LES ROMANTISMES, BATAILLONS EUROPÉENS D'UNE RÉVOLUTION ARTISTIQUE

Thierry Laugee

▶ **To cite this version:**

Thierry Laugee. LES ROMANTISMES, BATAILLONS EUROPÉENS D'UNE RÉVOLUTION ARTISTIQUE. 2019. halshs-02263633v1

HAL Id: halshs-02263633

https://shs.hal.science/halshs-02263633v1

Preprint submitted on 5 Aug 2019 (v1), last revised 6 Oct 2022 (v2)

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

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

LES ROMANTISMES,

BATAILLONS EUROPÉENS D'UNE RÉVOLUTION ARTISTIQUE

Thierry Laugée, Centre André Chastel, Sorbonne Université

Contribution à paraître dans : Dany Sandron [dir.], *Une histoire en mouvements. L'art en Europe de l'Antiquité aux avant-gardes*, Paris, Labex EHNE, Edition Nouveau Monde, 2020.

> Le mot romantisme a signifié tellement de choses que, en soi, il ne signifie rien. Il a cessé de remplir la fonction de signe verbal […]. Le seul remède radical – à savoir, que nous tous cessions de parler du romantisme – ne sera certainement pas adopté, je le crains[1].

Le problème de définition du romantisme évoqué par Arthur O. Lovejoy n'est à vrai dire toujours pas résolu et occupe nécessairement tous les spécialistes de la période tant le terme a ses adeptes. En témoignent les nombreuses expositions récentes où les commissaires ont cherché tant bien que mal à intégrer des artistes au sein d'un mouvement, en dépit de toute logique chronologique : Thomas Couture est devenu un « romantique malgré lui[2] », Charles Gleyre un « romantique repenti[3] », et même William Bouguereau, Edward Munch, Max Ernst se sont vus intégrés aux artistes dudit « romantisme noir[4] » en raison de la bizarrerie d'une partie de leur œuvre. Le romantisme est, c'est certain, un incroyable « produit d'appel », il est utilisé à outrance et pourtant bon nombre de spécialistes de la période soulignent l'impossibilité d'une définition claire et absolue de ce mouvement, ou même rejettent

---

[1] Arthur O. Lovejoy, « On the Discriminations of Romanticism », dans John B. Halsted (éd.), *Romanticism: Problems of definition, explanation and evaluation*, Lexington, D.C. Heath, 1965, cité dans Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique. Peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*, Paris, Flammarion, 2013 [éd. de 1998 revue et corrigée], p. 16. (la publication originale serait apparemment : Lovejoy, « On the discrimination of Romanticism », Publications of the Modern Language Association, 39, 1924/2, p. 229-253. Peut-être n'est-il pas inutile de donner la date ?)

[2] Olivia Voisin (dir.), *Thomas Couture : romantique malgré lui*, Paris, Gourcuff Gradenigo, 2015 [ouvrage publié à l'occasion du bicentenaire de la naissance de l'artiste, accompagnant les expositions des musées de Senlis, Amiens, Beauvais, Compiègne et du musée de la Vie romantique].

[3] Côme Fabre, Paul Perrin (dir.), *Charles Gleyre (1806-1874). Le Romantique repenti*, cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 9 mai-11 septembre 2016, Paris-Vanves, musée d'Orsay-Hazan.

[4] Côme Fabre, Felix Krämer (dir.), *L'Ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, cat.exp., Paris, musée d'Orsay, 5 mars-23 juin 2013, Ostfildern-Paris, Hatje Cantz-musée d'Orsay.

l'utilisation de ce terme au singulier : il y aurait *des* romantismes, car il existe plusieurs générations d'artistes rassemblés *a posteriori* sous ce terme, ainsi que des mouvements nationaux distincts dont la synthèse autour de doctrines strictes serait utopique.

Par ailleurs, si l'on entend par mouvement artistique une réunion d'artistes autour d'idées communes, l'histoire de l'art utilise immanquablement le « manifeste artistique » pour le caractériser. Le manifeste est le plus fréquemment un texte publié ou proclamé visant à dicter les principes et lignes communes des actions artistiques menées par les individus d'un groupe. Mais concernant le romantisme, la question du manifeste pose d'importants problèmes historiographiques. Alors que *Le Radeau de la Méduse*[5] de 1819 est considéré comme le manifeste peint du mouvement romantique, la préface de *Cromwell*, publiée en 1827 par Victor Hugo, demeure le texte le plus fréquemment utilisé en tant que texte fondateur du romantisme français ; tandis que les historiens de l'art font des *Lettres sur la peinture de paysage* de Carl Gustav Carus de 1831 le point d'ancrage du romantisme en Allemagne. Ces imprécisions concernent en réalité toute la période au cours de laquelle le romantisme semble avoir exercé une forte influence. La chronologie du mouvement ne semble en effet pas la même en France ou en Angleterre, en Allemagne et en Espagne. Ces difficultés préliminaires consistant à définir et dater le mouvement sont avant tout révélatrices d'une réalité historique : il n'y a pas de manifeste véritable du romantisme européen car il est impossible de considérer qu'il y ait eu un réel regroupement d'artistes en Europe autour d'idées communes dans une période donnée. Dès lors, si l'on doit admettre qu'il y ait eu « du romantisme » dans l'art, il conviendrait de parler de romantismes pluriels, clairement nationaux, ce que d'ailleurs les recherches récentes tendent à démontrer. En témoigne la dernière réédition de l'ouvrage de Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique. Peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*[6], augmentée d'une introduction visant à préciser la nécessité de ne pas considérer le romantisme en tant que mouvement strictement défini. En effet, quinze ans après la première édition de son ouvrage, l'auteur signale au lecteur qu'il n'écrirait plus les choses de la même façon, choisissant en contrepied d'intituler son introduction : « Le romantisme : des définitions pour une indéfinition[7]. » Il constate l'absolue impossibilité de donner une explication claire de l'art romantique ; toute tentative de définition globale étant vaine, les définitions multiples apparaissant comme contradictoires, la seule ressource serait « l'indéfinition » :

---

[5] Paris, musée du Louvre.
[6] Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique. Op. cit.*
[7] *Ibid*., p. 15.

> À l'image du mouvement étudié, l'histoire du romantisme se présente comme un perpétuel travail de redéfinition ; éternel recommencement qui semble être l'écho d'une question sans réponse : qu'est-ce que le romantisme ? […]
> Cette absence de réponse a principalement suscité, si l'on s'en tient à l'histoire récente, deux types d'attitudes critiques. Soit la tentative d'y remédier par une accumulation de définitions dont la confrontation aboutit à de fortes contradictions, voire à une « indéfinition ». Soit, au contraire, un renoncement à toute définition positive, fondé sur l'idée qu'il n'est pas dans la nature du romantisme d'en rechercher l'essence[8].

Si l'indéfinition est effectivement une solution possible, il n'en demeure pas moins qu'elle pose la question de la réalité même du mouvement. Est-ce le mouvement lui-même qui résiste à l'entendement de l'historien de l'art actuel, ou l'historien de l'art doit-il admettre l'inefficacité d'un terme certes poétique mais qui n'aurait finalement que trop peu de vérité historique ? Pour envisager cette question, le présent chapitre propose d'analyser une expression caractérisant les origines dudit mouvement européen : la révolution romantique. Comment, dans un contexte européen, l'historiographie et la critique d'art ont-elles créé l'idée d'une insurrection artistique ? Qui en sont les fers de lance, les généraux, et les opposants ? Quel est le champ de bataille sur lequel se présentèrent véritablement ces escadrons européens ? Telles sont les interrogations visant à éclairer les caractéristiques des mouvements romantiques européens.

Une Révolution romantique ?

« Le 18 Brumaire de la peinture »

S'il est un point constant dans la critique et la première historiographie du romantisme pictural, c'est celui de l'usage d'un vocabulaire spécifique se rapportant au champ militaire. Au Salon s'opposeraient ainsi les « classiques » et les « romantiques », souvent incarnés *a posteriori* par un duel Ingres-Delacroix, dans une dichotomie souvent arbitraire, figée non pas sous la forme d'écoles ou de générations d'artistes mais sous celle d'armées, de camps ou d'escadrons. Calquant les commentaires sur ceux des soulèvements révolutionnaires ou des batailles napoléoniennes, les premiers artistes dits romantiques sont ainsi métaphoriquement assimilés à des généraux, les bouleversements picturaux apparaissant de fait comme un coup

[8] *Ibid*., p. 15.

d'État à l'image du 18 Brumaire. L'offensive romantique aurait ainsi une date précise, 1819, et un champ de bataille concret, le Salon, au sein duquel un coup décisif fut porté à la tradition par Théodore Géricault avec son *Radeau de la Méduse*.

Eva Bouillo, dans *Le Salon de 1827 : classique ou romantique ?*[9], a, pour ce Salon, dressé un inventaire des expressions guerrières et constate l'usage récurrent des termes « armée », « bataille », « battre », « combat », « guerre » et « lutte »[10]. Pour ce Salon particulier, elle analyse l'usage de ces métaphores en les attribuant principalement aux détracteurs de la génération romantique. À titre d'exemple, l'article de Chauvin, défenseur de l'académisme, semble employer la violence des termes pour répondre à celle des productions visuelles : « Ces messieurs ne visent qu'à déplaire aux yeux, qu'à révolter les sens. Ils frappent ni fort, ni juste. […] Leurs tableaux sont de véritables boucheries[11]. »

La critique, par cet emploi du champ lexical militaire, semble choisir elle-même un camp au sein de ce conflit, les mots devenant les armes du bastion des ennemis des séditions romantiques. Il convient de préciser que les salonniers de la Restauration étaient pour la très grande majorité des journalistes qui ne s'occupaient alors pas seulement de critique d'art, cette discipline n'existant pas en tant que spécialité professionnelle exclusive. Les auteurs de ces articles traitant parfois tout autant de théâtre, de musique, de beaux-arts que de politique, il n'est par conséquent pas surprenant d'observer une perméabilité langagière d'une actualité à l'autre.

Un autre point important à envisager ici est celui de la violence avec laquelle ces innovations picturales semblent avoir été importées dans l'espace du Salon. Il est usuellement admis que l'une des actions les plus singulières des artistes romantiques est d'avoir imposé par la force de nouveaux sujets et modes de représentation picturale. Ainsi, Théodore Géricault, Eugène Delacroix, Jean Gigoux, Eugène Devéria se sont imposés au Salon sans avoir rempli les prérequis usuels pour se présenter au public et ce, principalement, en matière de formation. Il était en effet d'usage, pour s'illustrer dans le Grand Genre, qu'un artiste soit passé par le concours du Prix de Rome, concours consistant à démontrer une compréhension et une assimilation des principes académiques. Récompensé par un séjour à Rome, le lauréat, au contact des antiques et des maîtres italiens, était censé s'imprégner durablement de ces règles avant de les transmettre à son tour. Delacroix avait semble-t-il compris combien le Salon était

---

[9] Eva Bouillo, *Le Salon de 1827 : classique ou romantique ?*, Rennes, PUR, 2009.
[10] *Ibid*., Annexe 18, p. 272.
[11] Ch. [Chauvin], « Résumé du Salon de 1827. Avant-propos : les classiques et les romantiques. L'école de David », *L'Observateur des beaux-arts*, 6 avril 1828, p. 2-3 ; cité dans *ibid*., p. 192.

le lieu où se faisaient véritablement les réputations, et plutôt que d'être autorisé à s'y présenter du fait de sa formation, il préféra réaliser un immense tableau d'histoire en l'espace de deux mois et demi, *La Barque de Dante*[12], un *Radeau de la Méduse* littéraire ; l'artiste négligeant sciemment les principes néoclassiques, pour provoquer les réactions immédiates du jury, des théoriciens et des critiques, qu'elles soient de l'ordre du rejet ou de l'adhésion. Comme l'exprime Théophile Silvestre, le romantisme est ainsi né au Salon en France grâce à la grande arrogance d'une génération de jeunes artistes pressés d'en finir avec les doctrines de leurs aînés :

> Elle voulait, sans éducation professionnelle, sans exercices préalables, créer, produire, faire parler d'elle à tout prix. […] Un débutant qui veut se faire connaître, dès son apparition au Salon, doit y lancer un pétard, c'est-à-dire un ouvrage outré. Le public tournera les yeux sur lui, et, dès ce moment, l'artiste déjà connu mesurera ses coups aux Expositions suivantes[13].

L'inutilité proclamée du Prix de Rome et l'impatience de cette génération contribuèrent évidemment à rapprocher cette manœuvre picturale d'un coup d'État, la stratégie du pétard énoncée par Silvestre rappelant inévitablement la construction de carrière d'un Napoléon Bonaparte lors du 18 Brumaire. La méthode fut jugée violente et engendra de fait la virulence des commentateurs et l'usage d'un vocabulaire guerrier.

Il est alors important d'observer que si ce champ lexical militaire fut avant tout utilisé par les critiques les plus conservateurs pour blâmer ces jeunes artistes, il fut repris par les historiens de l'art pour les grandir. Eva Bouillo, analysant cet usage de la métaphore guerrière, n'a de cesse dans son analyse de parler de deux camps, de bataille, ou de révolution romantique. Le titre de sa thèse, *Le Salon de 1827 : classique ou romantique ?*, reprend l'opposition entre deux partis, les anciens et les modernes, bien que la définition même de ce que pourrait être le romantisme soit très peu abordée. L'audace, l'impatience, la fougue des jeunes artistes est de la sorte devenue au fil du temps l'une des caractéristiques majeures des acteurs plus que du mouvement. La faction des anciens est unanimement qualifiée d'académique, dans le sens caricatural de traditionnelle et d'obtuse, tandis que les romantiques sont définis comme ceux ayant mis à mal une hiérarchie des genres obsolète, engendrant dès lors la modernité picturale. La grandeur du romantisme tient d'ailleurs souvent, dès le titre des ouvrages de synthèse à ce rapprochement avec l'idée de soulèvement et de révolution. Kenneth Clark, Eric Newton comme Pierre Lasserre présentent ainsi leur analyse comme l'histoire d'une

[12] Paris, musée du Louvre.

[13] Théophile Silvestre, *Histoire des artistes vivants français et étrangers : études d'après nature*, Paris, E. Blanchard, 1856, p. 293.

insurrection : *The Romantic Rebellion. Romantic versus Classic Art*[14] pour le premier, *The Romantic Rebellion*[15] pour le second, *Le Romantisme français : essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées du XIX^e siècle*[16] pour le dernier. Les premiers mots de l'avant-propos de Léon Rosenthal annoncent quant à eux la relation d'une épopée militaire salutaire et admirable :

> Nous nous proposons d'étudier la révolution picturale qui s'est accomplie en France, sous la Restauration. Cette révolution a été dirigée contre David et son école par des maîtres dont les plus illustres sont Géricault, Ingres et Delacroix. Elle a eu pour objet de délivrer l'art des formules surannées et comme résultat de substituer à une discipline impersonnelle le règne de l'individualisme[17].

Très justement, Henri Focillon déclare à son tour que cette rénovation de la peinture au temps du romantisme est la conséquence directe de l'histoire contemporaine et en particulier, de l'exemple napoléonien : « Surtout, le spectacle de l'histoire, les chevauchées de nos sabreurs, les batailles sous tous les climats, la légende vivante de Napoléon arrachaient les âmes enthousiastes à la lecture des annales romaines et nourrissaient la peinture de réalités violentes[18]. »

Toute une génération d'artistes fut bercée par les idées de renversements politiques, de conquêtes ou de batailles et qu'ils y adhèrent ou non, toujours selon Focillon, ils en portaient l'empreinte et « en retinrent une obsession de grandeur et de liberté[19] ». C'est sans doute pour cette raison que les représentations politiques par les peintres dits romantiques sont souvent les plus utilisées afin de transposer visuellement l'idée et l'expression d'un art de l'insurrection. L'œuvre la plus communément reprise est à ce titre *La Liberté guidant le peuple*[20] d'Eugène Delacroix, celle-ci semblant à la fois illustrer l'engagement du peuple et les convictions de l'artiste. Mais cette association n'est qu'apparente, et la proximité entre « révolutionnaire » et peintre se limite sans doute à la pertinence visuelle. En effet, Eugène Delacroix ne peut en rien être qualifié de révolutionnaire. Comme il l'indique à son neveu Charles de Verninac, dans une lettre du 17 août 1830, il ne fit qu'assister à ces événements, et

---

[14] Kenneth Clark, *The Romantic Rebellion: Romantic versus Classic Art*, New York, Harper & Row, 1973.
[15] Eric Newton, *The Romantic Rebellion*, Londres, Longmans, 1962.
[16] Pierre Lasserre, *Le Romantisme français : essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XIX^e siècle* [1907], Genève, Slatkine reprints, 2000.
[17] Léon Rosenthal, *La Peinture romantique. Essai sur l'évolution de la peinture française de 1815 à 1830*, Paris, L. Henry May, 1900, p. V.
[18] Henri Focillon, *La Peinture au XIX^e siècle. Le retour à l'Antique, le Romantisme*, Paris, Renouard, 1927, p. 81.
[19] *Ibid*., p. 175.
[20] Paris, musée du Louvre.

ne semblait pas même adhérer au soulèvement[21] : « Le simple promeneur comme moi avait la chance d'attraper une balle ni plus ni moins que les héros improvisés qui marchaient à l'ennemi avec des morceaux de fer emmanchés dans des manches à balai[22]. »

Delacroix n'envisagea de peindre sa *Liberté* qu'une fois les événements terminés et la monarchie de Juillet instaurée. Il présenta par conséquent sa toile quand il fut de bon ton de saluer le nouveau régime ; la révolution n'est alors ici que dans le pinceau. Une lettre à son frère du 12 octobre 1830 est à ce propos éloquente : « J'ai entrepris un sujet moderne, *Une barricade*… et si je n'ai pas vaincu pour la patrie, au moins peindrai-je pour elle[23]. »

La Tentation d'une révolution européenne

Il est intéressant de remarquer que le rare, voire le seul artiste espagnol à avoir été admis dans les ouvrages sur le romantisme pictural est Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828). Il est adopté au sein de ce mouvement, *a posteriori* et souvent de manière artificielle, plus en raison de quelques-unes de ses créations jugées singulières, violentes ou fantastiques que pour l'ensemble de son œuvre. En témoignent les difficultés avec lesquelles les auteurs l'intègrent dans un propos global. Bien souvent, il fait l'objet d'un chapitre monographique car, ainsi que l'exprime Kenneth Clark, il semblerait bien trop singulier pour être confondu avec ses contemporains européens[24]. Toutefois, Goya étant né cinquante-deux ans avant Delacroix, il paraît bien délicat de considérer ces deux artistes comme des contemporains et d'imaginer, de fait, qu'ils puissent appartenir à un même mouvement. Pour cette raison, il est exclu – légitimement de notre point de vue – du mouvement romantique dans la synthèse proposée par Lorenz Eitner, ce dernier le plaçant cependant entre l'art de Jacques-Louis David et le néoclassicisme anglais[25]. Il est également très abusif de définir Goya comme un artiste en rébellion face à l'académisme et l'art officiel puisqu'il en fut le principal garant dès 1795, lorsqu'il fut nommé directeur de peinture à l'Académie royale, puis en 1799, lorsqu'il acquit le statut de premier peintre de la Chambre du roi. S'il est rapproché du romantisme, c'est

---

[21] Voir Thierry Laugée, «"So werde ich doch zumindest für das Vaterland malen". Eugène Delacroix im Angesicht der Zeitgeschichte », dans Hans-Werner Schmidt, Jan Nicolaisen (éd.), *Eugène Delacroix & Paul Delaroche: Geschichte als Sensation*, cat. exp., Leipzig, Museum der bildenden Künste Leipzig, 11 octobre 2015-17 janvier 2016, Petersberg, Michael Imhof, 2015, p. 56-65.

[22] Lettre à Charles de Verninac du 17 août 1830, dans Eugène Delacroix, *Eugène Delacroix. Further Correspondence, 1817-1863*, éd. Lee Johnson, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 17.

[23] Lettre à Charles Delacroix du 12 octobre 1830, dans Eugène Delacroix, *Lettres intimes, correspondance inédite*, éd. Alfred Dupont, Paris, Gallimard, 1954, p. 191.

[24] « *He is such an individual artist, and so much a genius that perhaps we should not think of him as part of a movement, still less the exponent of a fashion like Fuseli*. » (Kenneth Clark, *op. cit*., p. 69).

[25] Lorenz Eitner, *La Peinture du XIX^e siècle en Europe*, Paris, Hazan, 1993.

principalement en raison de motifs morbides, fantasques et bizarres que l'on reconnaît surtout dans ses *Caprices* publiés en 1799, soit vingt ans avant *Le Radeau de la Méduse*, motifs que l'on retrouve fréquemment par la suite dans la peinture britannique et française dite romantique. Soulignons toutefois qu'il fallut attendre 1824 pour voir ces estampes éditées en France[26]. Mais les deux œuvres picturales de Goya les plus exploitées pour parler du romantisme sont clairement celles au sein desquelles les engagements patriotiques de l'artiste sont le plus visibles ; en l'occurrence, celles de 1814, *El Dos de Mayo* et *El Tres de Mayo*[27], deux toiles commandées par le conseil de la Régence pour illustrer les actions héroïques du peuple espagnol face à l'insurrection française. Goya réalise ainsi deux toiles politiques, magnifiant le civisme et le sacrifice du peuple pour sa liberté, et ce bien avant *Les Massacres de Scio*[28], *La Grèce sous les ruines de Missolonghi*[29] ou *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix. Il s'agit dans chacun de ces cas de donner une dimension historique à l'actualité militaire, de présenter des héros contemporains, des martyrs au sein du peuple, et de faire de la peinture moderne, par son sujet politique avant tout, une révolution romantique :

> *This [*El Tres de Mayo*], to my mind, is the greatest picture Goya ever painted. It is completely original: the first time in the history of art that a painter has been able to take the direct transcript of an actual scene and make it into a great work of art. It looks like a flashlight photograph and has none of the build-up of other big pictures of historical events, even the best of them. Delacroix's* Massacre at Chios *was painted in 1824, far later than the Goya, yet how much less modern it looks*[30].

Toutefois les bouleversements politiques en question ne peuvent en rien avoir conditionné la production picturale de façon similaire : les jeunes artistes français ont pris exemple, semble-t-il, sur la stratégie politique de Bonaparte pour construire leur carrière, tandis que Francisco de Goya, âgé de 68 ans, décida de réagir aux « désastres de la guerre », pour reprendre la série de gravures du même nom, causés par Napoléon I[er]. Pour parvenir à donner du sens à une révolution picturale européenne, il semble par conséquent nécessaire de s'appuyer sur une révolution politique européenne commune à des artistes qui l'auraient vécue de façon similaire et synchronique, ce qui est là encore utopique.

En témoigne plus généralement la difficulté à considérer les artistes européens comme appartenant à un seul mouvement. Le plus souvent, pour aborder les questions transnationales,

---

[26] Par Cyprien Gaulon, à Bordeaux.
[27] Œuvres conservées à Madrid, musée du Prado.
[28] Paris, musée du Louvre.
[29] Bordeaux, musée des Beaux-Arts.
[30] Kenneth Clark, *op. cit*., p. 87.

c'est le traitement pertinent de la réception d'un pays à l'autre qui a été privilégié[31]. Les synthèses véritables d'un mouvement transnational sont à vrai dire assez rares, et le plus souvent peu convaincantes en raison des qualités et de la diversité des idées semblant gouverner les artistes dans chacun des pays. Pour cette raison, le plus fréquemment, les artistes sont séparés et analysés dans des chapitres monographiques, empêchant de fait une considération globale du romantisme. C'est ce choix qui a été opéré par Lorenz Eitner[32], Marcel Brion[33] et Kenneth Clark[34]. Il est dès lors tentant de se demander si la définition d'un mouvement peut se faire par une succession de monographies. Cette méthode permettant de plonger dans l'art de chacun amène également à une « indéfinition » du mouvement romantique en cherchant à croiser artificiellement ce qui pourrait rassembler autour d'un même principe, par exemple, le *Cornfield* de John Constable[35], le *Mazeppa* de Louis Boulanger[36] ou encore *Le Voyageur contemplant une mer de nuages* de Caspar David Friedrich[37]. Pour chacun de ces cas, l'approche monographique donne en effet un contexte historique, artistique, littéraire et philosophique propre à chaque pays ; reste que ces approches monographiques témoignent involontairement de l'impossibilité d'aborder le mouvement comme un ensemble international cohérent.

Dans cette veine, si le propos de l'ouvrage d'Henri Focillon mériterait d'être actualisé, sa méthode et ses conceptions permettent toutefois d'éviter des écueils importants. Celui-ci procède à une analyse du mouvement, non par artiste, mais par école nationale. Sans chercher à donner une règle, un discours ou un manifeste applicable à toute l'Europe, il restitue le contexte propre à chaque nation qui a permis l'émergence d'un romantisme spécifique. Ainsi, dès son introduction, Focillon pose-t-il les problèmes d'une considération européenne, laissant d'emblée entendre quelle sera sa considération d'un mouvement pluriel :

> La Renaissance archéologique est un fait européen. Elle tend à un art international. En est-il de même pour le romantisme ? Y a-t-il une peinture européenne ? Ou bien le génie propre à chaque groupe fait-il craquer les cadres ? Si nous pensons que la réponse doit nous être donnée non par l'esthétique mais par l'étude technique, non par les intentions d'idée mais par les faits, nous

[31] Voir en particulier France Nerlich, *La Peinture française en Allemagne, 1815-1870*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2010 ; Barthélémy Jobert, *La Réception de l'école anglaise en France, 1802-1878 : un aspect des relations artistiques franco-britanniques au dix-neuvième siècle*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, sous la direction de Bruno Foucart, université Paris IV-Sorbonne, 1995 ; Régis Spiegel, *Réception de la peinture romantique allemande en France au XIX^e siècle*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, sous la direction de Christine Peltre, université Marc Bloch, Strasbourg, 2002.
[32] Lorenz Eitner, *op. cit*.
[33] Marcel Brion, *La Peinture romantique*, Paris, Albin Michel, 1967.
[34] Kenneth Clark, *op. cit*.
[35] 1826, Londres, National Gallery.
[36] *Le Supplice de Mazeppa*, 1827, Rouen, musée des Beaux-Arts.
[37] 1818, Hambourg, Kunsthalle.

verrons que l'autorité créatrice de la France au XIX^e siècle est considérable et dépasse largement les frontières de l'école. Son art est plus que jamais fonction européenne[38].

La préférence nationale est assez évidente chez Focillon : il accorde à l'art français 187 pages de son ouvrage, 59 à l'école anglaise et seulement 33 au romantisme allemand. Un chapitre complet de 31 pages est ainsi consacré à la diffusion de ces trois écoles dans le reste de l'Europe, l'auteur estimant qu'elles furent les trois « forces vives du romantisme[39] », les autres pays ne faisant, toujours selon lui, que recevoir leur influence. Si l'art français est ici bien plus présent, c'est surtout parce que, d'après Focillon, la France aurait été le seul pays au sein duquel l'idée même d'une révolution artistique fonctionna. Son critère principal est là encore le modèle historique : le choc pictural est plus fort en France puisque que les conflits historiques, tels les événements de 1789, ont donné naissance à des conflits artistiques portés par des individus d'exception[40]. Dans ce propos singulier, l'Angleterre aurait conçu son romantisme sans rupture politique. De fait, le mouvement ne pouvait être le même qu'en France.

> L'Angleterre des vieilles rêveries celtiques, de Shakespeare, de Milton et de la mer n'avait pas besoin d'innover et de s'arracher à elle-même pour accéder au romantisme. […] Elle mêla le romantisme à sa continuité. Il n'y fut pas un épisode scandé par des émeutes, mais une nuance naturelle de sa vie morale. De là son grand intérêt et, en même temps, la difficulté de le saisir. Il ne s'y date pas aisément[41].

Il est pourtant fréquent de considérer que la révolution artistique française est passée dans le pays par l'assimilation de l'art anglais. Semble-t-il, pour être révolutionnaire en France, il aurait fallu être un Napoléon de la peinture, c'est-à-dire piller visuellement l'art de l'autre pour provoquer un renouvellement des formes, des thèmes et des techniques.

---

[38] Henri Focillon, *op. cit.*, p. 14.
[39] *Ibid.*, p. 395.
[40] « Mais l'histoire de la peinture révèle les conflits les plus éloquents entre les vestiges de la tradition, la formule néo-classique et l'impatience d'un art national. Peut-être le néo-classicisme eût-il triomphé avec la stabilité de l'Empire ? Mais les nations, travaillées par la guerre, par l'idée de revanche et par la passion de la liberté, s'attachèrent à penser pour elles-mêmes, sur leur propre fonds ; elles revinrent à leurs traditions, et, quand elles n'en avaient pas, elles s'en inventèrent. Par son armature sentimentale, le romantisme est à la fois libéral et national. » (*ibid*., p. 81).
[41] *Ibid*., p. 113.

Deux figures font néanmoins exception dans le propos de Focillon : Constable[42] et Turner[43]. Pour cet historien de l'art, ils sont neufs, sans précédent, créent une rupture et incarnent en quelque sorte une date marquante dans la frise chronologique de l'histoire de l'art. Apparaît, à travers cet exemple, une grande constante dans l'analyse du romantisme européen : son histoire ne s'est faite qu'autour d'individus considérés comme géniaux et ayant bouleversé l'art national puis international. Ainsi que l'exprime Pierre Wat, quelques artistes majeurs incarnent les mouvements dans l'historiographie « à la manière d'un combat de géants devant un public n'ayant d'autre rôle que de regarder[44] ». Dès lors, qu'est-ce que le romantisme pictural sinon la réunion artificielle de Géricault, Delacroix, Goya, Turner, Friedrich, Constable ? Ce mouvement européen n'en est pas un, il est plus exactement un rassemblement, un panthéon des plus uniques artistes des écoles auxquelles ils sont censés appartenir. Ils furent tous révolutionnaires selon les historiographes, mais finalement jamais au sein d'un même bataillon.

Une sculpture romantique européenne

La sculpture romantique, « un pétard mouillé » ?

Dans l'historiographie récente du romantisme, il est extrêmement rare que la sculpture soit intégrée dans le propos ou même qu'elle figure parmi les illustrations des synthèses. Ce seul point laisse par conséquent penser que le romantisme toucherait la littérature, la musique, la philosophie, et ne concernerait que peu, voire pas, la sculpture. Cette dernière est souvent tout simplement évacuée dès le titre des ouvrages sur la question. Ce point est sensible par exemple dans le travail de Léon Rosenthal, *La Peinture romantique. Essai sur l'évolution de la peinture française de 1815 à 1830*[45]. Marcel Brion déclarait d'ailleurs dans l'introduction de sa *Peinture romantique* que la sculpture ne parvint pas à subir l'influence du romantisme, signalant ainsi la supériorité spirituelle de la peinture : « [L]e rêve ne mordait pas sur ces

[42] « Plus rare peut-être sont ceux qui, dans un domaine familier nous donnent l'enivrante sensation de la nouveauté. Ils ne changent ni le cadre ni les proportions, mais pour eux l'univers est neuf, et perpétuellement, ils le découvrent. […] Tel fut Constable. » (*ibid*., p. 139).

[43] « Turner, la plus éblouissante flamme de la rêverie anglaise avec Shakespeare, Turner, confluent du génie classique et de la rêverie du nord, Turner, cet extraordinaire dramaturge de féeries à un seul personnage, – le soleil. » (*ibid*., p. 149).

[44] Pierre Wat, « Procession des « -ismes », ou parade des individus ? Comment s'écrit l'histoire de l'art du XIX^e siècle », dans Bertrand Tillier (dir.), *L'Art du XIX^e siècle : l'heure de la modernité, 1789-1914*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2016, p. 51.

[45] Léon Rosenthal, *op. cit.*, p. V.

dures matières. La peinture seule était assez souple, assez docile pour recevoir l'empreinte de l'âme romantique[46] […]. »

Seul un ouvrage fait alors figure d'exception : datant de 1928, et toujours considéré comme la référence car non dépassé, *La Sculpture romantique* de Luc Benoist[47]. Cet ouvrage, pionnier selon nous, pose toutefois de nombreux problèmes, le premier, et sans doute l'un des plus importants, étant la prise de position selon laquelle toute sculpture produite entre 1831 et 1848 serait romantique quand elle n'est pas académique[48]. Luc Benoist fait le choix de ne pas définir ce romantisme et de supposer que le mouvement se définira au fil de la lecture de l'ouvrage, ce qui toutefois, est loin d'être si évident : « Nous n'infligerons pas, sans toutes sortes de réserves, une frontière forcément absurde à un mouvement qui est par excellence une réaction contre tout dogmatisme. Chemin faisant, on le verra se définir lui-même[49]. »

Le sommaire de l'ouvrage est en ce sens tout aussi surprenant puisque les sections témoignent clairement d'une partition par sujets. Les genres plus que les styles priment dans la classification opérée pour l'analyse. Apparaissent également des mouvements au sein même de mouvements, telle la sculpture romantique réaliste matérialisée par « l'avènement d'un réalisme outrancier[50] ». Si ces classifications arbitraires sont aujourd'hui totalement remises en cause, sa chronologie quant à elle ne l'est pas véritablement et le point de départ de son ouvrage, la date de 1831, reste la date usuellement admise comme celle de l'apparition d'une sculpture dite romantique. Ainsi, si *Le Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault est majoritairement vu comme le point d'ancrage d'un romantisme pictural français, la sculpture romantique se trouverait en position de voiture balai du romantisme puisqu'elle serait apparue véritablement douze ans après le romantisme pictural, et même sept ans après la mort de celui qui est censé l'avoir inauguré en France. À cette date, Delacroix avait déjà digéré les scandales successifs de *La Barque de Dante* de 1822, des *Massacres de Scio* de 1824, et de sa *Mort de Sardanapale*[51] de 1827. De même, de nombreux critiques déclaraient déjà assister à l'essoufflement de l'idée de contestation de l'académisme au sein du romantisme, et se trouvaient conviés à son institutionnalisation avec la présentation en 1831 de *La Liberté guidant le peuple*, toile à sujet insurrectionnel, mais, nous l'avons vu, en accord avec la politique en place issue des révolutions de Juillet 1830.

---

[46] Marcel Brion, *op. cit.*, p. 10.
[47] Luc Benoist, *La Sculpture romantique*, Paris, La Renaissance du livre, 1928.
[48] *Ibid*. p. 10.
[49] *Ibid*., p. 9.
[50] *Ibid*., p. 10.
[51] Paris, musée du Louvre.

Luc Benoist s'est-il alors trompé dans sa chronologie, entraînant avec lui tous les spécialistes de la période ? Sans doute pas, mais la statuaire a des caractéristiques de production et d'exposition bien différentes des autres arts, qui amènent nécessairement à reconsidérer la chronologie générale d'un mouvement romantique. Parmi les sculpteurs traités par Luc Benoist et qui sont encore aujourd'hui considérés comme des sculpteurs romantiques se trouvent trois artistes majeurs : Pierre-Jean David d'Angers (1788-1856), James Pradier (1790-1852) et François Rude (1784-1855). L'examen de la formation de ces sculpteurs est éclairante car si James Pradier a travaillé en 1807 dans l'atelier de François-Frédéric Lemot, François Rude comme David d'Angers ont été des élèves de Jacques-Louis David, et ont suivi dans son atelier une formation similaire à celle de peintres tels que Jean-Auguste Dominique Ingres, Anne-Louis Girodet, François Gérard ou Antoine-Jean Gros, qui sont parfois qualifiés de façon abusive de « pré-romantiques », et que, pour notre part, nous ne nous hasarderons pas à qualifier de romantiques tant leurs parcours et formations furent étroitement liés à la tradition néoclassique. En témoigne d'ailleurs le fait que Rude comme David d'Angers obtinrent le Prix de Rome, qui octroyait *ipso facto* à ces artistes la position de garants de la norme académique officielle. Ils en devinrent les organes puis les relais institutionnels, Pradier professant la sculpture à l'École des beaux-arts à partir de 1828, David d'Angers à partir de 1826 tandis que Rude, qui ne fut pas élu à ce poste, enseigna au sein de son atelier privé de 1833 jusqu'à sa mort. De fait, l'idée d'un Salon de 1831 comme point d'ancrage du romantisme sculptural supposerait que ces artistes auraient subitement renouvelé les sujets, le style ou les formes de leur production, opérant une profonde modification du paysage artistique à une date clé, ce qui, bien entendu, peut sembler abusif les concernant. Mais surtout, si l'on peut aisément admettre Eugène Delacroix, Achille et Eugène Devéria, ou encore Louis Boulanger comme figures marquantes au sein d'une génération romantique, il n'en est rien pour ces trois sculpteurs qui étaient alors d'une dizaine d'années plus âgés que ce groupement de peintres. Et à proprement parler, ils ont assisté à l'émergence de ces jeunes artistes au Salon, artistes qui étaient plus proches en âge de leurs élèves qu'eux. Comment alors considérer que ces deux générations d'artistes appartiendraient à un même courant ou mouvement ?

Il semble évident pour tout historien de l'art du XIX^e^ siècle qu'il serait incohérent de chercher à introduire Ingres, Corot ou Delaroche dans une même perspective artistique que leurs stricts contemporains Géricault, Colin ou Delacroix pour des raisons évidentes de styles et de sujets de prédilection différents entre ces artistes. L'appartenance à une même période n'est d'ailleurs pas admise comme seul critère pour « classer » un peintre au sein d'un mouvement ;

c'est toutefois ce qui s'est produit avec la statuaire du deuxième quart du XIX^e siècle. Pour Luc Benoist, peu importe la production, seul le fait de pratiquer et d'exposer à une date donnée fait d'un artiste un romantique ; la considération des sujets, des styles ou des principes ne permet que des classifications au sein de ce groupement générique, nous devons l'avouer, très incohérent dans cet ouvrage. Par conséquent, pourquoi les historiens de l'art s'accordent-ils pour valider cette date de 1831 et le qualificatif de romantique pour François Rude, David d'Angers, James Pradier, alors que ces artistes n'utilisaient eux-mêmes pas ce terme pour parler de leurs œuvres ? Un élément de réponse, très pragmatique, se trouve dans la simple volonté de calquer l'histoire des mouvements picturaux sur tous les autres domaines, exactement comme les évolutions picturales se sont trouvées affublées de qualificatifs se rapportant à des mouvements littéraires. L'histoire de l'art ayant semble-t-il besoin de mouvements pour établir des sections cohérentes au sein des périodes et des siècles, le terme de romantique permettrait de déterminer une date de début et une date de fin dans une narration simplifiée. Le mouvement, dans l'art du XIX^e siècle, est ainsi un synonyme de « bornes chronologiques », la statuaire romantique poursuivrait en conséquence l'idée d'une sculpture néoclassique et précéderait une sculpture réaliste. L'histoire de l'art du XIX^e siècle est ainsi construite autour d'épisodes datés au sein d'une longue fresque scandée par des fractures artistiques. Chaque ouvrage concernant un mouvement possède donc sa date de fin en guise de conclusion, et souvent cette même date est celle de l'introduction d'un autre ouvrage, sur un autre mouvement, parfois même produit par le même auteur. Ainsi, dans une narration similaire à celle élaborée par Georges Cuvier dans son *Discours sur les Révolutions de la surface du globe*[52], les mouvements, tels des espèces « fixées », apparaissent et disparaissent suite à un cataclysme. En art, nul besoin d'un déluge ou d'un asséchement soudain : d'après l'historiographie, une préface de *Cromwell* ou les Trois Glorieuses auraient suffi à exterminer l'académisme dans toute l'Europe.

Doit-on dès lors rejeter la révolution sculpturale de 1831 ? S'il est évident que les productions des artistes n'ont pas subitement changé avec ce Salon, il est important de prendre en compte l'idée d'un décalage temporel entre la peinture et la sculpture et ce, en raison de particularités techniques et commerciales inhérentes à ce médium. En effet, pour la réalisation d'une statue, d'un groupe monumental ou d'un décor sculpté, le statuaire doit conjuguer avec des contraintes très différentes de celles du peintre ou du graveur, en particulier en raison du coût

[52] Georges Cuvier, *Discours sur les Révolutions de la surface du globe et sur les changemens qu'elles ont produits dans le règne animal*, Paris, G. Dufour et Ed. d'Ocagne, 1826 [Publié initialement sous le titre « Discours préliminaire » au sein de *Recherches sur les ossemens fossiles de quadrupèdes*, Paris, Deterville, 1812 ; réimprimé en 1821 sous le titre *Discours sur la théorie de la terre*].

inhérent à l'exécution de l'œuvre achevée. Il est en effet extrêmement rare qu'un artiste effectue lui-même l'achat du bronze ou du marbre pour la transposition d'une esquisse ou d'un modèle dans un matériau noble ou durable. Le statuaire, dans le meilleur des cas, se voit confier une commande, et le plus fréquemment expose au Salon une étape de son œuvre, le plus souvent en terre ou en plâtre ; c'est seulement par le biais de cette exposition que l'État ou un particulier peut prendre la décision d'investir dans l'œuvre en payant à l'artiste tout autant la sculpture que les matériaux et les moyens pour sa réalisation finale. Ainsi, les œuvres obtiennent par le mécénat ou la commande le droit d'exister véritablement, et par conséquent, la statuaire monumentale fait usuellement l'objet de deux expositions au Salon : la première est la soumission du projet, la seconde est la présentation de l'œuvre finale dans un matériau, déclarant de fait son statut d'œuvre appréciée. Du fait de ce processus long, il est évident que la sculpture est moins sujette au scandale, ou si elle l'est, elle est invariablement confinée à son étape préparatoire. Un artiste souhaitant subsister doit nécessairement correspondre autant que possible au goût d'une époque, et surtout à celui des officiels de l'art. Le gouvernement étant le « grand sélectionneur » de l'art statuaire, il convient alors de proposer des productions qui plairont à ce jury, à la vocation de l'art à une période donnée, ou qui flatteront directement le pouvoir. Si, en peinture, la contestation est possible, du point de vue politique ou artistique, ceci est bien plus délicat dans l'art statuaire et peut expliquer en partie le retard pris par la sculpture vis-à-vis de la peinture dans les années 1830. Si l'on parle ainsi usuellement de révolution romantique en art, cette révolution, ou « rébellion », pour reprendre les termes de Kenneth Clark[53], est bien peu palpable en sculpture avant 1831. Il convient d'ailleurs de préciser que Clark ne fait nulle part mention de sculpture dans son ouvrage, à une exception près, et des plus insolites : son dernier chapitre, qu'il consacre à Auguste Rodin.

Si la date de 1831 est communément admise comme point de départ pour le romantisme sculptural, c'est aussi en raison de l'importance du Salon qui s'est déroulé cette même année. Il convient en effet de préciser qu'entre 1827 et 1831, aucun Salon ne s'était tenu en raison des bouleversements politiques. L'arrivée de Louis-Philippe sur le trône relança le rythme des Salons. Les artistes n'ayant pu alors exposer depuis quatre ans souhaitaient plus que de coutume se distinguer ou pour la première fois se faire connaître. Ce Salon est d'autant plus important puisque, s'agissant de la première exposition de la monarchie de Juillet, il fallait être remarqué du gouvernement pour avoir la chance de devenir l'un des artistes officiels de

[53] Kenneth Clark, *op. cit*.

ce nouveau régime. Par conséquent, des artistes de générations différentes se trouvaient en quelque sorte en concurrence, maîtres contre élèves, pour obtenir les grâces d'une toute nouvelle administration. Ainsi Jean-Pierre Cortot, Francisque Duret ou David d'Angers durent-ils trouver leur place parmi de nouveaux artistes jusqu'alors relativement inconnus tels Dantan Jeune, Antonin Moine ou Auguste Préault. À vrai dire, il n'y avait aucune cohérence stylistique ou thématique entre les œuvres de cette multitude d'artistes, mais tous se trouvaient dans une situation similaire à celle de l'artiste de renom alors, Eugène Delacroix, qui à ses débuts cherchait à créer l'événement en glorifiant les Trois Glorieuses et à s'attirer les faveurs du roi. À travers cet exemple, il apparaît que dans les divers bouleversements de régime inhérents au XIX^e^ siècle, les cartes étaient sans cesse rebattues et tous les artistes redevenaient des aspirants, les artistes officiels d'hier pouvant subitement devenir les artistes du passé, et les artistes révolutionnaires et contestataires d'hier, les officiels du jour. La politique, c'est certain, conditionne l'évolution artistique et l'idée même de mouvement. Par conséquent, à moins de considérer la monarchie de Juillet comme un régime romantique, il est peu cohérent de rassembler dans un même mouvement tous les artistes qui souhaitèrent avoir une carrière officielle durant cette période ; proposition qui, de plus, semble contradictoire avec les poncifs touchant les artistes romantiques, considérés comme des êtres tumultueux, séditieux voire révolutionnaires, non-conformistes et marginaux. Historiquement, le Salon de 1831 marque clairement un renversement car il a contraint les artistes à renouveler ce qu'ils produisaient sous la Restauration. Ils ne sont ainsi pas nécessairement des artistes engagés dans une révolution mais des artistes cherchant à se mettre au service de la monarchie de Juillet pour exister. Nous admettrons par conséquent ici la date de 1831 comme date charnière de la statuaire française, et en ce sens nous confirmons la date proposée par Luc Benoist, mais nous préférons ici invalider l'usage du qualificatif « romantique » pour celle-ci. Un grand nombre des statuaires rassemblés artificiellement par l'auteur dans ce mouvement s'étant d'ailleurs insurgés contre le romantisme pictural n'auraient en rien souhaité y être associés. De plus, il semble incohérent de rapprocher stylistiquement nombre d'artistes pourtant considérés comme romantiques dans leurs monographies respectives ; il est certain que dans la forme, dans l'idée comme dans le style, rien ne semble devoir rapprocher par exemple le *Jeune pêcheur napolitain jouant avec une tortue* de François Rude[54], le *Tigre dévorant un gavial* d'Antoine-Louis Barye[55] ou la statuette-charge de *Niccolò Paganini* par Dantan

[54] Paris, musée du Louvre.
[55] Paris, musée du Louvre.

Jeune[56]. Remarquons d'ailleurs que Théophile Silvestre ne s'y était pas trompé en distinguant nettement deux générations d'artistes, tels deux camps s'opposant farouchement, la jeunesse l'emportant selon lui sur les anciens :

> Dans le camp romantique s'agitaient Barye, le plus fort de tous, Antonin Moine, Préault, Maindron, Feuchère, Marochetti, Chaponnière, Gechter, Foyatier, Klagmann, Du Seigneur, Daumas, Triqueti, et Mlle de Fauveau.
>
> David d'Angers et Rude, deux personnalités solides, savantes, mais qui ne sont pas entrées complètement dans le flot de la vie moderne, restèrent en dehors du mouvement, les yeux encore tournés sur les Grecs et les Romains[57].

Remarquons ainsi que les caractéristiques dépréciatives utilisées pour décrédibiliser Théodore Géricault se retrouvent dans les commentaires du Salon de 1831 à propos des œuvres d'une « école moderne de statuaires » composée d'Antonin Moine, d'Henry de Triqueti, ou encore de Jehan Du Seigneur. Ces artistes, comme leurs aînés quelques années auparavant, sont dits préférer le laid dans le seul but de frapper le public :

> On voit que nous parlons principalement de ceux qui débutent inopinément dans la carrière, qui apparaissent tout-à-coup au Salon avec un ouvrage remarquable, à la manière d'un veau à trois têtes, du Squelette vivant, ou de la Vénus hottentote. Peu leur importe, pourvu qu'il soit remarqué. L'ignoble, le laid, le difforme, sont d'excellens moyens pour attirer l'œil[58].

Mais là où le propos du chroniqueur anonyme du *Journal des artistes* est particulièrement juste, c'est lorsqu'il remarque que le coup d'éclat de cette génération romantique est désormais un « pétard mouillé » car le public serait déjà lassé de ces productions quand la jeune génération de sculpteurs se serait emparée des sujets théâtraux et monstrueux des peintres des années 1820 :

> Après le premier éblouissement, le premier vertige, les premières bluettes qui lui ont passé devant la vue, ce bon public est revenu à lui-même […]. Le désenchantement est venu presque aussi vite qu'était venu l'engouement, et, à l'heure qu'il est, il n'y a plus guère que le pouvoir, l'administration, qui soient encore sous le joug des romantiques. […] Une autre remarque, que nous avons faite déjà, c'est que le tour de folie pour la sculpture n'est venu que plus tard et en dernier, lorsque déjà sa sœur revenait aux principes de la raison. C'est donc la sculpture qui tient aujourd'hui le sceptre du romantisme, c'est à elle qu'appartient la palme. Cela nous rappelle (pardon de la comparaison) la Société des Bêtes, qui tint pendant long-temps ses séances à

[56] Paris, musée Carnavalet.
[57] Théophile Silvestre, *op. cit.*, p. 291.
[58] F., « L'École moderne », *Le Journal des artistes*, 1834, vol. II, p. 2.

> Montmartre, et qui délivrait pour unique récompense à celui qui avait dit la meilleure bêtise, une petite botte de foin suspendue par un ruban à la boutonnière, jusqu'à ce qu'une bêtise meilleure encore fît passer au nouveau vainqueur cette honorable décoration[59].

Il y a donc, c'est certain, une statuaire française romantique, qui correspond en de nombreux points à la peinture française du même nom, mais la première est une simple portion, jugée dissidente, de la statuaire de la monarchie de Juillet. Au premier rang de ces statuaires dissidents, Théophile Silvestre déclare Barye « le plus fort de tous[60] ». Le sculpteur animalier fut perçu comme l'équivalent dans le bronze du « style et du caractère que MM. Delacroix, Boulanger, Scheffer, Devéria, Paul Huet, etc., ont introduit dans la peinture[61] ». C'est par conséquent bien dans la cohérence formelle avec la peinture de la décennie précédente que la sculpture française fut à partir de 1831 perçue comme potentiellement romantique.

Le mirage d'une sculpture romantique européenne

Si, comme nous l'avons vu, la notion même de sculpture romantique pour la France pose de nombreux problèmes dans la maigre historiographie, ce problème se trouve d'autant plus complexe lorsqu'il s'agit de l'analyser au niveau européen. En effet, si Luc Benoist fit figure de pionnier avec sa *Sculpture romantique*, il convient de constater que, si le titre ne le précisait pas, il n'y est question que d'art français, la statuaire européenne n'ayant pas même droit à un simple chapitre ou à une œuvre marquante dans cette vision encyclopédique. Cette absence est plus forte encore actuellement dans l'historiographie puisqu'aucun ouvrage n'a cherché à rétablir une vision européenne concernant l'art statuaire dit romantique. Pire encore, nous devons supposer que le romantisme sculptural ne concerne que la France, puisque nous ne sommes pas parvenu à localiser de synthèses nationales d'une sculpture romantique allemande, d'une sculpture romantique espagnole ou d'une sculpture romantique anglaise. Concernant la sculpture romantique, l'art français est d'ailleurs systématiquement celui auquel font référence les auteurs germaniques, anglais et américains. Une exception doit être faite de l'ouvrage de Chandler Rathfon Post, *A History of European and American Sculpture from the early christian period to the present day*[62], dans lequel l'auteur parle d'une sculpture

[59] *Ibid*., p. 3-4.
[60] Théophile Silvestre, *op. cit*., p. 292.
[61] Augustin Jal, *Salon de 1831. Ébauches critiques*, A.-J. Denoiu, 1831, p. 267.
[62] Chandler Rathfon Post, *A History of European and American Sculpture from the early christian period to the present day*, Cambridge, Harvard University Press, 1921, vol. II, p. 159-164.

moderne germanique à sujets romantiques chez Christian Daniel Rauch (1777-1857), Theodor Wilhelm Achtermann (1799-1884), Ernst Julius Hähnel (1811-1891) ou Ludwig von Schwanthaler (1802-1848), d'une sculpture italienne et d'une sculpture anglaise romantique. Mais la rareté des exemples, et le peu de perspectives nationales sur la statuaire du temps, interroge la pertinence même d'étudier ce mouvement au niveau européen. Le même constat apparaît dans l'ouvrage de Fritz Novotny qui déclare impossible une quelconque confrontation internationale de la sculpture romantique ; celle-ci n'existerait tout simplement pas hors de France : « *Romanticism in sculpture, even within these narrow limits, existed in France alone. It did not – oddly enough – exist in Germany, the country of Romantic poetry, painting and music. In Germany there is no sculpture other than that of late Classicism occasionally turning sentimental*[63]».

Cette difficulté à considérer la sculpture romantique de façon transnationale est en réalité particulièrement ancienne. Nous la trouvons déjà en 1886 sous la plume de Charles Bigot dans la *Revue Bleue*. Ce dernier, commentant l'exposition de 1886, se plaît à effectuer un bilan historique pour expliquer, dans un élan chauviniste, les raisons d'une supériorité naturelle des artistes français en matière de sculpture. L'un des points majeurs de son commentaire tient, en quelque sorte, à nier également l'idée d'une sculpture romantique française. L'auteur estime que les artistes français étant suffisamment soucieux des règles et des normes idéales proposées par l'Antique et l'art de la Renaissance italienne, ils ne seraient pas tombés dans l'écueil du romantisme, cet art « par sa nature même, ne se prêt[ant] ni aux fantaisies ni aux témérités[64] ». Pour justifier cette supériorité française de la sculpture au temps du romantisme, l'auteur choisit de montrer combien l'histoire de l'art n'a pas retenu le nom de sculpteurs étrangers, et quand ce fut le cas, de préciser rappeler l'attachement de ces derniers à une politique artistique française :

> La Hollande qui a vu fleurir chez elle et surgir en quelque sorte de son sol une des écoles de peinture les plus admirables que l'on connaisse ; la Hollande qui a produit Rembrandt, Franz Hals et Paul[us] Potter, Hobbema et Albert Cuyp, Van de Velde et Terburg [Gerard ter Borch], Van Ostade et Peter de Hooghe [Hooch], n'a pas un nom de sculpteur à citer. La Flandre, patrie de Rubens, de Quentin Metzys et de Van Dyck, n'en a pas un non plus. Et que l'on nous dise, de même, de quels noms s'appellent les sculpteurs de l'Angleterre ? Dans toute l'Europe du

[63] Fritz Novotny, *Painting and Sculpture in Europe, 1780-1880* [1960], New Haven, Yale University Press, 1995, p. 397.

[64] Charles Bigot, « La Sculpture française en 1886 », *La Revue Bleue, Revue politique et littéraire*, t. XI, 1886, n° 22, 29 mai 1886, p. 679.

> Nord, un seul statuaire a laissé quelque mémoire, le Danois Thorwaldsen. Et qu'est-ce que Thorwaldsen ? Un simple disciple de Canova[65].

La proposition fantaisiste de Bigot réside dans le fait que, parmi les beaux-arts, la sculpture correspondrait le plus au « Génie français[66] » – une explication déterministe qui ne peut bien sûr être convaincante aujourd'hui. Les seules raisons pouvant être avancées sur cette exception française semblent être la différence du goût des mécènes, des critiques et du public entre l'Hexagone et le reste de l'Europe, ce qui est peu probant, ou simplement l'usage strictement français du nom de ce mouvement pour parler de sculpture, ce qui s'avère historiquement juste au regard des commentaires critiques de la sculpture européenne de 1831 à 1855. Si cette question n'a jusqu'alors pas été analysée par les historiens de l'art, il convient toutefois de remarquer que les commentateurs des expositions du XIX^e^ siècle avaient déjà remarqué cette particularité nationale, et avaient émis des hypothèses importantes pour l'expliquer. On proposa ainsi que le mouvement de la statuaire ne pouvait être européen pour la bonne raison que les mouvements politiques ne l'étaient pas. Art officiel par sa nature et ses matériaux, la statuaire était alors perçue comme une matérialisation des divers gouvernements ; la particularité française résiderait alors avant toute chose dans la singularité politique du pays. La critique française déclare ainsi en 1855 que la sculpture anglaise serait plongée dans un état de léthargie en raison de la domination excessive de l'aristocratie en matière de commande artistique. La conséquence directe serait la seule production de portraits, genre dévoué à la flatterie des mécènes[67]. Selon les chroniqueurs français, il n'aurait par conséquent pas existé de renouveau dans la statuaire britannique en raison de l'absence de soulèvement populaire contre la monarchie, les Anglais n'auraient tout simplement pas produit de révolution. La critique déclarait ainsi impossible de trouver une quelconque rébellion ou un mouvement artistique révolutionnaire dans des pays où le système politique serait resté stable au moins depuis le XVIII^e^ siècle. L'exceptionnalité du romantisme sculptural français ne s'expliquerait alors que par les renversements successifs des pouvoirs politiques de la première moitié du XIX^e^ siècle, et ce par des insurrections populaires.

---

[65] *Ibid*., p. 680.

[66] « Mais la sculpture, par ses qualités et peut-être aussi par ses limites, est un art bien à notre portée, bien en accord avec le génie français. On peut dire que par bien des côtés la sculpture ressemble à la belle prose. Elle a le mouvement, mais un mouvement qui ne doit jamais aller au désordre, qui veut toujours être réglé. Il y faut de l'imagination, mais une imagination toujours dominée par la réflexion. Il y faut du sentiment, mais un sentiment auquel la bride n'est jamais tout à fait lâchée. » (*ibid*., p. 680-681).

[67] Voir Thierry Laugée, « Pourquoi la sculpture anglaise ne fut pas romantique », dans Thierry Laugée, Carole Rabiller (dir.), *Critique d'art et nationalisme, Regards français sur l'art européen*, Berne, Peter Lang, 2017, p. 79-88.

Les statuaires se trouvèrent contraints, pour s'assurer les faveurs de ces régimes courts et successifs, nous l'avons vu, de se renouveler sans cesse, de créer des ruptures artistiques parallèles aux ruptures politiques, et se virent par conséquent mobilisés au rang d'artisans d'un progrès artistique forcé. C'est d'ailleurs cette même explication qui fut donnée par Charles Bigot, ce dernier reconnaissant que les artistes étrangers à la France avaient su être modernes sans être révolutionnaires, une médaille que seul un Français semblait alors digne de porter à ses yeux : « Cette éducation ne les a pas empêchés d'avoir leur personnalité et d'être de leur temps ; mais ils n'ont pas, du moins, brutalement rompu avec le passé ; ils n'ont cherché à abattre aucune Bastille[68]. »

Ainsi, que ce soit à travers l'analyse singulière d'Henri Focillon sur la peinture européenne au temps du romantisme ou le regard porté par Luc Benoist sur la sculpture, l'art français apparaît comme le plus incontournable de la période en raison de son caractère révolutionnaire ou insurrectionnel. Il ne faudrait pas dès lors oublier de prendre en compte la nationalité même des auteurs de ces textes. En effet, confrontés à l'idée d'un art universel, les commentateurs français, dans l'entre-deux guerres, ont en quelque sorte rejoué le combat international. Chacun a indubitablement fait preuve d'un nationalisme fort, exprimant consciemment et inconsciemment le fait que l'histoire de l'art européen ne peut s'écrire qu'à la condition d'être particulièrement attentif à l'histoire des relations politiques entre ses pays. Si le romantisme au singulier n'a finalement pas de consistance véritable, il est certain que sa considération au pluriel doit encore s'écrire bien moins par discipline qu'en fonction des nationalités et des histoires culturelles et politiques propres à chaque école. Des recherches nécessaires sur les influences et les échanges entre les mouvements romantiques européens, bien au-delà des seuls exemples de la France, de l'Angleterre et de l'Allemagne, sont espérées ; alors seulement, la véritable synthèse manquante des mouvements romantiques internationaux pourra exister de façon pertinente.

[68] Charles Bigot, art. cit., p. 679.