

Le tremblement de terre entre peinture de genre et peinture d'histoire : de Jean-Pierre Saint-Ours à Léopold Robert

Autor(en): **Wuhrmann, Sylvie**

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: **19.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-393997>

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.

Le tremblement de terre entre peinture de genre et peinture d'histoire

De Jean-Pierre Saint-Ours à Léopold Robert

Et qu'est-ce que la représentation, je ne dirai pas d'une fleur, d'un fruit, d'un arbre, d'un paysage; mais d'une mer en fureur, d'un tonnerre enflammé, des convulsions de la nature, & du bouleversement de cette nature insensible, comparée à la représentation de l'*homme* jouissant du calme de la sagesse, ou agité par l'orage des passions? [...] Je vois en peinture, un vaisseau tourmenté par la tempête, un arbre, un édifice, renversés par la foudre, un pays entier bouleversé par un tremblement de terre: j'admire l'adresse de l'artiste [...]: mais s'il veut m'émouvoir & parler à mon ame, qu'il représente l'*homme* voyant, du rivage, son fils près d'être submergé, l'*homme* qui fremit de crainte, lorsque la foudre a frappé l'arbre sous lequel il cherchoit un asyle, l'*homme* fuyant la terre qui l'a vu naître, & qu'un tremblement va détruire.

Pierre Charles Lévesque¹

Héritière de la conception anthropocentrique de l'art prônée par les théoriciens de la Renaissance – et, au-delà, de l'Antiquité –, la doctrine de la hiérarchie des genres conditionne le fonctionnement de l'Académie royale de peinture et de sculpture depuis sa fondation. Son plus efficace zélateur, André Félibien, pose comme principe fondamental, dans l'une des premières publications de la nouvelle institution, que tous les sujets de la peinture n'ont pas droit à la même considération; ce postulat le conduit à regrouper les sujets en ensembles (les «genres»), et à les classer selon une échelle de valeurs qui, de l'inanimé à l'animé, et de l'animal à l'homme, conduit de la nature morte à l'allégorie². Cette catégorisation se reporte sur les peintres suivant le genre qu'ils pratiquent, et équivaut alors à un titre.

On ne trouve pas trace, dans ce texte fondateur si souvent cité, des termes génériques de «peinture d'histoire» et «peinture de genre»; l'un et l'autre vont s'imposer au cours des décennies suivantes. L'expression «peinture d'histoire» s'applique, pour reprendre la définition qu'en a donné Jean Locquin à partir de Félibien, à «toute œuvre dont le sujet, emprunté à un texte historique ou littéraire, [met] en scène un ou plusieurs personnages, réels ou non»³. Plus tardive, la locution «peinture de genre» s'impose dans la seconde moitié du XVIII^e siècle; elle sert à désigner, selon le *Dic-*

tionnaire de l'Académie des Beaux-Arts, «des tableaux représentant des scènes de la vie intime et familière»⁴. Ces deux définitions, relativement récentes, sont celles communément – souvent implicitement – utilisées aujourd'hui pour déterminer et présenter de larges pans de la peinture, depuis l'âge classique jusqu'à la fin du siècle passé. L'usage courant des mots «genre» et «histoire» entre 1750 et 1800 confirme, il est vrai, les acceptions citées plus haut; mais ont-elles toujours cours quelques décennies plus tard, et partant, est-il légitime de s'en servir de nos jours pour classer l'art du XIX^e siècle? Rien n'est moins sûr⁵.

Dès les dernières années du XVIII^e siècle en effet, la production artistique, tout comme la littérature qui l'accompagne, fourmillent d'indices suggérant que «peinture d'histoire» et «peinture de genre» ne recouvrent pas invariablement les mêmes objets. Glissements et ambiguïtés, questionnements et remises en question, tant du côté des images que des textes, signalent au contraire la malléabilité de ces catégories esthétiques trop souvent considérées comme des ensembles clos et inaltérables. Interroger en parallèle l'évolution de ces deux notions dans une perspective diachronique paraît particulièrement intéressant du fait de leur relative proximité initiale: dans le système codifié à partir de Félibien, l'histoire et le genre présentent, l'une comme l'autre, la figure humaine en action. Ce qui les distingue essentiellement est la référence, ou non, à une source, à un texte littéraire ou historique⁶; le sujet constitue donc le critère de démarcation fondamental.

Loin d'être un dogme régissant pendant près de trois siècles la vie artistique en France sans être jamais contesté, le système hiérarchique ordonnant les genres se ressent de ces distorsions; la doctrine classique se modifie en même temps que les critères déterminant le classement des tableaux à l'intérieur de l'une ou l'autre catégorie. Diderot, déjà, avait contesté la pertinence de ce système et proposé de le remplacer par un autre, où il revenait avant tout à la nature de l'objet représenté de



1 Jean-Pierre Saint-Ours,
Le tremblement de terre,
 1792–1799, huile sur toile,
 261×195 cm. Musée d'art et
 d'histoire, Genève.

désigner l'ensemble dans lequel comprendre l'œuvre d'art: «[Je] voudrais qu'on eût un peu plus consulté la nature des choses dans cette division. [...] Voici ce que c'est. La nature a diversifié les êtres en froids, immobiles, non vivants, non sentants, non pensants, et en êtres qui vivent, sentent et pensent. La ligne était tracée de toute éternité: il fallait appeler peintres de genre les imitateurs de la nature brute et morte; peintres d'histoire, les imitateurs de la nature sensible et vivante; et la querelle était finie.»⁷ Intervenant en 1791 dans le débat sur la réforme de l'Académie, Quatremère de Quincy suggère à son tour de revoir la hiérarchie des genres en des termes qui font écho à ceux employés par Diderot: «[Les] trois do-

maines de l'imitation sont la nature pensante & animée, la nature végétante & mobile, la nature morte & inanimée. [...] Je ne vois par conséquent que trois classes d'imitateurs. Dans la première par excellence, se rangent tous ceux qui ont l'homme pour objet principal d'imitation, les sculpteurs & les peintres d'histoire, les peintres de genre proprement dits, les peintres de portrait, de bataille, de miniature, les graveurs de quelque nature qu'ils soient, lorsqu'ils ont la figure pour objet. Vous comprendrez, dans la seconde classe, tous les genres de paysages, [...] de décoration de théâtre, & les graveurs du même ordre de choses. La troisième renfermera les imitations des objets de la nature, qui sont privés de sentiment

de vie & de mouvement [...]»⁸ L'une des innovations majeures de ces deux nouveaux systèmes de classification – par ailleurs tout aussi hiérarchisés que le modèle classique dont ils entendent se démarquer – est qu'ils abolissent toute distinction entre le genre et l'histoire, qui se retrouvent désormais sur pied d'égalité; Diderot et Quatremère abandonnent autrement dit le critère de distinction fondé sur la «noblesse» du sujet, selon lequel on accorde traditionnellement plus de mérite à un tableau d'histoire qu'à une composition ne reposant sur aucune source écrite (et donc, si l'on veut, *sans* sujet). C'est dans la perspective dévoilée par ces deux textes liminaires – choisis parmi de nombreux discours remettant en question tant la hiérarchie des genres que leur définition – qu'il va s'agir de confronter deux groupes d'images et de textes, articulés autour d'un thème commun: le tremblement de terre. Ce faisant, on verra le bien-fondé de la distinction entre peinture de genre et peinture d'histoire s'effriter de diverses manières, et la primauté du sujet faire place à d'autres exigences.

«On est, par exemple, quelquefois embarrassé de définir ce qui constitue le peintre d'histoire, surtout de marquer la limite qui le sépare du peintre de genre»⁹

La représentation des convulsions de la nature, ou plutôt de ses effets désastreux sur l'homme n'est de loin pas le seul point commun que l'on peut découvrir entre Jean-Pierre Saint-Ours (1754–1809) et Léopold Robert (1794–1835). Ayant quitté adolescents leur patrie pour Paris, les deux artistes, à quarante ans d'intervalle, y font avec succès leur apprentissage dans les ateliers les plus fameux du moment: le Genevois entre chez Joseph-Marie Vien, et le Neuchâtelois chez Jacques-Louis David. Mais à ces débuts prometteurs succède une grande déconvenue: bien que récompensés lors de la distribution annuelle des Grands prix, l'un et l'autre se voient refuser l'honneur de séjourner à l'Académie de France à Rome, à cause de leur nationalité. Ils partiront cependant, et s'établiront, indépendants, dans «la mère-ville du monde»¹⁰, «ce vaste atelier des arts»¹¹.

C'est en Italie que Saint-Ours commence à s'intéresser au tremblement de terre. Entre 1792 et 1806, il peint sur ce thème pas moins de cinq tableaux, que l'on peut regrouper en deux ensembles illustrés chacun par les versions reproduites ici¹². De format vertical, la composition la plus ancienne (fig. 1), ébauchée à Rome et achevée à Genève, montre une famille de cinq personnes figurées plus grandes que nature, saisies en gros plan au mi-

lieu d'une cité qui se disloque et, les empêchant de fuir le séisme, s'abat sur elles. Le tableau de 1806 (fig. 2), de dimensions moins imposantes, se distingue du précédent par son format horizontal et par l'adjonction de quelques personnages qui viennent compléter le triangle formé par le groupe familial et permettent au peintre de varier les figures du désespoir; les couleurs sont plus chaudes, le bouleversement du paysage plus perceptible.

Anne de Herdt a associé la démarche de Saint-Ours à l'intérêt que les artistes manifestent, dès la fin du XVIII^e siècle, pour les catastrophes naturelles et les motifs apocalyptiques – en particulier le déluge¹³. S'inscrivant très tôt dans une thématique appelée à connaître de nombreux développements durant les décennies à venir, cette série exceptionnelle se signale par un autre trait novateur. Nous avons vu plus haut que la référence à une source était, dans le système établi à partir de Félibien, un principe essentiel du genre historique. En 1788 encore, Claude-Henri Watelet, dans l'*Encyclopédie méthodique*, définissait la peinture d'histoire en premier lieu par le sujet: «Il sembleroit [...] qu'un tableau d'*histoire* ne devoit représenter que des faits historiques. Cependant on comprend sous cette même dénomination, tout ce que nous connoissons de la mythologie & des fables anciennes, sans distinguer ce qu'elles peuvent contenir d'historique, d'emblematic, ou d'absolument fabuleux; nous y comprenons même les sujets que nous offrent les Poètes tragiques, épiques & les romanciers distingués, tant anciens que modernes.»¹⁴ Or Saint-Ours, au mépris de toute convention, a choisi de peindre une scène monumentale sans sujet; autrement dit, il s'est audacieusement refusé à «historier» le motif du tremblement de terre. S'il semble indéniable que la représentation d'un cataclysme dévastateur a permis au peintre genevois d'exprimer son angoisse face à la succession des tourmentes révolutionnaires¹⁵, rien ne permet d'établir clairement que l'une ou l'autre version du *Tremblement de terre* doit être lue comme une allégorie politique. Aucune allusion symbolique évidente dans la composition ou le titre, aucune indication dans les documents laissés par le peintre, ni même dans les rares commentaires publiés au XIX^e siècle sur ces images; pas de référence, enfin, à une source littéraire ou historique. L'épisode décrit est certes dramatique, mais il se révèle anodin sur le plan de la classification des sujets opérée par l'Académie, et que Saint-Ours ne pouvait ignorer après son passage dans l'atelier de Vien (où, rappelons-le, il eut David pour condisciple). Mais, objectera-t-on, n'est-ce pas accorder une importance démesurée à la question du sujet? Ne fait-on pas



un faux procès à Saint-Ours qui, de toute évidence, a représenté une scène antique digne des pinceaux d'un peintre d'histoire? Il est vrai que l'absence d'une source érudite est, sinon masquée, du moins atténuée par le sentiment que l'on a d'assister à la ruine d'une civilisation ancienne, par le climat confusément gréco-romain que suggèrent le costume des personnages (drapés et coiffures à l'antique) et le caractère des architectures (colonnes doriques). Une toge et un temple ne suffisent cependant pas à faire un sujet; et si l'inscription de la scène dans un contexte antiquisant est un réflexe bien naturel de la part d'un artiste que sa formation a préparé à traiter des thèmes tels que *Le Choix des enfants de Sparte* ou *Les Jeux olympiques* (1786 et 1787, Genève, Musée d'Art et d'Histoire), les premières études de Saint-Ours pour le *Tremblement de terre* montrent qu'il a d'abord été attiré par d'autres catastrophes, telles que l'incendie, la tempête et l'inondation¹⁶, soit des événements tout aussi anonymes que celui sur lequel il arrêtera finalement son choix. Aucune des cinq compositions du peintre genevois n'a paru aux expositions de Paris, d'où le nombre très restreint de commentaires contemporains sur la

série. L'examen des discours produits autour d'un tableau comparable sous plusieurs rapports, mais plus tardif, va permettre de mieux cerner en quoi Saint-Ours est un précurseur.

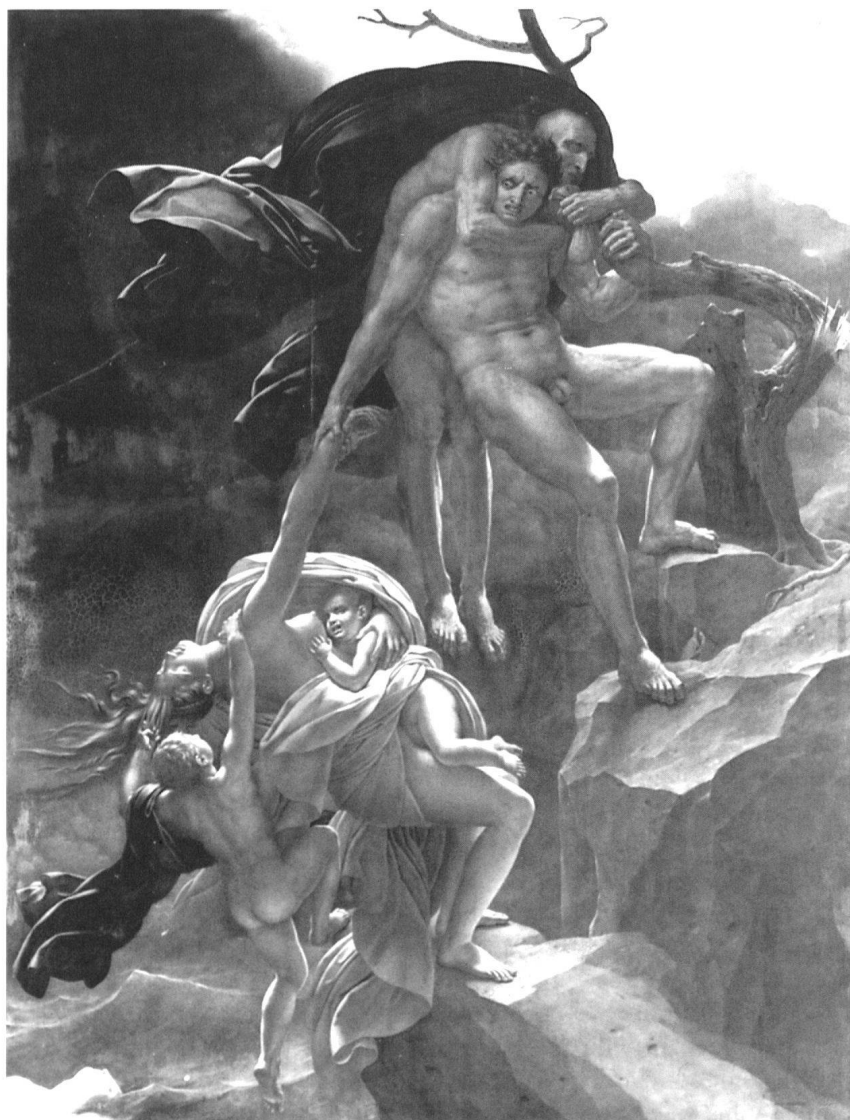
En 1806, Anne-Louis Girodet présente au Salon un tableau monumental intitulé *Scène de déluge*, qui représente une famille de cinq personnes s'efforçant en vain d'échapper à une inondation (fig. 3)¹⁷. Une faute d'impression dans le livret de l'exposition incite le peintre à écrire au *Journal de Paris*, six jours après le début de la manifestation, pour préciser ses intentions: «Messieurs, c'est par erreur que, dans le *Livret du Salon*, mon tableau a été annoncé sous le titre de *Scène du déluge*: je n'ai voulu donner l'idée ni de celui de Noë, ni de celui de Deucalion. J'ai pris le mot *déluge* dans le sens d'inondation subite et partielle produite par une convulsion de la nature, telle par exemple que le désastre arrivé dernièrement en Suisse, a pu en fournir le Tableau. C'est une scène DE déluge & c'est dans cette acception seulement que je l'ai représentée.»¹⁸ Si l'on peut soupçonner le peintre de chercher avant tout par le biais de cette lettre publique à endiguer une critique déjà virulente, il n'en reste pas moins qu'il nie fermement avoir peint

2 Jean-Pierre Saint-Ours,
Le tremblement de terre, 1806,
huile sur toile, 142×185 cm.
Musée cantonal des Beaux-Arts,
Lausanne.

un épisode du déluge universel. Il ne s'agit pas non plus d'une inondation historique, d'un fait réel, encore moins d'une fable rapportée par un quelconque récit littéraire. Le sujet est de pure invention. Voilà que tout à coup la déclaration de Girodet, sous des airs anodins, prend l'apparence d'un manifeste. Non content de s'affranchir ouvertement de l'école de David et des canons classiques, l'artiste revendique en outre la liberté de peindre un sujet de son invention sans être tenu de le justifier par un prétexte biblique ou mythologique, de représenter cinq personnages anonymes frappés par une quelconque catastrophe; bref, d'appliquer les moyens de la peinture d'histoire à un fait divers susceptible, en principe, de ne donner matière qu'à une scène de genre ... On voit bien en quoi le *Tremblement de terre* de Saint-Ours anticipe la *Scène de déluge* de Girodet.

Peu de critiques, cependant, vont tenir compte de la mise au point du peintre. La plupart des salonniers persistent à parler du déluge de la Genèse¹⁹. Quelques-uns prennent note du rectificatif avec bienveillance, tel un journaliste du *Mercur de France*, selon qui Gi-

3 Anne-Louis Girodet-Trionon, *Scène de déluge*, 1806, huile sur toile, 431×341 cm. Musée du Louvre, Paris.



rodet a en quelque sorte remédié à l'absence de sujet par une maîtrise exceptionnelle du dessin; la dignité, ici, n'est plus affaire de sujet mais s'est reportée sur la forme: «[...] puisque [Girodet] ne peignoit point pour retracer un fait réel, mais seulement pour émouvoir l'imagination, il a dû montrer tout ce que l'imagination peut concevoir de plus noble et de plus parfait dans les formes humaines. De si grandes difficultés auroient effrayé un artiste vulgaire; mais M. Girodet semble les rechercher, pour avoir la gloire de les vaincre.» Pour cet auteur anonyme, l'essentiel est que le style de l'ouvrage, le traitement du sujet soient conformes à ce qu'il attend de la peinture d'histoire: «C'est une vigueur d'exécution et une science de dessin qui seroient enviées des plus grands maîtres. C'est un style vraiment historique, et une noblesse de formes, qui se retrouvant dans tous les personnages, offre en quelque sorte le type de la beauté dans les différents âges de la vie.»²⁰ Un seul critique, en fait, refuse clairement qu'un peintre d'histoire représente un sujet qui ne soit pas cautionné par une source reconnue, et lance à l'artiste téméraire un bref rappel à l'ordre: «[Nos] peintres devraient se rappeler que, pour eux, l'invention ne consiste pas à découvrir un sujet nouveau, mais à traiter celui qu'on a choisi d'une manière nouvelle.»²¹

En 1810, la *Scène de déluge* obtient, devant les *Sabines* de David, le Prix décennal du meilleur tableau d'histoire. Le jury du concours, cependant, n'est pas sans réaliser que l'œuvre qu'il prime ne correspond plus à la définition classique du genre historique, telle qu'on a pu la lire par exemple sous la plume de Watelet; que le tableau de Girodet est, en bref, une scène de genre travestie en scène historique. C'est sans aucun doute la nature ambivalente de la composition qui l'a incité à développer, en guise d'introduction au rapport dans lequel il fait part de sa décision, quelques considérations théoriques sur la peinture d'histoire: «Il n'est pas aisé de définir avec précision ce qui constitue un tableau d'histoire, et ce qui le distingue essentiellement de ce qu'on appelle tableau de genre; il peut y avoir des cas où les limites de ces deux branches de l'art paroîtroient se confondre; mais ici la solution rigoureuse de cette difficulté n'est pas indispensable. [...] Ce qui caractérise éminemment la peinture d'histoire, c'est le choix d'un sujet, soit historique ou d'invention, soit fabuleux ou allégorique, qui offre au peintre une action noble ou intéressante, des caractères et des passions à exprimer; c'est encore ce *grandiose* dans l'exécution, ce grand goût de dessin qui constitue le style héroïque, et sur-tout ce beau idéal, dont le modèle, n'existant point dans la nature, est une création de l'artiste, mais qui

n'est que la nature même conçue dans sa plus grande perfection.»²² Pour la première fois à ma connaissance, il est admis de source «officielle» que le peintre d'histoire ne doit pas impérativement sélectionner un thème parmi ceux que lui offrent la tradition, mais qu'il peut traiter un sujet de son invention, l'essentiel étant que l'action exposée soit «noble *ou* intéressante». D'où les précautions préalables, et l'aveu que la frontière entre peinture de genre et peinture d'histoire est parfois difficile à tracer. En fin de compte, seules des caractéristiques formelles distinguent désormais histoire et genre; on aura en effet remarqué l'importance accordée, dans cette nouvelle définition, à des notions telles que le «grandiose dans l'exécution», et le «grand goût de dessin»: la question du style prend nettement le pas sur celle du sujet.

«Est-il peintre d'histoire ou de genre?»²³

Si Léopold Robert ne paraît pas avoir éprouvé la même fascination que Jean-Pierre Saint-Ours pour le tremblement de terre, il n'en a pas moins ressenti une certaine attirance pour les thèmes catastrophiques. A son arrivée à Paris, en 1810, il découvre dans l'exposition des Prix décennaux au Musée Napoléon la *Scène de déluge* de Girodet, et la trouve «sublime»²⁴. L'un des premiers travaux qu'il envoie à sa famille depuis la France est une gravure d'après *Semira e Semino* (1794), une composition en taille-douce de son compatriote Abraham Girardet montrant deux jeunes amants emportés par les flots du déluge universel²⁵. Mais au spectacle effrayant et tragique de l'homme subissant, impuissant, les assauts d'une nature impitoyable, Robert préférera celui, plus sentimental, des suites lamentables du désastre. Son propos ne sera pas de montrer l'humanité décimée par un cataclysme mais, une fois le calme revenu, la douleur des femmes pleurant leur époux disparu. Telles sont les deux scènes que le peintre présente au Salon de 1831, images du deuil pour lesquelles il recourt à des types féminins empruntés à l'iconographie chrétienne, Marie-Madeleine et la Vierge²⁶. Le premier tableau montre, dans la tradition de Claude-Joseph Vernet, une femme de pêcheur apercevant depuis le rivage la barque naufragée de son mari (fig. 4); un nourrisson, désormais orphelin, fixe le spectateur avec une sorte de gravité inconsciente et pathétique à la fois, qui force l'émotion. L'autre composition représente une *Femme napolitaine pleurant sur les débris de sa maison détruite par un tremblement de terre* (fig. 5). Ici encore, l'homme est absent (gît-il sous les gravats?), et c'est sur un enfant, occupé à jouer, que se cristallise toute la cruauté de la scène²⁷. Cette dernière image

surtout arrache des cris d'admiration aux salonniers: «selon nous c'est le plus beau tableau que l'on ait fait depuis long-temps», «un chef-d'œuvre», s'écrie Delécluze, un «triomphe de l'art», renchérit Feuillet de Conches²⁸, pour ne citer que ces deux critiques, futurs biographes de l'artiste. L'histoire de la réception de Léopold Robert reste à écrire (voir plus loin l'article de Pascal Griener). Dans le cadre limité de cette étude, nous allons nous borner à constater qu'avec le peintre neuchâtelois se poursuit la mise en question des genres dont nous avons observé les prémices avec Girodet et Saint-Ours.

Si les historiens rangent les compositions pittoresques de Léopold Robert parmi les scènes de genre, ils ont très tôt reconnu aussi que l'artiste avait cherché à peindre le peuple italien «avec le style consacré aux sujets héroïques»²⁹. Ce constat, les critiques du XIX^e siècle l'avaient déjà fait; mais ce ne fut pas le seul motif pour lequel ils assignèrent à Robert une place au premier rang. Dignité de l'artiste, noblesse de ses sujets, élévation de son style sont les trois thèmes qui parcourent les comptes rendus des Salons, et permettent l'idéalisation de son art. Si l'on relève volontiers que Robert est un élève de David, on reconnaît systématiquement en lui l'héritier spirituel de Raphaël et de Poussin. La filiation repose d'abord sur le recours à un même langage formel, mais semble confortée par les similitudes biographiques qu'on se plaît à relever entre les artistes. Comme Poussin, Robert a quitté le Nord pour l'Italie afin de ressourcer un art décadent en trempant ses pinceaux dans le feu du Sud; et M. Marcotte, son mécène, n'a-t-il pas été pour lui «ce que fut au grand Poussin M. de Chantelou»³⁰? Comme Raphaël, Léopold s'éprit d'une femme du peuple qu'il prit pour modèle, comme lui, il mourut d'amour dans



4 Léopold Robert, *Femme d'Ischia au désespoir du naufrage de son mari*, 1828, huile sur toile, 85×73,5 cm. Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel.

la fleur de l'âge...³¹ A la noblesse de sa généalogie artistique, Robert joint celle de sa peinture, et un autre lieu commun de la critique consiste à détromper le spectateur sur la nature de ses modèles. Ses brigands ne sont pas de vulgaires hors-la-loi, mais des «héros de la montagne» à la «beauté sauvage», d'«homériques bandits»; et bien plus que la haute société, c'est l'humble peuple italien dont il décrit la vie qui présente «cette beauté majestueuse, élégante et reposée, qui porte la tête avec toute la dignité des sénateurs et des matrones de la république romaine»³². Quand David n'a fait que copier la statuaire antique, Robert a trouvé le moyen d'entrer «dans le sentiment antique sans passer par les statues. Pour arriver à ce point, il se replace au milieu des mêmes hommes et sous le même ciel»³³. Enfin, l'élévation de son style lui vaut, à plusieurs reprises, de plonger la critique dans l'incertitude: peinture de genre ou peinture d'histoire?

C'est en 1824 que Jacques-Etienne Delécluze, récemment engagé par le *Journal des débats* pour «couvrir» le Salon, ouvre les feux et s'interroge, d'une livraison à l'autre, sur la différence fondamentale entre le genre et l'histoire: «[...] il est fort difficile de déterminer précisément les limites qui partagent les deux empires», commence-t-il prudemment³⁴. Très vite, Robert va se retrouver au cœur du débat. «Est-ce un tableau d'histoire ou de genre?» demande le critique devant l'*Improvisateur napolitain* (1824, Neuchâtel, Musée des Beaux-Arts). «Pour moi, je n'en sais rien, et cela me seroit fort égal, si je ne me trouvois pas engagé à dire mon avis sur l'exposition; mais je le redemande encore, est-ce un tableau de genre? est-ce un tableau d'histoire?»³⁵ Delécluze va moduler soigneusement la réponse à cette question tout au long des semaines suivantes, argumentant d'abord sur la noblesse d'allure et le bien-être que manifestent les personnages des tableaux de Robert, qu'il déclare être à ses yeux des tableaux d'histoire³⁶. C'est dans l'un de ses derniers articles qu'il se démarque franchement de la définition classique du genre historique et livre le fond de sa pensée: «ce n'est pas par la nature des sujets que l'on a choisis que l'on devient *peintre d'histoire*, mais par la manière dont on les traite.»³⁷ Il faudra toutefois attendre 1831 pour que le critique développe cette déclaration lapidaire et en fasse un argument décisif dans la lutte qu'il engage alors contre les jeunes peintres romantiques, et dans laquelle il accorde à Robert une position centrale. Par le mélange unique de nature et d'idéal qu'il a su créer, le peintre lui apparaît le seul héritier possible de David. Delécluze voit en lui la possibilité à la fois de reconquérir les anciens partisans de l'école néo-classique, lassés du nu, des drapés et des héros anti-

ques, et de contrer cette nouvelle école du «laid» qu'incarnent selon lui les romantiques, Delacroix en tête. Mais pour cela, il doit d'abord convaincre ses lecteurs que l'ancien système de classification des peintres est une absurdité, au reste dépassée: «Interrogez un artiste spirituel [...], puis demandez-lui en quoi consiste la différence d'un *tableau de genre* avec un *tableau d'histoire*. Précisément parce que vous vous serez adressé à un homme d'esprit, il vous répondra qu'il n'en sait rien. Et, en effet, la peinture, par exemple, divisée par genres, est une de ces niaiseries que l'on met en vogue aux époques de décadence des arts [...]. A ce sujet, nous ferons observer qu'en ce moment les efforts de tous nos peintres concourent à effacer ces distinctions puériles de genres [...].»³⁸ Malgré les apparences, Delécluze n'a pas la moindre intention de mettre tous les artistes sur pied d'égalité: son objectif est bien plutôt de remplacer l'ancienne hiérarchie fondée sur le sujet par une nouvelle, fondée sur le style «au moyen duquel on peut seulement reconnaître le mérite d'un ouvrage et classer les tableaux». A nouveau, la peinture de Robert offre l'illustration idéale de ses vues: «ce n'est ni par la dimension de la toile, ni par le rang des personnages, ni par la nature du sujet que l'on peut établir des distinctions entre les tableaux d'histoire et ceux de genre, mais par le style. La toile de Robert a six ou huit pieds de long, son sujet est une moisson, ses personnages sont des paysans, et cependant son style est sublime.»³⁹ La position de Delécluze s'inscrit dans la logique des discours prononcés au moment des Prix décennaux; elle consacre un changement de priorité dont un autre indice révélateur paraît être l'apparition, dans les mêmes années, de l'expression «peinture de style», qui fait désormais concurrence à celle de «peinture d'histoire»⁴⁰.

L'ancien élève de David n'est cependant pas le seul critique à associer Léopold Robert à une réflexion sur les genres. Revenant à la question posée par Delécluze dans le *Journal des débats*, Heinrich Heine, dans son *Salon de 1831*, va prendre part à la discussion, et adopter une position plus nuancée, peut-être aussi plus proche de Robert, pour autant qu'on puisse en juger. «L. Robert est le nom de ce peintre. Est-il peintre d'histoire ou de genre? vont me demander les syndics-jurés de corporations allemandes. Hélas! je ne puis éluder cette question; il faut donc me résoudre à expliquer ces absurdes qualifications pour obvier une fois pour toutes aux plus grands malentendus. Cette séparation de l'histoire et du genre est tellement faite pour troubler l'esprit qu'on la croirait inventée par les artistes qui ont travaillé à la tour de Babel.»⁴¹ Suit un rapide historique des deux genres, dont Heine souligne



qu'ils n'ont plus le sens qu'on leur donnait autrefois. Sans répondre clairement à l'énigme initiale, il place Robert dans une position en quelque sorte intermédiaire. Par ses compositions italiennes où transparait un sentiment antique, où les costumes pittoresques – plus beaux que le frac, trop prosaïque – remplacent la toge, et dans lesquelles la distance géographique se substitue à la distance historique, l'artiste lui semble être parvenu à renouveler une peinture moderne en mal de sujets. Une dizaine d'années plus tôt, ce sentiment était également celui de Robert, qui récoltait alors ses premiers succès: «j'ai voulu choisir un genre qu'on ne connût pas encore, et ce genre a plu», écrivait-il en 1822 à un ami artiste⁴². Mais dans les années trente, la situation a bien changé. Le peintre réalise que la voie qu'il a explorée se termine en cul-de-sac, et les efforts qu'il fait pour se renouveler dans de grands tableaux symbolisant les saisons lui coûtent trop. En 1834, il tente un sujet religieux, et glisse dans sa correspondance une confidence qui résonne comme l'aveu d'un échec: «Après avoir passé autant d'années que je l'ai fait, uniquement occupé à rendre la nature d'une ma-

nière vraie, quoique je me sois efforcé d'accompagner la vérité d'une noblesse convenable, je reconnais qu'il y a dans les sujets classiques un caractère bien autrement élevé. [...] Ce sujet me fera connaître mes forces, et si je peux changer mon genre de peinture. [...] Je vous assure que si j'ai pris le genre qui m'a valu une réputation, ce n'est pas par goût. J'ai toujours trouvé la peinture historique plus en rapport avec ce que j'aime véritablement.»⁴³ En 1841, six ans après le suicide du peintre, Heine semble se souvenir de la question qu'il avait posée au Salon de 1831, et il y répond comme Robert, peut-être, l'a fait avant lui: «La véritable raison de sa mort fut l'amer dépit du peintre de genre soupirant en vain après le bonheur de faire de la grande peinture d'histoire.»⁴⁴

Résumé

Peinture d'histoire et peinture de genre sont des catégories esthétiques encore utilisées aujourd'hui, mais rarement discutées. L'examen de quelques textes de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle montre que leurs définitions changent, en mettant en évidence le para-

5 Léopold Robert, Femme napolitaine pleurant sur les débris de sa maison détruite par un tremblement de terre, 1830, huile sur toile, 48×60 cm. Musée des beaux-arts, La Chaux-de-Fonds. – Le tableau reproduit ici est une réplique de celui présenté au Salon de 1831 (97×126 cm. Musée Condé, Chantilly).

doxe suivant: l'historien désignera sans hésiter le *Tremblement de terre* de Jean-Pierre Saint-Ours comme un tableau d'histoire, et celui de Léopold Robert comme une scène de genre; mais pour le spectateur de l'époque, l'inverse était tout aussi vrai.

Riassunto

La pittura di storia e quella di genere sono due categorie estetiche utilizzate ancora oggi, ma raramente oggetto di discussione. L'esame di alcuni testi della fine del XVIII e dell'inizio del XIX secolo mostra come la loro definizione muti, arrivando al seguente paradosso: lo storico definiva senza esitazione il *Tremblement de terre* di Jean-Pierre Saint-Ours come un quadro di storia, e quello di Léopold Robert come una scena di genere. Ma per l'osservatore dell'epoca, il contrario era altrettanto veritiero.

Zusammenfassung

Historienmalerei und Genremalerei sind Bildgattungen, die als Begriffskategorien zwar heute noch verwendet, inhaltlich jedoch nur selten überdacht werden. Die Untersuchung einiger Texte aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert zeigt, dass sich ihre Definitionen verändern. So ist beispielsweise für den Historiker das *Tremblement de Terre* von Jean-Pierre Saint-Ours ganz eindeutig ein Historienbild, während er die Darstellung desselben Themas von Léopold Robert als Genrebild auffasst; der zeitgenössische Betrachter konnte es auch umgekehrt sehen.

Notes

¹ PIERRE CHARLES LÉVESQUE, article «homme», in: CLAUDE-HENRI WATELET et PIERRE CHARLES LÉVESQUE, *Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts [...]*, Paris/Liège, vol. 1, 1788, p. 419–421 (p. 420). L'orthographe et la ponctuation de tous les textes cités sont celles des documents originaux.

² ANDRÉ FÉLIBIEN, préface aux *Conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture* (1668), in: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes [...]*, Trévoux 1725 (Farnborough 1967), vol. 5, p. 310–311. Sur la hiérarchie des genres et ses conséquences sur la vie académique pendant l'Ancien régime, voir NATHALIE HEINICH, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris 1993, p. 77–90.

³ JEAN LOCQUIN, *La Peinture d'Histoire en France de 1747 à 1785. Etude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Paris 1912, p. XXVII.

⁴ *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts contenant les mots qui appartiennent à l'enseignement, à la pratique, à l'histoire des beaux-arts, etc.*, Paris, t. VI [1909], article «genre», p. 106–112 (p. 106).

Il faut ajouter que le mot «genre» s'emploie tout d'abord pour parler de tout ce qui n'appartient pas à la peinture d'histoire. Ce sens global est petit à petit concurrencé, puis évincé par celui donné ici.

⁵ Jean Locquin précise bien, cependant, que sa définition de la peinture d'histoire s'applique au XVIII^e siècle (*op. cit.* note 3, p. XXVII), et le *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts* souligne que «les classifications artistiques sont délicates à établir et difficiles à conserver» (*op. cit.* note 4, p. 106).

⁶ Voir à ce propos NATHALIE HEINICH, *op. cit.* note 2, p. 78–79.

⁷ DENIS DIDEROT, *Essais sur la peinture* (1766–1773), Paris 1984, p. 66–67.

⁸ ANTOINE-CHRISOSTOME QUATREMÈRE DE QUINCY, *Suite aux Considérations sur les arts du dessin en France [...]*, Paris 1791, p. 30–32.

⁹ JOACHIM LE BRETON, *Rapports à l'Empereur sur le progrès des sciences, des lettres et des arts depuis 1789*, t. V, *Beaux-arts* (1808), Paris 1989 (Udolpho van de Sandt éd.), p. 96.

¹⁰ Extrait d'une lettre de Robert à sa famille, 10.7.1818, citée d'après PIERRE GASSIER, *Léopold Robert*, Neuchâtel 1983, p. 57.

¹¹ JEAN-PIERRE SAINT-OURS, *Récit de ma carrière et de mes travaux, Paris 1780 – Genève 1793*, manuscrit, Genève, Musée d'art et d'histoire, cité d'après ANNE DE HERDT, «Le Tremblement de terre» de Jean-Pierre Saint-Ours dans sa version romantique, in: *Genava*, n. s., 1990, t. XXXVII, p. 189–196 (p. 191).

¹² Sur l'histoire, et l'interprétation de cette série dans le contexte des bouleversements politiques de l'époque, voir ANNE DE HERDT, *Saint-Ours et la Révolution*, in: *Genava*, n. s., 1989, t. XXXVII, p. 131–170, et *op. cit.* note 11; PIERRE CHESSEX, notice sur la version de 1806 dans *Chefs-d'œuvre du Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, Regard sur 150 tableaux*, Lausanne 1989, p. 62.

¹³ ANNE DE HERDT, *op. cit.* notes 11 et 12; voir aussi PIERRE CHESSEX, *op. cit.* note 12. Sur le déluge, cf. entre autres RICHARD VERDI, *Poussin's «Deluge»: the Aftermath*, in: *The Burlington Magazine*, July 1981, vol. CXXIII, n° 940, p. 389–400; MORTON D. PALEY, *The Apocalyptic Sublime*, New Haven/London 1986; SYLVIE WUHRMANN, *Tableaux du déluge. Notes sur l'évolution d'un thème en France, aux XVIII^e et XIX^e siècles*, in: *Etudes de Lettres*, janvier/mars 1991, p. 47–71.

¹⁴ CLAUDE-HENRI WATELET, article «histoire», in: CL.-H. WATELET et P. CHARLES LÉVESQUE, *op. cit.* note 1, p. 412–415 (p. 412). L'académicien en profitait pour réaffirmer l'indéniable supériorité du genre historique sur les autres: «On voit que ces objets, joints à ceux que nous ont transmis les historiens, forment au genre dont il est question, un domaine si considérable, qu'il a droit à la prééminence dont il a joui jusqu'à présent.» (*ibidem*).

¹⁵ Voir ANNE DE HERDT, *op. cit.* notes 11 et 12.

¹⁶ Voir ANNE DE HERDT, *Dessins genevois de Liotard à Hodler*, cat. exp., Genève/Dijon, Musée Rath/Musée des Beaux-Arts, 1984, n° 46, et *op. cit.* note 11, fig. 1. Dans son *Récit de ma carrière*, Saint-Ours note qu'en 1792 il travaille sur un tableau «représentant une famille réduite par un déluge au désespoir» (cité d'après ANNE DE HERDT, *op. cit.* note 11, p. 191). Cette formulation paraît suggérer que le peintre s'intéresse alors non pas au déluge de la Genève, mais plutôt à une inondation.

¹⁷ Sur ce tableau, l'un des plus importants de l'artiste, voir entre autres les analyses de JAMES H. RUBIN, *An Early Romantic Polemic: Girodet and Mil-*

- ton, in: *The Art Quarterly*, Autumn 1972, p. 211–238; DALE G. CLEAVER, *Girodet's Déluge, a Case Study in Art Criticism*, in: *Art Journal*, Winter 1978–1979, vol. XXXVIII, no 2, p. 96–101; GEORGE LEVITINE, *Some Observations on the Déluge of Girodet. Ambiguity and Invention*, in: *Ars auro prior: studia Joanni Bialostocki Sexagenario dicata*, Varsovie 1981, p. 619–623.
- ¹⁸ ANNE-LOUIS GIRODET-TRIOSON, *Aux Rédacteurs du Journal*, in: *Journal de Paris*, 21 septembre 1806, n° 264, p. 1936–1937 (p. 1936).
- ¹⁹ Aujourd'hui encore, le tableau, visible au Musée du Louvre, porte sur son cadre une plaque dorée sur laquelle on peut lire «LE DÉLUGE», et la carte postale éditée par la Réunion des musées nationaux titre l'œuvre «Scène du déluge»...
- ²⁰ C., *Salon de 1806. (I^{er} Article)*, in: *Mercure de France, littéraire et politique*, 4.10.1806, t. XXVI, n° 272, p. 26–31 (p. 27–28).
- ²¹ ANONYME, *Salon de 1806 (I)*, in: *Le Publiciste*, 4.10.1806, p. 1–3 (p. 2).
- ²² *Grand Prix de première Classe, A l'Auteur du meilleur Tableau d'histoire. Rapport du jury*, in: *Rapports et discussions de toutes les classes de l'Institut de France, sur les Ouvrages au Concours pour les Prix décennaux*, Paris novembre 1810, p. 9–21 (p. 9–10); il est précisé que le tableau de Girodet doit être regardé «non comme la représentation du déluge universel, mais seulement comme une Scène de déluge» (p. 14).
- ²³ HEINRICH HEINE, *Salon de 1831* (trad. 1833), *Peintres français*, in: *De la France*, Paris 1994, p. 227–274 (p. 249).
- ²⁴ Lettre de Robert à sa famille, 1810, citée par PIERRE GASSIER, *op. cit.* note 10, p. 14.
- ²⁵ Cette gravure inachevée est reproduite dans PIERRE GASSIER, *op. cit.* note 10, p. 17. L'image illustre un poème de l'écrivain zurichois Salomon Gessner intitulé *Ein Gemäbld aus der Syndfluth* (1762). Robert logeait à Paris chez Charles-Samuel Girardet, frère d'Abraham.
- ²⁶ A propos du modèle utilisé par Robert pour la Vierge, cf. OSKAR BÄTSCHMANN, *La peinture de l'époque moderne*, Disentis 1989 (*Ars Helvetica* VI), p. 159–161.
- ²⁷ Sur le premier tableau, cf. PIERRE GASSIER, *op. cit.* note 10, n° 88; sur le second, *ibidem*, n° 98, et OSKAR BÄTSCHMANN, *op. cit.* note 26, p. 159–161 (l'auteur compare ce *Tremblement de terre* et celui de Saint-Ours p. 151).
- ²⁸ D. [= Etienne-Jean Delécluze], *Salon de 1831. – (Deuxième article.)*, in: *Journal des débats*, 1.5.1831, p. 1–2 (p. 2) et LEAVES DE CONCHES [= Félix-Sébastien Feuillet de Conches], *Lettres sur le Salon de 1831. Quatrième lettre [...]*, in: *L'Artiste*, 1831, t. 1, n° 20, p. 247–251 (p. 249); l'attention de la critique, au reste, est vite canalisée par *L'arrivée des moissonneurs dans les marais Pontins* (1830, Paris, Louvre), véritable triomphe du Salon.
- ²⁹ LÉONCE BÉNÉDITE, *La peinture au XIX^e siècle*, Paris s. d. [vers 1910], p. 54.
- ³⁰ FÉLIX-SÉBASTIEN FEUILLET DE CONCHES, *Léopold Robert, sa vie, ses œuvres et sa correspondance* (1848), Paris 1854, p. 177.
- ³¹ Cf. par ex. *ibidem*, p. 45; ALPHONSE DE LAMARTINE, *XXXVI^e entretien*, in: *Cours familier de littérature*, Paris, t. VI, 1858, p. 397–476 (p. 459 sq.). Le suicide du peintre au faite de la gloire allait rapidement en faire l'incarnation de l'artiste mélancolique. La découverte d'une correspondance fournit les secrets d'une liaison scandaleuse alimentée par ses nombreuses biographies. Théocrite, Raphaël, Michel-Ange, Le Tasse, Poussin, Werther
- sont les noms les plus souvent cités dans ces ouvrages; la mythification atteint son paroxysme chez *Ch. d'Empiaz-Rey*, dont le «drame historique» *Léopold Robert*, «dédié au peuple suisse», s'ouvre sur cette parole: «La Suisse n'a rien à envier aux autres nations: mère féconde, elle doit être fière de ces fils sortis de son sein: Guillaume-Tell et Léopold Robert, cette double incarnation de la liberté et du génie!» (Lausanne 1855, p. V).
- ³² *Op. cit.* note 30, p. 43, 53 et 71.
- ³³ CHARLES LENORMANT, *Salon de 1831*, in: *Les artistes contemporains*, Paris, t. 1, 1833, p. 108.
- ³⁴ D. [= Etienne-Jean Delécluze], *Exposition du Louvre 1824 (I^{er} livraison)*, in: *Journal des débats*, 5.9.1824, p. 1–4 (p. 1).
- ³⁵ *Ibidem*, p. 2.
- ³⁶ D. [= Etienne-Jean Delécluze], *Exposition du Louvre 1824 – No VI*, in: *Journal des débats*, 16.9.1824, p. 1–4 (p. 4).
- ³⁷ D. [= Etienne-Jean Delécluze], *Exposition du Louvre. – No XXII*, in: *Journal des débats*, 12.12.1824, p. 1–4 (p. 3).
- ³⁸ D. [= Etienne-Jean Delécluze], *Salon de 1831. – Neuvième article*, in: *Journal des débats*, 26.5.1831, p. 1–3 (p. 1).
- ³⁹ D. [= Etienne-Jean Delécluze], *Renouvellement de l'exposition de 1831. Léopold Robert. (Dixième Article)*, in: *Journal des débats*, 8.6.1831, p. 2–3 (p. 3). On aura reconnu la description de *L'arrivée des moissonneurs*.
- ⁴⁰ Voir sur ce point JEAN LACAMBRE, in: *De David à Delacroix*, Paris 1974, p. 588. Robert lui-même emploie l'expression dans une lettre du 15.11.1819 à M. de Meuron citée par CHARLES CLÉMENT, *Léopold Robert d'après sa correspondance inédite*, Paris 1875, p. 153.
- ⁴¹ HEINRICH HEINE, *op. cit.* note 23, p. 249–250.
- ⁴² Lettre de Robert à Henri-François Brandt, 3.10.1822, citée d'après *op. cit.* note 30, p. 58.
- ⁴³ Lettre de Robert à Marcotte, début 1834, citée d'après CHARLES CLÉMENT, *op. cit.* note 40, p. 447–448.
- ⁴⁴ HEINRICH HEINE, *Lutèce* (trad. 1855), in: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Hamburg, Bd. 13/1, 1988, XXXVI, p. 269–274 (p. 274).

Sources des illustrations

1: Musée d'art et d'histoire, Genève, Y. Siza. – 2: Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne. – 3: Réunion des Musées Nationaux, Paris. – 4: Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel. – 5: Musée des beaux-arts, La Chaux-de-Fonds.

Adresse de l'auteur

Sylvie Wuhrmann, historienne de l'art, 11, chemin du Parc-de-Valency, 1004 Lausanne