

PEINTURE TROUBADOUR ET MOYEN ÂGE GOTHIQUE

François Pupil

Éditions de la Sorbonne | « Sociétés & Représentations »

2005/2 n° 20 | pages 85 à 102

ISSN 1262-2966

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2005-2-page-85.htm>

Pour citer cet article :

François Pupil, « Peinture troubadour et Moyen Âge gothique », *Sociétés & Représentations* 2005/2 (n° 20), p. 85-102.
DOI 10.3917/sr.020.0085

Distribution électronique Cairn.info pour Éditions de la Sorbonne.

© Éditions de la Sorbonne. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

François Pupil

Associer littérature et peinture n'est pas nouveau, mais qualifier de «troubadour» une forme d'expression plastique demande une explication. Il y a presque un siècle, les critiques littéraires préparaient le premier centenaire du romantisme. Le goût du Moyen Âge était alors étudié comme l'une des composantes de l'inspiration romantique, la fondation de la Société française d'archéologie et les premières constructions néogothiques de la monarchie de Juillet marquant une périodisation assez tardive dans le XIX^e siècle.

Pour nuancer l'approche du romantisme, Fernand Baldensperger définissait le «genre troubadour» dans un article fondateur écrit en 1907¹. Il s'agissait, pour lui, de relever les prémices de l'inspiration médiévale dans la littérature et de rappeler les pastiches auxquels s'étaient livrés les écrivains français. Dès 1923, Henri Jacobet faisait remonter ce procédé littéraire à la seconde moitié du XVIII^e siècle, dans un premier ouvrage sur le comte de Tressan². Partant des premiers illustrateurs de cet écrivain, Jacobet devait étendre sa réflexion aux arts figuratifs dans *Le Genre troubadour et les origines du romantisme français* (1929) où il situait ces prémices du romantisme dans les années 1800; il tempérait ainsi la rigueur classique de l'école de David. Il fallut cependant attendre 1971 pour que l'exposition du musée de Brou, *Le style troubadour*, donne une existence quasi officielle à cette forme d'art. En précurseur, Françoise Baudson y présenta les peintures, sculptures, dessins, estampes et décors qui, dans les années suivantes, devaient sortir des réserves des musées et des officines du commerce d'art. Il était important de montrer que le goût pour l'Antiquité n'était pas exclusif, alors que l'exposition *The Age of Neoclassicism* était en préparation à Londres; en 1972, celle-ci allait démontrer la dimension européenne du concept néo-classique et figer quelque peu les définitions. L'étude de Marie-

1. « Le «genre troubadour» », *Études d'histoire littéraire*, t. 1, 1907, pp. 110-146.

2. *Le Comte de Tressan et les origines du genre troubadour*, Paris, PUF, 1923.

Claude Chaudonneret parue dans le catalogue de l'exposition *Le «gothique retrouvé» avant Viollet-le-Duc* et sa thèse élargirent le débat et cataloguèrent les deux artistes que l'impératrice Joséphine avait collectionnés³ et que Jacoubet avait déjà amplement cités. Au même moment, nos propres travaux sur la formation du style troubadour firent remonter l'inspiration non classique assez tôt dans le XVIII^e siècle⁴. Lors de la publication de notre ouvrage *Le Style troubadour, la nostalgie du bon vieux temps*, en 1985, la cote des «troubadours» était fortement à la hausse – vingt ans plus tard, ces tableaux sont devenus inaccessibles.

Les prémices du genre: un néogothique virtuel

En dépit de son nom, l'inspiration troubadour ne se limite pas au Moyen Âge; la Renaissance et le début des Temps Modernes y ont leur place. Il s'agit essentiellement d'anecdotes, de récits de cérémonies ou de scènes de genre évoquant l'ancien temps. L'illustration des fictions qui se déroulent dans le passé non classique offre aussi des prétextes à des descriptions minutieuses d'anciens costumes ou de décors surannés. La Curie de Sainte-Palaye et les érudits des Lumières avaient exhumé les coutumes de la chevalerie. Le comte de Tressan et ses émules avaient adapté ou copié les vieilles fictions françaises. Le goût du roman historique s'était développé, *via* les élégantes «bibliothèques» qui apprenaient l'histoire en divertissant. Restait à la mettre en image.

Pendant tout le XVIII^e siècle, les illustrateurs de livres fournirent des représentations assez évocatrices du passé non classique. Si l'on peut citer quelques exemples de vérité du costume dès l'époque de Watteau – efforts perceptibles dans les emprunts aux modes des XVI^e et XVII^e siècles –, c'est l'architecture gothique qui procurait le dépaysement historique. Les exemples les plus anciens que nous ayons trouvés sont empruntés à l'œuvre gravé de Sébastien Leclerc (1637-1714). Tant pour l'*Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denis* de dom Michel Félibien (1706) que pour l'*Histoire ecclésiastique* publiée par l'abbé Fleury à partir de 1691, l'artiste représenta des décors gothiques précis, mais d'une fantaisie digne des premiers architectes néogothiques. Ainsi la cathédrale de Canterbury sert-elle de cadre à *L'Assassinat de Thomas Becket* avec une impossible juxtaposition d'arcatures de siècles différents⁵.

3. «La peinture troubadour», in catalogue de l'exposition *Le «gothique retrouvé» avant Viollet-le-Duc*, Paris, Caisse nationale des Monuments historiques et des Sites, 1979 pp. 120-127 et *La Peinture troubadour, deux artistes lyonnais, Pierre Révoil (1776-1842), Fleury Richard (1777-1852)*, Paris, Arthéna, 1980.

4. *Aux sources du romantisme français: la formation du style troubadour*, thèse d'histoire de l'art, Université de Paris IV, 1981 (éditée sous une forme réduite, *Le Style troubadour, la nostalgie du bon vieux temps*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1985).

5. François Pupil, *Aux sources du romantisme français...*, *op. cit.*, 1981, t. 3, pp. 750-751, analyse appuyée sur les collections de la Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes (BnF, Est.). Cf. Maxime Préaud, *Inventaire du fonds français – Graveurs du XVII^e siècle*, 1980, n° 1604 et n° 1792.

Par un phénomène curieux, plutôt ignoré des historiens d'art, l'architecture néogothique exista d'une manière virtuelle, un siècle avant son invention par les architectes de la Restauration. Représentatif d'une époque où la connaissance de l'ancien art français était imprécise, Bernard Picart (1673-1733) avait besoin d'éléments d'architecture gothique pour suggérer le passé médiéval. Il connaissait l'arc brisé, mais plutôt sous une forme étirée, ornée des enroulements de l'époque flamboyante. Son œuvre abonde en emprunts au gothique : extravagants dans *Le baptême de Clovis* de 1721⁶, mais déjà plus cohérents pour *l'Arbitrage du Roy S. Louis entre le Roy d'Angleterre et ses barons*; néanmoins la salle voûtée de la seconde estampe est impossible pour le XIII^e siècle⁷. Comme beaucoup de ses contemporains, Picart vivait au milieu d'édifices complétés ou restaurés à la fin du Moyen Âge; il était incapable d'identifier les périodes du gothique.

Cette figuration livresque de l'architecture gothique n'est cependant pas sans équivalents tangibles. Dans l'Angleterre hanovrienne, fabriques de parc, lambris sculptés et objets décoratifs ressemblaient aux images des graveurs. Outre-Manche, l'élan bâtisseur médiéval ne s'était pratiquement pas interrompu, mais les ornemanistes et les architectes anglais avaient quelque peu brouillé les pistes. Leur grand principe était d'adapter des formes architecturales à des objets ou bien de miniaturiser de grands bâtiments en développant de façon excessive des éléments mineurs du gothique. Les œuvres de William Kent, Batty Langley, tant virtuelles qu'effectives, précèdent les planches de John Halfpenny, de Paul Decker ou d'Ince and Mayhew. Ce *gothic revival* est ignoré en France, à l'exception de Sainte-Croix d'Orléans, exemple partout cité et un peu surexploité. Les inventions « gothiques » de notre XVIII^e siècle montrent une évidente parenté de style avec les modèles anglais; leur mention est intéressante pour cerner l'époque où le néogothique relève de la fantaisie, avant les restitutions archéologiques de la fin de la Restauration.

Il faut attendre la seconde illustration de *l'Abrégé chronologique de l'histoire de France* pour que Charles-Nicolas Cochin (1715-1790) donne au Président Hénault des vues cohérentes de cathédrales gothiques. Dès 1750, les larges travées de Saint-Denis ou de Notre-Dame de Paris semblent avoir inspiré les planches où il racontait des événements précis. Comme les ouvrages de l'érudition contemporaine avaient publié d'autres monuments médiévaux, les documents de Cochin ne sont pas exceptionnels. Il ne faut pas en exagérer la portée car le rôle de la planche d'illustration reste encore assez mineur pendant le XVIII^e siècle.

L'évolution de Cochin est cependant révélatrice d'un progrès dans la connaissance du gothique. Ainsi pour la scène du *Sacre de Charlemagne*, les éditions successives d'Hénault faisaient-elles passer d'un décor classique de type versaillais, en 1752-1756, à un édifice

6. BnF, Est., Ed 56 a, p. 142.

7. Planche pour la réédition de 1722 d'un *best seller* des Lumières : *l'Histoire de France* du Père Daniel, t. 4, p. 5; planches séparées à la BnF, Est., Ed 56 a p. 105. Cf. François Pupil, *Aux sources du romantisme français...*, *op. cit.*, 1981, pp. 752-754, t. 5, Pl. 544, 546, 547 (Toutes les œuvres étudiées sont tirées des 717 planches d'illustration de la thèse).

du XIII^e siècle, dans l'édition de 1768. Très inspirées de Notre-Dame de Paris, les cathédrales gothiques de l'*Épreuve du fer chaud* et du *Concile de Francfort* étaient déjà d'une étonnante précision⁸. C'est le recours au décor gothique qui peut étonner; la perception de l'art ancien national était alors imprécise; il n'y avait jamais une parfaite adéquation entre l'époque du sujet et le décor choisi. Les efforts d'érudits tels que Montfaucon, pour mettre l'image exacte en regard du récit de l'événement, n'avaient pas encore porté leurs fruits. Cependant l'arc brisé, la baie géminée et les grandes verrières gothiques étaient synonymes de recul dans le temps.

Dès le règne de Louis XVI et les commandes de tableaux patriotiques, les progrès des artistes furent perceptibles. La précision des costumes et le réalisme des décors découlaient des nouvelles curiosités du public. L'édition des premiers « Voyages pittoresques » avait aidé les Européens à prendre conscience de leur patrimoine artistique médiéval et renaissant. La publication de nombreux livres illustrés avait tout naturellement incité les artistes à un plus grand souci de vérité. L'exemple de Pierre-Clément Marillier (1740-1808) et de Jean-Michel Moreau, dit le Jeune (1741-1814), illustrateurs si féconds du règne de Louis XVI, est significatif. Le premier illustra les romans du comte de Tressan de fort beaux décors gothiques (*ill. 1*)⁹. Dès les *Figures de l'histoire de France* dont il reprit l'édition en 1778, le second avait utilisé des éléments gothiques assez précis.

La brièveté du règne de Louis XVI et les bouleversements idéologiques de la Révolution rendirent évidemment suspectes les images de l'ancienne France. Nous avons pu montrer que le recours au décor gothique n'était pas dépourvu d'esprit polémique. Si l'imagerie populaire de la Révolution associa des valeurs négatives aux tours crénelées, aux donjons et aux nefs gothiques, c'est que l'art médiéval était parfois associé à l'idée de mort ou d'obscurantisme¹⁰. Les débats sur l'utilité du gothique et sur sa qualité architecturale ont pu nourrir les réflexions, mais ils ne sont que le fait d'érudits ou de spécialistes. L'art troubadour se situe justement au moment où les mentalités évoluèrent – où le choc de la Révolution provoqua des réactions en sens contraire. Les contemporains de Chateaubriand revisitèrent les sanctuaires dévastés et découvrirent les nouveaux musées.

Nés des préoccupations pédagogiques des Lumières, des musées avaient été ouverts à partir des débris de l'ancienne société. La Révolution avait fait entrer l'histoire au musée et fourni à l'imaginaire des visiteurs des champs d'investigation très nouveaux. Le cas de Jules Michelet est souvent cité, lui qui rattachait son goût pour l'histoire de France à la visite du musée des Monuments Français. Alexandre Lenoir avait organisé une scénographie chronologique de l'art français dans l'ancien couvent des Petits-Augustins. Les

8. François Pupil, *Aux sources du romantisme français...*, *op. cit.*, 1981, t. 3, pp. 756-758, t. 5, Pl. 550-554.

9. Par exemple, l'édition Didot du *Petit Jehan de Saintré*, 1791 : décors gothiques précis aux 3^e et 4^e planches : « La dame des belles-Cousines », gravée par De Longueil; et « Le punir à vos yeux », par Halbou.

10. François Pupil, « Aux sources du romantisme : le XVIII^e siècle et les ténèbres », *Information d'histoire de l'art*, 1974, n° 2, pp. 55-65 et « L'architecture de la mort dans la peinture et la gravure à partir de 1720 », *Monuments historiques*, 1983, n° 124, pp. 78-84.



III. 1 – Pierre-Clément Marillier,
illustration pour *le Petit Jehan de Saintré*, 1788.

salles des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles avaient frappé les imaginations par le jeu de l'ombre, l'accumulation des pièces et la dramatisation des effigies funéraires.

En fait, le passage des Temps Modernes à l'Époque Contemporaine coïncida avec un changement radical de l'univers familial. De nombreux monuments furent dépecés ou privés de leurs anciennes fonctions; des cellules de moine devinrent des ateliers de peintres, comme au couvent des Capucines fréquenté par Ingres et Granet. Le décor de la vie quotidienne fut en partie bouleversé, ce qui donna une autre valeur à la portion de cloître récupérée, au retable déposé, au gisant sorti du sanctuaire. Le Moyen Âge de la vie de tous les jours devenant sujet d'étude suscita parfois la mélancolie ou nourrit l'évocation poétique. Étudier l'image du gothique dans la mouvance troubadour pose un problème qui dépasse de beaucoup la vaine question de l'érudition: quelle valeur idéologique ou sentimentale pouvait avoir la représentation de l'art gothique à un moment où l'on commençait à l'imiter?

La diversité des décors gothiques

Dès le Directoire, des sujets médiévaux réapparurent au salon de peinture du Louvre. Les illustrateurs reprirent les thèmes non classiques de l'Ancien Régime. Moreau le Jeune perfectionna ses images du gothique, probablement sous l'influence du musée de Lenoir. Les *Lettres d'Héloïse et d'Abélard*, très lues au siècle des Lumières, parurent chez Didot, en 1796, avec des décors médiévaux beaucoup plus savants. Dans la scène où *Héloïse prend le voile*, les culots sculptés des statues, le gâble à crochets surmontant la porte de la sacristie et l'autel à arcatures trouvent leur place dans une belle perspective de vaisseaux gothiques¹¹. C'est déjà l'esprit des artistes troubadour de l'Empire, annoncé au salon de 1795 par un tableau de Robert Lefebvre intitulé *Tête d'Héloïse tenant une lettre d'Abélard*¹².

Il serait possible d'établir un corpus fourni des images du gothique dans les tableaux exposés au salon du Louvre. Nous avons dressé celui des sujets médiévaux pour la période allant de 1795 à 1824¹³ et constaté une très nette progression à partir de l'Empire. Les reproductions gravées au trait dans les *Annales du musée* de Landon laissent entrevoir le caractère récurrent du motif gothique dans le répertoire des peintres. Dans la plupart des cas, l'élément d'architecture choisi indique le décalage dans le temps ; il a la force d'une convention picturale convenant aussi bien à un sujet chevaleresque qu'à une scène de genre en costumes « à l'espagnole », comme les peignait Jean-Baptiste Mallet (1759-1835).

La collection troubadour la plus représentative pour le début du XIX^e siècle est celle de l'impératrice Joséphine. En raison des moyens financiers exceptionnels dont elle disposait, cette infatigable collectionneuse avait rassemblé un remarquable ensemble d'œuvres d'art ; les maîtres anciens y dominaient, selon l'inventaire publié par Serge Grandjean, mais la postérité a plutôt retenu le « genre anecdotique » qu'elle exposait dans la galerie de Malmaison. Les efforts actuels de Bernard Chevallier pour reconstituer les ensembles dispersés à la mort de l'impératrice et une récente exposition permettent de retrouver quelques-unes des peintures troubadour¹⁴.

L'intérêt de l'impératrice pour le gothique est attesté par ses efforts pour acquérir des éléments d'architecture à Metz, lors de l'un de ses voyages en Lorraine. En témoigne le charmant portrait de Jean-Antoine Laurent (1763-1832) du musée des Arts décoratifs de Strasbourg. L'un de ses peintres favoris l'a représentée appuyée à un balcon flamboyant,

11. Traduction de Gervaise, t. 1, p. 39, gravure de R.-H.-J. Delvaux. Cf. François Pupil, *Aux sources du romantisme...*, *op. cit.*, 1981, t. 1, p. 287, t. 5, Pl. 212.

12. N° 315, localisation inconnue.

13. François Pupil, *Aux sources du romantisme...*, *op. cit.*, 1981, t. 4 : « Liste des sujets troubadour dans les Salons du début du XIX^e siècle », annexe 6, pp. 15-24.

14. Serge Grandjean, *Inventaire après décès de l'impératrice Joséphine à Malmaison*, Paris, RMN, 1964 et Alain Pougetoux, *La collection de peintures de l'impératrice Joséphine*, Paris, RMN, 2003.

au sommet de la tour de Schnokeloch, en Alsace. Pour souligner l'évocation du passé, elle arbore un manteau bordé d'hermine et une toque à plume, dignes d'une princesse médiévale¹⁵. L'artiste avait également vendu à Joséphine une *Héloïse embrassant la vie monastique*, scène imaginée dans la lumière d'une baie géminée à vitraux¹⁶.

L'éclairage latéral dispensé par une verrière venait des peintres hollandais du XVII^e siècle dont les collectionneurs s'arrachaient les tableaux. Un remplage gothique permettait aux artistes troubadour d'adapter cette référence picturale à leurs sujets rétrospectifs. La répétition du motif signale le procédé, mais elle n'annule pas le charme désuet d'une composition comme la fameuse *Valentine de Milan* de l'Ermitage, peinte par Fleury Richard (1777-1852), véritable manifeste de l'art troubadour au salon de 1802¹⁷. Du même artiste, Joséphine possédait également *La Reine Blanche éloignant saint Louis de son épouse malade*, prétexte à inventer une sombre chambre gothique, avec lit à baldaquin et perspective ponctuée d'arcs brisés¹⁸.

Les planches des recueils de Krafft et Ransonnette montrent que sous l'Empire les décorateurs s'étaient déjà adaptés aux formes ogivales. Le fameux boudoir de la reine Hortense, rue Cerruti, est l'un des premiers exemples de ce qui allait devenir le « style cathédrale » et connaître une grande vogue sous la Restauration. Quelques constructions de fantaisie jalonnent l'apparition du néogothique sous l'Empire, toujours avec une grande liberté dans l'interprétation des modèles médiévaux. Comme des coïncidences étonnantes avec les décors imaginés par les peintres se font jour, nous pouvons nous demander qui eut l'initiative du gothique.

Les tableaux de Joséphine restaient dans le domaine privé, mais leur succès au Salon les avait fait graver et très largement diffuser. Il faut interroger les recueils d'estampes pour comprendre les raisons de leur vogue, non seulement par les gravures au trait de Normand mais aussi par de grandes planches très soignées qui servirent de modèles aux nombreux copistes que nous avons pu repérer. Il semble donc que l'imagerie historique des peintres troubadour ait été un facteur déterminant dans la naissance de l'architecture néogothique. C'est le Moyen Âge rêvé des peintres qui donna l'idée d'aller voir, mesurer et imiter le véritable art médiéval.

Limité aux tableaux de Joséphine, ce corpus serait beaucoup trop restreint. En l'élargissant aux œuvres exposées au Salon depuis le XVIII^e siècle, nous disposons d'exemples variés et datés de la représentation du gothique. Le problème du néogothique est au cœur

15. Huile sur toile, 0,49 x 0,41 m. Cf. Alain Pougetoux, *La collection de peintures de l'impératrice...*, op. cit., n° 179.

16. Original au Salon de 1812 (n° 535) à Arenenberg, Napoléon Museum, huile sur toile, 0,57 x 0,38 m. Cf. Alain Pougetoux, *La Collection de peintures de l'impératrice...*, op. cit., n° 330. Une réplique est conservée à La Malmaison.

17. N° 243, huile sur toile, 0,49 x 0,38 m.

18. Salon de 1808, n° 495; Arenenberg, Napoléon Museum; huile sur toile, 0,97 x 0,97 m. Cf. Alain Pougetoux, *La Collection de peintures de l'impératrice...*, op. cit., n° 190.

de l'analyse car nous ne distinguons pas toujours très bien ce qui est copié dans la réalité de ce qui est réinventé. Vers 1800, la société élégante des amateurs de tableaux redécouvrait les mérites du goût médiéval qui était apparu au siècle précédent. Le grand siècle de l'historicisme débutait et la *gothic mood* en était une des composantes.

Un gothique de pure fantaisie était apparu au XVIII^e siècle dans les grands tableaux peints en Europe pour raconter le passé d'une nation. L'école anglo-américaine avec Benjamin West ou John Singleton Copley, l'école italienne avec Giuseppe Cadès, les peintres de l'Académie royale sous Louis XV et Louis XVI utilisaient des fragments d'architecture gothique comme fonds de composition. L'*Histoire de saint Louis* exposée au Salon de 1773, avant l'installation à l'École militaire, en donne un aperçu. Ainsi, Nicolas-Guy Brenet (1728-1792) parvient-il à suggérer le cadre d'une salle du XIII^e siècle dans la scène de *Saint Louis et le Vieux de la montagne* (Paris, École militaire). En revanche, c'est un château fort d'opéra que Jean-Siméon Berthelémy (1743-1811) montre dans le carton de *Maillard tue Marcel*, peint en 1783 pour les Gobelins. Les tours crénelées apparaissent au même moment dans les décors anonymes de *Richard Cœur de Lion* ou dans ceux de Louis-Jean Desprez (1743-1804) pour *La Reine Christine* et *Gustave Wasa*¹⁹.

Les interprétations fantaisistes du gothique sont beaucoup plus rares à l'époque romantique; néanmoins, Nicolas-André Monsiau (1754-1837) en donna encore un exemple au Salon de 1824. L'*Établissement de l'Ordre de Saint-Bruno* se déroule dans une grande salle du palais habité par saint Louis, mais il s'agit seulement d'une pièce classique habillée d'ornements gothiques, avec un lutrin et une Vierge à l'Enfant pour suggérer le Moyen Âge (*ill. 2*). Âgé de soixante-dix ans lorsqu'il exécuta le tableau, Monsiau reprenait les conventions iconographiques de sa jeunesse et parvenait à un effet encore troubadour²⁰.

L'enseignement académique ayant préconisé le réalisme du décor, les artistes respectèrent la vérité quand l'identification d'un lieu était nécessaire au récit. La série de tableaux commandés par Napoléon pour la sacristie de Saint-Denis répond à cette nécessité. Les tableaux furent présentés au Salon de 1812 à 1822, avant d'être installés dans l'abbatiale que Napoléon entendait restaurer. Dans chaque tableau, l'architecture était le prétexte du tableau et exprimait bien cette sensibilité au passé des monuments, développée avec les « Voyages pittoresques ».

Dans la série de Saint-Denis, trois tableaux décrivent l'architecture gothique : avec un effet de perspective pour Charles-Paul Landon (1760-1826) dans *Saint Louis fait rétablir les tombeaux des rois*; devant une série d'arcs brisés avec *Saint Louis prend l'oriflamme à Saint-Denis* peint par Jean-Jacques-François Le Barbier (1738-1826) et une autre vue déglagée de la nef chez Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833) montrant *Philippe le Hardi*

19. Opéra de Sedaine et Grétry (1784). Les aquarelles de Desprez (1785-1786) sont conservées au Nationalmuseum de Stockholm.

20. Clamecy, musée municipal; Salon de 1824, n° 1238; huile sur toile, 1,30 x 0,98 m.



III. 2 – Nicolas-André Monsiau, *Établissement de l'Ordre de Saint-Bruno*, 1824, musée de Clamecy.

apport[ant] à Saint-Denis les reliques de son père. Ces ambitieuses compositions ne plurent guère aux critiques du Salon, mais elles eurent le mérite de décrire un lieu prestigieux, mis à mal pendant la Révolution. Nous y voyons l'une des premières tentatives des peintres français pour hausser les sujets médiévaux au niveau de la grande peinture d'histoire, sans toutefois atteindre à la qualité picturale de leurs prédécesseurs²¹.

Les peintres de Louis XV étaient parvenus à des effets plus vivants. Un des chefs-d'œuvre de Jean Restout (1692-1768) montre justement l'intérieur de Saint-Étienne-du-Mont dans *Prédication de saint Vincent de Paul devant Emmanuel de Gondi et sa famille*. Un critique du Salon de 1739 avait été sensible au dépaysement historique et qualifié l'auditoire de « gothique ». C'était seulement l'architecture qui l'était puisque les personnages arboraient des costumes du temps de Louis XIII²². L'adéquation du décor au sujet retenait l'attention du public cultivé. Ainsi Carle Van Loo (1705-1765) avait-il exposé *Sainte Clotilde en prière au pied du tombeau de saint Martin*. Visitant le Salon de 1753, Laugier jugea l'œuvre « peinte à ravir » ; il n'en critiqua pas moins le décor gothique « qui n'étoit point connu du tems de saine Clotilde » (*sic*)²³.

Avant la redécouverte systématique du gothique au XIX^e siècle, les paysagistes s'étaient intéressés eux aussi aux vieux monuments français. À la veille de la Révolution, les mentions de ruines gothiques sont assez nombreuses dans les descriptions de tableaux exposés à Paris ou en province. Leur signification pose problème et révèle certaines ambiguïtés. D'un côté, le pittoresque de quelques créneaux, mâchicoulis et arcs brisés est de l'ordre des moyens du dépaysement historique. De l'autre, des valeurs sentimentales négatives sont attachées aux antiquités nationales ; elles permettent aux artistes de représenter le drame. Très tôt, des scènes de genre avaient associé « La Vieillesse » au gothique : la série des « âges de la vie » due à Jean Raoux (1677-1734) fut amplement diffusée par les estampes de Jean Moyreau (1740)²⁴. Plus tard, Étienne Aubry (1745-1781) donnera au drame domestique du *Mariage rompu* le cadre d'une grande salle gothique²⁵. À la fin du XVIII^e siècle, les illustrateurs anonymes du roman noir multiplieront les détails gothiques en associant les sujets terrifiants à l'architecture médiévale²⁶.

21. Josette Bottineau, « Le décor de tableaux de l'ancienne abbatale de Saint-Denis (1812-1823) », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1973, pp. 255-281. L'ensemble comportera dix tableaux dont le *François I^{er} et Charles-Quint* de Gros est l'œuvre la plus célèbre.

22. Versailles, cathédrale ; 2,40 x 1,30 m. Critique à la BnF, Est., fonds Deloynes, I, n° 11 « Lettre à madame la marquise de S.P. R. », p. 6.

23. Brest, musée des Beaux-Arts ; Salon de 1753, n° 7 ; Laugier, in BnF, Est., Deloynes, V, n° 59, « Jugement d'un amateur », pp. 18-20.

24. Voir Georges Wildenstein, « L'inventaire après décès de Jean Raoux », *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1958, pp. 313-314.

25. Salon de 1774, gravé par R. de Launay en 1784, BnF, Est., AA3.

26. Voir Maurice Lévy, *Images du roman noir*, Paris, Éric Losfeld, 1973.

Les valeurs contradictoires du décor néogothique

Pour contredire l'aspect « noir » de la référence gothique, il n'est pas difficile d'aligner un corpus tout aussi fourni de sujets aimables, notamment chez les illustrateurs et les peintres de genre de la fin du XVIII^e siècle. Un artiste comme Jean-Baptiste Mallet représente volontiers des corps de garde, sujet emprunté aux vieux maîtres hollandais, dans des salles gothiques. Moreau le jeune avait usé des mêmes artifices, en exploitant cette veine pittoresque de l'art rétrospectif née au siècle précédent.

Peintre et amateur elle-même, la reine Hortense a copié des tableaux troubadour de la collection de sa mère et agréablement dessiné des sujets tels que le *Départ du chevalier*. Cette scène de galanterie, ou la dernière entrevue avant les combats, a pour décor un grand vestibule bordé d'arcs en tiers-point. C'est à la fois le parti architectural donné par Alexandre Lenoir à la salle du XIV^e siècle, au musée des Monuments français, et l'esprit du *gothic revival* anglais. On se croirait chez Horace Walpole à Strawberry Hill. À l'époque de cette aquarelle, le néogothique n'était pas encore né et les peintres réinventaient librement l'architecture médiévale²⁷.

Le pouvoir d'évocation du gothique sera utilisé pendant longtemps par les peintres troubadour. Au Salon de 1817, Fleury Richard dut contenter le public sentimental et royaliste qui se souvenait de la captivité au Temple de *Madame Élisabeth, sœur du roi*. Il la représenta au temps de Versailles, en train de distribuer du lait à des enfants indigents. L'architecture aux grands arcs brisés sur des piles hexagonales est improbable pour le domaine de Montreuil que la princesse avait fait construire à Versailles. Une sorte de schéma troubadour s'était imposé à Richard : un décor médiéval lui semblait convenir à l'idée que l'on pouvait se faire d'une princesse charitable²⁸.

Deux ans plus tard, Jean-Antoine Laurent exposa *Du Guesclin enfant*, un prétexte tiré de la biographie de Guyard de Berville (1767). Le terrible enfant fait la désolation de sa famille quand une religieuse vient prédire qu'il sera « le plus grand homme de son siècle ». Présenté au même Salon que *Le Radeau de la Méduse*, le tableau n'est malheureusement plus connu qu'à travers l'estampe, mais son décor gothique est un bon document sur la diversité du romantisme français. Au moment où les grands romantiques cherchaient à frapper les imaginations par des mises en scène tonitruantes, les charmes désuets du néogothique trouvaient encore des défenseurs²⁹.

27. Vers 1813, Musée national du château de Compiègne, aquarelle, 0,34 x 0,45 m. Exposée à Brou en 1971, n° 39 ; et dans *Le Gothique retrouvé, op. cit.*, n° 280.

28. Musée de Versailles, Salon de 1817, n° 649, huile sur toile, 1,34 x 1,75 m. Notice de Marie-Claude Chaudonneret, in catalogue de l'exposition *De David à Delacroix : la peinture française de 1774 à 1830*, Paris, RMN, 1974, n° 155.

29. Tableau du Salon de 1819, n° 699, autrefois au musée du Luxembourg ; localisation inconnue. Les *Annales du musée* de Landon le reproduisent, ainsi que Paul Laurent, fils de l'artiste. Voir Jeanne Lejeaux, « Jean-Antoine Laurent (1763-1832) », *Le Pays Lorrain*, 1938, p. 169. Le catalogue raisonné de l'œuvre de Jean-Antoine Laurent est actuellement préparé par Christina Egli, à Arenenberg.

Toujours en 1819, Adolphe Roehn (1780-1867) revenait au sujet nordique du *Corps de garde*. Le livret du Salon précisait qu'il s'agissait « d'officiers du siècle de Louis XIII » et omettait de décrire la salle du gothique tardif où se déroulait la scène. Nous connaissons seulement le tableau par le médium de l'estampe, mais il nous paraît révélateur de la force du poncif néogothique lorsqu'il s'agit de rétrograder dans le temps. La faible réputation de Roehn ne saurait être utilisée pour minimiser le procédé, car des artistes de plus grand renom y ont eu recours.

Richard Parkes Bonington (1802-1828), l'ami d'Eugène Delacroix, a peint une impressionnante série de personnages à l'ancienne qui contrebalancent la modernité de ses paysages. La Collection Wallace en conserve un ensemble éblouissant dont la facture est si libre que de nombreux historiens français lui refusent l'appellation troubadour. Comme pour Ingres, que ses thuriféraires écartent de la mesquinerie picturale attachée au « genre anecdotique », Bonington relève l'inspiration troubadour de la force de son pinceau. Le petit tableau d'*Anne Page et Slender* peut être cité dans une étude du gothique aimable. Le sujet est tiré des *Joyeuses commères de Windsor* et montre un couple jeune, revêtu d'habits de la fin du Moyen Âge dans un décor assorti³⁰.

Un autre peintre d'envergure rend la critique française mal à l'aise, c'est Alexandre-Évariste Fragonard (1780-1850). L'ambition de ses grands tableaux à personnages historiques ne coïncide pas non plus avec les critères habituels du « tableautin » troubadour. La Renaissance domine son inspiration rétrospective, mais les emprunts au gothique confirment parfois l'atmosphère. Dans un album lithographique de Delpech, *La romance* met en scène un duo amoureux devant une sorte de haut tabernacle gothique dont Lenoir aurait pu orner l'Élysée des Petits-Augustins. On songe ici aux motifs des pendules à la cathédrale qui miniaturisaient personnages et architectures pour égrener les heures du « bon vieux temps ».

À l'inspiration aimable s'opposent les valeurs négatives ou tragiques du décor gothique. Ici les exemples abondent, accordés aux événements dramatiques vécus sous la Révolution. Il est indéniable que les contemporains de Chateaubriand revisitèrent ou rouvrirent les églises gothiques avec un sentiment très mélancolique. La restauration du culte par le Concordat correspond d'ailleurs au *Génie du christianisme* et aux débuts du goût troubadour. Les dates des premiers drames picturaux cités ici nous interpellent car ils apparurent sous l'Empire. Ils introduisent un décalage chronologique avec une idée répandue selon laquelle les sentiments catholiques et royalistes dateraient de la Restauration, or le néogothique des peintres fut bien antérieur.

À la frontière des sujets aimables, l'*Éginard et Imma* de Pierre-Auguste Vafflard (1774-1837), situe un acte de galanterie du temps de Charlemagne dans un cloître gothique, la nuit et la neige conférant un accent dramatique au sujet. L'une des filles assez « délurées » de l'empereur avait reçu le secrétaire de son père à la nuit tombée ; une chute

30. Huile sur toile, 0,48 x 0,39 m.

de neige empêche son amant de la quitter sans laisser des traces de ses pas ; la valeureuse princesse décide de le porter à travers la cour du palais, transfiguré ici en un cloître gothique pour le moins anachronique³¹.

L'histoire de Marie Stuart inspira de nombreux peintres anglais et français, notamment dans la scène de la lecture de la sentence de mort au château d'Hollywood. Bernard Picart avait donné l'exemple dans une superbe estampe de 1729 ; il y avait décrit une vaste salle gothique servant de fond au *Supplice de Marie Stuart*. La correction du modèle emprunté à l'architecture du XIII^e siècle nous étonne moins que l'idée d'y raconter un drame de la Renaissance³². Nous supposons que l'image fut connue des peintres du XIX^e siècle qui reprirent le sujet. Jean-Baptiste Vermy (av. 1790-1833) limita la référence gothique à la balustrade du lit et à quelques arcades d'une galerie de dégagement de la chambre³³. Philippe-Jacques Van Brée (1786-1871) réduisit la chambre à une geôle aux murs soulignés d'arcs à crochets du gothique finissant. Le tableau de *Marie Stuart au moment où l'on vient la chercher pour aller à la mort* fut exposé en 1819, à un moment où le public associait volontiers la mort aux architectures ténébreuses mises à la mode par Granet (*ill. 3*)³⁴.

Des procédés comparables à ceux de Vermy caractérisent l'œuvre du Rémois Jean-Baptiste Liénard (1782-1857). Il peignit probablement avec le souvenir des églises gothiques de sa ville. *Les derniers moments de Jeanne Gray* se déroulent dans une grande pièce sombre à arcs brisés³⁵. Le tableau n'est plus très lisible ; en revanche, *Trait de dévouement des Rémois en 1359* (*ill. 4*) lui donna l'occasion de dessiner un décor complet. La netteté du trait fait penser aux romantiques allemands par la précision d'épure des formes : plusieurs temps du gothique et du roman y sont juxtaposés dans une scénographie qui aurait sans doute posé quelques problèmes de construction si le bâtiment avait existé. Le dessin date de 1819 et fait voir une construction complète, vingt ans avant l'architecture néogothique française³⁶.

Nous avons trouvé des analogies spatiales évidentes à Liénard dans un tableau exposé au Salon de 1819 par François Buffet (1789-1843). Adaptant *Douleur d'Andromaque* de David à l'esprit médiéval, il avait imaginé *Trait de vertu conjugale* qui se déroulait dans une vaste crypte voûtée. Une veuve à demi nue étreignait la dépouille de son mari ; elle paraissait prête à mourir de chagrin sous le blason et les armes du chevalier. Le tableau

31. Musée d'Evreux ; Salon de 1804, n° 468 ; huile sur toile, 2,40 x 1,90 m. Le sujet avait été exposé au Salon de 1796 par Jacques Le Brun et repris par Ponce-Camus en même temps que Vafflard.

32. BnF Est., Ed 56 b, p. 86 : « B. Picart del. et sculpt. 1729 ».

33. Salon de 1808, n° 616 ; Joséphine acheta une seconde version qui est au Napoléon Museum d'Arenenberg – le château de La Malmaison vient d'en acquérir une autre.

34. Tourcoing, musée des Beaux-Arts ; Salon de 1819, n° 1117.

35. Musée de Châlons-en-Champagne ; Salon de 1819, n° 779, huile sur toile, 1,40 x 2,03 m.

36. Musée de Châlons-en-Champagne, 0,30 x 0,38 m.



III. 3 – Philippe-Jacques Van Brée, *Marie Stuart au moment où on vient la chercher pour aller à la mort*, 1819, Musée des Beaux-Arts, Tourcoing.

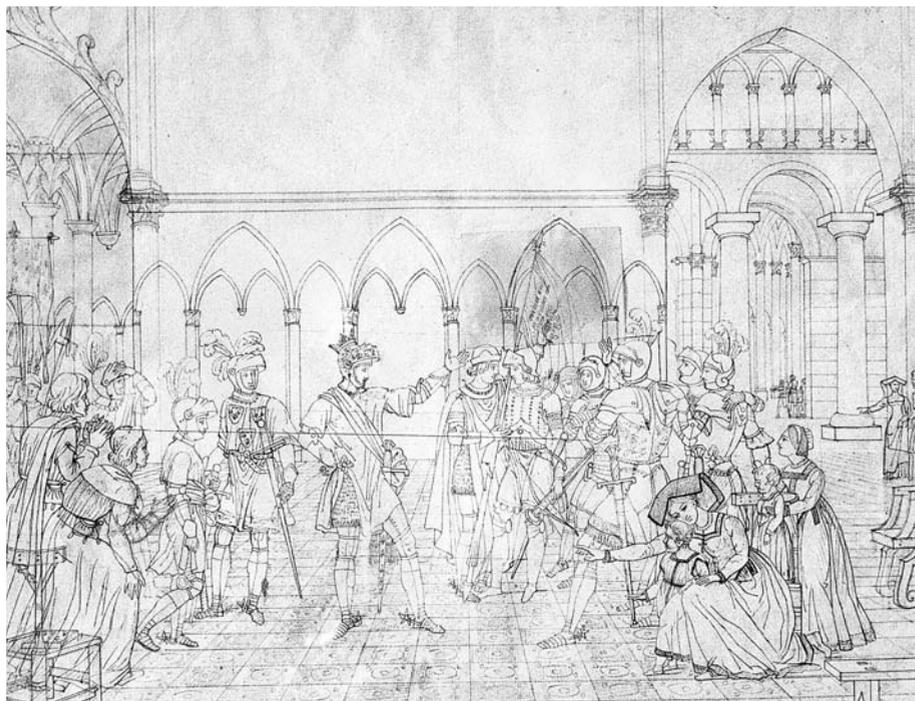
n'est plus connu qu'à travers l'estampe de Normand, mais celle-ci en dit assez sur le pouvoir d'évocation du décor gothique³⁷.

Au Salon de 1822, Marie-Philippe Coupin de la Couperie (1773-1851) devait exposer *Valentine de Milan*. Le rapport au tombeau y est plus calme; en revanche, la description de l'architecture est beaucoup plus ambitieuse. Le système du voûtement est décrit avec soin; les nervures retombant sur des piliers trapus sont tout à fait crédibles. On sent chez l'artiste une connaissance plus poussée de l'architecture gothique authentique³⁸.

Associer les personnages féminins au décor gothique n'était pas systématique, même si le thème de la veuve éplorée ou de la femme victime était apprécié du public sentimental. Nous pouvons compléter l'évocation du gothique par des sujets masculins, tout aussi émouvants, notamment chez un peintre comme Charles-Marie Bouton (1781-

37. Salon de 1819, n° 190, reproduit au trait par Normand dans les *Annales du musée* de Landon, 1820.

38. Château de Blois; Salon de 1822, n° 265; huile sur toile, 2,10 x 1,60 m.



Ill. 4 – Jean-Baptiste Liénard, *Trait de dévouement des Rémois en 1359, 1819*, musée de Châlons-en-Champagne.

1853). Cet artiste s'était fait une spécialité des vues d'anciens monuments, avec de nombreux emprunts au musée d'Alexandre Lenoir. Pour la galerie de Diane du château de Fontainebleau, il peint un *Saint Louis au tombeau de sa mère* dont les visiteurs du Salon de 1819 eurent la primeur. C'est le chef-d'œuvre du genre par l'habile utilisation du site pour conter le sujet. Un escalier ensoleillé a permis au souverain de descendre dans une crypte éclairée de manière parcimonieuse; les pierres sont si usées par le temps qu'elles ont l'apparence de la réalité. On peut se demander si la cathédre gothique a bien sa place ici, mais elle équilibre la silhouette de saint Louis³⁹.

Les limites du genre sont évidemment atteintes par le recours systématique au procédé, ce que l'on perçoit bien dans l'œuvre de Bouton, comme dans celle des autres troubadours. Au même Salon de 1819, l'artiste exposait un sujet de la vie du malheureux prétendant Stuart, *Charles Edouard*. Le roman se mêlait au gothique, dans un espace sensiblement plus large, mais avec les mêmes détails d'architecture vieillie. C'est d'ailleurs avec cette spécialité de peintre formé aux Petits-Augustins que Bouton devait passer à la postérité, avec un œuvre presque entièrement « néogothique »⁴⁰. Chez Bouton, la représentation de l'architecture gothique est si poussée que le sujet historique retenu passe au

39. Château de Fontainebleau; Salon de 1819, n° 165.

40. Salon de 1819, n° 164, connu par la gravure de Normand reproduite dans les *Annales du musée* de Landon, 1820.



Ill. 5 – Jean-Baptiste Mallet, *Geneviève de Brabant dans sa prison*, 1824, Musée Thomas-Henry, Cherbourg.

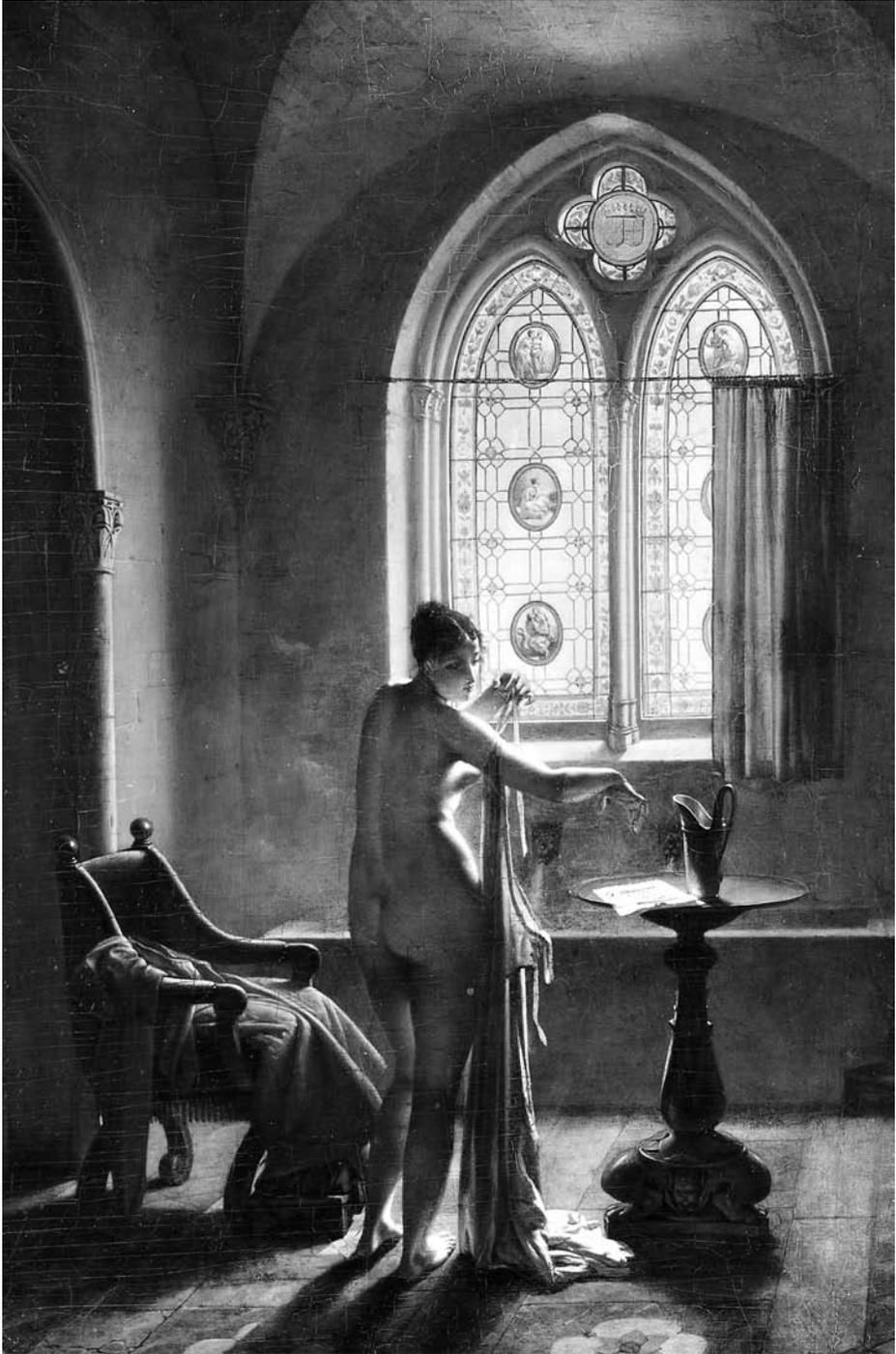
second plan : on regarde l'architecture avant de décrypter le sujet. C'est ce qui arrive pour les tableaux de Granet dont les figurations n'ont pas toujours été ni très habiles ni crédibles. L'art de ces artistes s'apparente plus à celui des paysagistes qu'à celui des peintres d'histoire. Leurs œuvres sont donc mesurées à l'aune des connaissances architecturales de l'auteur. Elles éveillent la curiosité de l'historien qui cherche les modèles ; il regarde des tableaux qui s'apparentent aux « Voyages pittoresques » et décèle les besoins documentaires d'une époque.

En revanche, l'esprit troubadour est plus sensible quand l'architecture n'a pas été le prétexte du tableau, lorsqu'elle en a seulement souligné la poésie. Un tableau de Jean-Baptiste Mallet en donne une idée. *Geneviève de Brabant dans la prison* s'occupe à baptiser l'enfant qu'elle vient de mettre au monde alors que son mari l'a emprisonnée (ill. 5). La référence au Moyen Âge est limitée à une simple fenêtre gothique et à un vitrail armorié, mais elle suffit à nous faire remonter le temps⁴¹. Mallet avait déjà utilisé le procédé de la baie dans *La Salle de bain gothique*, exposée au Salon de 1810 (Château-musée de Dieppe). Le contraste entre les formes pleines du nu féminin et la sévérité de l'architecture crée un climat singulier ; le décor d'esprit religieux est ainsi détourné de sa fonction habituelle (cf. ill. 6, p. 102).

Ce parcours chronologique sous les voûtes gothiques des peintres troubadour s'étire sur plus d'un siècle et nécessite des retours en arrière ; mais il affirme une représentation du gothique aux époques les plus improbables. La place de l'architecture gothique semble donc s'expliquer à la fois par les curiosités archéologiques d'un temps et par les conventions picturales. Le motif gothique est presque une constante dans l'art rétrospectif des peintres troubadour. Par les exemples montrés ici, il s'apparente souvent au néogothique par sa fantaisie. Tout porte à croire, même si les preuves tangibles manquent pour l'affirmer, qu'il aurait pu jouer un rôle de révélateur sur les architectes de la Restauration qui copieront l'art médiéval.

Un paradoxe du siècle de l'historicisme est cependant la raréfaction du décor gothique dans la peinture après 1830. Alors que les décorateurs déclinaient pratiquement tous les styles du passé, les peintres se lassèrent des décors gothiques dont ils avaient un peu abusé. À vrai dire, les monuments médiévaux étaient « sortis du cadre », alors que les architectes pastichaient systématiquement le gothique. En comparaison des styles empruntés à l'art de la Renaissance, qui débordent amplement sur le XX^e siècle, l'univers néogothique des peintres troubadour s'était estompé. ■

41. Cherbourg, musée Thomas-Henry ; Salon de 1824, n° 1181 ; huile sur toile, 0,32 x 0,24 m.



Ill. 6 – Jean-Baptiste Mallet, *La salle de bain gothique*, 1810, Château-musée de Dieppe.