



Léon COGNIET, *Scène du massacre des Innocents*, 1824

Dossier pédagogique

L'influence romantique

Etude de quelques œuvres

Musée des beaux-arts
20, quai Emile Zola – 35000 Rennes



Dossier réalisé
en 2006

SOMMAIRE

LE ROMANTISME : UN GRAND MOMENT DE LITTÉRATURE EUROPÉENNE > 4

LE ROMANTISME EN PEINTURE

En peinture, il n'existe pas de mouvement constitué : il y a des personnalités au génie puissant (Delacroix, Géricault) ainsi que des influences et des générations croisées.

" Je suis un pur classique " Delacroix

Le romantisme en peinture réside moins dans le sujet traité que dans la manière de le faire.

1. L'idée de nature progresse au XVIIIe siècle > 7

2. L'Ecole de David : le néoclassicisme " le vrai, le beau " > 8

- Le paysage composé
- La culture savante
- L'idéalisation des figures

3. Le souffle du romantisme " le vrai, le laid " > 11

NOTICES DES PEINTURES (7 œuvres) > 16

- . Francesco Casanova, *Paysans surpris par un orage / Rupture d'un pont de bois*
- . *Attaque de brigands pendant la nuit / Voyageurs pris dans un ouragan*
- . Jean-Victor Bertin, *Paysage avec une offrande au dieu Pan*
- . Philippe-Jacques Van Brée, *Laure et Pétrarque à la Fontaine de Vaucluse*
- . Charles Meynier, *Alexandre le Grand cédant Campaspe à Apelle*
- . Léon Cogniet, *Scène du massacre des Innocents*
- . Claudius Jacquand, *Comminges*
- . Eugène Amaury-Duval, *Portrait d'Isaure Chassériau*

OUTILS PÉDAGOGIQUES > 24

Valisette en prêt aux collèges et lycées

BIBLIOGRAPHIE – OUTILS MULTIMÉDIA > 26

LE ROMANTISME : UN GRAND MOMENT DE LITTÉRATURE EUROPEENNE

L'origine du terme est malaisée à cerner. Pour éviter les errements sémantiques entre le « *romanticus* » du bas-latin et le « *romano* » qui désigne un récit **échappant aux règles habituelles**, on conviendra de s'arrêter à la version classique et anglaise du **pittoresque dans le paysage** qui a l'avantage supplémentaire d'attirer l'attention sur l'un des thèmes favoris des acteurs du mouvement.

Un monde nouveau sans repères

La naissance de ce **courant littéraire et artistique** s'inscrit dans la **première moitié du XIX^{ème} siècle**, mais il **s'enracine dans la sensibilité de la fin du siècle précédent** où la **nostalgie du passé** perçu comme un âge d'or disparu à jamais devient un thème à la mode. Il se déploie dans un contexte historique particulier où **une seule génération a pu voir s'effondrer l'ordre traditionnel** sous les coups de l'**élan révolutionnaire qui a touché la France** et tous les pays européens qui l'ont suivi ou combattu.

Les actions d'éclats se sont multipliées. Les récits de ces moments d'enthousiasme, **l'impression d'avoir vécu « un magnifique lever de soleil » (Hegel)**, les souvenirs de l'**épopée impériale** ou des luttes qu'elle a déclenchées ont bercé une jeunesse assoiffée d'aventures et pressée de **suivre les traces de ses aînés**.

Vers 1820, tout cela est balayé, les héros, **les pères glorieux ont disparu**, le quotidien se montre d'une banalité affligeante.

Que reste-t-il alors ? Les sentiments d'**un individu qui s'est cru tout-puissant** parce qu'il a remis en cause un ordre considéré comme immuable et naturel et qui le croit encore parce qu'**il est devenu acteur de sa propre histoire** ?

A-t-il gagné d'autres certitudes ? Il ne le semble pas, l'être a **perdu ses repères protecteurs** et la **solitude** qu'il ressent atteint parfois le tragique.

Que peut-il faire ?

- **Trouver en lui-même** -devenu source universelle de connaissances- des réponses satisfaisantes ?
- Se tourner vers Dieu et **redécouvrir la foi de ses ancêtres** bannie par les décennies des Lumières ?
- **Renouer avec un passé médiéval troublé**, donc plus accessible parce que les passions et les faiblesses humaines qu'il montre n'ont rien à voir avec l'héroïsme des auteurs classiques ?

Ce monde nouveau donne une **plus large place aux peuples**. Il faut entendre leurs voix. Parce qu'ils ont une conscience aiguë de l'humanité, **les écrivains et les artistes vont devenir les porte-parole des énergies collectives** dès lors qu'il s'agit de défendre des valeurs universelles comme la liberté, y compris au péril de leur vie comme Byron aux côtés des Grecs en lutte contre l'opresseur turc, mais d'abord par leurs plumes, leur pinceaux ou leurs partitions.

La littérature du Nord à l'avant-garde

Jean-Jacques Rousseau « invente » le terme *romantique* dans *Les rêveries du promeneur solitaire*, mais ce sont les **publications allemandes et anglaises** qui montrent la teneur véritable des préoccupations romantiques, de même que **Turner et Gainsborough** ont ouvert de nouvelles perspectives aux peintres.

En Allemagne, Goethe crée le héros romantique en publiant *Les souffrances du jeune Werther* en 1774, il en fait un **personnage passionné, suicidaire**, dont le mal de vivre est difficile à cerner. Ce modèle devient une référence. Le **sentimentalisme** un peu mièvre n'est ici qu'une apparence, c'est en fait une **conscience aiguë du moment présent** qui constitue le fond permanent de la réflexion et, au-delà, l'idée de **l'individu inscrit dans le cours de l'histoire** où il doit assumer un **destin dont la maîtrise semble lui échapper**. Avec *Faust* que Nerval traduit en 1828, c'est la figure de **l'homme défiant Dieu** qui est proposée, le génie prométhéen.

En Angleterre, Lord Byron développe sa **fascination pour les contrées lointaines** et la liberté. L'**Orient grec** cristallise ses aspirations. Son destin est une incitation à **l'engagement**, les écrivains sont appelés à **ne plus être seulement des témoins de leur époque**, mais à devenir des **acteurs de leur temps**. Walter Scott crée des personnages du **Moyen-Age** qui sont avant tout des **hommes d'action** : *Ivanhoé*, *Quentin Durward*.

En France : la recherche du non-conformisme

Les **débuts du romantisme français** s'inspirent directement de ces précurseurs. **Madame de Staël** et **Chateaubriand** montrent l'exemple à suivre. *De l'Allemagne* invite à s'intéresser à ce qui s'écrit au-delà du Rhin et *René* est la version française de Werther. L'**émigration** a eu sur ces deux auteurs un double effet : elle les a conduit à **relativiser l'influence du classicisme français** et elle leur a permis de concevoir l'idée d'une **culture universelle**. Cette première vague décrit le « **mal du siècle** » que **Musset** théorise plus tard. La **mélancolie** et les aspirations de l'être semblent inconciliables. **Le romantique est un solitaire** qui se cache dans la nature. Il **se situe hors du monde**, il est **coupé du réel** et il doit se réfugier dans **un ailleurs** qu'il cherche, qu'il découvre ou qu'il crée. Le sentiment diffus de **la mort toujours présente** qui l'opprime devient une obsession morbide dont le seul exutoire est la création artistique.

Le **retour des anciennes élites** après 1815 est perçu comme un **barrage aux espoirs de gloire militaire et de carrières prestigieuses** (Julien Sorel, faute de réussir par les armes, se rabat sur une carrière ecclésiastique dans *Le Rouge et le Noir* de **Stendhal**). Il devient donc urgent de **bousculer l'ordre établi** et de revendiquer la liberté sous toutes ses formes.

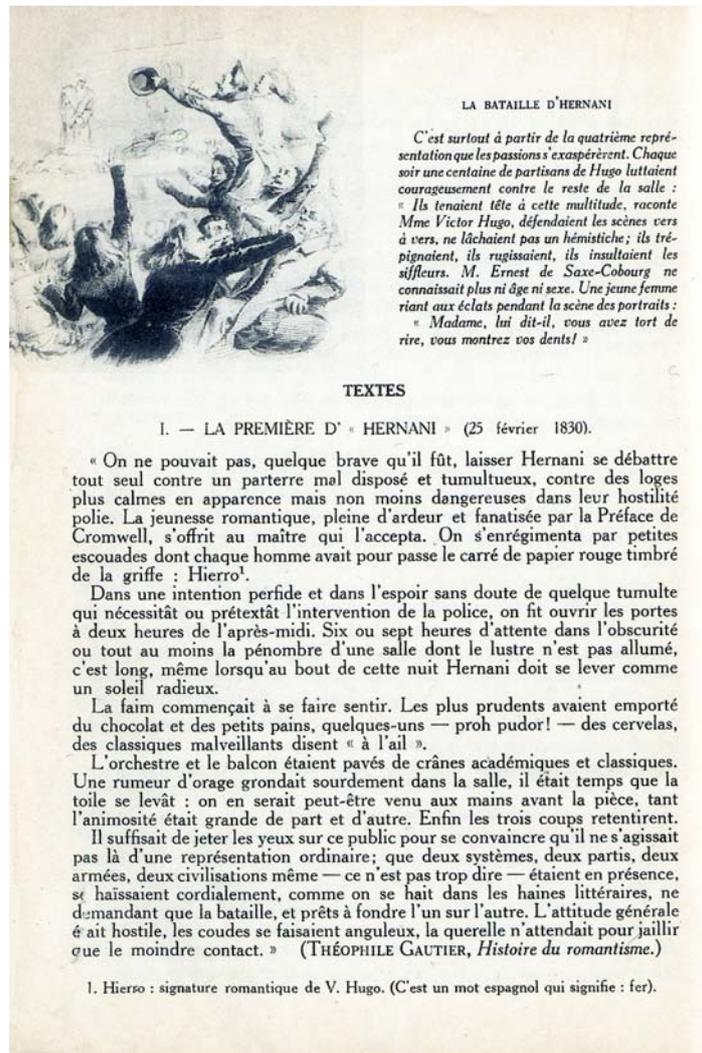
La **deuxième génération** se veut **combative**, elle est **organisée**, elle s'exprime dans *La Muse Française*, elle affûte ses arguments au *Cénacle* fondé par Charles Nodier. **Stendhal** en 1823 et **Victor Hugo** déclenchent les **hostilités contre les classiques et l'Académie** avec la *Préface de Cromwell* en 1827 et en 1830 avec *Hernani*.

Stendhal insiste sur le **génie de Shakespeare** qui se suffit à lui seul et est **au-dessus des règles classiques, il invente de nouvelles formes**. V. Hugo entend **rompre avec la hiérarchie des genres** et définir les **enjeux du drame romantique** : partant du principe que dans la nature, il n'y a **pas de distinction entre le tragique et le comique**, il entend mettre fin à la **séparation artificielle entre le beau et le laid**, entre le **sublime et le grotesque**, il prétend qu'une même œuvre peut montrer à la fois **la bassesse et la grandeur**. L'union des deux crée **une nouvelle esthétique** que la poésie permet puisqu'elle est « **l'harmonie des contraires** ».

La **rupture** est consommée, la **Bataille d'Hernani** relatée par Théophile Gautier n'est pas une « guerre civile », elle est un **tumulte** provoqué par des jeunes gens en quête de spectaculaire pour affirmer leur rôle dans la création artistique et **montrer qu'ils sont l'avenir de la littérature**, par la **forme** (déconstruction de l'alexandrin classique) et par le **fond**.

Les **peintres** suivent les mêmes préceptes en mettant l'accent sur la **primauté de la couleur** par rapport au dessin, donnant ainsi un écho très différent à la précision classique et néo-classique. L'histoire n'est plus seulement celle des **héros**. **Les personnages du quotidien** donnent corps à des scènes qui deviennent des références pour tous : ex. **La Liberté guidant le peuple** d'Eugène Delacroix.

B. Blond



Manuel d'histoire de Seconde, par Mallet et Isaac, Editions Hachette, Paris, 1960

LE ROMANTISME EN PEINTURE

1. L'idée de nature progresse au XVIIIe siècle

Les naturalistes des Lumières avaient entraîné les hommes dans la forêt. Avec Rousseau, Bernardin de Saint Pierre, Buffon on devient plus exigeant sur le plan de l'observation.

Henri de Valenciennes, considéré comme un précurseur de Corot et de l'École de Barbizon (Théodore Rousseau...) écrit en 1800 un traité de *perspective pratique à l'usage des artistes* qui fera grand bruit. Chez ce dernier, la nature est omniprésente, héroïque certes, car servant encore de cadre à l'action des hommes, juste néanmoins car fondée sur une observation directe. **En effet la pratique de l'esquisse sur le motif** (en plein air) **se généralise, donnant lieu à des compositions d'atelier assez fidèles** (notamment pour les couleurs mais également pour la lumière, c'est à dire ce qu'il y a de plus immatériel : l'atmosphère en somme).

Un puissant courant naturaliste est en train de naître à la fin du XVIIIe siècle, reléguant la scène historiée au profit de paysages, sans toutefois accéder encore au grand genre, c'est à dire à la reconnaissance. Ces paysages peuvent être qualifiés de *naturalistes, pittoresques ou encore romantiques*. Signe des temps : on va même jusqu'à modeler une partie du parc de Versailles dans le goût anglais !

Mais l'heure du paysage n'a pas encore sonné : le Néoclassicisme incarné par David et ses suiveurs (atelier, élèves...) veille à préserver la Grande Peinture d'Histoire, brillante et cornélienne de la « corruption » ! La chape néoclassique étouffe pour quelques décennies cette sensibilité naissante, chassant avec mépris le souvenir récent d'un Joseph Vernet ou d'un Hubert Robert.

On observe pourtant chez tous les peintres de cette génération néoclassique une « contamination » naturaliste. Les paysages d'Italie réalisés lors du voyage inaugural de début de carrière ont des accents de vérité et cèdent moins qu'auparavant à la construction artificielle. Revenus en France, beaucoup de ces peintres s'inspireront directement de sites familiers, franciliens ou régionaux.



Francesco Casanova
Paysans surpris par un orage
Rupture d'un pont
Attaque de brigands pendant la nuit
Voyageurs pris dans un ouragan
vers 1770
(notice page 17)

Saisissantes compositions en x, elles jouent sur l'effet de contraste créé par la lumière (lune, éclairs, feu...). Ici on assiste à un renversement des valeurs puisque la nature, jusque là cadre de l'action des hommes, est directement le sujet : redoutable, elle entraîne la perte des humains devenus ses jouets (rapport d'échelle impressionnant en leur défaveur). Le paysage traité avec brio, reste néanmoins pittoresque, c'est à dire spectaculaire et source de curiosité (on notera les branches d'arbres anthropomorphes qui jettent des éclairs).

Par leur taille et leurs masses sombres striées de lumières violentes, ces quatre toiles créent un **environnement dramatique où mystère et danger alimentent la veine narrative liée au thème de la nuit et des voyages**.

2. L'Ecole de David : le néoclassicisme " le vrai, le beau "

Le paysage composé



Jean Victor Bertin
Paysage avec une offrande au dieu Pan
1816
(notice page 18)

Le grand paysage héroïque tel que le créa Poussin au XVII^e siècle, baigné d'une lumière limpide et où s'immergent les héros antiques trouve ici un écho certain du côté des grandes frondaisons et des sereines clairières. Un dieu d'un autre âge (terme) dresse son image de pierre dans un décor champêtre. Chèvres sacrifiées et guirlandes de fleurs sont l'objet d'une offrande à laquelle s'affairent quelques bergers.

On notera les caractéristiques du paysage classique : grands arbres au pied desquels s'animent des hommes et des animaux, alternance des masses compactes et aérées, des zones d'ombre et de lumière permettant un cheminement sinueux du regard depuis le premier plan jusqu'au lointain, opposition de l'arbre vif et de l'arbre mort...

On sent bien qu'ici la scène pastorale est un prétexte à un exercice « savant » qui, sous un aspect enchanteur, traduit une intimité des choses naturelles. L'importance accordée à une nature presque sauvage (dont on note désormais scrupuleusement tous les aspects) témoigne d'une sensibilité nouvelle. **Sage, paisible, élégiaque, la forêt de Bertin s'inscrit à l'orée du grand mouvement naturaliste du XIX^e siècle ; avec les romantiques, c'est au cœur des choses que nous pénétrons, immergés dans des éléments souvent plus indisciplinés, là où les sentiments de vertige et d'immensité sont exacerbés.**

Chez Bertin, c'est l'étude fragmentée des éléments de la nature qui prévaut ; celle-ci se fait en plein air... mais reste une étude : « un tronc doit être un tronc ; l'essence du bois doit être reconnue ; une flaque est une flaque ; une feuille une feuille » etc. Ainsi se pratique l'enseignement des maîtres. L'artiste doit bien posséder ses formes et être capable de mémoire de les redessiner. Courbet, lui, ne procédera pas de cette manière dite analytique : il reproduira une tache de couleur ou une forme sans chercher à en connaître l'origine, évitant « d'intellectualiser » sa vision. « Faites ce que vous voyez ! », recommande-t-il aux jeunes artistes.

Ainsi, chez Bertin, la peinture d'un site dans sa globalité est un compromis entre l'observation et la composition. Cette attitude est largement héritière de la grande tradition du paysage européen (Poussin, Lorrain mais aussi toute la peinture hollandaise). Il serait néanmoins faux de penser que les nouveaux courants tels que les romantiques ou l'Ecole de Barbizon ont définitivement coupé le cordon qui les relie à cette tradition : ni leur manière de peindre, ni leurs conceptions du paysage ne sont radicalement différentes. C'est la génération suivante, et notamment celle des impressionnistes qui marquera son indépendance par rapport à la tradition.

Bertin, par le raffinement de ses descriptions et l'affaiblissement du propos historique contenu dans ses paysages, s'émancipe de la pesanteur académique ; rejoint en cela par plusieurs peintres néoclassiques. Ceux-ci ressentent la nécessité de se régénérer au sein même de la nature par un travail systématique en plein air. Leur enseignement sera déterminant auprès de la jeune génération et aboutira à **la création en 1817 du Grand Prix de Rome de Paysage**, genre dorénavant hissé au niveau de la grande peinture d'Histoire.

La culture savante



Charles Meynier
*Alexandre Le Grand cédant
Campaspe à Apelle*
1822
(notice page 20)

L'époque est charnière mais le néoclassicisme fait encore autorité (composition de figures d'aspect lisse et ombré faisant valoir des qualités de dessin selon la théorie *du pur contour* chère à Winckelmann et sujets historiques puisés dans l'antiquité gréco-romaine).

David a traité le sujet en 1788 : Alexandre, magnanime, cède sa maîtresse, la belle Campaspe au peintre Apelle chargé d'exécuter le portrait de cette dernière. L'artiste, en effet, s'était épris de son modèle, lors des séances de pose (le tableau réalisé par Apelle se trouve représenté juste derrière la scène).

Le tableau est dans la veine néoclassique : composition triangulaire dominée par celui qui fait figure de héros par son geste généreux, distribution en frise des figures avec néanmoins une organisation hiérarchique de celles-ci, peu d'arrière plan, souci du détail archéologique pour le mobilier

et les costumes. La théâtralité des gestes et des postures a pour but de favoriser une lecture claire de la scène. Certes ce qui est souligné ici, est la grandeur d'un roi, mais c'est aussi et surtout la victoire de l'amour, due au talent d'un artiste qui, quoique modeste (et il le montre) est capable, plus qu'aucun autre, d'apprécier la beauté féminine et d'infléchir la décision du maître du monde.

Un Moyen-Age de rêve succède aux Grecs et aux Romains ; **le style troubadour né sous l'empire, oscille entre mièvrerie courtoise et reconstitution épique, inspirant au passage quelques belles pages du romantisme** (dans *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix, Notre Dame de Paris, monument emblématique d'une nation éprise de justice, remplace dans l'arrière-plan les palais à arcades et à péristyles). Ici, le peintre imagine Pétrarque poète et humaniste italien de la fin du Moyen-Age assis face à la fontaine de Vaucluse (dont l'eau tumultueuse évoque le bouillonnement de l'inspiration). Dans son dos, surgit la figure de sa muse : Laure de Noves, femme aimée mais inaccessible car mariée et chargée d'âmes (Laure eut onze enfants). Elle apparaît dans une mise en scène aussi cocasse qu'improbable suivie d'une nourrice qui porte un de ses enfants.

Baigné d'une lumière presque irréaliste, le paysage aux accents sauvages et fantastiques contraste singulièrement avec des personnages traités à la manière de figurines porcelainées.



Philippe-Jacques Van Brée
*Laure et Pétrarque à la
fontaine de Vaucluse*
1816
(notice page 19)

L'idéalisation des figures



Eugène Amaury-Duval
Autoportrait
1832

Auprès du portrait d'Isaure se trouve l'autoportrait de l'artiste, aux accents romantiques par sa tonalité sombre et son regard pénétrant en direction du spectateur.

Le portrait d'Isaure est lui beaucoup plus distant et plus neutre mais ne manquera pas d'intéresser les élèves.

La position frontale du modèle, l'absence d'arrière-plan, la facture lisse et le dégradé puissant, notamment sur les parties charnues du visage, sont des procédés néoclassiques. Une interprétation personnelle donne néanmoins à ce portrait, un caractère étrange et familier. En effet, il faut noter **l'incroyable emboîtement des formes ovoïdes, depuis la forme du cadre jusqu'au visage poupin, en passant par la ligne exagérément tombante des épaules. Tout en se conformant à une esthétique de la ligne courbe héritée de Ingres, le peintre dose habilement l'exigence de la ressemblance (inhérente au genre du portrait) avec un jeu plus abstrait de l'arabesque.**

Le portrait est vivant et bien présent, combinant une symétrie rigide à la douceur des lignes ; l'impassibilité d'un visage aux traits épais à la préciosité des tissus. C'est le portrait d'une jeune fille, adolescente encore et dont la grâce à défaut de beauté, réside dans l'apparence soignée, le maintien irréprochable et l'association savoureuse d'accessoires fleuris.

C'est une peinture qui joue sur l'audace d'un coloris acide (rose et vert) et sur la retenue d'une composition dépouillée où sourd la géométrie (ovale du corps / angle droit des lambris).



Eugène Amaury-Duval
Portrait d'Isaure Chassériau
1838

(notice page 23)

Conclusion : il est rare de pouvoir classer catégoriquement une œuvre d'art dans tel ou tel courant. Bien souvent celle-ci porte en elle diverses influences voire contradictions. Le naturalisme s'implante de manière décisive en France entre 1830 et 1835 et quelques maîtres du néoclassicisme prirent place dans les rangs des précurseurs de Corot et des peintres de Barbizon.

3. Le souffle du romantisme " le vrai, le laid "

(Il ne s'agit pas, à vrai dire d'une esthétique du laid revendiquée comme telle, mais d'une sorte de laideur qui apparaît dans l'expression de la souffrance ; on doit plutôt parler de trivialité).

David et son école dominent la scène artistique au début du XIXe siècle. Le Néoclassicisme inspiré de la Rome antique prône les valeurs morales et civiques qu'adopte la jeune République et que développe ensuite l'Empire. La découverte, moins d'un siècle plus tôt de Pompéi et de Herculaneum, avait favorisé ce retour à l'Antique jusque dans la mode et le mobilier.

Le *Serment des Horaces* de David mettait un terme aux débordements de la Rocaille, style décoratif et très souvent vidé de sens à la fin du XVIIIe siècle. Avec David il est vrai, la peinture retrouvait un contenu, une composition claire, lisible et hiérarchisée, un dessin ferme et précis, un souci de réalisme tendant néanmoins vers l'idéal : « le Vrai, le Beau »... Le Néoclassicisme de David règne en maître absolu pendant plus de vingt ans, il est le style officiel de l'Empire qui n'en admet pas d'autres. On retiendra de celui-ci un ensemble de sujets puisés dans l'histoire et faisant valoir des modèles héroïques et sur le plan plastique la domination des valeurs graphiques et linéaires au détriment des valeurs picturales.

(Ingres apparaît comme une figure transitoire, à la fois suiveur de David pour ce qui est de la « ligne idéale épurée» et néanmoins novateur par l'extraordinaire plasticité des formes développant librement des jeux d'arabesques)

Cependant c'est bien David et les néoclassiques qui introduisent les premiers des sujets contemporains dans la peinture : l'épopée napoléonienne a en effet de quoi faire pâlir toutes les batailles d'Alexandre et autres sujets glorieux du passé...Grandeur mais aussi misère ; ici les héros écrivent l'histoire : la peinture de Gros a des accents graves et lyriques, rien à voir avec l'inspiration gréco-romaine et ses héros désincarnés...quant à la fougue et à la fulgurance des hussards à cheval, c'est vers Géricault qu'il faut se tourner.

Justement, c'est par Géricault que le scandale arrive.

1819 : Le Radeau de la Méduse

pour la première fois un fait divers contemporain est traité de manière pathétique, comme s'il s'agissait de « Grande Peinture ». les héros sont de pauvres gens et leur aventure n'a rien de glorieux : par la faute d'un capitaine incapable (ancien noble émigré), le navire *La Méduse* fait naufrage au large des côtes d'Afrique. Les survivants construisent un radeau de fortune qui les entraîne dans une dérive infernale. Le tableau montre le moment où les naufragés entassés les uns sur les autres aperçoivent à l'horizon une voile salvatrice. L'espoir et l'horreur mêlés...le scandale est énorme : toute cette laideur étalée !

Le tableau est aujourd'hui assombri par la mauvaise conservation des pigments, notamment le bitume très employé à l'époque. L'œuvre de composition classique triangulaire est constituée d'une pyramide humaine dont la base est jonchée de cadavres(qui représente le désespoir). A partir de là et suivant une torsion qui s'effectue de la gauche vers la droite(dans le sens de l'écriture donc de l'avenir), les corps se superposent en constituant chacun d'entre eux une étape du mouvement décomposé de l'ascension humaine. La pyramide est coiffée par la figure emblématique de l'esclave noir agitant le drapeau de détresse (cette dernière figure indique probablement la position anti-esclavagiste de Géricault). Au delà de l'événement historique et de la portée critique de l'œuvre à l'égard de la Marine Royale, il faut voir ici la valeur universelle d'un drame qui convoque tous les naufrages du monde. Le tableau est aussi dans la démonstration tragique de sa laideur et de sa souffrance, une métaphore de l'espoir, celle des corps qui résistent et de la vie qui ne s'avoue pas vaincue. Le spectateur qui contemple le tableau n'a d'autre choix que de se trouver embarqué avec les naufragés.

Deux salons marquent l'avènement du romantisme : 1824 et 1828

1822 : Delacroix, *Dante et Virgile aux Enfers*

1824 : Delacroix, *Les Massacres de Scio (les Turcs massacrant les Grecs)*

1828 : Delacroix, *La Mort de Sardanapale* (épisode tiré de l'œuvre de Byron)

1831 : Delacroix, *La Liberté guidant le Peuple* (les Trois Glorieuses renversent Charles X)

Les peintres romantiques ne constituent pas véritablement d'école et n'ont pas non plus de doctrine établie ; en revanche lors des *Salons* la critique est très active et le rôle de celle-ci devient prépondérante dans le débat qui oppose les « romantiques » aux « davidiens ».

Ce qui est propre au Romantisme

- Plus qu'un rejet, c'est une liberté prise à l'égard des règles établies. Par ex. Delacroix utilise encore la composition classique triangulaire dans *La Liberté*... Cette dernière figure, dominant toutes les autres, a d'ailleurs le profil grec.
- Les sujets sont plus éclectiques et s'ouvrent à d'autres sensibilités : l'épopée napoléonienne, avec son cortège de personnages hauts en couleurs, de faits de guerre, de retours pathétiques mais aussi de nouvelles contrées conquises comme par ex. l'Égypte. Tout ce dépaysement va alimenter un goût pour l'exotisme oriental, avec ce qu'il peut avoir de réel et d'imaginaire à la fois. Dépaysement dans l'espace mais aussi dans le temps : le Moyen Âge supplante Rome. Les avantages ne sont pas négligeables ; mal connu, il permet toutes sortes d'interprétations qui réactivent légendes et folklore. La France reconquise par les Rois peut enfin se trouver un style national qui ne doit rien aux grecs ! (le mouvement Néogothique naît sous l'Empire mais se renforce à la Restauration). Un passé idéalisé et un Orient fascinant par sa nouveauté vont constituer deux sources d'inspiration à partir des années 1820.
- L'engagement des uns et des autres dans les luttes et conflits sociaux est assez général mais aussi très inégal et tous n'iront pas comme le poète anglais Byron combattre à Missolonghi (et y mourir aux côtés des grecs)
- Des figures emblématiques naissent sous le pinceau des artistes : *La Femme*, éternellement jeune et belle, rêveuse, mystérieuse, soumise (odalisque)... *L'Animal*, libre et puissant, il incarne la beauté sauvage, l'inspiration...
- L'individu se substitue au groupe social : il donne la mesure des événements parce qu'il les vit de manière plus intense, plus profonde... Ses sentiments nous sont révélés (par ex : amour, crainte, mélancolie)
- La nature prend une importance qu'elle n'avait jamais eue. (jusqu'au XIXe siècle, elle accompagne la scène principale en arrière plan ; il faudra en fait attendre les impressionnistes pour que disparaissent des paysages la représentation humaine). Avec les romantiques elle devient le « prolongement » de l'individu ; il y a une sorte de fusion entre l'homme et la nature : fascination ou rejet alimentent l'idée d'une nature belle, protectrice et maternelle, remède de ses tourments, mais aussi mystérieuse, tragique suscitant crainte, terreur, vertige. Sauvage et vierge, la Nature est à l'image de Dieu et qui mieux que le poète peut dialoguer avec le divin et avec l'infini ? (cf. les œuvres du peintre allemand Friedrich)
- Sur le plan plastique on peut dire que les romantiques font éclater quelques conventions : les *compositions* sont plus *libres, dissymétriques, mouvementées*. Le *contraste*, toujours puissant renforce l'impression dramatique. La *picturalité*, les effets de *matière* et la puissance de la *touche* contrastent singulièrement avec l'effet de *lissé* et de *dégradé* enseignés à l'Académie et à l'École des Beaux Arts. Il faut noter que si le dessin s'affaiblit, c'est au profit de la couleur. Chez Delacroix, la matière colorée est dessinante, scandalisant par là les partisans du *pur contour* de l'école de David. Mais ne retrouve-t-on pas ici les termes de l'ancienne querelle qui opposa jadis les partisans de Poussin aux partisans de Rubens ? (le dessin contre le coloris)



Léon Cogniet
Scène du massacre des Innocents
 1824
 (notice page 21)

Léon Cogniet est bien un peintre de son temps ; il est réputé bon portraitiste, bon paysagiste, bon peintre de genre et s'accommode de la tendance exotique curieuse d'Orient, d'Italie, du Moyen-Age... Le tableau du *Massacre des Innocents*, exposé au salon de 1824 reçut à l'époque une bonne critique même si Stendhal le « bouda ».

Un tableau révolutionnaire ?

Non : il traite d'un sujet biblique mille fois rebattu dans la peinture traditionnelle. Le sujet : Hérode, pensant son trône menacé par l'annonce de la naissance d'un Messie, envoie ses sbires égorger tous les enfants mâles de Bethléem.

Un tableau anticonformiste ? anticlassique ?

Oui : il traite le sujet avec une sensibilité et une théâtralité qui sont nouvelles. Ainsi un sujet conventionnel et franchement pas révolutionnaire (comparé aux *Massacres de Scio* de Delacroix) trouve-t-il une portée et une actualité inattendues.

Ce qui frappe d'emblée c'est l'aspect contrasté des valeurs. Lumière crue qui dissout les formes et rend le drame lointain dans le plan d'ensemble ; valeurs sombres et enveloppantes pour le premier plan où se terre la femme et son enfant.

La division en deux parties du tableau, par la présence d'un mur détruit, renforce l'impression de brutalité contenue dans la scène : il y a ici **deux échelles du drame** (à la manière des reportages de guerre qui pratiquent aujourd'hui volontiers le gros plan ou l'effet zoom). A aucun moment nous ne voyons de sang ; c'est par le sentiment de terreur contenu dans le regard de la femme que le massacre nous est révélé. L'artiste utilise le répertoire des « têtes d'expression » enseignées à l'École des Beaux Arts et dont Lebrun s'était fait le théoricien au XVIIe siècle. Mais à la virtuosité d'un langage classique codifié, Cogniet substitue une véritable émotion. C'est en effet au plan individuel que se vit le drame et c'est à partir de là qu'il nous est communiqué : **une femme et son enfant incarnent la souffrance de tous**. Leur destin se joue sous nos yeux et c'est bien **dans nos yeux que plonge le regard de la femme**, faisant de nous des témoins impuissants, des complices ou pourquoi pas des traîtres...

C'est le suspense avant le drame. Le procédé est habile et puissant car au delà des limites physiques et matérielles de l'œuvre, il crée du temps et de l'espace : un des bourreaux, à la poursuite d'une femme cherchant refuge sous le pont, s'avance dangereusement vers le premier plan. Tout à l'heure ne découvrira-t-il pas la cachette de la fugitive ? le tableau, paroi verticale et muette, suggère autour de lui un espace fictif où se joue la poursuite du drame et auquel le spectateur est à son insu associé.

C'est bien cette théâtralité (un des ressorts majeurs de l'art baroque) qui touche le spectateur. Le face à face entre la femme et ce dernier est le point de tension extrême, **la part irréductible de l'œuvre qui fait basculer l'évènement historique dans le drame universel. Ce face à face peut se charger de toutes les souffrances, de toutes les déchirures endurées par les mères à qui la mort vient prendre un enfant.**

La facture de l'œuvre est ample et large ; différemment maîtrisée selon les parties traitées : par ex.. le mur central (vu en raccourci) qui reçoit la lumière sur l'arête est traité assez librement, mais sans insistance dans le détail pour éviter une fracture de la composition ; le visage et les pieds sales de la mère affichent par contraste **un parti pris réaliste qui focalisent toute l'attention.**

L'étude comparative des œuvres montre un parti pris beaucoup plus narratif et même pourrait-on dire illustratif. **Le tableau n'est compréhensible qu'à la condition d'en connaître le sujet.** Celui-ci est tiré de l'œuvre de François de Baculard d'Arnaud *les Amours malheureux ou le comte de Comminges*, drame en trois actes paru en 1764 à Paris et que l'on peut rattacher au tout premier courant gothique, qui teinte la fin du XVIIIe siècle d'accents préromantiques. C'est à cette époque que naît en Angleterre « le roman noir » notamment *Le Moine* de Lewis. Le tableau est exposé au salon de 1836 et c'est encore la vogue du courant troubadour.



Claudius Jacquand
Comminges
1836
(notice page 22)

Le comte et Adélaïde de Comminges avaient conçu l'un pour l'autre un ardent amour ; mais des haines de famille furent un obstacle à leur union. Une fausse nouvelle de la mort d'Adélaïde détermina le comte de Comminges à se retirer dans un couvent de la Trappe. Trois ans après, le hasard conduisit Adélaïde dans cette retraite : au moment de la prière, elle reconnut la voix de son amant et prit la résolution de finir ses jours auprès de lui. Les austérités du cloître abrégèrent ses jours, et ce ne fut qu'au moment de sa mort que son amant la reconnut.

L'œuvre est construite sur une oblique descendante, contrebalancée par une masse verticale (en demi-teinte) sur la droite. La fosse creusée aux pieds d'Adélaïde est signalée par de gros blocs de pierres.

La scène se laisse découvrir grâce à une large ouverture du premier plan. Mais ici les héros sont morts ou cachent leur visage. Ce qui rend le drame perceptible c'est essentiellement l'effet lumineux, les gestes et les mimiques des témoins.

Le couple central éclairé selon un « effet spot » apparaît au spectateur de manière énigmatique car, ni la raideur du corps d'Adélaïde enveloppée dans son linceul ni la silhouette monacale de Comminges ne laissent imaginer la nature amoureuse de leur relation. (cf. *Atala au tombeau* de Girodet 1808 montre une étreinte nettement plus poignante) La galerie de portraits constituée par les moines aux diverses expressions (étonnement, désaveu, indignation, compassion, horreur, pitié...) ajoute encore de l'étrangeté.

Le tableau suggère fortement une « narration » par le caractère insolite et mystérieux de la scène, l'architecture médiévale, l'heure tardive, le sujet morbide... quelques ingrédients romantiques !

Pour construire une telle scène, pathétique et mélodramatique, l'artiste, comme au théâtre, utilise des procédés connus : on notera ici le savant dosage et la distribution de la lumière jaune sur les personnages, la gamme colorée réduite à des tons sourds et la prégnance des bruns tout autour.



Caruelle d'Aligny
Moine en prière
1850

Caruelle d'Aligny et Corot étaient amis, formés tous deux avant leur départ pour l'Italie, dans l'atelier de Bertin ; l'accrochage du musée de Rennes permet ainsi de saisir à travers ces trois personnalités restées en contact, l'évolution du genre paysager.

Caruelle d'Aligny fut l'un des premiers peintres à aller travailler en forêt de Fontainebleau (dès 1822, c'est à dire avant les peintres de l'École de Barbizon) Le tableau n'a pas été peint sur place mais en atelier. La nouveauté vient du fait qu'il représente dans sa globalité un site réel (localisé non loin de Paris) et sans prétention à vouloir évoquer le paysage méditerranéen, berceau de la civilisation antique. Peint en atelier veut dire reconstitué d'après des esquisses faites sur le motif...avec une marge d'invention personnelle. Les gros rochers et les arbres existent bien mais que vient ici faire ce moine en prière, alors qu'on ne connaît pas de couvent à proximité ?

En fait il faudra attendre les impressionnistes et l'invention du tube de peinture pour qu'une véritable peinture de plein air voit le jour ; avec eux aussi disparaîtra la nécessité de représenter des hommes dans les paysages.

Quant Aligny peint ce tableau, le courant réaliste s'est affirmé et le paysage se voit consacré comme genre à part entière de la grande peinture. Au salon de 1859, Paul Mantz déclare : « Temps heureux que le nôtre où des peintres si charmants et si forts ont bien compris les fêtes du soleil et de l'ombre et ont

rendu si savamment aux forêts, aux lacs et aux brins d'herbe, la voix qu'ils avaient depuis si longtemps perdue... »

Le tableau est comme son auteur baigné de plusieurs influences ; il est de ce fait inclassable.

Caruelle d'Aligny est connu pour ses tableaux mythologiques et bibliques : le moine en prière rappelle tous les « solitaires » de la bible qui pour des raisons différentes se retirent du monde (St Jérôme, Madeleine, Le Christ au Jardin des Oliviers...). En cherchant bien nous trouverions des allusions religieuses comme le bouquet d'arbres central qui évoque par sa ramification la Trinité ou encore la caverne considérée comme l'archétype de la matrice maternelle, lieu d'ascèse, d'intériorisation, de méditation et de rédemption dans la religion chrétienne.

Il y a par ailleurs dans ce tableau une veine romantique qui n'échappera pas aux élèves : **dans un paysage surdimensionné aux accents crépusculaires, un homme la face tournée vers le minéral et au pied des grandes frondaisons formant une sorte d'arche, médite ou prie. Tout ici protège et isole le moine. La taille des blocs rocheux rend perceptible la relativité de l'existence humaine, sa fragilité ou son inconsistance ; en même temps, l'homme mesure l'étendue et la beauté de l'univers qui lui sont ainsi révélées...Mais quelle est donc cette lumière étrange et improbable qui baigne sa méditation ?** l'infiniment grand s'étend également dans une trouée perspective horizontale : la gorge étroite et chaotique s'ouvre sur une plaine baignée de lumière, en direction de laquelle un arbre gracile, pendant symétrique du bloc oblique de la caverne, ménage une transition visuelle vers le lointain.

A. Chapalain

NOTICES DES ŒUVRES



Francesco CASANOVA (Londres, 1727 - Brühl, 1802)

Paysans surpris par un orage
Rupture d'un pont de bois
Attaque de brigands pendant la nuit
Voyageurs pris dans un ouragan
 vers 1770

Huile sur toile

229,5 x 286 cm ; 227 x 283 cm ; 226 x 282 cm ; 226 x 282 cm

Envoi de l'Etat, 1801

L'attribution de cet ensemble étonnant (au sens étymologique du terme), qui compte parmi les principaux chefs-d'œuvre du musée, est maintenant attestée grâce aux archives du Ministère des Affaires étrangères.

Les quatre œuvres auraient été commandées par Jean-Benjamin de la Borde, premier valet de chambre de Louis XV, puis transmises au Département des Affaires étrangères et placés dans les appartements du ministre à Versailles. Sous la Révolution, les tableaux furent déposés au Museum central des Arts (Le Louvre) avant d'être envoyés à Rennes en 1801.

Francesco Casanova fut marqué par le peintre de batailles Simonini qui lui transmit le goût des scènes violentes et épiques et une manière picturale très vénitienne, faite d'éclats de couleurs vives apposées rapidement que l'on retrouve dans la série de Rennes.

Les tableaux de Rennes constituent un point d'équilibre entre le grand paysage de tradition nordique et la narration romantique. Ils synthétisent de nombreuses influences, de l'ampleur de Joseph Vernet à la force pathétique de Salvator Rosa, pour aboutir à une surprenante conception de l'harmonie dans le déchaînement.



Jean-Victor BERTIN (Paris, 1775 - Paris, 1842)
Paysage avec une offrande au dieu Pan
1816

Huile sur toile
113,5 x 162,5 cm
Dépôt de l'Etat, 1824

Le sujet occupe peu de place sous les imposantes frondaisons : quelques bergers et bergères des forêts offrent au pied d'un terme des guirlandes et une chèvre en sacrifice. Le renouveau de ce genre pictural auquel participe Bertin est celui du paysage héroïque. Confluence entre le paysage pur et la peinture d'histoire, cette innovation s'appuie néanmoins sur la tradition de Nicolas Poussin dont Bertin hérite grâce à l'enseignement de son maître Valenciennes.

Aussi dessin et composition sont-ils très élaborés. Ils donnent une tonalité un peu intellectuelle à l'œuvre qui reflète un grand souci de précision et d'équilibre.

Cette pastorale qui semble aujourd'hui plus anecdotique qu'historique est un jalon de premier ordre : il participe à la genèse d'un engouement fabuleux pour le paysage au XIXe siècle en France, animé par un artiste passionné par son sujet et qui fut le maître de Corot.



Philippe-Jacques Van BRÉE (Anvers, 1786 - Bruxelles, 1871)
Laure et Pétrarque à la Fontaine de Vaucluse
1816

Huile sur toile
146,5 x 162,7 cm
Don de M. Ménager, 1927

La peinture d'histoire connaît en Belgique un essor considérable pendant la période néoclassique. Comme en France, les sujets antiques ne tardent pas à être concurrencés par un goût nouveau pour le Moyen Age, où les artistes puisent des anecdotes historiques où se mêlent raffinement courtois et héroïsme grandiose. C'est l'apparition de la peinture « troubadour » dont cette oeuvre, qui nous transporte au XIVe siècle, est un véritable manifeste. Pétrarque, en pleine effervescence créatrice devant une fontaine de Vaucluse à ses plus grandes eaux, est surpris par celle-là même qui lui inspire ses vers enflammés. Laure, célèbre pour sa beauté, est hélas mariée et sera mère de onze enfants, dont l'un apparaît ici, porté par sa nourrice. Le geste espiègle de la dame inaccessible est une aberration historique qui affadit incontestablement l'image de cet amour pathétique. C'est cependant tout le charme de cette peinture, qui mélange allègrement le grand genre et la minauderie, dans une technique lisse héritée du néoclassicisme.

Après un séjour de cinq ans à Paris, Van Brée part en 1816 pour Rome où de généreux protecteurs, les Pankaufe, mettent à sa disposition une villa. C'est en chemin qu'il découvre le célèbre site provençal. Le tableau, peint probablement dès son arrivée à Rome, en donne une vision étonnante.



Charles MEYNIER (Paris, 1768 - Paris, 1832)
Alexandre le Grand cédant Campaspe à Apelle
1822

Huile sur toile
111,5 x 145 cm

Don de l'Ecole de peinture et de sculpture de Rennes, 1822

L'œuvre de Meynier, élève de Vincent, se construit dans le sillage de l'épopée napoléonienne et oscille entre néoclassicisme et romantisme. Soutenue par un grand nombre de commandes, où alternent portraits officiels, décors de plafonds allégoriques pour le Muséum et scènes de batailles, sa carrière franchit sans encombre les différents régimes politiques qui se succèdent dans le premier quart du XIXe siècle.

Le tableau de Rennes, commandé à Meynier en 1822 par l'Ecole de peinture et de sculpture de la Ville, appartient à la période de maturité de l'artiste. On y trouve une influence profonde de l'art de David, dans le traitement pictural néoclassique et dans le choix du sujet, traité brillamment par celui-ci en 1812.

Le thème d'*Alexandre cédant Campaspe à Apelle* est depuis la Renaissance une justification des peintres courtisans. L'histoire raconte qu'Alexandre avait commandé à Apelle le portrait de sa maîtresse, la belle courtisane Campaspe. Le peintre s'étant épris de son modèle, Alexandre, magnanime, lui céda celle-ci. Le geste de l'empereur est un hommage au talent et à la supériorité de l'artiste, seul capable d'apprécier l'extrême beauté. Les artistes trouvent dans ce thème un moyen de louer la grandeur et l'intelligence du prince, ami et défenseur des arts. C'est le cas de Meynier qui fait de son Alexandre le personnage dominant de la scène. Il choisit au contraire de montrer le peintre agenouillé, comme un mendiant recevant la charité, et la belle, consentant du bout des doigts à appartenir à un autre, fût-il le peintre le plus extraordinaire.



Léon COGNIET (Paris, 1794 - Paris, 1880)
Scène du massacre des Innocents
1824

Huile sur toile
265 x 235 cm
Acquis en 1988

Cette *Scène du massacre des Innocents* est sans nul doute le chef-d'œuvre de Léon Cogniet. Exposé au fameux Salon romantique de 1824, aux côtés notamment des *Massacres de Scio* de Delacroix, le tableau de Cogniet fut l'un des plus remarquables du public et des plus commentés par la critique. En choisissant le *Massacre des Innocents*, thème si souvent repris et exploité par les artistes, Cogniet a su faire preuve d'une réelle originalité. En effet, il prend le parti de suggérer le drame plutôt que de le montrer. Afin d'échapper aux bourreaux, une mère s'est réfugiée derrière un mur au premier plan de la composition ; elle tient son enfant enveloppé dans un vêtement sombre, la main posée sur sa bouche pour l'empêcher de crier.

L'œuvre est composée en deux plans : au premier, cette mère et son enfant, masse douloureuse rééquilibrée par ce mur en ruine s'avancent en avant de la composition. Au second plan, le massacre animé dans une lumière sévère efface les formes des personnages. La femme aux yeux dilatés et sombres, aux pieds crasseux, offre la synthèse d'une beauté idéale et d'un réalisme trivial. Devant cette théâtralité violente, Cogniet ménage en quelque sorte un « suspense » face à l'issue qui ne peut être que fatale, car en effet seul le spectateur, témoin de la scène dans sa globalité, est à même de percevoir le danger qui se rapproche inexorablement. Et c'est justement cette sincérité du peintre qui fait de cette œuvre l'une des plus romantiques du Salon de 1824, mais surtout l'une des plus importantes dans la production picturale du XIXe siècle.



Claudius JACQUAND (Lyon, 1804 - Paris, 1878)

Comminges

1836

Huile sur toile

163,5 x 208 cm

Dépôt de l'Etat, 1836

Tout comme l'amour que se portaient Roméo et Juliette, celui de Comminges pour Adélaïde est victime de farouches haines familiales. Leur destin les réunit dans un couvent de trappistes, chacun sous habit monastique. Mais Adélaïde, cachée sous le nom de frère Enthime, meurt. Au moment d'ensevelir le cadavre émacié, enlaidi, Comminges anéanti se jette sur la dépouille.

L'œuvre littéraire de Baculard d'Arnaud a inspiré plus d'un peintre. Effrayant et fascinant, le tableau de Jacquand sert les exigences d'une peinture populaire et réaliste dans l'exécution. Qu'on en juge par cette ahurissante galerie de portraits exprimant les sentiments les plus extrêmes : l'effroi, la compassion, le dégoût, la contrition, l'indifférence. Aussi caricaturales qu'elles semblent, ces figures sont pourtant dans la vérité des sentiments humains que suscite le drame. Rien n'est dit mais tout s'exprime, et la contemplation de la vie conventuelle prend une dimension singulièrement théâtrale.

Par l'emploi d'un style romantique qu'il applique au genre d'un sujet monastique, Jacquand s'oppose ici à tout symbolisme religieux. L'atmosphère glauque et jaunâtre, l'effet saisissant des visages et le sujet font inmanquablement penser aux intrigues de Victor Hugo. Mais une autre référence, aussi surprenante qu'incontestable, s'impose : la *Mort de saint Bruno* d'Eustache Le Sueur, dont cette interprétation prouve une fois encore le rôle essentiel dans l'art français.



Eugène AMAURY-DUVAL (Montrouge, 1808 - Paris, 1885)
Portrait d'Isaure Chassériau
1838

Huile sur toile
117 x 90 cm
Don d'Eugène Froment, 1886

Brillant élève d'Ingres, Amaury-Duval a su prolonger dans son œuvre la leçon de son maître auquel il emprunte son audace formelle, servie par une peinture lisse, presque émaillée. Dans ses portraits, probablement le meilleur de sa production, il adopte même une stylisation encore plus stricte et des contrastes de couleurs parfois plus audacieux.

Le *Portrait d'Isaure Chassériau*, qui valut à l'artiste une médaille de première classe au Salon de 1839, est proche, par sa composition claire et équilibrée, par son sens de l'arabesque, du style archaïsant des premières œuvres d'Ingres. Le modèle n'est autre que la nièce de l'artiste, parente par son père du peintre Théodore Chassériau. Vêtue d'une robe à manches bouillonnées et coiffée de macarons, en vogue sous Louis-Philippe, Isaure incarne à merveille la bourgeoisie aisée des années 1830-1840.

Les yeux fixés sur le spectateur, le portrait d'Isaure semble étrangement vivant, dans le rendu presque tactile des textures comme la soie et le satin, et la blancheur laiteuse de la peau sous laquelle les veines affleurent. Pourtant, la courbe exagérée des épaules, le masque impénétrable du visage, la lumière crue et le mariage acide des coloris introduisent un malaise, une dimension irréelle qui éloignent Amaury-Duval d'une appartenance stricte au néoclassicisme. D'ailleurs l'ovale domine ici qui, du visage au cadre, s'attarde dans les trois bouquets, caresse l'arabesque des épaules et des bras réunis, pour s'échapper enfin dans les plis de la robe. Véritable synthèse de son art, le *Portrait d'Isaure Chassériau* voisine au musée avec l'autoportrait de l'artiste, d'une veine beaucoup plus romantique.

OUTILS
PEDAGOGIQUES

MATERIEL PEDAGOGIQUE en prêt
aux établissements scolaires du second degré



Les différents courants du XIXe siècle

Le XIXe siècle est pour l'art un siècle contrasté où se côtoient le meilleur et le pire, le plus conventionnel et le plus révolutionnaire. Les divers courants se succèdent avec rapidité, apportant chacun leur lot d'innovations, aussitôt remises en cause par un artiste dont la personnalité marquante est le noyau d'une nouvelle école.

Le XIXe siècle s'ouvre avec le néo-classicisme sous la conduite de David, qui puise les sources de son art chez Poussin et dans la culture grecque et romaine, influençant toute une génération d'artistes comme Meynier ou Bertin. Son meilleur élève, Ingres poursuit la voie d'une peinture lisse, aux formes pures en y ajoutant toutefois un certain goût pour la déformation. C'est chez Amaury-Duval que l'ingrisme trouvera son meilleur défenseur, dans des portraits sans concession où le contour net et la facture émaillée ne font pas oublier les disgrâces du modèle.

Parallèlement, un goût pour un réalisme brutal naît dans le sillage d'artistes comme Géricault et Delacroix, donnant naissance au Romantisme. Le Salon de 1824, où est présentée l'œuvre de ce dernier *Les Massacres de Scio* est aussi celui où sera remarqué la *Scène du massacre des Innocents* de Cogniet. Ces deux œuvres qui montrent la douleur et l'émotion du peuple grec massacré par les Turcs sont en prise directe avec l'actualité et consacrent la naissance du mouvement romantique.

C'est avec la deuxième moitié du siècle que les révolutions picturales sont les plus radicales. Les Impressionnistes consacrent le triomphe de la couleur pure, du travail en plein air et des thèmes empruntés à la réalité la plus quotidienne. Leur peinture rencontrant les quolibets et la critique, est refusée aux Salons et trouve auprès des poètes et écrivains comme Baudelaire et Zola, d'ardents défenseurs. A leur suite, les artistes de l'Ecole de Pont-Aven, Gauguin, Sérusier et Bernard, recherchent un certain primitivisme dans la Bretagne encore épargnée par l'industrialisation, et franchissent un pas de plus vers une peinture d'imagination construite par des aplats de couleur pure.

Réservation au 02 23 62 17 41 tous les vendredis.
Prêt d'une durée de 15 jours.



BIBLIOGRAPHIE OUTILS MULTIMEDIA

> CD-Rom

Le Romantisme - peinture, sculpture, architecture, littérature, musique -, Les encyclopédies de l'art, VILO, 1996

> Ouvrages sur la peinture romantique

Musée des beaux-arts de Nantes, *Les années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1995

Les années romantiques. La peinture en France de 1815 à 1850, Beaux-arts magazine, Hors série n°122, 1995

Les années romantiques, Connaissance des arts, n°81, 1995

Jean Clay, *Le romantisme*, Hachette, Réalités, Paris, 1980

Ariel Denis, Isabelle Julia, *L'art romantique*, Somogy, Paris, 1996

Michel Le Bris, *Journal du romantisme*, Skira, Genève, 1981

Raymond Cogniat, *Le romantisme*, Edition Rencontre, Lausanne, Collection Histoire générale de la peinture, 1966

Pierre Courthion, *Le romantisme*, Skira, Genève, 1961

Marie-Claude Chaudonneret, *La peinture Troubadour. Deux artistes lyonnais, Pierre Révoil, Fleury Richard*, Arthena, Paris, 1980

Les Romantiques, l'art romantique dans les collections du musée des beaux-arts de Lyon, Les petits carnets, RMN, 1994

Jean-Marc Irollo et Marie-Thérèse Gazeau-Caille, *La peinture comme au théâtre en France de 1783 à 1855*, Louvre, chercheurs d'art, Service culturel du musée du Louvre, RMN, Paris, 1993

Monographies

Galeries nationales du Grand Palais, *Géricault*, Réunion des musées nationaux, 1991

Régis Michel, *Géricault, l'invention du réel*, Gallimard Découvertes, RMN, Paris, 1992

Musée des beaux-arts de Rouen, *Géricault. Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport*, 1981

Philippe Grunhec, *Tout l'œuvre peint de Géricault*, Flammarion, Les classiques de l'art, Paris, 1978

Réunion des musées nationaux, *Delacroix. Les dernières années*, RMN, 1998

Musée des beaux-arts de Rouen, *Delacroix. La naissance d'un nouveau romantisme*, 1998

Peter Rautmann, *Delacroix*, Citadelles et Mazenod, Paris, 1997

Odile Quirot, *Eugène et le sultan, le voyage du peintre Delacroix au Maroc*, Adam Biro, Paris, 1990

Musée national d'art occidental, *Delacroix et le romantisme français*, Tokyo Shimbun, 1989

Richard Dagonne, *Au-delà du maître. Girodet et l'atelier de David*, Somogy, Paris, 2005

Sylvain Bellanger, *Girodet. 1767-1824*, Editions Musée du Louvre, Gallimard, Paris, 2005 (+ CD-Rom)

> Littérature romantique

Charles Baudelaire, *Ecrits esthétiques*, 10/18, Paris, 1986

François-René de Chateaubriand, *Atala, René*, Pocket, Pocket Classiques, 1999

François-René de Chateaubriand, *Génie du christianisme* (tomes 1 et 2), Flammarion, Garnier Flammarion, 1993

Alfred de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, Gallimard, Folio, 1973

Alfred de Musset, *Fantasio*, Larousse, Petits classiques, 2005

Eugène Delacroix, *Journal 1822-1863*, Plon les Mémoires, Paris, 1981

Victor Hugo, *Les Châtiments*, Poésies Gallimard, Paris, 1977

Victor Hugo, *Cromwell*, Flammarion, Garnier Flammarion, 1999

Victor Hugo, *Hernani*, Flammarion, Garnier Flammarion, Paris, 1998

Walter Scott, *Quentin Durward*, Gallimard Mille soleils or, Paris, 1979

Madame de Staël, *Corinne ou l'Italie*, Folio, Parsi, 1985

Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Gallimard, Folio, 2000

Stendhal, *Racine et Shakespeare : Etudes sur le romantisme*, L'Harmattan, Les Introuvables, 1992

N. B. : Une partie de ces ouvrages est consultable à la bibliothèque du musée des beaux-arts (ouverture au public : mercredi et jeudi, de 14h à 17h)

> Service culturel
Bernadette Blond, conseiller-relais
Andrée Chapalain, conseiller-relais

Carole Houdayer, animatrice

> Informatique documentaire
Jean-Charles Subile

> Atelier photographique
Patrick Merret

> Bibliothèque
Béatrice Lambart
Marie-Josée Tétrel

