

Entretien avec Stéphane Paccoud, à l'occasion de l'exposition « L'Invention du Passé » au musée des Beaux-Arts de Lyon, et au monastère royal de Brou à Bourg-en-Bresse

Stéphane PACCLOUD est conservateur en chef du patrimoine, chargé des collections de peintures et de sculptures du XIX^e siècle, au musée des Beaux-Arts de Lyon. Il est commissaire de l'exposition « L'Invention du Passé. Histoire de cœur et d'épée en Europe, 1802-1850 », organisée au musée des Beaux-Arts de Lyon du 19 avril au 21 juillet 2014. Cette exposition est présentée en coordination avec celle du monastère royal de Brou à Bourg-en-Bresse: « L'Invention du Passé. Gothique, mon amour... 1802-1830 » (19 avril-21 septembre 2014).

L'entretien a été réalisé le 4 février 2014 au musée des Beaux-Arts de Lyon, dans la salle dite « troubadour » (« France 1790-1830 »). Il a été mené par Delphine GLEIZES et Olivier BARA (université Lyon 2, UMR LIRE).

Delphine Gleizes: *Cette exposition se tient quarante ans environ après « Le style troubadour », exposition pionnière que le monastère de Brou avait consacrée à cette peinture. Sur quelles bases nouvelles vous fondez-vous pour ce projet? Quel renouvellement souhaitez-vous produire du côté de la recherche?*

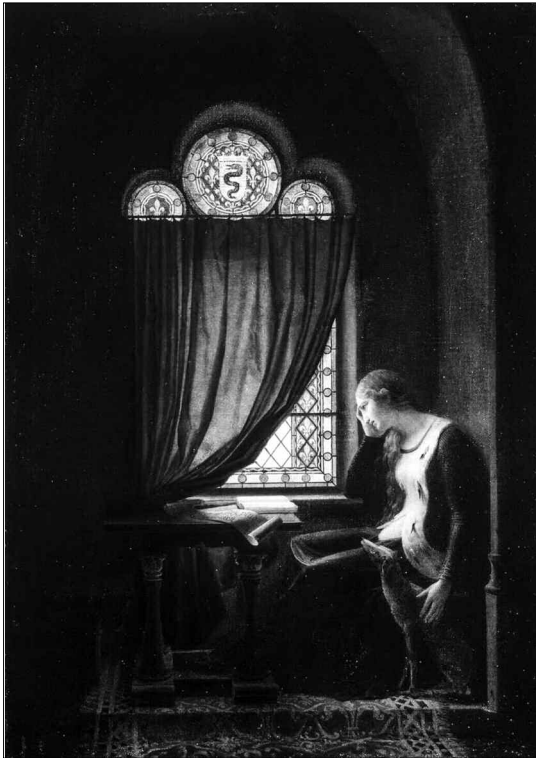
Stéphane Paccoud: La seule exposition jusqu'à ce jour sur ce phénomène important pour appréhender l'art et la société de la première moitié du XIX^e siècle a eu lieu en effet en 1971. Elle a joué un rôle de pionnier à ce moment-là. La personne qui a donné naissance à ce projet, Françoise Baudson, explorait vraiment une *terra incognita*, si l'on peut dire. À l'époque, dans le champ des beaux-arts, aucun travail n'avait été mené sur ces artistes. Françoise Baudson a eu l'intuition de réunir leurs œuvres pour envisager la pertinence d'une même approche du « passé national », allant du moyen âge au XVII^e siècle, et d'essayer de rassembler ces artistes sous la bannière de la « peinture troubadour ». Il n'y avait alors sur ce sujet que des études menées dans le champ de la littérature. Cette exposition a ouvert la

voie dans le champ de l'histoire de l'art, suscité de nombreux travaux de recherche, des monographies. Des expositions ont eu lieu depuis sur des thèmes plus ponctuels, mais sans offrir une vision d'ensemble qui permette de faire le point sur les quarante années de recherche écoulées depuis. Voilà le point de départ de notre exposition pour laquelle le musée des Beaux-Arts de Lyon s'est d'emblée associé au monastère de Brou à Bourg-en-Bresse, très désireux de poursuivre aussi cette aventure après quelques dizaines d'années. Depuis cette date, nos deux institutions ont constitué des collections qui sont des références dans ce domaine de l'art, avec un certain nombre d'acquisitions au fil du temps.

Olivier Bara : *Les deux expositions sont coordonnées entre elles et pourtant distinctes comme l'indiquent les titres complémentaires mais différents : « L'Invention du Passé. Histoire de cœur et d'épée en Europe, 1802-1850 » à Lyon et « L'Invention du Passé. Gothique, mon amour... 1802-1830 » à Brou. Selon quelle répartition cela s'est-il ordonné ?*

S. P. : Nous avons choisi de traiter deux aspects parallèles d'une même question et non d'organiser une exposition en deux lieux : les visiteurs peuvent se rendre dans l'une et dans l'autre, ou seulement dans l'une des deux. Les deux approches sont en quelque sorte jumelles, avec un intitulé commun pour deux approches particulières. Le monastère de Brou s'intéresse à la redécouverte du patrimoine médiéval et à sa mise en scène par les artistes au sortir de la Révolution, jusqu'aux années 1830. À Lyon, nous nous intéressons à la question de la représentation de l'histoire, de ce « passé national », puisque c'est ainsi qu'on le nomme à l'époque, que l'on se réapproprie. Ce sont des périodes qui avaient été déjà illustrées antérieurement mais qui n'avaient pas la même aura que celle qu'elles acquièrent au XIX^e siècle. Surtout, une vraie rupture s'opère à ce moment-là grâce à une volonté archéologique de retrouver une évocation du passé qui soit fidèle, qui passe par la collecte d'objets, par la recherche de sources plastiques, par un véritable travail historiographique, en parallèle avec le développement de la nouvelle école des jeunes historiens libéraux, Guizot, Barante, Thierry, etc. Ce phénomène, nous avons souhaité l'envisager dans un cadre chronologique un peu plus large qui couvre, pour cette exposition, toute la première moitié du XIX^e siècle, sur deux générations. La première est active à partir du Consulat : nous prenons comme point de départ la présentation au Salon en 1802 d'un tableau de Fleury Richard, *Valentine de Milan pleurant la mort de son époux Louis d'Orléans*, tableau qui constitue l'acte fondateur de ce que l'on appelle la « peinture troubadour » ou le « genre anecdotique » pour

reprendre la terminologie de l'époque. Nous avons ensuite souhaité prolonger l'étude en regardant la seconde génération, qui va reprendre le flambeau de l'histoire en contribuant à une évolution vers le « genre historique ». Troisième axe de cette exposition lyonnaise : nous avons voulu élargir le champ géographique, étendre le regard sur les phénomènes qui se produisent en Europe, auprès des autres écoles nationales, observer l'apparition de formes parallèles de représentations de l'histoire. Les formules françaises sont largement diffusées. Paris est alors une capitale européenne des arts ; beaucoup d'artistes viennent en France pour se former, l'atelier de David ouvre la voie en la matière. Les artistes étrangers voient les œuvres, les copient, les diffusent, grâce à un système marchand et à des figures comme celle d'Adolphe Goupil qui vont tirer profit de la circulation des œuvres. Le marché de l'art devient alors beaucoup plus international. Des collectionneurs européens se passionnent pour cet art français. Des études très récentes ont été consacrées aux commentaires des contemporains sur ces œuvres. Le



Fleury RICHARD, *Valentine de Milan pleurant la mort de son époux Louis d'Orléans*, 1801, huile sur toile, Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage.

phénomène est bien connu pour l'Allemagne : les œuvres de Fleury Richard ont suscité tout une littérature ; l'on y voit que Richard était perçu comme un des piliers du romantisme pictural par les Allemands, ce qui pour nous est une vraie découverte. Nous avons sollicité des chercheurs spécialistes de chacune des écoles nationales pour tenter de reconstruire tout ce paysage, mettre en dialogue les recherches faites en chaque pays, observer les jeux de transferts culturels. Des écoles sont plus ou moins proches des formules françaises, d'autres développent des formes plus spécifiques de « genre anecdotique » ou de « genre historique » dans le contexte de l'affirmation des

identités nationales. Mais c'est un phénomène global à l'échelle du continent. L'exposition couvre ainsi toute l'Europe, avec des scansion chronologiques différentes pour chaque pays, en fonction des contextes spécifiques.

D. G. : *Vous avez évoqué la formule de l'époque, « genre anecdotique ». Pouvons-nous revenir sur la difficulté de définir ce phénomène, ce courant, – ou cette école, puisqu'il a été parfois question d'« école lyonnaise ». Comment le ou la définir? Du côté littéraire, la formule qu'avait privilégiée Henri Jacoubet était celle de « genre troubadour ». Du côté des beaux-arts, cette expression est-elle légitime à vos yeux?*

S. P. : La formule, qui a été reprise des études littéraires, apparaît dans le domaine de la peinture mais plutôt à la fin du XIX^e siècle. Ce n'est pas une formule qui s'applique dès l'époque où s'illustrent les artistes. La critique forge alors une expression spécifique qui est le « genre anecdotique ». Nous sommes dans le carcan de la hiérarchie des genres héritée du XVII^e siècle, très prégnant encore à l'époque de la Restauration ou de la monarchie de Juillet pour appréhender la création artistique. La peinture d'histoire est le grand genre, placé au sommet de la hiérarchie. L'histoire doit être un trait de vertu ; elle doit illustrer de préférence l'antiquité ou la mythologie. Cela ne peut s'appliquer à des sujets plus anecdotiques en lien avec l'histoire récente, qui peuvent être tout à fait secondaires, comme des histoires de cœur, sans aucun caractère édifiant. Se produit une vraie rupture par rapport à cette tradition dans la volonté d'illustrer d'autres sujets, anecdotiques justement, et cela dans des formats souvent plus réduits par rapport aux grands formats de la peinture d'histoire, avec des détails très précis, très léchés, très archéologiques. Ce goût est repris de la scène de genre de la peinture hollandaise du XVII^e siècle qui était très appréciée par les collectionneurs à l'époque. En quelque sorte, une fusion s'opère entre les principes de la représentation de l'histoire conçus par la tradition classique et la scène de genre. Cela engendre un genre hybride. La critique considère que cette peinture, celle de Fleury Richard, celle de Pierre Révoil, ne peut pas entrer dans les grands genres. La définition d'un autre genre apparaît au fil des salons sous la plume de certains critiques, d'un genre que l'on va appeler « anecdotique » à cause du caractère d'anecdotes de ses scènes. Cette appellation sera abandonnée au fil du temps au profit de l'expression « peinture troubadour », reprise par l'exposition de 1971 à Bourg-en-Bresse, puis par Marie-Claude Chaudonneret qui a vraiment lancé les recherches sur ces artistes et œuvré aux travaux de référence sur Fleury Richard et Pierre Révoil. « Peinture troubadour » est alors synonyme de « genre anecdo-

tique ». Par la suite, on a eu tendance, dans le champ des beaux-arts, à grouper sous ce vocable un peu tout et n'importe quoi, et notamment à rassembler sous cette étiquette tous les sujets médiévaux produits au XIX^e siècle. C'est là perdre le sens précis du phénomène limité à l'époque 1800-1820. On trouve même parfois le qualificatif « troubadour » appliqué à des peintures qui datent des années 1870 et qui n'ont rien à voir avec cette première inspiration. Pour l'exposition, nous avons donc été prudents dans l'utilisation de ce terme apocryphe, restreint à la catégorie esthétique du « genre anecdotique ».

O. B. : *Dans cette période resserrée à laquelle vous consacrez l'exposition, quelle est la place occupée par les deux peintres que vous avez cités, Fleury Richard et Pierre Révoil ?*

S. P. : Ces artistes initient une nouvelle formule au cœur du néo-classicisme, puisque les fers de lance de ce « genre anecdotique » sont des élèves de David. Ils appartiennent à la deuxième génération des élèves de son atelier, ceux que Delécluze a appelés le parti aristocratique de l'atelier de David puisque ces artistes se signalaient par le goût pour le passé national, des opinions plutôt monarchistes, des convictions religieuses marquées en pleine période révolutionnaire. L'un des éléments déclencheurs est leur visite au musée des monuments français d'Alexandre Lenoir. Il s'agit d'un dépôt dans lequel Lenoir met en scène les sculptures saisies dans les églises parisiennes ou à la basilique de Saint-Denis pour créer une sorte de musée avec une classification chronologique. Les peintres de ce nouveau genre ont une révélation en visitant ce musée. Ils vont y dessiner, y trouver des sources d'inspiration. Ces artistes ont un succès limité au départ, avec une production néo-classique tout à fait traditionnelle. Richard a une sorte de trait de génie en 1802, sous le choc de ces visites au musée des monuments français : il se lance dans le tableau fondateur qu'est *Valentine de Milan* qui révolutionne le regard. Il s'inspire du gisant de Valentine de Milan, épouse du duc d'Orléans au XIV^e siècle, qui se trouvait dans l'église des Célestins à Paris avant d'être transporté au musée des monuments français. Il le dessine, redonne vie au personnage au fil de ses dessins. On peut suivre tout le cheminement créatif dans ses carnets aujourd'hui conservés dans le fonds du musée. Richard réussit à concevoir cette composition qui est une variation sur l'image traditionnelle de la mélancolie : la disposition de ce personnage reprend les canons de cette figure, mais il la place dans un cadre médiéval imaginé, avec une fenêtre à vitraux reprenant les armes de la famille Visconti, famille de Valentine. Il fait preuve d'invention plastique avec le très beau rideau vert qui crée un

effet de transparence et filtre les lumières qui viennent illuminer la scène. Ce tableau, qui est une œuvre de tout petit format, constitue un événement extraordinaire au Salon car elle tranche avec les autres sujets, notamment ceux commandés par le régime du Consulat pour vanter les campagnes menées par Bonaparte. On observe une admiration générale de la part de la critique et du public, y compris à l'étranger grâce à des visiteurs, notamment allemands, qui se passionnent pour ce tableau. Après ce succès formidable, le tableau est racheté trois ans plus tard par l'impératrice Joséphine qui donne ainsi une reconnaissance officielle à ce nouveau goût. Richard est vraiment l'initiateur. Le fonds d'atelier acquis par le musée révèle un artiste profondément marqué par la littérature, par une volonté de recherche dans les textes. Il part d'extraits recopiés sous forme de notes dans ses papiers conservés au musée, d'éléments littéraires qui forment ses sources d'inspiration. Ensuite, il reconstruit une sorte de passé autour de cela, des architectures, des effets de lumière, tout cela avec une facture extrêmement fine et précise, d'une virtuosité extrême. Il est fascinant de voir qu'il adapte les modèles de composition néo-classiques de son maître David à des sujets qui n'ont rien à voir. Se perçoit un héritage, mais transfiguré. Révoil est au départ un ami de Richard, tous deux sont Lyonnais et sont partis à Paris pour se former. Révoil va venir plus tard à cette peinture. Son premier tableau dans le genre troubadour date de 1810. Il lui a fallu un certain temps pour se lancer à son tour dans cette production, et lui-même va se caractériser par un goût beaucoup plus archéologique et beaucoup plus porté sur l'objet. Révoil était un grand collectionneur, l'un des premiers à s'intéresser aux objets médiévaux ou de la Renaissance. Sa collection a été achetée par le musée du Louvre sous la Restauration pour former la base du département des objets d'art. Révoil se sert de cette collecte pour créer ses tableaux et recomposer en quelque sorte ce monde du passé. Le tableau du *Tournoi*, conservé ici au musée est un bon exemple de cette pratique qui joue du collage d'objets, quitte à avoir des juxtapositions peu historiques. Dans cette œuvre, l'olifant dans lequel est en train de souffler l'un des hérauts d'armes, est une pièce islamique qui faisait partie de la collection de Révoil et se trouve aujourd'hui au Louvre.

D. G. : *La littérature romantique évoque souvent ce goût pour la décoration de style « moyen âge » ; je crois que dans l'exposition, vous allez accorder une certaine place aux arts décoratifs et aux arts mineurs.*

S. P. : L'exposition lyonnaise se consacre aux arts figurés, peinture et sculpture, mais nous envisageons aussi le succès de la diffusion des œuvres, dont l'un



Pierre RÉVOIL, *Un tournoi au XIV^e siècle*, 1812, huile sur toile, Lyon, musée des Beaux-Arts.

des vecteurs principaux est l'estampe. Pour la première génération du « genre anecdotique », les estampes dérivées des œuvres sont encore en nombre limité : par tradition le burin, qui est le genre majeur de l'estampe, nécessite une grande dextérité, requiert également des budgets assez importants, le processus de réalisation étant long. Le burin est plutôt réservé aux grandes compositions historiques. Mais on voit apparaître au fil du temps les premières estampes, réalisées d'après certaines compositions de Richard notamment, permettant une diffusion assez large de ses œuvres. Ce phénomène s'amplifie au fil du temps et devient majeur à partir des années 1830, pour la seconde génération, celle du « genre historique », dominé notamment par la figure de Paul Delaroche. Les œuvres sont alors diffusées dans toute l'Europe par l'intermédiaire de gravures produites à grande échelle. Dans les années 1810, le phénomène de diffusion est plus modeste, mais il passe par les arts mineurs. Nous présentons un exemple tout à fait saisissant de ce phénomène dans l'exposition. Il s'agit du tableau de Fleury Richard, *François I^{er} et Marguerite de Navarre*, conservé aujourd'hui au château d'Arenenberg ; ce tableau a été gravé par Auguste Boucher-Desnoyers – la gravure date de 1817, dix ans après le tableau lui-même – et cette gravure a donné lieu à des déclinaisons : nous présentons une pendule datée des années 1820-1830, qui reproduit exactement la scène



Fleury RICHARD, *François I^{er} montre à la reine de Navarre, sa sœur, les vers qu'il vient d'écrire...*, 1804, huile sur bois, Arenenberg, musée Napoléon, Thurgovie.

du tableau, sculptée sur le dessus de la pendule. On aura aussi une tasse à café qui reprend le motif de ce tableau. La diffusion s'étend bien au-delà du champ des arts majeurs pour alimenter un véritable goût dans la société. L'exposition du monastère royal de Brou montre bien ces liens entre les arts figurés et les arts décoratifs, à tra-vers les premiers témoignages de néogothique sous la Restauration et la monarchie de Juillet.

O. B. : *Envisagez-vous aussi les liens noués avec les arts du spectacle? Par exemple, Valentine de Milan, sujet du tableau de Fleury Richard, est l'héroïne du dernier opéra de Méhul, créé de façon posthume sous la Restauration. La pièce de Casimir Delavigne, Les Enfants d'Édouard, sous la monarchie de Juillet, est inspirée du tableau de Delaroche. On peut se demander si ce genre dit « troubadour » ne vient pas des arts du spectacle, si l'on pense par exemple à l'opéra de Sedaine et Grétry Richard Cœur-de-Lion, si populaire à la fin de l'Ancien Régime.*

S. P. : Les liens avec la scène sont en effet très importants. C'est ce qui est passionnant dans cette exposition : on ne peut pas envisager les arts figurés sans s'intéresser à l'ensemble du phénomène, à la littérature, aux arts mineurs et au domaine de la scène théâtrale et lyrique. On constate beaucoup d'allers-retours entre les uns et les autres : pour plusieurs tableaux de « genre anecdotique », le sujet provient du théâtre, de pièces contemporaines. L'un des tableaux de Fleury Richard, *Jacques de Molay*, conservé dans

les collections de Malmaison, tire son sujet d'une pièce de Raynouard créée en 1805 au Théâtre-Français. Nous avons le même cas avec un tableau du musée qui représente Henri IV et Gabrielle d'Estrée. À l'inverse, la peinture peut donner naissance à une pièce de théâtre: c'est le cas des *Enfants d'Édouard*, pièce composée peu après le succès du tableau de Delaroche. Delaroche a d'ailleurs été associé au dessin des costumes pour cette pièce. On a récemment retrouvé dans les archives de la Comédie-Française le projet de costume de Delaroche pour l'un des enfants d'Édouard – ce dessin est présenté dans l'exposition en regard du tableau et de l'édition originale de la pièce de Delavigne, ornée d'une gravure d'après le tableau de Delaroche. Les peintres de ces deux générations ont été sollicités pour créer des costumes pour l'Opéra: Alexandre Évariste Fragonard contribue au « genre anecdotique » et est l'un des dessinateurs de costumes attirés de l'Opéra. Pour la Comédie-Française, le renouveau du costume se produit avec les auteurs romantiques. L'exposition montre des maquettes de costumes, des aquarelles de Louis Boulanger, pour Charles VII chez ses



Paul DELAROCHE, *Les Enfants d'Édouard*, 1830, huile sur toile, Paris, musée du Louvre.

grands vassaux d'Alexandre Dumas. Dans l'exposition de Bourg-en-Bresse, nous voyons que des peintres comme Charles-Marie Bouton ou Jacques Mandé Daguerre ont créé des décors pour le théâtre ou l'opéra.

D. G. : *Quels seront les principes structurants de l'exposition? Comment en particulier allez-vous conjuguer les approches chronologique, géographique et thématique?*

S. P. : Nous avons voulu mettre en valeur les ressorts de cette peinture : quelles en sont les sources, les conditions d'apparition, et quelle en a été la réception? Il s'agit de contextualiser le phénomène. Tout au long du parcours, on associe les peintures aux sources historiographiques, avec la présentation de divers ouvrages où les peintres ont puisé leur sujet. Sont exposés des dessins préparatoires qui montrent tout le cheminement créateur pour aboutir au tableau. La question de la réception est également importante car ces phénomènes peuvent paraître lointains à un public d'aujourd'hui. Nous tenons à montrer comment ce nouveau goût a révolutionné le champ visuel dans le domaine artistique et comment ces œuvres continuent encore à imprégner notre imaginaire. Cela ressort grâce à des illustrations de collectionneurs qui se sont intéressés à ce phénomène, grâce à la présentation de textes de réception critique souvent accompagnés de gravures au trait. Nous privilégions ainsi des séquences autour d'une même iconographie pour montrer comment, en Europe, différents artistes s'emparent d'un sujet identique. Je pense à une figure comme celle de Marie Stuart qui a un succès absolument phénoménal dans toute l'Europe, succès qui ne se limite pas aux arts figurés mais que l'on retrouve en littérature ou dans l'opéra. Cette figure est illustrée en France, en Écosse bien sûr, mais aussi en Italie.

O. B. : *Envisagez-vous la dimension idéologique de cet art? Vous venez d'évoquer l'image de Marie Stuart: l'on sait l'usage politique qui en a été fait sous la Restauration.*

S. P. : C'est une question importante mais très complexe, surtout dans le domaine des arts figurés. Les artistes ont brouillé les pistes pour que leurs œuvres puissent être interprétées dans tous les sens possibles, souvent par opportunisme. Le « genre anecdotique » naît sous le Consulat et l'Empire, et il est d'abord soutenu par Joséphine et ses deux enfants, Hortense et Eugène, qui se passionnent pour ces sujets médiévaux. À ce moment-là, il est difficile de lire ces œuvres comme des manifestes monarchistes. Une telle lecture a été privilégiée sous la Restauration et les artistes ont pu aller en ce sens afin d'obtenir des gratifications de la part du nouveau régime. Mais les

mêmes artistes peuvent parfois traiter, à côté de ces sujets, des thèmes plus napoléoniens. Certes, la duchesse de Berry aimait ce type de scènes et a joué sur l'assimilation à Marie Stuart, notamment lors d'un fameux quadrille en costumes d'époque organisé par elle. Mais le duc d'Orléans, futur Louis-Philippe, les collectionne aussi. Il est difficile de dire si c'est, de leur part, un goût personnel ou une pure motivation politique. La dimension politique n'est pas toujours simple. On a trop facilement fait de ces artistes des tenants de la monarchie et d'un retour au passé. Pour certains, la dimension artistique compte plus que la signification politique : la volonté est d'abord de renouveler la peinture par une autre approche de l'image et de l'histoire.

D. G. : *Vous avez évoqué les figures historiques récurrentes dans ces œuvres. On observe aussi une attention particulière à la figure de l'artiste, peintre ou poète. C'est le cas dans les collections du musée à travers les représentations de l'Arétin ou du Tasse par exemple. Accordez-vous un intérêt à ces représentations de l'artiste, qui joueront un rôle important dans le développement de l'esthétique romantique ?*

S. P. : Une section est consacrée à cette question transversale, car elle traverse toute la période chronologique abordée. On voit apparaître le phénomène dès l'Empire et il perdure jusqu'au milieu du XIX^e siècle. Cela passe par la mise en valeur d'une histoire de l'art réinventée par les artistes eux-mêmes. Il s'agit de poser la question du statut social de l'artiste à travers son image, dans la tradition de l'histoire de la représentation de l'artiste qui remonte à Vasari. L'exposition s'attache à une série d'anecdotes qui empruntent à différentes sources, notamment aux *Vies* de Vasari rééditées dans cette période. Stendhal écrit une *Histoire de la peinture en Italie* qui est consultée par les artistes, qui se réfèrent aussi aux dictionnaires biographiques disponibles à l'époque. Les artistes de la Renaissance ont un succès majeur, avec un intérêt marqué pour les artistes italiens, de Giotto à Titien, et surtout pour la figure de Raphaël. L'un des premiers tableaux qui ouvrent la série du « genre anecdotique » représente les honneurs funèbres rendus à Raphaël, peint par Pierre-Nolasque Bergeret. Ce dernier se fait une spécialité de ce thème : pour chaque salon, il présente des épisodes de la vie des artistes. Certains sont imaginaires, voire saugrenus. Un discours est toujours présent, en arrière-plan, sur l'artiste, sur sa place dans la société. Ces représentations de l'artiste se retrouvent en Italie, aux Pays-Bas, en Angleterre ou en Écosse. Des œuvres européennes viennent ainsi renforcer l'importance accordée à l'image de l'artiste dans tout le parcours de l'exposition.