975 — Jeremy Maas, *Gambart, Prince of the Victorian Art World*, Londres 1975

Michallon 1994 — Vincent Pomarède, Blandine Lesage, Chiara Stefani, *Achille-Etna Michallon*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, Pavillon de Flore, 10 mars – 10 juin 1994, Paris 1994

MURGIA 2000 — Camilla Murgia, *Léopold Robert vu par son frère Aurèle · Gestion et création de la figure du génie romantique*, mémoire de licence, 2 vol., Neuchâtel 2000

Musée Granet 1997 — *Musée Granet · Guide des collections*, Aix-en-Provence 1997

PIANTONI DE ANGELIS 1978 — Gianna Piantoni De Angelis, *Vincenzo Camuccini (1771-1844) · Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, catalogue d'exposition, Rome, Galleria nazionale d'arte moderna, 27 octobre – 31 décembre 1978, Rome 1978

POUSSIN 1824 — Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (éd.), Nicolas Poussin, *Collection des lettres de Nicolas Poussin*, Paris 1824

PRAY BOBER/RUBINSTEIN 1986 — Phyllis Pray Bober, Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture · A Handbook of Sources*, Londres 1986

Raczynski 1992 — Konstanty Kalinowski (éd.), *Sammlung Graf Raczynski · Malerei der Spätromantik aus dem Nationalmuseum Poznan*, Munich 1992

ROBERTSON 1978 — David Robertson, *Sir Charles Eastlake and the Victorian Art World*, Princeton 1978

SCHILLER 1785 — Friedrich von Schiller, *Les Voleurs*, dans *Nouveau théâtre allemand, par MM. Friedel et de Bonneville*, vol. XII, Paris 1785

SCHILLER 1821 — Friedrich von Schiller (traduction de Prosper de Barante), *Œuvres dramatiques de F. Schiller, traduites de l'allemand*, vol. I, Paris 1821

Schnetz 2000 — *Jean-Victor Schnetz · 1787-1870 · Couleurs d'Italie*, catalogue d'exposition, Flers, château, 1er juillet – 15 octobre 2000, Flers 2000

SCHNETZ 2000 — Laurence Chesneau-Dupin *et alii* (éd.), Jean-Victor Schnetz, *Lettres inédites de Jean-Victor Schnetz à François Joseph Navez*, Flers 2000

STENDHAL 1827 — Henri Beyle, dit Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1817*, vol. III, Paris 1827

VALDAHON 1835 — Comtesse César de Valdahon, *Léopold Robert, dédié à Aurèle Robert*, Auxerre 1835

WHITELEY 1976 — John Whiteley, «The Origin and the Concept of " Classique " in French Art Criticism», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 1976, vol. 39, pp. 268-275

WHITELEY 2000 — Linda Whiteley, «Goupil, Delaroche and the Print Trade», *Van Gogh Museum Journal*, 2000, pp. 74-81

WRIGHT 1997 — Beth S. Wright, *Painting and History During the French Restoration · Abandoned by the Past*, Cambridge 1997

Crédits des illustrations

MAH, archives, fig. 8 | MAH, Bettina Jacot-Descombes, fig. 1-2, 4-7, 9-15 | Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire, fig. 3

Adresse de l'auteur

Pascal Griener, professeur d'histoire de l'art,
Institut d'histoire de l'art et de muséologie,
Université de Neuchâtel, rue Agassiz 1,
CH-2000 Neuchâtel