

**Les Fondements sociopolitiques de la peinture de style troubadour:
le message royaliste implicite dans l'oeuvre de
Fleury Richard et de Pierre Révoil**

Catherine L. Blais

Département d'histoire de l'art
Université McGill, Montréal

Juillet 1997

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in
partial fulfilment of the requirements of the degree of Master of Arts at
McGill University, Montreal

© Catherine L. Blais, 1997



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-37191-3

Canada

Table des matières

| | |
|---|-----------|
| Avant-propos | iv |
| Résumé | v |
| Liste des figures | vi |
| Introduction | 1 |
| | |
| Chapitre I Revue des recherches sur les fondements sociopolitiques | 8 |
| | |
| Chapitre II Les antécédents artistiques de la peinture troubadour | 16 |
| • Art pictural du XVIII ^e siècle et thèmes monarchiques | 16 |
| • Littérature du XVIII ^e siècle et thèmes monarchiques | 19 |
| • L'imagerie constituée par les graveurs et les illustrateurs du XVIII ^e siècle | 21 |
| • Le théâtre, la chanson, la sculpture et l'évocation de thèmes monarchiques | 23 |
| • Réflexion sur le message sociopolitique de la peinture de style troubadour: le message patriotique et nationaliste de la peinture de style troubadour | 23 |
| | |
| Chapitre III La peinture de style troubadour porteuse d'un message royaliste | 26 |
| • L'avènement de la peinture de style troubadour | 27 |
| • Alexandre Lenoir et le Musée des monuments français | 29 |
| • L'atelier de Jacques-Louis David et le groupe catholique et royaliste des muscadins | 32 |
| • Les sentiments pieux des muscadins illustrés dans la peinture de style troubadour: un modèle pour y voir des sentiments royalistes | 37 |
| • Des artistes suivent la mode du style troubadour sans y exprimer de convictions politiques | 41 |
| • Pierre Révoil et Fleury Richard: royalistes et opportunistes | 44 |
| • Manifestations du message royaliste dans des œuvres de Fleury Richard et de Pierre Révoil | 50 |

| | |
|---|-----------|
| Chapitre IV Censure et voies détournées pour l'expression de sentiments royalistes dans la société de l'Empire | 55 |
| Conclusion | 60 |
| Bibliographie | 65 |
| Figures | 70 |

Avant-propos

Mes recherches sur les fondements sociopolitiques de la peinture de style troubadour ont été appuyées par l'aide financière des Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR).

Je tiens à exprimer ma reconnaissance envers ceux qui m'ont aidée dans mon travail, tout particulièrement à ma directrice madame Carol Solomon Kiefer dont l'intérêt soutenu et les critiques pertinentes me furent inestimables. Je remercie les professeurs du département d'histoire de l'art de l'Université McGill, madame Christine Ross, monsieur Hans J. Böker et monsieur James Bugslag qui ont su favoriser un environnement stimulant pour la réflexion.

Je souhaite également souligner la compréhension dont a fait preuve mon employeur, le Musée d'art contemporain de Montréal, et toute son équipe, durant les derniers mois de ce projet.

Un clin d'oeil très particulier à madame Colette Naud du Centre de Restauration de Québec, à messieurs Elliott Moore et Marc Grignon du département des Arts, lettres et civilisations de l'Université Laval et à madame Ersy Contogouris de l'Université McGill. Ils m'ont tous, à leur manière, encouragée à la mise à terme de ce projet.

Je remercie sincèrement Frédéric Beauvais pour son appui inconditionnel, Jacques Blais et Geneviève Lessard pour leur générosité sans borne de parents.

Résumé

La *peinture de style troubadour* émerge dans les Salons parisiens du début du XIX^e siècle. Prisée dès l'époque napoléonienne, la peinture de style troubadour connaît un grand succès à l'époque de la Restauration des Bourbons. Caractérisée par un format intimiste et des évocations anecdotiques de personnages issus de la monarchie française du Moyen Âge et de la Renaissance, la peinture de style troubadour communique des sentiments nationalistes et patriotiques. Cette étude des fondements sociopolitiques de la peinture de style troubadour produite à l'époque napoléonienne permet également de voir la peinture de style troubadour comme le véhicule de sentiments royalistes implicites. Les oeuvres des peintres instigateurs du style troubadour, Pierre Révoil et Fleury Richard, servent de corpus pour les fins de cette étude.

Abstract

Troubadour style painting first appeared at the Paris Salon in the opening years of the Nineteenth century. After its initial success during the reign of Napoleon, it continued to flourish in the period of the Bourbon Restoration. Of small scale and primarily devoted to the representation of anecdotal scenes from the lives of the great French monarchs of the Middle Ages and the Renaissance periods, troubadour style painting evoked nationalist and patriotic sentiments. This analysis of its socio-political foundations in the Napoleonic period reveals an implicit royalist message, particularly in the works of Pierre Révoil and Fleury Richard, the two leading practitioners of this type of painting.

Liste des figures

- Figure 1. Auguste Fauchery d'après Fleury Richard, *Valentine de Milan pleurant la mort de son époux* (1802), gravure.
Source: Marie-Claude Chaudonneret, *La Peinture troubadour: deux artistes lyonnais, Pierre Révoil (1776-1842), Fleury Richard (1777-1852)*, Paris, Arthéna, 1980, fig. 51.
- Figure 2. Pierre Révoil, *L'Anneau de Charles-Quint* (1810), huile sur toile, Madrid, Ambassade de France.
Source: *Ibid.*, fig. 182.
- Figure 3. Artiste inconnu, *Destruction en 1792 des statues de Louis XIV à la Place Vendôme et à la Place des Victoires à Paris* (vers 1792), crayon, encre et lavis sur papier, Paris, Louvre.
Source: Francis Haskell, «The Musée des Monuments Français» dans *History and its Images*, New Haven & Londres, Yale University Press, 1993, fig. 142.
- Figure 4. François Gérard, *L'Entrée d'Henri IV, dans la ville de Paris, en 1594* (1817), huile sur toile, Versailles, Musée de Versailles.
Source: Francis Haskell, «The Manufacture of the Past in Nineteenth-Century Painting» dans *Past and Present in Art and Taste*, New Haven & Londres, Yale University Press, 1987, fig. 81.
- Figure 5. Antoine-Jean Gros, *Charles-Quint venant visiter l'église de Saint-Denis, où il est reçu par François 1^{er}, accompagné de ses fils et des premiers de sa cour* (1812), huile sur toile, Paris, Louvre.
Source: *Ibid.*, fig. 73.

- Figure 6. C.P. Marillier, *Le Petit Jehan de Saintré et Amadis de Gaule* (1788), oeuvres choisies du comte de Tressan.
Source: François Pupil, *Le Style troubadour*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1985, p.322.
- Figure 7. Charles Eisen, *Henri IV rallie les troupes à son panache* (1767), illustration de la *Henriade*.
Source: *Ibid.*, p.472.
- Figure 8. Montfaucon d'après une reproduction d'une miniature du XVI^e siècle, *Henry Roi de Navarre recherche en mariage Marguerite Soeur de François 1^{er}* (1732).
Source: *Ibid.*, p.157.
- Figure 9. C.A. Bridan, *Bayard* (1787), sculpture, Versailles, Château de Versailles.
Source: *Ibid.*, p.375.
- Figure 10. Gravure d'après un dessin de J.-L. Vauzelle, *Salle du XIII^e siècle*, Paris, Musée Carnavalet.
Source: Francis Haskell, «The Musée des Monuments Français», fig. 145.
- Figure 11. Fleury Richard, *Mademoiselle de La Vallière carmélite* (vers 1804), Moscou, Musée Pouchkine.
Source: Marie-Claude Chaudonneret, *La Peinture troubadour: deux artistes lyonnais, Pierre Révoil (1776-1842), Fleury Richard (1777-1852)*, fig. 70.
- Figure 12. Pierre Révoil, *Saint Louis se confessant à l'abbé de Montmajour* (vers 1827), huile sur toile, Dijon, Musée Magnin.
Source: *Ibid.*, fig. 191.

- Figure 13. François-Marius Granet, *Montaigne visitant le Tasse* (1820), huile sur toile, Montpellier, Musée Fabre.
Source: François Pupil, *Le Style troubadour*, p.443.
- Figure 14. François-Marius Granet, *Scène à l'entrée d'un couvent* (1820), huile sur toile, Pau, Musée des Beaux-arts.
Source: *Ibid.*, p.443.
- Figure 15. Richard Parkes Bonington, *François 1^{er} présentant la duchesse d'Estampes à Charles-Quint*, huile sur toile, Paris, Louvre.
Source: *Ibid.*, p.434.
- Figure 16. Marie-Philippe Coupin de la Couperie, *Sully montrant à son petit-fils le monument renfermant le coeur d'Henri IV* (1819), huile sur toile, Pau, Musée national du château de Pau.
Source: Joséphine Le Foll, «Le Style troubadour», *Beaux Arts Magazine*, hors série sur les années romantiques, 1996, p.40.
- Figure 17. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Henri IV jouant avec ses enfants* (1817), huile sur toile, Paris, Musée du Petit Palais.
Source: Francis Haskell, «The Manufacture of the Past in Nineteenth-Century Painting», fig. 83.
- Figure 18. Jean-Auguste-Dominique Ingres, détail de *La Mort de Léonard de Vinci* (1818), huile sur toile, Paris, Petit Palais.
Source: François Pupil, «Peinture troubadour, quant le sujet devient roi», *Magazine des Beaux Arts*, no.24, mai 1985, p.67.

- Figure 19. Louis Ducis, *François 1^{er} armant chevalier Bayard* (1817), huile sur toile, Blois, Musée de Blois.
Source: Marie-Claude Chaudonneret, *La Peinture troubadour; deux artistes lyonnais, Pierre Révoil (1776-1842), Fleury Richard (1777-1852)*, fig. 34.
- Figure 20. Jean-Baptiste Vermy, *La Naissance de Henri IV* (Salon de 1810), huile sur toile, Arenenberg, Musée Napoléon.
Source: *Ibid.*, fig. 41.
- Figure 21. Jean-Antoine Laurent, *Joueur de hauboïs* (1806), huile sur toile, Arenenberg, Musée Napoléon.
Source: François Pupil, «Peinture troubadour, quant le sujet devient roi», p.69.
- Figure 22. Jean-Antoine Laurent, *Joueuse de luth* (1804), huile sur toile, Arenenberg, Musée Napoléon.
Source: *Ibid.*, p.69.
- Figure 23. Fleury Richard, *La Déférence de Saint Louis pour sa mère* (Salon de 1808), huile sur toile, Arenenberg, Musée Napoléon.
Source: Marie-Claude Chaudonneret, *La Peinture troubadour: deux artistes lyonnais, Pierre Révoil (1776-1842), Fleury Richard (1777-1852)*, Pl.1.
- Figure 24. Pierre Révoil, *La Convalescence de Bayard* (Salon de 1817), huile sur toile, Paris, Louvre.
Source: *Ibid.*, fig.185.
- Figure 25. Pierre Révoil, *Henri IV jouant avec ses enfants* (1813), huile sur toile, collection particulière.
Source: *Ibid.*, fig. 187.

Introduction

Les premières peintures de *style troubadour* sont présentées en France au début du XIX^e siècle. Au salon de 1802, le peintre Fleury Richard expose *Valentine de Milan pleurant la mort de son époux* (fig. 1), oeuvre considérée comme l'acte de naissance de la peinture de style troubadour.¹ Les origines de la peinture de style troubadour sont pourtant antérieures à 1802. Les remous révolutionnaires de la fin du XVIII^e siècle ont provoqué une coupure entre une tradition troubadour naissante en art et en littérature et la peinture de style troubadour telle qu'imaginée au début du XIX^e siècle par Fleury Richard et Pierre Révoil. La peinture de style troubadour connaît un succès vers la fin de la Première République (1792-1804) et durant l'Empire (1804-1814), pour atteindre son apogée durant les premières années de la Restauration (1814-1830).² La pertinence des thèmes troubadour dans le contexte politique de la Restauration permet un véritable essor du style. À ce jour, la peinture de style troubadour demeure le plus souvent un phénomène associé à la Restauration qu'à l'époque napoléonienne.

La peinture de style troubadour se présente comme étant une lecture idéalisée de l'histoire française du Moyen Âge et de la Renaissance. La peinture de style troubadour est à la fois une peinture d'histoire et une peinture de genre; d'une part, un produit hybride du goût pour l'érudition et la connaissance de l'histoire nationale et d'autre part, du goût pour l'anecdote et les épisodes empreints de sentiments. L'anecdote représentée peut être

1. Joséphine LE FOLL, «Le Style troubadour» *Beaux Arts Magazine*, hors série sur les années romantiques, 1996, p.34.

2. François Pupil, dans un ouvrage dédié à la peinture de style troubadour, souligne la présence des oeuvres troubadour dans les Salons qui se tinrent au cours de ces régimes. À l'époque de l'Empire, les peintures de style troubadour furent certes moins en vue que les oeuvres exploitant des thèmes mythologiques et classiques; elles demeurèrent les représentantes d'un genre mineur. François Pupil, *Le Style troubadour*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1995, pp.16-17.

romancée alors que les vêtements, les personnages, les objets et les décors sont des reconstitutions précises et documentées. De plus, la facture est léchée et délicate à la manière des tableaux de genre hollandais. Le format demeure intimiste. *Valentine de Milan pleurant la mort de son époux* (1802) (fig. 1) de Fleury Richard et *L'Anneau de Charles-Quint* (1810) (fig. 2) de Pierre Révoil sont des oeuvres représentatives de cette mise en scène troubadour. Les thèmes abordés dans ces deux tableaux, à l'instar de ceux qui sont représentés dans la majorité des oeuvres troubadour, relatent des épisodes de la vie des grands personnages de l'histoire. Les représentants de la monarchie française, qui se révèlent être d'importants protagonistes aux yeux des peintres troubadour, attireront plus particulièrement notre attention.

En effet, la récurrence des thèmes à caractère monarchique dans la peinture de style troubadour se situe à l'origine de notre réflexion. Le catalogue de l'exposition *Le Style troubadour* publié en 1971 témoigne, sans équivoque, de cette récurrence dans un index consacré aux personnages qui occupent la scène des oeuvres troubadour.³ La majorité des noms répertoriés dans cet index sont ceux des rois de France et des individus qui fréquentaient la cour de ces rois. De prime abord, la peinture de style troubadour semble s'inscrire dans une tradition de représentations monarchiques en peinture. Les rois de France, depuis Clovis et Charlemagne, ont en effet confirmé leur gloire et leur pouvoir à travers des représentations de la monarchie française. Le contexte politique duquel émerge la peinture de style troubadour invite cependant à remettre en question la pertinence des thèmes à caractère monarchique qu'elle présente: la peinture de style troubadour s'épanouit au moment où la France a perdu son statut de monarchie. Les représentants de la

3. Françoise BAUDSON, *Le Style troubadour*, catalogue d'exposition, Bourg-en-Bresse, Musée de l'Ain, 1971, pp.99-100.

monarchie ne sont alors plus en position de faire briller l'image des grands rois.

La peinture de style troubadour apparaît en effet peu après les événements révolutionnaires qui marquèrent la fin d'un régime monarchique en France. La prise de la Bastille en juillet 1789 symbolise la volonté du peuple français d'abolir l'absolutisme exercé par le roi. Une forme de monarchie constitutionnelle s'impose alors comme une solution temporaire jusqu'à la chute définitive de la monarchie en août 1792. C'est donc au cours de la Première République que Louis XVI, déchu, est finalement condamné et exécuté.

À la suite de la Révolution de 1789, une vague de «vandalisme révolutionnaire»⁴ déferle sur toute la France. Tout emblème ou symbole de la royauté se voit alors menacé par le couperet du peuple. Les représentations des rois de France, tant en peinture qu'en sculpture, sont éliminées. En juin 1790, une statue en marbre de Louis XIV s'écroule en morceaux sur la Place de la Victoire à Paris (fig. 3). Elle est détruite pour l'allusion au règne des rois de France qu'elle suggère. L'historien d'art Francis Haskell écrit que la Révolution Française est sans doute «[...] the most systematic campaign that had been carried out in any country of modern Europe to eradicate its past [...]».⁵ Il ajoute qu'il était alors possible pour un républicain de circuler dans Paris sans voir «[...] all those degrading attributes of royalty [...]».⁶ Un nombre effarant d'œuvres évoquant la monarchie française ont été censurées lors de cette vague de «vandalisme révolutionnaire».

Au tournant du siècle, Napoléon prend le pouvoir d'abord sous le Consulat puis, indéniablement durant l'Empire. En art, les références aux

4. Francis HASKELL, «The Musée des Monuments Français» dans *History and Its Images*, New Haven & Londres, Yale University Press, 1993, p.236.

5. *Ibid.*, p.236.

6. *Ibid.*, p.236.

empereurs romains sont alors jugées plus adéquates que celles se rapportant aux rois de France. François Pupil, auteur d'un ouvrage sur la peinture de style troubadour, explique la désuétude d'une représentation monarchique en regard du contexte politique:

Dans les désordres institutionnels et idéologiques qui suivirent la chute de la monarchie [...] il ne convenait plus d'en [la monarchie] rappeler les étapes ou d'illustrer les grands hommes [...] l'Antiquité de Plutarque et surtout la république romaine de Rollin offraient des modèles beaucoup moins contestables.⁷

Le néoclassicisme avec ses modèles issus de l'Antiquité devient donc la peinture officielle de l'époque napoléonienne.

Après la chute de Napoléon, la monarchie est restaurée et Louis XVIII, un membre de la famille royale des Bourbons, se retrouve alors sur le trône. La peinture de style troubadour connaît un développement remarquable au cours de la Restauration. Kimberly Ann Jones, dans *The Political Uses of the Image of Henri IV during the Restoration*, souligne que c'est à cette époque que les thèmes illustrant la monarchie et l'histoire nationale:

[...] were viewed as politically expedient both by the newly established monarchy that wished to reaffirm its legitimate right to the throne of France, and by artists themselves, who understood the value and necessity of supplying the monarchy and their supporters with flattering images.⁸

Ainsi, la peinture de style troubadour connaît un épanouissement sans précédent dans un tout autre contexte politique que celui qui la vit naître. Plusieurs études traitant de la peinture de style troubadour associent en effet les heures de gloire de cette peinture à l'époque de la Restauration, alors que la production troubadour à l'époque de l'Empire, prisée pour d'autres motifs,

7. François PUPIL, *Le Style troubadour*, p.245.

8. Kimberly Ann JONES, *The Political Uses of the Image of Henri IV during the Bourbon Restoration*, mémoire de maîtrise, Université du Maryland, 1989, p.2.

reste, quant à elle, moins étudiée.⁹ Des changements sur la scène politique mettent un terme à l'à-propos de la peinture de style troubadour du temps de la Restauration; la Révolution de 1848 et ses diktats populaires et sociaux portent le dernier coup à cette peinture qui sombre par la suite dans l'oubli.¹⁰ Le réalisme prend alors de l'importance au détriment du style troubadour.¹¹

Ces propos introductifs, qui nous ont amené premièrement à cerner les aspects qui retiendront notre attention au cours de ce mémoire et deuxièmement à présenter le contexte social et politique dans lequel a évolué la peinture de style troubadour, servent de préludes au questionnement dont nous ferons ici état: compte tenu du contexte politique de l'Empire, est-il approprié de présenter dans la peinture de style troubadour une image idéalisée de la monarchie française? La réponse à cette interrogation se cristallise dans la pluralité des messages que présente la peinture de style troubadour. La peinture de style troubadour semble être porteuse à la fois d'un message royaliste et d'un message officiel en harmonie avec les idéaux de l'époque napoléonienne. La peinture de style troubadour véhiculait plus officiellement un message empreint de nationalisme et de patriotisme. C'est ce dernier message qui est compris par une partie du public et par des mécènes comme Napoléon et l'Impératrice Joséphine. Le message formulé par certains peintres royalistes ayant étudié à l'atelier de David semble être, quant à lui,

9. Par exemple, Ruth Kaufmann souligne que: «with the return of the Bourbons, these royal genre scenes, with a somewhat changed emphasis, became a large and significant part of official painting». Ruth KAUFMANN, «François Gérard's *Entry of Henri IV into Paris: The Iconography of Constitutional Monarchy*», *Burlington Magazine*, no.117, août 1975, p.794. Ce n'est que plus récemment que l'importance du succès de la peinture de style troubadour à l'époque de la Première République et de l'Empire fut soulignée. Marie-Claude Chaudonneret écrit dans un catalogue d'exposition publié en 1996 que la peinture de style troubadour «was immensely successful under the Consulate and the Empire, but this situation changed after 1824 [...]». Marie-Claude CHAUDONNERET, «The Genre Anecdotic, or the Evocation of a Dream-Like Past» dans Nadia Tscherny et Guy Stair Sainy, eds., *Romance and Chivalry: History and Literature Reflected in Early Nineteenth-Century French Painting*, catalogue d'exposition, Londres & New York, Matthiesen Gallery and Stair Sainy Matthiesen Inc., 1996, p.67.

10. Marie-Claude CHAUDONNERET, *La Peinture troubadour: deux artistes lyonnais, Pierre Révoil (1776-1842), Fleury Richard (1777-1852)*, Paris, Arthens, 1980, p.13.

11. *Ibid.*, p.13.

camouflé à l'intérieur des oeuvres troubadour. La discrétion dont font preuve certains peintres troubadour dans l'énoncé de leurs sentiments royalistes pourrait découler du fait que la production troubadour connaît ses débuts à une époque où la censure frappe d'interdits les sentiments royalistes.

Ce mémoire, portant essentiellement sur les fondements sociopolitiques de la peinture de style troubadour, tente de démontrer que la peinture de style troubadour, produite durant l'Empire, est porteuse d'un message royaliste. Cette perspective, qui diffère quelque peu de celles exposées jusqu'à maintenant par divers auteurs, nuance une vision plutôt monolithique véhiculée au sujet des fondements sociopolitiques de la peinture de style troubadour. La peinture de style troubadour émerge d'une époque marquée par des bouleversements politiques et elle est créée par des artistes ayant des préoccupations variées. Ainsi, le message véhiculé par la peinture de style troubadour ne demeure pas toujours le même d'un tableau à l'autre et d'une époque à l'autre.

La présente étude expose le résultat de nos recherches et de nos réflexions sur les fondements sociopolitiques de la peinture de style troubadour à travers quatre chapitres. Le premier chapitre propose une revue des recherches sur les fondements sociopolitiques de la peinture de style troubadour. Le deuxième chapitre s'intéresse aux antécédents artistiques de la peinture de style troubadour. Le troisième chapitre présente la peinture de style troubadour comme le véhicule de sentiments royalistes et ce, à la lumière de l'oeuvre de Fleury Richard (1777-1852) et de Pierre Révoil (1776-1842). Un quatrième chapitre apporte des précisions quant au caractère implicite du message royaliste véhiculé dans la peinture de style troubadour. Il y est notamment question de la censure en France à l'époque de l'Empire et

du phénomène de camouflage des sentiments royalistes dans la critique artistique.

Les recherches de ce mémoire ont dû être effectuées principalement à partir de documents de sources secondaires. Les documents d'archives et les écrits des artistes troubadour ne me furent pas tous accessibles. Ils auraient été d'un grand support afin d'étayer la perspective que nous empruntons. Nous notons au passage l'autobiographie du peintre troubadour Fleury Richard, qui demeure sans doute un document précieux que nous n'avons pu consulter dans son entier.¹² Une partie du texte publiée dans la *Revue du Lyonnais* nous fut cependant accessible.¹³ Fleury Richard demeure un protagoniste important dans une définition royaliste du message de la peinture de style troubadour.

12. Marie-Claude Chaudonneret cite *Mes Souvenirs 1847-50* de Fleury Richard. *Ibid.*, p. 185.

13. Fleury RICHARD, «Autobiographie de M. Fleury Richard» dans *Revue du Lyonnais*, nouvelle série, vol.III, 1851, pp.244-255.

Chapitre I
Revue des recherches sur les fondements sociopolitiques de la peinture de style troubadour

Nous exprimons, dans ce mémoire, une préoccupation quant aux fondements sociopolitiques de la peinture de style troubadour. Cette préoccupation, manifestée dans quelques études portant sur la peinture de style troubadour, n'a toutefois pas suscité de réflexions approfondies.

Henri Jacoubet est le premier à tenter une synthèse sur le genre troubadour dans *Le Comte de Tressan et les origines du genre troubadour* (1923) et *Le genre troubadour et les origines française du Romantisme* (1929).¹⁴ Il traite surtout des origines littéraires du style troubadour. Aux yeux de Henri Jacoubet, le patriotisme et le nationalisme sont les principaux sentiments véhiculés dans ce style. René Lanson, un contemporain de Henri Jacoubet, aborde la peinture de style troubadour dans un ouvrage sur le goût pour le Moyen Âge.¹⁵ Ce dernier, à l'instar de Henri Jacoubet, avance que le nationalisme est un des sentiments inhérent à la peinture troubadour.¹⁶ René Lanson souligne qu'il y est également question de nostalgie. Selon l'auteur, les circonstances politiques dès la fin de l'Ancien Régime favorisaient un retour au passé. Il précise par exemple que «les nobles se complurent au souvenir d'un bon vieux temps où les manants ne

14. Henri JACOBET, *Le Comte de Tressan et les origines du genre troubadour*, Paris, Presses Universitaires de France, 1923. Henri JACOBET, *Le Genre troubadour et les origines françaises du romantisme*, Paris, Les belles lettres, 1929. C'est Henri Jacoubet qui, dans les premières années de ce siècle, consacre le mot «troubadour». Ce mot avait d'abord désigné un genre littéraire né au XVIII^e siècle fondé sur l'utilisation et le pastiche des textes anciens. François Pupil, auteur de l'ouvrage *Le Style troubadour*, explique que depuis Jacoubet «(...) le terme «troubadour» fut également attribué à la peinture non classique, avec force emprunts aux primitifs et aux maîtres des écoles anciennes». François PUPIL, *Le Style troubadour*, p.15.

15. René LANSON, *Le Goût du Moyen Âge en France au XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1926.

16. *Ibid.*, p.10.

contestaient pas les droits féodaux [...]». ¹⁷ Le bon vieux temps étant, certes, celui où la monarchie régnait encore sur la France de la Renaissance ou du Moyen âge. René Lanson ne développe pas davantage sur un sentiment qu'il nomme «nostalgie» et qui semble être la nostalgie dont les royalistes de la Première République et de l'Empire étaient empreints. Par la suite, la plupart des auteurs qui s'intéresseront à la peinture de style troubadour resteront fidèles à la vision exprimée par Henri Jacoubet.

Un intérêt plus particulier pour le message sociopolitique à caractère royaliste apparaît timidement en 1971 dans un catalogue d'une exposition intitulée *Le Style troubadour*. ¹⁸ Le Musée de l'Ain, de Bourg-en-Bresse en France, présente alors une importante exposition consacrée aux formes d'art marquées par le style troubadour. Quelques lignes écrites par l'historien Cailleux et rapportées dans le catalogue produit pour cet événement, soulignent le message politique et polémique de la peinture de style troubadour:

[...] en outre, vers les années 1785-1790, s'est ajouté à ce goût, pour les grands faits de l'Histoire, un caractère politique et polémique. On recherchait à opposer l'histoire des rois sages à l'action de Louis XVI et de son entourage. ¹⁹

Cailleux perçoit certaines formes que nous pourrions qualifier de pré-troubadour comme étant porteuses d'un caractère politique et polémique. Selon Cailleux, les premières formulations troubadour auraient été une tentative de redorer l'image de la monarchie récemment altérée par Louis XVI. Cette remarque de Cailleux amorce une réflexion sur les fondements sociopolitiques de la peinture de style troubadour. Cette réflexion n'a été que partiellement abordée dans deux des ouvrages les plus complets concernant la

17. *Ibid.*, p.10.

18. Françoise BAUDSON, *Le Style troubadour*.

19. *Ibid.*, p.7.

peinture de style troubadour: *La Peinture troubadour: deux artistes lyonnais, Pierre Révoil (1776-1842), Fleury Richard (1777-1852)*²⁰ (1980) de Marie-Claude Chaudonneret et *Le Style troubadour*²¹ (1985) de François Pupil. Marie-Claude Chaudonneret et François Pupil se sont penchés sur plusieurs aspects de la peinture troubadour sans toutefois privilégier une approche sociopolitique.

Dans *La Peinture troubadour: deux artistes lyonnais, Pierre Révoil (1776-1842), Fleury Richard (1777-1852)* Marie-Claude Chaudonneret aborde la vie et l'oeuvre de deux peintres troubadour. Tentant de cerner le phénomène de la peinture de style troubadour, l'auteure règle la question du message politique véhiculé dans les oeuvres troubadour comme suit:

[...] il convient d'éviter de voir des significations politiques dans le choix des sujets [...] la majorité des peintres recherche des sujets «intéressants» où ils peuvent glisser une intention sentimentale ou moralisante.²²

De manière générale, Marie-Claude Chaudonneret adopte la vision traditionnelle selon laquelle la peinture de style troubadour est la manifestation d'un intérêt pour le passé national.

L'ouvrage le plus ambitieux consacré à la peinture de style troubadour est certes *Le Style troubadour* écrit par François Pupil. L'auteur y brosse un portrait des origines de la peinture troubadour et des facteurs qui ont contribué à la constitution du style. Il y définit également les caractéristiques du style. Dans cet ouvrage, François Pupil aborde aussi la question du message sociopolitique de la peinture de style troubadour. Il avance la possibilité de

20. Marie-Claude CHAUDONNERET, *La Peinture troubadour: deux artistes lyonnais, Pierre Révoil (1776-1842), Fleury Richard (1777-1852)*.

21. François PUPIL, *Le Style troubadour*.

22. Marie-Claude CHAUDONNERET, *La Peinture troubadour: deux artistes lyonnais, Pierre Révoil (1776-1842), Fleury Richard (1777-1852)*, p.26.

voir un message sociopolitique dans l'évocation du passé idéalisé qui apparaît dans les oeuvres troubadour:

[...] il put y avoir une intention politique derrière l'évocation mais il faut sans doute tempérer le besoin d'idéologie, dont notre époque est tellement saturée pour retrouver l'esprit de fantaisie du XVIII^e siècle. Le déroulement des événements politiques permet effectivement d'accréditer toutes les théories et de trouver différents moments d'expression pour les idées républicaines, athées et néo-classiques, d'une part, et les idées royalistes, catholiques et romantiques, de l'autre. Cependant, les amateurs d'art et les lecteurs de nouvelles historiques se bornèrent souvent à considérer le passé comme une simple curiosité et contentèrent seulement leur besoin d'évasion dans les récits du temps passé.²³

François Pupil nous apparaît réducteur dans sa perception car c'est avec réserve qu'il souligne une évocation possible de sentiments royalistes dans la peinture de style troubadour.

Le catalogue de l'exposition *Romance and Chivalry*²⁴ (1996) offre le portrait le plus à jour du phénomène troubadour. Les textes de Marie-Claude Chaudonneret et de François Pupil qui figurent dans ce catalogue restent dans le giron de leurs ouvrages antérieurs. Par exemple, François Pupil écrit au sujet de la peinture de style troubadour qu'il nomme aussi «chivalric taste»:

Gallantry, knightly exploits, the feminine universe, refinement of decor, such were to be the characteristics of this art, which offered a welcome distraction from the dazzling glories of imperial neoclassicism. A phenomenon of fashion under the Empire, chivalric taste acquired another dimension under the Bourbon Restoration [...].²⁵

Peinture aux propos divertissants pour Pupil, la peinture de style troubadour du temps de l'Empire reste aux yeux de Marie-Claude Chaudonneret «the project of reconstituting a dream-like past».²⁶ Nadia Tscherny, dans un texte

23. François PUPIL, *Le Style troubadour*, p.32.

24. Nadia Tscherny et Guy Stair Sainy, eds., *Romance and Chivalry: History and Literature Reflected in Early Nineteenth-Century French Painting*.

25. PUPIL François, «A Survey of National Historical and Literary Themes in French Painting» dans *Ibid.*, p.176.

26. Marie-Claude CHAUDONNERET, «The Genre Anecdotic, or the Evocation of a Dream-Like Past» dans *Ibid.*, p.67.

également produit pour l'exposition *Romance and Chivalry* intitulé «Nostalgia and Nationalism: Subjects from French History and the Lives of Kings», souligne d'abord la nostalgie et le nationalisme inhérents à la peinture de style troubadour, pour ensuite affirmer que les propos royalistes de la peinture de style troubadour n'apparaissent qu'après la Restauration. Nadia Tscherny débute d'ailleurs son texte par ces mots:

Following the Revolution in France sentiments of nostalgia and nationalism combined with developments in taste and collecting to create a new interest in paintings of French history. Shortly thereafter, in 1814, the Restoration of the Bourbon dynasty added political motivations insuring the survival of this genre in academic painting through most of the first half of the nineteenth century.²⁷

La peinture de style troubadour demeure donc perçue comme l'ambassadrice d'une mode, d'une nostalgie, d'un passé idéalisé, de propos divertissants et de valeurs nationalistes. Les propos sociopolitiques à caractère royaliste des premières peintures de style troubadour ne constituent pas, pour ces trois auteurs, une des balises pour une définition de ce corpus.

Notre recherche sur les fondements sociopolitiques de la peinture de style troubadour tente d'explorer des sentiers encore peu empruntés par les chercheurs qui s'y sont intéressés. Des éclairages supplémentaires ont donc dû être puisés dans des ouvrages qui se situent en périphérie du sujet troubadour. Les écrits de Francis Haskell et de Ruth Kaufmann nous ont permis de voir la peinture de style troubadour comme porteuse d'un message politique.²⁸ «The Manufacture of the Past in Nineteenth-Century Painting» de Francis Haskell et «François Gérard's *Entry of Henry IV into Paris: The Iconography of Constitutional Monarchy*» de Ruth Kaufmann démontrent

27. Nadia TSCHERNY, «Nostalgia and Nationalism: Subjects from French History and the Lives of Kings» dans *Ibid.*, p.80.

28. Francis HASKELL, «The Manufacture of the Past in Nineteenth-Century Painting» dans *Past and Present in Art and Taste*, New Haven & Londres, Yale University Press, 1987. Ruth KAUFMANN, «François Gérard's *Entry of Henri IV into Paris: The Iconography of Constitutional Monarchy*».

que des commentaires sur l'actualité politique se retrouvent illustrés de façon métaphorique dans des scènes rappelant l'histoire de France et peintes au XIX^e siècle. Ces deux auteurs renforcent l'idée selon laquelle les thèmes puisés dans l'histoire de la France pouvaient alors être empreints d'une contemporanéité dans leurs propos.

En exemple, citons Ruth Kaufmann qui dans «François Gérard's *Entry of Henry IV into Paris: The Iconography of Constitutional Monarchy*» se concentre sur un tableau de François Gérard présenté au Salon de 1817. Sans être une oeuvre de style troubadour, *L'entrée d'Henri IV dans la ville de Paris, en 1594* (fig. 4) est une oeuvre tournée vers le passé, traitant d'un thème monarchique; elle illustre le roi Henri IV entouré d'une foule dans la ville de Paris. Ruth Kaufmann écrit au sujet de ce tableau peint durant la Restauration:

Gérard's achievement was to combine a majestic royal image, a depiction of the bourgeoisie which acknowledged their increased importance, and a representation of the reality of reconciliation through numerous allusions to Restoration France drawn from an abundantly detailed national history episode.²⁹

Cet épisode du règne de Henri IV servait ainsi de toile de fond afin de commenter le contexte politique dans lequel s'effectuait le retour des Bourbons. Les propos de Ruth Kaufmann visent cependant une peinture d'histoire produite au moment de la Restauration, période ultérieure à celle qui nous intéresse.

Dans «The Manufacture of the Past in Nineteenth-Century Painting», Francis Haskell traite un peu plus spécifiquement de la peinture de style troubadour. L'auteur appuie ses dires en élaborant sur le message politique présenté dans des oeuvres troubadour comme *Valentine de Milan pleurant la*

29. Ruth Kaufmann, «François Gérard's *Entry of Henry IV into Paris: The Iconography of Constitutional Monarchy*», p.794.

mort de son époux³⁰ (1802) (fig. 1) de Fleury Richard ou Charles-Quint venant visiter l'église de Saint-Denis, où il est reçu par François 1^{er}, accompagné de ses fils et des premiers de sa cour (1812) (fig. 5) de Antoine-Jean Gros. Francis Haskell considère des oeuvres troubadour produites durant l'Empire non pas pour la teneur royaliste de leur message. Il cite la peinture de style troubadour produite durant l'Empire comme un exemple parmi d'autres d'un corpus aux thèmes tournés vers le passé qui commente la scène politique du XIX^e siècle.

De même, le mémoire de maîtrise de Kimberly Ann Jones, *The Political Uses of the Image of Henri IV during the Bourbons Restoration* et l'article de Carol Duncan «Ingres's Vow of Louis XIII and the Politics of the Restoration» traitent de la signification sociale et politique de certains thèmes monarchiques.³¹ Ces textes prennent toutefois en considération une production qui appartient à un contexte politique qui n'est plus celui de l'Empire.

Le caractère implicite du message royaliste présenté dans la peinture de style troubadour produite durant l'Empire se retrouve expliqué en partie dans un texte de Susan L. Siegfried. «The Politicisation of Art Criticism in the Post-Revolutionary Press»³² a été utile pour dresser un parallèle entre le camouflage des sentiments royalistes dans les critiques littéraires et artistiques de l'époque napoléonienne et la pratique de ce même phénomène dans la peinture de style troubadour. Dans cet article, Susan L. Siegfried fait remarquer, qu'à l'époque napoléonienne, les sentiments royalistes sont

30. Francis HASKELL, «The Manufacture of the Past in Nineteenth-Century Painting», p.86.

31. Kimberly Ann JONES, *The Political Uses of the Image of Henri IV during the Bourbon Restoration*. Carol DUNCAN, «Ingres's Vow of Louis XIII and the Politics of the Restoration» troisième chapitre dans *The Aesthetics of Power*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

32. Susan L. SIEGFRIED, «The Politicisation of Art Criticism in the Post-Revolutionary Press» dans *Art Criticism in Nineteenth-Century France*, Michael Orwicz, ed., Manchester & New York, Manchester University Press, 1995, pp.9-18.

menacés par la censure. La censure s'abattait alors sur tous les écrits «offensants pour le Souverain ou nuisibles aux intérêts de l'État».³³ L'auteure rapporte que dans ce contexte, certains critiques d'art ont dû véhiculer de façon implicite les propos royalistes tenus dans leurs écrits.³⁴ Elle cite le cas de deux critiques, Boutard et Geoffroy, qui souhaitaient retrouver une monarchie absolue telle qu'elle existait à la fin du XVII^e siècle.³⁵ Leurs critiques devaient être lues entre les lignes pour être parfaitement comprises. Les propos sur l'art devenaient ainsi une couverture pour faire passer des opinions politiques. Les journaux artistiques, moins touchés par la censure que les journaux de l'actualité politique, étaient vite devenus d'autres voies pour l'expression des sentiments royalistes. L'article de Siegfried offre ainsi un modèle intéressant pour concevoir la peinture de style troubadour comme un véhicule de sentiments royalistes.

La perspective que nous développons dans ce mémoire a été guidée par des ouvrages traitant spécifiquement de la peinture de style troubadour et complétée par des écrits développant des modèles pouvant être transférés à cette peinture. L'ensemble de ces sources nous permet, en effet, de poursuivre une réflexion sur les fondements sociopolitiques de la peinture de style troubadour en étayant particulièrement le message royaliste dont cette peinture est empreinte.

33. Henri WELSCHINGER, *La Censure sous le premier Empire*, Paris, Charavay, 1882, p.29.

34. Susan L. SIEGFRIED, «The Politicisation of Art Criticism in the Post-Revolutionary Press», p.10.

35. *Ibid.*, pp.17-18.

Chapitre II Les antécédents artistiques de la peinture de style troubadour

Ce chapitre permet de mieux cerner les premières formes troubadour qui apparaissent au XVIII^e siècle en littérature, dans les illustrations des livres d'histoire et dans celles des récits troubadour. Des thèmes troubadour reviennent également dans d'autres modes d'expressions de la même époque allant de la chanson au théâtre en passant par la sculpture et la peinture. Ce chapitre, à caractère rétrospectif, fait ressortir l'importance d'un bagage artistique pré-troubadour cumulé avant les bouleversements sociaux et politiques de la fin du XVIII^e siècle. La peinture de style troubadour reprend en effet les thèmes, les personnages, les décors, l'iconographie, les anecdotes et surtout les valeurs véhiculées par les écrivains et les illustrateurs du XVIII^e siècle. La peinture de style troubadour, associée à des formes d'art du passé, est ainsi généralement perçue comme le prolongement d'un intérêt né au XVIII^e siècle pour l'histoire de la France et la valorisation de la nation française.³⁶

Art pictural du XVIII^e siècle et thèmes monarchiques

Les peintres troubadour ne sont pas les premiers à traiter de thèmes à caractère monarchique en peinture. Un millénaire de gouvernement monarchique a fourni de multiples représentations de souverains, du portrait

36. François Pupil élabore sur le patriotisme qui accompagne les premières formes de fantaisie troubadour (1750-1780). François PUPIL, *Le Style troubadour*, p.350. Francis Haskell mentionne le sentimentalisme et le patriotisme inhérents à la peinture d'histoire tournée vers le Moyen Âge. Francis HASKELL, «The Manufacture of the Past in Nineteenth-Century Painting», p.83. Nadia Tscherny suggère de voir la peinture de style troubadour comme porteuse de sentiments nationalistes. Nadia TSCHERNY, «Nostalgia and Nationalism: Subjects from French History and the Lives of Kings» dans Nadia Tscherny et Guy Stair Sainty, eds., *Romance and Chivalry: History and Literature Reflected in Early Nineteenth-Century French Painting*, p.80.

à la scène commémorative en passant par l'allégorie ou la scène historique.³⁷ Au cours du XVIII^e siècle, des thèmes monarchiques empruntés à l'histoire médiévale apparaissent plus fréquemment en art. Cependant, les remous révolutionnaires provoquent une pause dans l'utilisation des thèmes monarchiques.³⁸ Ces thèmes reviendront en force grâce aux peintres troubadour. Ainsi, au moment où les peintres troubadour émaillent leurs oeuvres de François 1^{er}, de Saint Louis, de Clovis, de Louis XII et Louis XIII, d'Henri IV, de Jeanne d'Arc, de Gabrielle d'Estrée, de Sully, de Bayard ou de Du Guesclin, ils semblent poursuivre une tradition de thèmes déjà formulés au XVIII^e siècle.³⁹

Jean Locquin, dans son ouvrage sur la peinture d'histoire en France, avance que les premiers sujets tirés du Moyen Âge apparaissent en peinture durant la deuxième moitié du XVIII^e siècle.⁴⁰ On observe, au cours du XVIII^e siècle, une recrudescence d'un intérêt marqué pour l'histoire nationale française. François Pupil écrit d'ailleurs «[...] l'originalité du XVIII^e siècle apparaît cependant très nettement dans le nouveau regard porté à l'histoire des temps non classiques».⁴¹ Ce phénomène se traduit en peinture par un essor des sujets nationaux au détriment des thèmes antiques.⁴² Peu avant la Révolution, les amateurs d'art, qui fréquentent les Salons, prisent la peinture portant sur des sujets nationaux. Parallèlement à cette recherche historique, le gouvernement de l'Ancien Régime encourage le développement d'une peinture illustrant le passé national.⁴³ De nombreuses commandes effectuées

37. François PUPIL, *Le Style troubadour*, p.245.

38. Robert ROSENBLUM, «Painting under Napoleon 1800-1814» dans *French Painting 1774-1830: The Age of Revolution*, catalogue d'exposition, Détroit, Detroit Institute of Arts, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1975, pp.168-169.

39. François Pupil, *Le Style troubadour*, pp.99-100.

40. Jean LOCQUIN, *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, Henri Laurens, 1912, p.277.

41. François PUPIL, *Le Style troubadour*, p.33.

42. *Ibid.*, p.238.

43. *Ibid.*, p.238.

par Louis XVI viennent ainsi enrichir le créneau de la peinture d'histoire nationale.⁴⁴ C'est à cette époque que Henri IV se retrouve dans des allégories comme celle peinte par Nicolas-Bernard Lépicié en 1771, à la Faculté de Médecine de Paris. Le roi est montré en guerrier dans une oeuvre intitulée *l'Apothéose de Henri IV*.⁴⁵ La même année, Henri IV se retrouve auprès de Gabrielle d'Estrée dans une scène plus sentimentale peinte par Jean Courège.⁴⁶ Ces deux exemples comptent parmi une pléthore d'oeuvres de la fin du XVIII^e siècle consacrées à Henri IV et à d'autres figures de la monarchie française. D'ailleurs, Kimberly Ann Jones souligne ce fait dans son mémoire:

[...] images of Henri IV, like those of other figures drawn from France's national past, became noticeably recurrent themes in the Salon exhibitions of the eighteenth century.⁴⁷

Les figures de la monarchie française ont ainsi audience dans les Salons de la deuxième moitié du XVIII^e siècle.⁴⁸

Les thèmes monarchiques en peinture sont antérieurs à l'oeuvre des peintres troubadour. Il faut toutefois souligner que la peinture de style troubadour renouvelle la présentation de ces thèmes. Les formats des tableaux troubadour sont plus intimistes et répondent davantage au goût pour les scènes de genre. L'exactitude historique dans la reconstitution des décors d'époque domine les scènes troubadour. Ainsi, les thèmes monarchiques perdurent, mais dans un style adapté à de nouvelles réalités. Les thèmes monarchiques ne sont plus exaltés dans la grandeur des lieux publics dans le but de refléter une image monarchique de la France, mais ils sont plutôt montrés à travers de petites oeuvres dédiées à des lieux plus intimes.

44. Frédéric BOYER, «Le Goût pour le Moyen Âge dans la peinture française du XVIII^e siècle», *Bulletin des Antiquaires de France*, 1950-51, p.8. François PUPIL, *Le Style Troubadour*, p.238.

45. Jean LOCQUIN, *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, p.278.

46. *Ibid.*, p.280.

47. Kimberly Ann JONES, *The Political Uses of the Image of Henri IV during the Bourbon Restoration*, p.1.

48. Jean LOCQUIN, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, pp.280-286.

Littérature du XVIII^e siècle et thèmes monarchiques

Les thèmes monarchiques qui caractérisent la peinture de style troubadour semblent pourtant moins enracinés à la tradition picturale qu'à la tradition littéraire. Henri Jacoubet est le premier à étayer les origines littéraires du style troubadour. Il le fait cependant lors d'études consacrées, de prime abord, à la littérature troubadour.⁴⁹ Depuis, François Pupil dans *Le Style troubadour* a fait de la peinture de style troubadour son principal objet d'étude.⁵⁰ Dans cet ouvrage, Pupil met en relief les liens qui se sont tissés entre le phénomène de redécouverte de la littérature médiévale, la naissance au XVIII^e siècle d'un genre littéraire dit «troubadour» et la peinture du même nom. Pupil avance que «l'art troubadour n'eût pas été aussi important s'il n'y avait eu auparavant ce phénomène particulier de redécouverte du Moyen Âge»,⁵¹ notamment à travers les recherches sur l'histoire nationale et la littérature tant médiévale que troubadour. Pupil considère donc que la peinture de style troubadour fut grandement nourrie par la littérature.

Le caractère narratif de la peinture de style troubadour renseigne sur ses origines littéraires. La peinture de style troubadour est d'ailleurs nommée «peinture de genre anecdotique» par ses contemporains: des anecdotes puisées dans la littérature sont prétextes à mettre en peinture des personnages de la monarchie française.⁵² À titre d'exemple, les aventures sentimentales de Mlle de Lussan publiées comme *Anecdotes de la cour de François 1^{er}* (1748) fut un ouvrage populaire marquant qui à sa manière a préparé la vision

49. Henri JACOBET, *Le Comte de Tressan et les origines du genre troubadour*. Henri JACOBET, *Le Genre troubadour et les origines françaises du romantisme*.

50. François Pupil, *Le Style troubadour*.

51. *Ibid.*, p.47.

52. Marie-Claude CHAUDONNERET, *La Peinture troubadour: deux artistes lyonnais, Pierre Révoil (1776-1842), Fleury Richard (1777-1852)*, p.15.

troubadour du passé.⁵³ François Pupil avance, eu égard aux anecdotes de Mlle de Lussan: «[...] tous les motifs des romances troubadour sont déjà réunis puisque l'histoire est la toile de fond du récit».⁵⁴ Les peintres troubadour s'inspiraient de manière générale, des anecdotes, des valeurs, des personnages et des décors rapportés dans les récits troubadour et les récits médiévaux.

Comme le mentionne François Pupil, l'enfance des peintres troubadour est baignée par la littérature troubadour.⁵⁵ Encore jeunes, ils découvrent plusieurs histoires publiées dans les livres de la *Bibliothèque bleue* (une importante collection de récits divertissants sur le Moyen Âge parue au XVIII^e siècle). Fleury Richard, un des plus sérieux peintres troubadour, avait dix ans quand les aventures de *Richard sans peur* sont publiées.⁵⁶ Avant même que les peintres troubadour commencent à peindre, leur imaginaire est nourri de héros et d'aventures. Ils connaissent, dès leur enfance, la vague d'engouement pour le Moyen Âge qui se répand de façon marquée en littérature après 1760.⁵⁷

L'intérêt du moment porte sur la découverte du Moyen Âge et sur l'histoire à travers la littérature, mais par la même occasion, la vie des rois de France se retrouve au centre de ce phénomène littéraire. Comme le rappelle François Pupil:

Le souvenir des personnages célèbres a toujours été entretenu par les biographes et l'histoire a surtout été écrite à partir des vies des hommes illustres.⁵⁸

C'est donc en partie, à travers la vie des rois de France, que les jeunes peintres troubadour découvrent, en littérature, le Moyen Âge.

53. François PUPIL, *Le Style troubadour*, p.150.

54. *Ibid.*, p.150.

55. *Ibid.*, p.319.

56. *Ibid.*, p.319.

57. *Ibid.*, p.50.

58. *Ibid.*, p.48.

L'imagerie constituée par les graveurs et les illustrateurs du XVIII^e siècle

La littérature médiévale et la littérature troubadour ont influencé l'émergence de thèmes monarchiques dans la peinture de style troubadour et ce, plus que la tradition picturale du XVIII^e siècle ne put le faire. Les sources d'inspiration visuelle ont été puisées ailleurs que dans la peinture d'histoire du XVIII^e siècle. Le bagage laissé par les graveurs et les illustrateurs de la fin de l'Ancien Régime semble constituer un fonds visuel intéressant pour les peintres troubadour. Il est question de «glissement vers l'iconographie troubadour», depuis l'œuvre des graveurs et des illustrateurs jusqu'aux tableaux de style troubadour.⁵⁹

Certains illustrateurs tels Moreau le Jeune, Louis-Félix de La Rue et Clément-Pierre Marillier ont participé à cette période embryonnaire de l'art troubadour. Marillier, par exemple, a illustré des textes anciens adaptés par le comte de Tressan⁶⁰ avec notamment *Le Petit Jehan de Saintré* et *Amadis de Gaule* (fig. 6). Ce sont ces illustrateurs qui, durant l'Ancien Régime, tentent de donner un visage au Moyen Âge exalté dans la littérature. Ils le font d'abord dans des ouvrages comme la *Henriade* de Voltaire. Juliette Rigal dans «L'Iconographie de la *Henriade* au XVIII^e siècle ou la naissance du style troubadour» considère d'ailleurs que les illustrations qui accompagnent les premières éditions du poème de Voltaire sont la manifestation d'un langage troubadour naissant.⁶¹ Dans les illustrations de la *Henriade*, le souci de reproduire les décors et les costumes de l'époque de Henri IV, ainsi que de rendre une image idéalisée d'un roi bon et courtois sont combinés avec la

59. *Ibid.*, p.316.

60. *Ibid.*, p.322.

61. Juliette RIGAL, «L'Iconographie de la *Henriade* au XVIII^e siècle ou la naissance du style troubadour», *Studies on Voltaire in the Eighteenth Century*, no.32, 1965, p.24.

volonté de saisir l'anecdote. Les illustrations (fig. 7) de Charles Eisen conçues pour une édition de la *Henriade* publiée vers 1767 ont cette expression "troubadouresque".⁶² Le traitement des thèmes monarchiques devient donc troubadour avant même la fin de l'Ancien Régime.

Par la suite, les récits de la *Bibliothèque bleue*, de la *Bibliothèque des dames* et de la *Bibliothèque universelle* des romans sont également enrichis d'illustrations. Cependant, elles ne sont pas toutes d'une grande exactitude historique: des anachronismes dans les décors et dans les costumes s'y glissent. Soulignons que l'aspect romancé des fictions laisse une latitude aux illustrateurs qui idéalisent et transforment le passé. Durant l'Ancien Régime, les connaissances des modes décoratives et vestimentaires du passé demeurent vagues. Ce sont les peintres troubadour qui peaufineront l'exactitude dans les représentations du passé médiéval surtout en ce qui concerne les décors et les habits. Néanmoins, les illustrateurs de la fin de l'Ancien Régime ont constitué les assises d'une iconographie tournée vers le Moyen Âge et la monarchie française.

Les illustrations d'ouvrages érudits fournissent également un répertoire pour les peintres troubadour. Montfaucon, dans son ouvrage portant sur les *Monumens de la Monarchie française* (1729-1733) est le premier qui tente de reconstituer les costumes et l'allure des différents rois de l'histoire de France.⁶³ Montfaucon y reproduit des miniatures du XVI^e siècle. Il signe, en 1732, la copie d'une miniature mettant en scène Henri Roi de Navarre (fig. 8). Ce type d'ouvrage, moins populaire mais pourtant très pertinent comme source iconographique pour l'élaboration de thèmes monarchiques, a pu être consulté d'abord par les illustrateurs de la fin de l'Ancien Régime puis, par les peintres troubadour.

62. François PUPIL, *Le Style troubadour*, p.472.

63. *Ibid.*, p.77.

Le théâtre, la chanson, la sculpture et l'évocation de thèmes monarchiques

Le théâtre et la chanson du XVIII^e siècle sont aussi porteurs de thèmes monarchiques.⁶⁴ Ces formes d'expression sont contaminées par la mode médiévale car elles puisent directement dans la littérature. Elles ne sont donc pas novatrices dans l'instauration des thèmes monarchiques en art. Même en sculpture, les thèmes monarchiques se remarquent bien avant la Révolution. Louis XVI, qui avait entrepris de populariser les vertus des grands hommes de l'histoire de France, s'était proposé mécène d'une série de vingt-quatre statues représentant les héros nationaux.⁶⁵ L'une de ces statues devait montrer le chevalier Bayard parlant à son épée après avoir sacré chevalier François 1^{er} (fig. 9). Ce thème renvoyait de manière indirecte à la monarchie française, puisqu'il était question de l'honneur dont le chevalier se couvrait en servant son roi. La sculpture, il faut le souligner, n'est guère déterminante dans la constitution des thèmes troubadour. Ce médium, à l'instar du théâtre et de la chanson, reste influencé par des formes artistiques déjà tournées vers la reconstitution d'un passé médiéval et monarchique.

Réflexion sur le message sociopolitique de la peinture de style troubadour: le message patriotique et nationaliste de la peinture de style troubadour

Le chapitre I^{er} de ce mémoire intitulé «Revue des recherches sur les fondements sociopolitiques de la peinture de style troubadour» montre de manière générale que la peinture de style troubadour est perçue comme

64. Kimberly Ann JONES, *The Political Uses of the Image of Henri IV during the Bourbon Restoration*, pp.106-116.

65. François PUPIL, *Le Style troubadour*, p.374.

véhiculant un message patriotique et nationaliste. En effet, la peinture de style troubadour est généralement considérée comme étant synonyme d'intérêt pour l'histoire de la France et pour la valorisation de la nation française à travers un passé idéalisé. Ce présent chapitre fait voir le pont qui existe entre les diverses formes de langage pré-troubadour et la peinture de style troubadour. Les thèmes monarchiques qui sont exprimés au XVIII^e siècle dans la peinture, dans la littérature troubadour, dans l'imagerie des graveurs et des illustrateurs, dans la chanson, le théâtre et la sculpture, apparaissent comme des sources d'inspiration pour la constitution du style troubadour. Les observations faites dans ce chapitre donnent encore une fois l'occasion de voir la peinture de style troubadour comme le prolongement d'un intérêt soutenu pour l'histoire nationale.

Les anecdotes de l'histoire des bons rois de France touchaient davantage la fierté du peuple français que ne pouvait le faire par exemples les thèmes et les héros de l'Antiquité. Patriotisme et Nationalisme étaient des sentiments qui convenaient à la propagande de l'Empire. Francis Haskell entérine cette perspective:

This mood of nostalgia for the *ancien régime* and of fervent patriotism was actively encouraged by Napoleon who hoped to give it a particular slant.⁶⁶

Robert B. Holtman dans *Napoleonic Propaganda* renchérit: «the propaganda machine used a vocabulary of words and phrases designed to appeal to the people's sense of patriotism».⁶⁷ La propagande napoléonienne tenait en plus haute estime les sentiments patriotiques et nationalistes: l'Empereur exploitait, en effet, ces sentiments dans son projet de repousser les frontières de l'Empire.

66. Francis HASKELL, «The Manufacture of the Past in Nineteenth-Century Painting», p.83.

67. Robert B. HOLTMAN, *Napoleonic Propaganda*, New York, Greenwood Press, 1950, pp.176-177.

Les lectures demeurent toutefois multiples: la peinture de style troubadour semble être le prolongement d'un art et de valeurs reflétant le patriotisme et le nationalisme de la France du XVIII^e siècle, mais nous croyons qu'elle reflète également des sentiments royalistes qui ont survécu à la Révolution. Cet attachement à l'art sous l'Ancien Régime fait aussi de la peinture de style troubadour le prolongement d'un art tourné vers l'expression favorable du passé monarchique français et donc, par extension, de sentiments royalistes.

Chapitre III

La peinture de style troubadour porteuse d'un message royaliste

Comme nous l'avons exposé précédemment, la peinture de style troubadour est reconnue pour avoir suscité des sentiments favorables envers la nation française. Nous croyons que la peinture de style troubadour est aussi porteuse d'un message royaliste et ce, même à l'époque de l'Empire. Cette dernière affirmation au sujet du message sociopolitique de la peinture de style troubadour offre une perspective qui n'est certes pas la plus répandue.

Dans le contexte politique de la Restauration, le patriotisme et le nationalisme de la peinture de style troubadour se retrouvent ouvertement accompagnés de valeurs royalistes. Les thèmes de la peinture de style troubadour cautionnaient alors de manière évidente la tradition monarchique en France. Les sentiments royalistes pouvaient être manifestés à découvert car ils confirmaient et légitimaient le pouvoir des Bourbons.⁶⁸ Pourtant, nous constatons que ces sentiments étaient déjà présents dans les débuts de la peinture de style troubadour. Nous croyons en déceler des traces dès l'époque napoléonienne. Ces sentiments sont toutefois présentés de façon camouflée.

La peinture de style troubadour a été conçue par des peintres royalistes rattachés à l'atelier du peintre Jacques-Louis David. Fleury Richard et Pierre Révoil ont été à l'origine de la peinture de style troubadour. Ces deux individus sont d'ailleurs identifiés comme les membres d'un groupe d'artistes royalistes et catholiques connu sous le nom des muscadins. «Muscadins» est de manière générale le nom donné, après 1794, aux royalistes dont la tenue excentrique symbolisait une réaction idéologique. Lorenz Eitner,

⁶⁸. Kimberly Ann JONES, *The Political Uses of the Image of Henri IV during the Bourbon Restoration*, p.2.

dans *An Outline of 19th Century European Painting* taxe d'ailleurs les muscadins de «youths of royalist and catholic leanings». ⁶⁹

En abordant l'oeuvre et la vie de Fleury Richard et de Pierre Révoil nous traiterons, au cours de ce chapitre, du contexte dans lequel ont évolué les débuts de la peinture de style troubadour. Nous tenterons, par la même occasion, de souligner cette aura royaliste que nous croyons inhérente aux fondements sociopolitiques de la peinture de style troubadour. Deux oeuvres de style troubadour seront également citées en exemples afin de mettre en relief les sentiments royalistes qui se manifestent à travers les créations de Fleury Richard et de Pierre Révoil.

L'avènement de la peinture de style troubadour

Le tableau de Fleury Richard montrant *Valentine de Milan pleurant la mort de son époux* (fig. 1) est présenté au Salon de 1802. Cette oeuvre est dès lors perçue comme étant l'acte de naissance de la peinture de style troubadour. ⁷⁰ Les critiques de l'époque firent de *Valentine de Milan pleurant la mort de son époux* une sorte de manifeste du style. ⁷¹ La peinture de style troubadour venait de faire son entrée dans les milieux officiels.

La peinture de style troubadour renouvelle alors la peinture de genre et la peinture d'histoire. Elle combine l'anecdote, le format intimiste et le fini léché de la peinture de genre avec les thèmes monarchiques de la peinture d'histoire. De plus, la peinture de style troubadour reformule le langage pré-troubadour développé sous l'Ancien Régime. Elle se définit avec des caractéristiques bien précises:

69. Lorenz EITNER, *An Outline of 19th Century European Painting*, New York, Harper & Row, 1987, p.158.

70. Joséphine LE FOLL, «Le Style troubadour», p.34.

71. François PUPIL, *Le Style troubadour*, p.125.

Le souci de la vérité historique a ainsi fait disparaître le charme un peu extravagant des premières illustrations troubadour. Les jolies évocations du passé ont été remplacées par des imitations plus consciencieuses.⁷²

Vraisemblance historique et imitation consciencieuse sont des principes qui régissent la peinture de style troubadour dans ses citations d'une époque révolue. Les vêtements, les personnages, les objets et les décors sont habilement reconstitués dans les moindres détails. Les artistes troubadour arrivent à formuler une image du passé en utilisant les livres d'histoire, les documents d'archives ou les objets exposés au *Musée des monuments français*.⁷³ La peinture de style troubadour apparaît donc à l'époque comme une formule originale.

Après *Valentine de Milan pleurant la mort de son époux*, la peinture de style troubadour ne tarde pas à se faire remarquer dans les Salons. Un contemporain des peintres troubadour précise dans ses mémoires que «c'est en effet de 1803 à 1808 que le genre anecdotique commença à être cultivé avec succès [...]».⁷⁴ Ce qui confirme que la peinture de style troubadour est prisée au temps où Napoléon occupe la scène politique.

Cependant, à l'extérieur des milieux officiels, la peinture de style troubadour fait son apparition quelques années avant *Valentine de Milan pleurant la mort de son époux*. Colette Caubissons note qu'en 1793 l'inspiration moyenâgeuse «prend désormais la forme anecdotique, mère du genre troubadour» et ce, en partie, grâce à l'ouverture au public du Musée des monuments français.⁷⁵ Les débuts de l'activité artistique de Pierre Révoil et

72. *Ibid.*, p.324.

73. Une section de ce chapitre sera consacrée au Musée des monuments français. Le Musée des monuments français présentait des sculptures et des objets associés à la monarchie française.

74. E.J. DELÉCLUZE, *Louis David, son école et son temps*, 1855, Paris, Macula, 1983, p.293.

75. Colette CAUBISSONS, «Peinture et préromantisme pendant la Révolution française», *Gazette des Beaux Arts*, vol.43, no.4, décembre 1961, p.369.

de Fleury Richard correspondent en fait à la naissance de la peinture de style troubadour. Cette dernière est donc étroitement liée à ces noms, mais également à l'influence qu'a eue sur eux le Musée des monuments français.

Alexandre Lenoir et le Musée des monuments français

Le Musée des monuments français abritait les tombeaux des rois de France sauvés de la vague de vandalisme révolutionnaire. Il renfermait également des bustes, des objets du culte et autres témoins de l'art des siècles passés (fig. 10). Le Musée des monuments français avait d'abord pris la forme d'un dépôt d'oeuvres, pour en 1793, devenir un musée ouvert au public.⁷⁶ Alexandre Lenoir était l'instigateur et le promoteur de ce projet. Il avait entrepris de mettre sur pied un musée qui éveillerait le peuple français à son passé par l'entremise des oeuvres d'art. Il avait manifesté l'espoir que la collection du musée jouerait également un rôle dans l'éducation des artistes.⁷⁷

Le Musée des monuments français s'est révélé être d'une importance capitale dans la constitution du style troubadour. Dans ce hangar du passé, certains muscadins y ont trouvé une muse pour une représentation monarchique et médiévale de l'anecdote. Francis Haskell dans «The Musée des Monuments Français» mentionne l'intérêt alors manifesté par les artistes, surtout ceux qui cultivaient des sentiments royalistes, à venir admirer les monuments du musée:

artists as well as scholars had flocked to the Musée des Monuments Français in its heyday, particularly those of royalist inclinations, and

76. Le Musée des monuments français fut ouvert au public pour la première fois à Paris en août 1793. Il faut toutefois attendre 1795 pour qu'il soit reconnu officiellement et ouvre ses portes de manière permanente. Francis HASKELL, «The Musée des Monuments Français», p.241.

77. *Ibid.*, p.242.

they had found in it sources for their so-called 'troubadour' pictures which represented some of the more informal episodes of French history.⁷⁸

Fleury Richard, Pierre Révoil, et quelques autres artistes rattachés à l'atelier du peintre Jacques-Louis David comme Auguste Forbin et François-Marius Granet, gravitaient autour du Musée des monuments français.⁷⁹ Ils pouvaient aller y admirer:

[...] cinq cents monuments [...] disposés par ordre chronologique dans des salles ornées des princes et des personnages célèbres de l'époque à laquelle chacune d'elles est consacrée et décorées avec l'architecture convenable à chacune des époques.⁸⁰

Alexandre Lenoir décrit ainsi le «Musée royal du Musée des monuments français» dans une «notice sur l'état de ce musée consacré à l'histoire de la monarchie française ainsi qu'à celle de l'art en France».⁸¹ Les muscadins allaient au Musée des monuments français comme dans un lieu qui les catapultait dans le passé, tant par son contenu artistique que par l'ambiance qui y régnait.

Alexandre Lenoir avait formulé un souhait quant à la vocation éducative du Musée des monuments français, lequel s'était réalisé comme le souligne Francis Haskell: «[...] it is often simple to find particular details of furnishing or costume in troubadour pictures which were clearly derived from objects in the museum».⁸² Les artistes troubadour pouvaient également consulter les écrits de Lenoir publiés sous forme de catalogue du Musée des monuments français. De 1792 à 1816, Lenoir a fait imprimer plus de douze rééditions de ce catalogue.⁸³ Les anecdotes de l'histoire de France qui

78. *Ibid.*, p.249.

79. Pierre Révoil, Fleury Richard et François-Marius Granet comptent parmi les élèves de David qui ont eu un intérêt marqué pour le Musée des monuments français. François BENOIT, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire*, Genève, Slatkine-Megariotis, 1975, p.123.

80. François Benoit cite Alexandre Lenoir. *Ibid.*, p.121.

81. *Ibid.*, p.121.

82. Francis HASKELL, «The Musée des Monuments Français», p.250.

83. François BENOIT, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire*, p.122.

parsemaient le catalogue ont sans doute alimenté l'imagination des peintres troubadour.⁸⁴

Le Musée des monuments français a exercé une influence marquante auprès des peintres troubadour d'allégeance royaliste. Il ne faut toutefois pas surestimer le rôle d'Alexandre Lenoir auprès de ces mêmes artistes. Alexandre Lenoir demeure le bâtisseur du Musée des monuments français. Il est peu probable qu'il se soit en plus donné comme tâche d'attiser les sentiments royalistes des jeunes artistes de l'atelier de David.

L'influence royaliste d'Alexandre Lenoir auprès des peintres troubadour s'évalue à la lumière des convictions politiques de ce dernier. Il semble, selon Francis Haskell, qu'Alexandre Lenoir aurait été mêlé à des actes de vandalisme révolutionnaire.⁸⁵ Avait-il alors prêté main forte aux révolutionnaires par convictions ou par prudence? Nous pouvons présumer qu'il devait être très prudent car son mandat au dépôt d'oeuvres puis, au Musée des monuments français allait à l'encontre de la volonté des révolutionnaires. Ces derniers détruisaient les représentations des rois de France alors que Lenoir tentait de sauver ou de restaurer les sculptures vandalisées. Alexandre Lenoir avait possiblement choisi de sacrifier certaines oeuvres afin d'afficher une position de révolutionnaire. Il pouvait alors justifier son travail comme étant une tentative, des plus neutres politiquement, de restituer une image du passé français.⁸⁶

Nous nous permettons d'avancer cette dernière hypothèse à la lumière des propos de Francis Haskell et de François Pupil. En effet, Francis Haskell relate un épisode qui vient interroger la véritable position politique d'Alexandre Lenoir :

84. Francis HASKELL, «The Musée des Monuments Français», p.250.

85. *Ibid.*, p.238.

86. *Ibid.*, p.246.

[...] when applying in 1795 for permission to reconstruct the tomb of François^{1er} he had chosen his words with the utmost caution. Yet, five years later, when the task had been accomplished in a somewhat idiosyncratic manner and the monument placed in an hexagonal room of its own, Lenoir endorsed the achievements of that monarch with an enthusiasm that would have done credit to any courtier of the *ancien régime* [...]87

François Pupil souligne, de son côté, l'ambiguïté de la position politique d'Alexandre Lenoir. Il écrit: «Il est singulier que l'entreprise de Lenoir, cet amateur connu pour ses goûts néoclassiques et son indifférence à la religion, ait confirmé les jeunes «aristocrates» de l'atelier de David dans leurs sentiments réactionnaires [...]».88 François Pupil tout comme Francis Haskell remettent en question la véritable position politique d'Alexandre Lenoir. Avait-il tenté de couvrir ses sentiments royalistes, était-il devenu royaliste durant son mandat au Musée des monuments français ou avait-il tout simplement répondu avec zèle à son mandat? Alexandre Lenoir'a pu partager les convictions royalistes des muscadins, mais il demeure difficile d'en être certain. Il a sans doute marqué les muscadins qui s'intéressèrent à peindre dans le style troubadour plus par son oeuvre, le Musée des monuments français, que par une attitude empreinte de sentiments royalistes.

L'atelier de Jacques-Louis David et le groupe catholique et royaliste des muscadins

À l'instar du Musée des monuments français, l'atelier du peintre Jacques-Louis David est un lieu important dans le façonnement du style troubadour. Pierre Révoil et Fleury Richard s'y côtoient et y trouvent des alliés royalistes comme Auguste Forbin. Avant de nous pencher sur le cas de

87. *Ibid.*, p.246.

88. François PUPIL, *Le Style troubadour*, p.126.

ces jeunes artistes troubadour désignés comme «muscadins» en évocation de leur opinion politique et religieuse, nous souhaitons tout d'abord élaborer des propos sur l'atelier et sur la personne de Jacques-Louis David comme maître des premiers peintres troubadour.

Quelques années avant la Révolution, Jacques-Louis David avait jeté les bases du néoclassicisme. Son influence sur la scène artistique durant l'Empire est marquante car le néoclassicisme devient la référence officielle en art. Les modèles de l'Antiquité sont alors ramenés au goût du jour tant en art décoratif, en sculpture, en architecture qu'en peinture. Jacques-Louis David ne semble toutefois pas imposer le vocabulaire néoclassique à ses élèves. Il encourage Fleury Richard à poursuivre dans le style de sa *Valentine de Milan pleurant la mort de son époux*:

Qu'est-ce que c'est que cela? Ce n'est pas de la peinture comme tout le monde fait! Ça ne ressemble à personne, c'est aussi nouveau d'effet que de couleur; la figure est charmante et pleine d'expression [...] voilà mon cher, ce qu'il faut terminer, voilà le genre dans lequel vous devez réussir.⁸⁹

Un élève qui fréquente l'atelier du maître en compagnie des jeunes peintres troubadour témoigne de l'ouverture d'esprit de Jacques-Louis David. Il prévient, par exemple, que la peinture de haut style, c'est-à-dire la grande peinture d'histoire, ne constitue pas pour David l'unique voie de la réussite artistique. Cet élève nommé Delécluze rapporte:

[...] David, qui possédait à un si haut degré l'art d'enseigner, loin de contrarier la prédilection que plusieurs de ses élèves montraient pour le musée moderne [le Musée des monuments français], les laissa suivre leur penchant: «Il vaut bien mieux, disait-il, faire de bons tableaux de genre que de médiocres peintures d'histoire.»⁹⁰

89. Fleury RICHARD, «Autobiographie de M. Fleury Richard», p.249.

90. E.J. DELÉCLUZE, *Louis David, son école et son temps*, p. 244.

David laissait donc ses élèves explorer de nouvelles avenues, conscient que tous ne pouvaient suivre ses traces. Il en était de même pour ses idées politiques. David avait pris la résolution de «rester étranger à la politique» ce qui laisse croire que David n'imposait pas aux élèves ses idées républicaines.⁹¹

L'atelier de Jacques-Louis David regroupait des artistes qui pratiquaient en peinture des styles et des genres différents, mais aussi des individus dont les opinions politiques et les croyances étaient variées. Delécluze décrit ainsi la clientèle de l'atelier de David:

L'école de David, [...] était devenue, dès les premiers temps du Directoire, une espèce de lieu d'asile où venaient se réfugier ceux des émigrés, nobles ou échappés des armées, à qui des dispositions réelles ou feintes pour la peinture donnaient accès près du maître de l'art.⁹²

Sous le Directoire (1795-1799), une soixantaine de jeunes gens étaient inscrits à l'école de David et environ la moitié fréquentait régulièrement son atelier.⁹³ Parmi ces jeunes gens, une concentration de membres de la noblesse déchue contribuait à représenter les idées royalistes au sein de l'atelier.

Delécluze relate dans ses mémoires certains moments qui ont marqué son passage à l'atelier de David.⁹⁴ Il réserve quelques lignes au groupe des muscadins qu'il désigne comme étant «le parti aristocratique de l'atelier».⁹⁵ Plusieurs groupuscules s'étaient formés au sein de l'atelier et chacun défendait des convictions différentes. Parmi ces groupes, celui des muscadins semblait particulièrement marginal.⁹⁶ Les jeunes peintres identifiés comme

91. *Ibid.*, p.235.

92. *Ibid.*, p.190.

93. *Ibid.*, p.67.

94. E.J. DELÉCLUZE, *Journal de Delécluze 1824-1828*, Paris, Grasset, 1948. E.J. DELÉCLUZE, *Louis David, son école et son temps*.

95. Delécluze et Pupil font mention d'un *parti aristocratique*, alors que Eitner désigne les jeunes peintres royalistes et catholiques de l'atelier de David comme étant des *muscadins* ou des *dandys*. Ces auteurs semblent cependant tous référer à la même entité.

96. Lorenz EITNER, *An Outline of 19th Century European Painting*, p.158.

membres des muscadins se distinguaient du reste des élèves par leurs comportements et leur apparence. Delécluze écrit à leur sujet:

[...] au milieu de cette foule, de jeune gens dont la fortune, l'éducation, les manières et les talents étaient si inégaux et si divers se faisaient remarquer ceux dont le costume plus régulier, dont la tenue plus aisée et plus décente, dont le langage plus pur et plus mesuré, imposaient aux autres élèves.⁹⁷

Les muscadins avaient en quelque sorte confirmé leur position réactionnaire en mettant l'accent sur des manières distinguées et des habits qui suggéraient un certain raffinement. Ils se vêtaient en dandys peut-être en réaction au désordre qui avait été le leitmotiv des années qui suivirent la Révolution.⁹⁸ Par surcroît, les muscadins conservaient des manières jadis associées à l'aristocratie. Ces critères d'élégance qui permettaient à Delécluze d'identifier les membres des muscadins au sein de l'atelier de David étaient remarquables chez les peintres Fleury Richard et Pierre Révoil. Delécluze se souvient d'eux comme étant «bien élevés, très-retenus dans leurs discours et habituellement couverts de vêtements très-propres [...]».⁹⁹

Le comte Auguste de Forbin¹⁰⁰ (1771-1841) représentait l'âme des muscadins au sein de l'atelier. Les liens privilégiés, que Delécluze entretient avec le jeune Auguste Forbin au moment de son passage à l'atelier de David, lui font écrire:

M. de Forbin est l'homme qui m'a le mieux fait sentir que si l'ancienne noblesse a des travers et des ridicules, ils sont bien plus

97. E.J. DELÉCLUZE, *Louis David, son école et son temps*, p.80.

98. Lorenz EITNER, *An Outline of 19th Century European Painting*, p.158.

99. E.J. DELÉCLUZE, *Louis David, son école et son temps*, p.81.

100. Après la Révolution, le comte Auguste de Forbin avait retranché le *comte* et le *de* de son nom en se faisant appeler Auguste Forbin. La filiation aristocratique de Forbin semblait ainsi moins évidente. Cette pratique qui consistait à amputer les noms des nobles était, selon Delécluze, un effort des révolutionnaires pour écraser l'aristocratie. E.J. DELÉCLUZE, *Louis David, son école et son temps*, p.81.

supportables que la morgue orgueilleuse et insolente des anoblis de Bonaparte.¹⁰¹

Forbin restait très attaché à défendre l'ancienne noblesse. Son père, le Marquis de Forbin, avait été tué en 1793 à Lyon après avoir résisté avec les royalistes aux troupes républicaines.¹⁰² Après ces événements, Auguste Forbin cherchait en compagnie de camarades lyonnais à venger la mort de leurs «pères royalistes».¹⁰³

Delécluze se souvient également des artistes qui gravitaient autour de Forbin. Il mentionne au passage quelques noms tels ceux de Paulin Duquelar, de Topino Le Brun, de Pierre-Nolasque Bergeret, de Jean-Baptiste Vermay, de Louis Ducis, de Saint-Aignan, de Moriès et de Delavergne. Ces artistes représentaient assez bien le parti aristocratique de l'atelier.¹⁰⁴ Cependant, il semble que le noyau du parti aristocratique était composé de Pierre Révoil, Fleury Richard, François-Marius Granet¹⁰⁵ et de Auguste Forbin.¹⁰⁶ Pierre Révoil et Fleury Richard se sont spécialisés dans les sujets troubadour alors que Auguste Forbin et François-Marius Granet n'ont pas été les représentants les plus fidèles du style. Ces quatre artistes partageaient cependant «les mêmes sympathies» et entretenaient les mêmes «sentiments réactionnaires».¹⁰⁷ Fleury Richard, Pierre Révoil, François-Marius Granet et Auguste Forbin avaient en commun non seulement une apparence soignée et des manières impeccables, mais ils partageaient également des sentiments royalistes et pieux. Des sentiments qui, eu égard au contexte politique de l'époque, sont des sentiments réactionnaires.

101. E.J. DELÉCLUZE, *Journal de Delécluze 1824-1828*, p.488.

102. Edgar MUNHALL, *François-Marius Granet: Watercolors from the Musée Granet at Aix-en-Provence*, New York, The Frick Collection, 1988, p.5.

103. *Ibid.*, p.10.

104. E.J. DELÉCLUZE, *Louis David, son école et son temps*, p.79.

105. François-Marius Granet n'avait pas de filiation aristocratique, mais il avait fini par endosser des convictions royalistes au nom de l'amitié qu'il avait pour Auguste Forbin et sa généreuse famille.

106. François PUPIL, *Le Style troubadour*, p.126.

107. *Ibid.*, p.126.

Les sentiments pieux des muscadins illustrés dans la peinture de style
troubadour: un modèle pour y voir des sentiments royalistes

Les muscadins témoignaient à la fois de leur piété et de leurs sentiments royalistes. Leur foi en Dieu et en la monarchie marginalisait les muscadins au sein de l'atelier. Avant de suggérer la possibilité de voir dans la peinture de style troubadour (notamment dans des oeuvres de Pierre Révoil et de Fleury Richard et dans l'oeuvre peint de François-Marius Granet) des traces de sentiments pieux, nous évoquerons brièvement un contexte historique qui demeure dans les faits beaucoup plus complexe.

La Révolution avait ébranlé les institutions détentrices du pouvoir et parmi celles-ci, l'Église catholique:

En 1790, la Constitution Civile du Clergé avait fait des Évêques des fonctionnaires élus et rétribués par l'État, à qui l'institution canonique était donnée par l'archevêque et non plus par le Pape. La très grande majorité des prêtres «insermentés» ou «réfractaires», refusa cette Constitution formellement condamnée par le Pape; la minorité soumise forma le clergé «jureur» ou «constitutionnel»[...]108

Il y avait alors division et crise au sein de l'Église de France. En 1795, la séparation de l'Église et de l'État transforme l'Église de France en une simple association privée. L'Église perd l'influence qu'elle avait eu jadis dans la société française. Lorsque Napoléon Bonaparte devient Premier Consul, il entreprend d'améliorer la position précaire de l'Église. Par exemple, en 1801 le gouvernement de la République établit clairement que «[...] la religion catholique, apostolique et romaine est la religion de la grande majorité des Français et qu'elle sera librement exercée en France».109 Durant la période

108. *Napoléon*, catalogue d'exposition, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1969, p.30.

109. Citation tirée de la *Convention du Concordat* de juillet 1801. *Ibid.*, p.30.

qui suit la Révolution, l'Église comme institution de pouvoir et d'influence demeure tout de même grandement affaiblie. Ce déclin se fait sentir dans les lieux de culte qui sont alors désertés. À cette époque, la religion catholique et la pratique de son culte restent encore associées au passé monarchique de la France.¹¹⁰

Les sentiments irrégieux qui se manifestent suite à la Révolution se font aussi sentir à l'atelier de David.¹¹¹ Delécluze témoigne du peu de respect qui est alors porté à la religion catholique dans ce microcosme que constitue l'atelier de David: «À l'atelier de David, comme par toute la France alors, on était et l'on affectait surtout d'être très-indévoit [...]».¹¹² Toutefois, l'auteur souligne que ce constat ne s'applique guère aux membres des muscadins, particulièrement au cas de Fleury Richard et de Pierre Révoil. Delécluze relate:

En effet, de Forbin et Granet, qui avaient fréquenté Richard Fleury et Révoil à Lyon, avouèrent à leurs condisciples que ces deux jeunes gens étaient fort pieux. Ce bruit se communiqua d'oreille en oreille, et jamais, depuis ce jour, on ne se permit la plus légère plaisanterie sur les habitudes religieuses des deux amis lyonnais.¹¹³

Des sentiments religieux très profonds demeuraient donc associés aux membres des muscadins.

Certaines oeuvres troubadour décrivent un passé monarchique en osmose avec des sentiments religieux, telle *Mlle de La Vallière Carmelite* (fig. 11) datée de 1804 de Fleury Richard montrant mademoiselle de La Vallière, ancienne maîtresse de Louis XIV, se repentant de ses amours coupables. Mademoiselle de La Vallière y est montrée en Soeur Louise de la Miséricorde, son livre de prières sur ses genoux. Une oeuvre plus tardive de Pierre Révoil

110. Carol DUNCAN, «Ingres's Vow of Louis XIII and the Politics of the Restoration», p.30.

111. François PUPIL, *Le Style troubadour*, p.126.

112. E.J. DELÉCLUZE, *Louis David, son école et son temps*, p.79.

113. *Ibid.*, p.79.

intitulée *Saint Louis se confessant à l'abbé de Montmajour* (1827) (fig. 12) dévoile un Louis IX dépouillé des attributs de la royauté et se confessant humblement agenouillé devant un religieux. Un autre exemple, qui concerne cette fois une grande partie de l'oeuvre d'un artiste, met en relief les propos religieux avancés en peinture par certains peintres troubadour.¹¹⁴

Quelques oeuvres de François-Marius Granet (1775-1849), comme par exemples *Montaigne visitant le Tasse* (fig. 13) ou *Scène à l'entrée d'un couvent* (fig. 14) toutes deux de 1820, sont évocatrices du style troubadour. Chez Granet, une cohésion entre les sentiments qui animent l'artiste et l'ensemble de son oeuvre est remarquable. Granet était reconnu pour être très pieux. Il se vêtait d'un habit monacal et portait, en guise de sobriquet, le nom de «moine».¹¹⁵ La production troubadour de Granet était inspirée par les lieux de culte, les monastères et les églises.¹¹⁶ Il s'intéressait à peindre l'architecture religieuse du Moyen Âge et de la Renaissance pour y intégrer des personnages appartenant à cette époque révolue. La production troubadour de Granet nous permet de dégager un lien entre des sentiments, dans ce cas-ci des sentiments religieux, et l'oeuvre d'un muscadin.

Les quelques exemples que nous venons d'évoquer offrent un modèle afin de concevoir l'évocation de sentiments royalistes dans la peinture de style troubadour. Ces exemples suggèrent la possibilité de retrouver illustrés dans la peinture de style troubadour, des sentiments chers aux muscadins. Ce modèle prend toute sa signification lorsque nous précisons que les sentiments

114. François Pupil nuance l'implication de Granet dans le style troubadour: «En un mot, le manque d'unité de certaines oeuvres rend difficile l'appréciation de l'art troubadour; fort heureusement, l'un de ses représentants trouva très tôt une solution en peignant des tableaux originaux et sensibles à partir des monuments d'architecture qui l'avaient frappé: dans un courant d'inspiration dominé par le pastiche, François-Marius Granet fit néanmoins des oeuvres originales». François PUPIL, *Le Style troubadour*, p.439.

115. Carol SOLOMON KIEFER, *Paul Cézanne, François-Marius Granet and the Provençal Landscape Tradition*, Thèse de doctorat, Université de Pittsburgh, 1987, p.106.

116. Sylvain BOYER, «Granet, l'influence de l'âge d'or hollandais» *Dossier de l'art*, no.28, mars-avril 1996, p.42.

religieux pouvaient être, à l'époque de l'Empire, plus facilement exprimés que les sentiments royalistes. À cette époque, les sentiments royalistes plus que les sentiments religieux étaient sujets à controverse. Rappelons que Napoléon avait contribué à une plus grande reconnaissance de la religion catholique au sein de la société française de l'Empire. Dans cette même société, demeurer fidèle à la monarchie après les bouleversements idéologiques de la Révolution était un geste beaucoup plus réactionnaire. Les sentiments royalistes restaient à contre courant des idées sociales et politiques dominantes de l'époque napoléonienne.

Nous croyons que les sentiments royalistes des muscadins ne s'affichaient pas uniquement sous le couvert du parti aristocratique mentionné par E.J. Delécluze ou dans un code vestimentaire en marge des autres élèves. Nous suggérons la possibilité que certains d'entre eux avaient des activités artistiques en relation avec leurs idéaux royalistes. Nous croyons qu'il est peu probable que les peintres troubadour aient séparé leurs sentiments royalistes de l'imagerie qu'ils ont constituée.

Avant d'étayer ce dernier aspect, nous souhaitons apporter quelques nuances quant à l'utilisation de l'étiquette «peintre de style troubadour». Certaines distinctions doivent être faites entre les peintres troubadour qui adhéraient de manière passagère au style et les peintres troubadour qui percevaient le style éponyme comme un moyen d'y exprimer leurs convictions.

Des artistes suivent la mode du style troubadour sans y exprimer de convictions politiques

Certains artistes ont été sensibles au fait que des commentaires sur l'actualité pouvaient être logés dans des évocations du passé national. À ce sujet, Francis Haskell dans «The Manufacture of the Past in Nineteenth-Century painting» suggère de voir la peinture d'histoire produite au XIX^e siècle comme porteuse de métaphores qui commentent la société française de cette époque.¹¹⁷ Ce ne sont pourtant pas tous les peintres, adeptes du style troubadour, qui projetaient dans leurs tableaux des commentaires sur l'actualité. Ce ne sont pas tous les peintres troubadour qui voulaient illustrer leur mécontentement face aux changements sociaux et politiques qui reniaient radicalement le passé monarchique de la France.

F.-H. Lemoine, conservateur au Musée national du château de Versailles au moment de l'exposition *Le Style troubadour*, observe que: «ce style troubadour, en ce qu'il a de plus spécifique, répond surtout à une mode [...]».¹¹⁸ Certains artistes ont en effet ponctué leur oeuvre de tableaux de style troubadour afin de répondre au goût du jour pour les scènes anecdotiques et médiévales. Ils ont été nombreux à faire dans le style surtout à l'époque de la Restauration.

Plusieurs artistes se sont en effet frottés au style troubadour le temps d'effectuer quelques oeuvres «à la mode» pour ensuite se tourner vers d'autres genres plus à-propos. Richard Parkes Bonington consacre, par exemple, quelques tableaux troubadour dans un oeuvre essentiellement constitué de paysages. Nous notons au passage *François 1^{er} présentant la duchesse d'Estampes à Charles-Quint* (fig. 15). Marie-Philippe Coupin de la

117. Francis HASKELL, «The Manufacture of the Past in Nineteenth-Century Painting», p.75.

118. Françoise BAUDSON, *Le Style troubadour*, p.10.

Couperie, pour sa part, laisse très peu de témoignages de son amour pour le style. Marie-Claude Chaudonneret répertorie seulement trois oeuvres de Coupin de la Couperie dont *Sully montrant à son petit-fils le monument renfermant le coeur de Henri IV* (fig. 16) datant de 1819.¹¹⁹

Jean-Auguste-Dominique Ingres s'est également intéressé momentanément au style troubadour. Il contribue aujourd'hui, par la renommée de son travail artistique, à faire connaître le style troubadour. Ingres est le créateur d'oeuvres aussi connues que *Henri IV jouant avec ses enfants* (fig. 17) de 1817 ou *La Mort de Léonard de Vinci* auprès de François 1^{er} (fig. 18) (1818). Ingres s'intéresse tardivement au style troubadour et en regard de l'ensemble de son oeuvre, «[...] le troubadour n'y paraît qu'un accident ou le reflet d'une mode».¹²⁰ Il arrive toutefois qu'une opinion politique se retrouve exprimée dans les peintures de Ingres. Carol Duncan propose une lecture de sentiments royalistes dans certaines des oeuvres de Ingres:

[...] in any case, glorifying the Bourbons probably did not violate any of his personal convictions. Politically, he appears to have resembled many of his compatriots in the nineteenth century: of Royalist sentiments and, in principle, inclined toward constitutional monarchy [...].¹²¹

Les quelques exemples troubadour qui parsèment l'oeuvre de Ingres sont peut-être à la fois le fruit d'une mode et d'une volonté de communiquer des sentiments royalistes. À l'instar de Carol Duncan, nous ne faisons que souligner la possibilité que Ingres entretenait dans sa peinture de style troubadour des sentiments royalistes qui, malgré tout, lui convenaient. Il faut également prendre en considération que cet artiste a obtenu plusieurs

119. Marie-Claude CHAUDONNERET, *La Peinture troubadour: deux artistes lyonnais, Pierre Révoil (1776-1842), Fleury Richard (1777-1852)*, p.44.

120. François PUPIL, *Le Style troubadour*, p.17.

121. Carol DUNCAN, «Ingres's Vow of Louis XIII and the Politics of the Restoration», p. 69.

subsidés de la part de mécènes ultraroyalistes, particulièrement au moment de la Restauration.¹²² Certaines de ses œuvres étaient sans doute le fruit de compromis sur le thème ou le sujet. Nous croyons que les œuvres issues de ces commandes contribuent peut-être aujourd'hui à maintenir une surenchère des sentiments royalistes chez Ingres.

Quelques artistes de l'époque ont ainsi peint des tableaux qui témoignent d'une tentative passagère de s'associer au style troubadour. Certains étaient plus sérieux que d'autres dans leur effort de faire revivre le Moyen Âge tels Jean-Baptiste Vermay, Louis Ducis et Jean-Antoine Laurent. Ces artistes ont enrichi le style en fournissant des variantes sur des thèmes troubadour qui se retrouvent par exemples illustrés dans *François 1^{er} armant chevalier Bayard* (fig. 19) de Louis Ducis ou dans *La Naissance de Henri IV* (fig. 20) de Jean-Baptiste Vermay. Ils ont également traité, dans le style peaufiné et délicat de la peinture troubadour des thèmes exempts de protagonistes de sang bleu. C'est ainsi que Jean-Antoine Laurent a peint le *Joueur de haubois* (1806) (fig. 21) et la *Joueuse de luth* (1804) (fig. 22). Malheureusement, peu de témoignages écrits nous renseignent sur les motivations qui poussèrent ces artistes à peindre dans le style. Ce sont surtout les œuvres qui rendent compte de l'intérêt qu'eurent ces artistes pour le style troubadour. Par contre, les longues et minutieuses recherches de Marie-Claude Chaudonneret nous fournissent des parcelles d'informations qui nous permettent, dans les cas des peintres Pierre Révoil et Fleury Richard, d'élaborer quant aux motivations qui ont animé leur travail de peintre troubadour. Ces informations sont précieuses car elles concernent les deux peintres qui sont à l'origine du style troubadour.

122. *Ibid.*, p.69.

Pierre Révoil et Fleury Richard: royalistes et opportunistes

Pierre Révoil et Fleury Richard sont tous deux originaires de Lyon, ville reconnue pour avoir été un bastion contre-révolutionnaire.¹²³ Ils se connaissaient déjà avant de se retrouver à Paris à l'atelier de Jacques-Louis David. Pierre Révoil était arrivé à Paris à l'âge de dix-neuf ans, c'est-à-dire en 1795, afin de compléter une formation d'artiste.¹²⁴ Un an plus tard, Fleury Richard vient le rejoindre. Les deux jeunes gens partagent alors le même logement.¹²⁵ Ils se font remarquer comme «inséparables» et se sont même fait appeler les «frères Révoil».¹²⁶ Ils solidifient également leurs liens au sein des muscadins, dans leurs visites au Musée des monuments français et dans leur goût commun pour les temps anciens. Leurs sentiments royalistes et catholiques comptent parmi les éléments qu'ils ont en commun.

Les convictions royalistes de Révoil et de Richard persistent tout au long de leur carrière. Quoique peu nombreux, les témoignages à ce sujet demeurent convaincants. Par exemple, un élève de Pierre Révoil écrit de ce dernier:

Révoil, royaliste par instinct, par tempérament, par nature, par réaction contre la terreur, avait, tout en déplorant les malheurs de l'Empire et de la France, applaudi au retour des Bourbons.¹²⁷

Marie-Claude Chaudonneret ajoute que «sous l'Empire, Richard, pas plus que Révoil, ne souffre du changement de régime».¹²⁸ Les deux artistes peuvent, au lendemain de la Restauration, exalter des sentiments qui avaient été communiqués avec plus de discrétion durant l'Empire. Lors de l'entrée de la

123. Richard COBB, *Reactions to the French Revolution*, Londres, Oxford University Press, 1972, p.44.

124. Marie-Claude CHAUDONNERET, *La Peinture troubadour: deux artistes lyonnais, Pierre Révoil (1776-1842), Fleury Richard (1777-1852)*, p.111.

125. *Ibid.*, p.111.

126. *Ibid.*, p.111.

127. *Ibid.*, p.112.

128. *Ibid.*, p.53.

Duchesse de Berry à Lyon en 1816, Fleury Richard exalte ses sentiments royalistes. Il avait imaginé la composition du bouquet offert par la Ville à la Duchesse:

J'imaginai un groupe de roses, de myrtes, de pensées et de myosotis, entouré par deux tiges de lys, dont la bandelette qui attachait le tout ensemble, portait pour devise, écrite en lettres d'or: Le pur sang des Bourbons fut toujours adoré!/ Béni soit donc le jour où de ce tronc sacré/ Les rameaux séparés et courbés par l'orage/ Plus unis et plus beaux, sont notre unique ombrage.¹²⁹

Fleury Richard s'était adressé en ces mots au maire de Lyon lui expliquant sa vision du projet.

L'admiration que Fleury Richard avait portée à la monarchie française est illustrée de façon plus convaincante encore dans un épisode qui date de 1814. Son Altesse Royale le comte d'Artois passant à Lyon avait été reçu par Fleury Richard. Intimidé par la filiation du comte d'Artois l'artiste confie: «[...] je me sentais intimidé par un prince du sang royal, un petit-fils de Henri IV!». ¹³⁰ Le comte d'Artois comptait parmi ses ancêtres les personnages que Richard avait mis en peinture depuis le début de sa carrière. C'est d'ailleurs lors de cette visite que le duc de Noaille avait dit au comte d'Artois: «Richard a servi votre cause avec ses pinceaux comme nous avec notre épée». ¹³¹ Ce commentaire faisait allusion aux sentiments royalistes véhiculés dans les peintures de style troubadour de Fleury Richard au temps de l'Empire.

Ce témoignage du duc de Noaille rapporté par Fleury Richard lui-même dans ses mémoires révèle non seulement la perception du travail de l'artiste par ses contemporains, mais aussi la vision que Fleury Richard souhaitait laisser au sujet de son travail. En effet, dans son autobiographie,

129. *Ibid.*, p. 53.

130. Fleury RICHARD, «Autobiographie de M. Fleury Richard», p.251.

131. *Ibid.*, p.251.

Fleury Richard relève les dires du duc de Noaille qu'il dû trouver très à-propos au sujet de son oeuvre. L'autobiographie de Fleury Richard demeure le portrait de l'artiste et de l'homme qu'il a été avec le lot d'informations qu'il a lui-même voulu privilégier. Sa loyauté envers la monarchie et l'illustration de sentiments royalistes dans sa peinture se retrouvent donc parmi les informations que Fleury Richard souhaitait immortaliser à son sujet. Fleury Richard partage également dans ses mémoires le fait qu'il obtint en 1817 le titre de Peintre de Son Altesse Royale.¹³² Richard ne quitta donc pas le giron de la monarchie.

Marie-Claude Chaudonneret dans *La Peinture troubadour: deux artistes lyonnais, Pierre Révoil (1776-1842), Fleury Richard (1777-1852)* souligne par ses propos, les sentiments royalistes de Pierre Révoil. Elle affirme qu'à partir de la Restauration «[...] Révoil ne perdra pas une occasion de montrer son attachement au Roi [...]».¹³³ De plus, elle rapporte quelques événements qui illustrent la ferveur royaliste de l'artiste. Pierre Révoil avait notamment dessiné un lévrier portant une bannière au monogramme «PR» suivi du mot «royaliste» dans une lettre de 1816 dédiée à son épouse.¹³⁴

L'épisode de l'oeuvre *Bonaparte relevant la ville de Lyon* (1804) vient confirmer l'émancipation des sentiments royalistes de Révoil dans le contexte de la Restauration. Cette oeuvre commandée sous l'Empire par le Ministre de l'Intérieur est présentée pour la première fois au Salon de 1804.¹³⁵ Le sujet du tableau avait donc été imposé. Pierre Révoil avait sans doute saisi l'occasion de réaliser cette oeuvre afin d'assurer sa visibilité sur la scène artistique à l'époque de l'Empire. Marie-Claude Chaudonneret suggère d'ailleurs:

132. Marie-Claude CHAUDONNERET, *La Peinture troubadour: deux artistes lyonnais, Pierre Révoil (1776-1842), Fleury Richard (1777-1852)*, p.77.

133. *Ibid.*, p.112.

134. *Ibid.*, p.112.

135. *Ibid.*, pp.129-130.

Ce sont peut-être ces gestes bonapartistes qui lui valent, par décret impérial le 25 janvier 1807, le poste de professeur «pour la classe de peinture pour la figure» à l'École Spéciale des Arts du Dessin à Lyon, que venait de créer Napoléon pour développer l'industrie et le commerce des soieries, florissants au XVIII^e siècle et anéantis sous la Révolution.¹³⁶

À la lumière de ces derniers faits, nous croyons que Pierre Révoil a manoeuvré sa carrière durant la Première République et durant l'Empire en dosant les manifestations de sa foi royaliste. Le tableau illustrant *Bonaparte relevant la ville de Lyon* avait été détruit au moment de la Restauration. Un certain Monfalcon rapporte que le 9 janvier 1816, alors que les tableaux représentant Napoléon exposés au Musée de la ville de Lyon sont détruits, c'est Pierre Révoil lui-même «qui lacéra le tableau avant qu'il soit brûlé, par zèle royaliste».¹³⁷ L'artiste renie alors de ses mains *Bonaparte relevant la ville de Lyon*. Le contexte politique de la Restauration permettait désormais à Pierre Révoil d'exhiber son attachement profond à la monarchie.

Faut-il s'étonner du fait que Pierre Révoil royaliste et catholique affiché au temps de son passage à l'atelier de David et au lendemain de la Restauration ait eu des «gestes bonapartistes» pour reprendre l'expression de Marie-Claude Chaudonneret? La quête de notoriété, l'ambition personnelle et les raisons économiques ont peut-être guidé Pierre Révoil à épouser en apparence la cause de Napoléon Bonaparte. Fleury Richard est, semble-t-il, tout aussi opportuniste. Il raconte dans un passage de ses mémoires portant sur le Salon de 1808 que l'impératrice Joséphine a voulu se procurer son oeuvre intitulée *La Déférence de Saint-Louis pour sa mère* (fig. 23).¹³⁸ Il précise:

136. *Ibid.*, p.111.

137. *Ibid.*, p.111.

138. Fleury RICHARD, «Autobiographie de M. Fleury Richard», p.250.

Ce dernier tableau fut apprécié douze mille francs par l'impératrice Joséphine, qui me fit un très-gracieux accueil en me remettant elle-même cette somme, et en me donnant le titre de peintre de Sa Majesté, disant qu'elle voulait faire un salon de mes tableaux avec mon buste au milieu. Le détail de la visite que je fis à la Malmaison, visite qui fut très-longue, dépasserait les bornes et le but de cette notice.¹³⁹

Fleury Richard quitte la demeure de l'impératrice Joséphine enchanté de l'accueil qu'elle lui a réservé. La peinture troubadour de Révoil l'avait séduite sans doute par ses anecdotes émouvantes puisées à même une littérature connue des dames de l'époque.¹⁴⁰ François Pupil écrit d'ailleurs «[...] on sait que les petits formats pouvaient plaire à la clientèle des dames».¹⁴¹ Nous croyons que Joséphine, mécène de la peinture de style troubadour, voyait peut-être davantage le romantisme ou la nostalgie du bon vieux temps qui se dégagait de la peinture de style troubadour que la suggestion d'une époque où la monarchie était un idéal politique. Joséphine appréciait peut-être aussi la peinture de style troubadour et ses sujets monarchiques parce qu'ils rendaient une image idéalisée des grands hommes et des grandes femmes de la France. L'Impératrice se voyait sans doute poursuivre la lignée des souverains qui marquèrent le pays et laissèrent un doux souvenir aux gens du peuple. Cette intention que nous attribuons à Joséphine est confirmée par certaines actions posées par Napoléon. Nous suggérons, au passage, la cérémonie du sacre de l'Empereur qui met en évidence la volonté qu'avait Napoléon de rattacher Joséphine et sa propre personne à celle des rois de France.¹⁴² Napoléon avait souhaité un sacre qui pastichait ceux des rois de France afin d'associer l'Empereur qu'il devenait à la grande tradition de la monarchie française.

139. *Ibid.*, p.250.

140. François PUPIL, *Le Style troubadour*, p.271.

141. *Ibid.*, p.482.

142. *Ibid.*, p.131.

Fleury Richard souhaitait d'abord être accepté dans les hautes sphères de la société française. Nous pouvons croire que la réussite telle qu'imaginée par Fleury Richard ressemblait au principe suivant: l'artiste de talent créait sous la protection du souverain qu'il fut impératrice, empereur ou roi. C'est ainsi qu'indépendamment de ses sentiments royalistes et de ses convictions politiques, Fleury Richard mesure sa réussite par l'importance des mécènes qui encouragèrent son oeuvre. Il écrit d'ailleurs dans l'introduction de son autobiographie: «[...] qui m'eût dit alors qu'un jour je serais peintre d'une impératrice et d'un roi de France!».143 La réussite, la notoriété et la reconnaissance avaient sans doute compté plus que la démonstration au grand jour de ses sentiments royalistes.

Ainsi, Fleury Richard à l'instar de Pierre Révoil a soigné sa carrière de peintre en choisissant de militer discrètement durant l'Empire pour le retour de la monarchie en France. Comme nous l'avons fait remarqué précédemment, Fleury Richard et Pierre Révoil ont cumulé des témoignages qui nous guident vers des considérations politiques de leur travail. Comment, en effet, l'art de ces deux artistes profondément royalistes peut-il être sans trace de propos royalistes? Il nous paraît peu probable que les thèmes troubadour exploités par ces artistes n'aient pas contenu de messages royalistes. Nous croyons, par contre, que ce message sociopolitique aux couleurs royalistes est implicite. La censure qui sévissait à l'époque de l'Empire, nous laisse croire à une dissimulation d'un message royaliste dans la peinture de style troubadour. Nous discuterons ultérieurement, au chapitre IV de ce mémoire, de la censure et d'une voie empruntée par les royalistes pour exprimer leurs convictions royalistes dans la société française de l'Empire. Auparavant, nous tenons à souligner, par quelques exemples,

143. Fleury RICHARD, «Autobiographie de M. Fleury Richard», p.245.

l'aspect implicite que pouvait revêtir le message royaliste dans certaines des oeuvres troubadour de Pierre Révoil et de Fleury Richard.

Manifestations du message royaliste dans des oeuvres de Fleury Richard et de Pierre Révoil (du particulier au général)

Une lecture empreinte de sentimentalité peut être faite de *Valentine de Milan pleurant la mort de son époux* (1802) (fig. 1). Cette lecture nous semble d'ailleurs être la plus immédiate puisque l'oeuvre présente, en guise de sujet, une dame pleurant un être aimé. De prime abord, l'oeuvre place le spectateur devant une anecdote émouvante qui témoigne d'un amour sincère. D'autres lectures ont pu être faites de *Valentine de Milan pleurant la mort de son époux*, cependant, il demeure difficile d'élaborer davantage sur le sujet car les critiques ont laissé plus de commentaires sur l'aspect formel de l'oeuvre que sur le message qui put être compris par le public.¹⁴⁴

Francis Haskell propose toutefois une lecture sociopolitique de l'oeuvre *Valentine de Milan pleurant la mort de son époux*. Fleury Richard y aurait exprimé un commentaire politique implicite. Il semble que Fleury Richard manifeste dans cette oeuvre son désaccord face aux remous révolutionnaires. *Valentine de Milan pleurant la mort de son époux* assassiné en 1407 par Jean duc de Bourgogne montre, pour reprendre les mots de Francis Haskell, les «disasters culminating in civil war».¹⁴⁵ Selon ce dernier, Fleury Richard commentait la dévastation laissée par les guerres intestines en ayant en tête les années de révolutions que la France venait de traverser.¹⁴⁶ Cette

144. François PUPIL, *Le Style troubadour*, p.125.

145. Francis HASKELL, «The Manufacture of the Past in Nineteenth-Century Painting», p.86.

146. *Ibid.*, p.86.

interprétation de Francis Haskell demeure toutefois une vision contemporaine de l'oeuvre de Richard.

Valentine de Milan pleurant la mort de son époux nous apparaît être à la fois une oeuvre émouvante et une oeuvre renfermant un commentaire sociopolitique à caractère royaliste. Ainsi, derrière l'écran fournit par un sujet plus anecdotique et plus sentimental, nous croyons que Fleury Richard porte un jugement sur les événements révolutionnaires qui étaient venus perturber la pérennité du règne des rois de France.

Pierre Révoil vient également insérer des propos royalistes derrière l'anecdote et le sentimentalisme. *La Convalescence de Bayard* (fig. 24), dont l'exécution débute vers 1813, appuie cette affirmation. Pierre Révoil devait peindre une oeuvre dédiée au personnage de Bayard. Ce dernier qui avait vécu au temps de Charles VIII, Louis XII et François 1^{er} s'était fait le fervent défenseur de ces rois. Le chevalier Bayard était devenu, au cours de l'histoire, un idéal de loyauté envers la monarchie française. Dans la description du projet initial, Pierre Révoil devait illustrer cette anecdote:

[...] Bayard blessé à mort disant au connétable de Bourbons qui lui adresse ses regrets, ce n'est pas moi qu'il faut plaindre, mais vous qui malgré votre serment, portez les armes contre votre Roi et votre patrie [...]¹⁴⁷

Cet épisode moralisateur pour ceux qui, dans l'histoire de France trahirent la monarchie, n'a pas été retenu pour la version finale du projet. Les propos royalistes, sans doute trop évidents, se retrouvent voilés dans ce qui est devenue l'oeuvre consacrée à Bayard. Cette dernière montre le chevalier Bayard en convalescence entouré de «jeunes filles charmant le chevalier».¹⁴⁸

147. Marie-Claude CHAUDONNERET, *La Peinture troubadour: deux artistes lyonnais, Pierre Révoil (1776-1842), Fleury Richard (1777-1852)*, p.133.

148. *Ibid.*, p.133.

Marie-Claude Chaudonneret souligne d'ailleurs que l'épisode sur lequel s'est arrêté Révoil est une

[...] anecdote bien typique de l'idée que l'on se faisait du chevalier à la fois vaillant et séduisant; le Moyen Âge et la Renaissance [...] étaient envisagés comme une époque heureuse où, entre deux combats, le chevalier se distrait en la compagnie des Dames, où la guerre n'était qu'un jeu destiné à montrer le courage et la valeur du guerrier, à susciter l'admiration [...]¹⁴⁹

Bien que Révoil ait choisi de mettre l'accent sur une anecdote plus sentimentale, l'artiste ne dénuie pas pour autant l'oeuvre de son message royaliste. Il transmet toutefois ce message de manière plus implicite: dans *La Convalescence de Bayard*, Révoil déplace le message royaliste sur des détails tels qu'un étendard portant cette inscription: «Conqu Coasté en l'amour du Roi notre Sire Loys, le douzième du nom». ¹⁵⁰ Pierre Révoil rappelle, par cet accessoire, que Bayard avait combattu les ennemis du roi Louis XII. L'essentiel des propos royalistes est communiqué grâce à un détail de la composition. Pierre Révoil relègue donc au second plan de l'oeuvre un message qui, au départ, devait être omniprésent.

Certains critiques de l'époque, intéressés par l'aspect formel de l'oeuvre, soulignent la «vérité d'imitation» dont faisait preuve Révoil dans *La Convalescence de Bayard*. ¹⁵¹ Ils soulignent également que «M. Révoil semble avoir préféré à l'effet général de son tableau, l'effet de chaque objet en particulier». ¹⁵² Les critiques ne soulignent-ils pas ainsi «l'effet» produit par cet étendard porteur d'une inscription? Derrière un message historique, anecdotique et sentimental, les contemporains de Pierre Révoil ont probablement saisi les propos royalistes dont l'oeuvre étaient empreinte.

149. *Ibid.*, pp.133-134.

150. *Ibid.*, p.134.

151. *Ibid.*, p.134.

152. *Ibid.*, p.134.

Valentine de Milan pleurant la mort de son époux et *La convalescence de Bayard* comptent parmi plusieurs oeuvres peintes par Fleury Richard et Pierre Révoil qui illustrent des personnages de la monarchie française. Fleury Richard présente aux Salons de 1804, 1806, 1808 et 1810 près d'une dizaine d'oeuvres mettant en scène des protagonistes issus de la monarchie française.¹⁵³ Durant l'Empire, François 1^{er}, Charles VII, Louis XIV, Henri IV, Marie Stuart, Saint Louis, Gabrielle d'Estrée se retrouvent de manière récurrente dans les oeuvres de Richard. Au même moment, Pierre Révoil représente aussi les grands personnages de la monarchie française: Diane de Poitiers, Henri II, Henri IV sans oublier les fervents défenseurs de la monarchie tels Jeanne d'Arc ou le chevalier Bayard. Ces protagonistes, associés à l'histoire de la monarchie française, constituent la majorité des héros de la peinture troubadour produite par Fleury Richard et Pierre Révoil au temps de l'Empire et même après.

Les protagonistes qui habitent les oeuvres de Richard et de Révoil suggèrent eux-mêmes un propos royaliste. La connaissance de l'anecdote, de la signification des détails ou de la page historique illustrée dans les peintures troubadour ne fait qu'ajouter aux propos royalistes déjà suggérés par les protagonistes. Les peintres troubadour semblent s'être donné pour règle de représenter les héros de la monarchie de manière à ce qu'ils puissent conserver les bonnes grâces du public. De façon systématique, cette valorisation inconditionnelle des protagonistes dans la mise en scène des tableaux troubadour introduit dans le propos de l'oeuvre un message royaliste. Par exemple, Henri IV est illustré en bon père de famille dans *Henri IV jouant avec ses enfants* (1813) (fig. 25) de Pierre Révoil. Le héros troubadour y est montré sous un jour favorable, c'est-à-dire en roi bon et

153. Françoise BAUDSON, *Le Style troubadour*, p.49.

humain. Les revirements de l'histoire contribuent à corroborer nos propos puisque les protagonistes de la peinture de style troubadour demeurent les mêmes au moment de la Restauration. Ils restent ainsi rois ou fervents défenseurs de la monarchie à une époque où les peintres cherchent ouvertement à teinter leurs oeuvres de valeurs royalistes.

Les convictions royalistes de Pierre Révoil et de Fleury Richard nous permettent de concevoir leur production troubadour comme empreinte de sentiments royalistes. Le message sociopolitique à caractère royaliste véhiculé dans les oeuvres de ces deux artistes se manifeste par des métaphores puisées dans l'histoire ainsi que par la valorisation inconditionnelle des protagonistes qui, de manière récurrente appartiennent à la monarchie française.

Chapitre IV

Censure et voies détournées pour l'expression de sentiments royalistes dans la société de l'Empire

Comme nous l'avons exposé précédemment, les messages véhiculés par la peinture de style troubadour sont multiples. Certains apparaissent plus facile à lire que d'autres. C'est ainsi que des commentaires nationalistes ou patriotiques ont été rapidement associés à la peinture de style troubadour. Le message royaliste véhiculé par la peinture de style troubadour demeure, quant à lui, plus difficile à déchiffrer puisqu'il fut livré de manière implicite. Il faut toutefois rappeler que le spectateur du XIX^e siècle était sans doute plus enclin à saisir le message royaliste de la peinture de style troubadour que le spectateur contemporain ne l'est.¹⁵⁴ Nous croyons que les propos royalistes des oeuvres troubadour de Pierre Révoil et de Fleury Richard ont été dissimulés notamment en raison de la censure qui sévissait à l'époque napoléonienne.

Napoléon Bonaparte allait marquer son règne par les diktats de la censure. Henri Welschinger dans un ouvrage consacré à la censure sous l'Empire écrit au sujet du règne de Napoléon Bonaparte:

La presse, la librairie, l'imprimerie, les écrivains allaient avoir pendant quatorze années un maître implacable, et la Censure était destinée à devenir l'un des rouages nécessaires du nouveau régime.¹⁵⁵

L'auteur nous renseigne également sur le zèle manifesté par Napoléon Bonaparte car «rien n'échappait à l'oeil vigilant de l'Empereur, ni les

154. Francis Haskell dans «The Manufacture of the Past in Nineteenth-Century Painting» défend l'idée selon laquelle le spectateur du XIX^e siècle était exercé à effectuer une lecture sociopolitique des oeuvres illustrant le passé national français.

155. Henri WELSCHINGER, *La Censure sous le premier Empire*, p.11.

journaux, ni les pamphlets, ni les écrits où pouvaient se trouver des passages répréhensibles à son avis». ¹⁵⁶ Ces derniers passages étaient ceux identifiés comme «offensants pour le Souverain ou nuisibles aux intérêts de l'État». ¹⁵⁷ Par exemple, Napoléon avait cru bon de soumettre à la police les *Mémoires de Louis XIV* imprimés chez Garnery. Il avait stipulé: «[...] un ouvrage de cette importance ne peut s'imprimer sans que la police en soit instruite». ¹⁵⁸ Il s'était méfié de ces écrits portant sur un représentant de la monarchie française.

La censure sous le règne napoléonien s'attaquait aux ouvrages faisant l'éloge de la monarchie. Les propos interdits aux yeux de l'Empereur concernaient particulièrement les critiques de l'État, les commentaires sur la religion ou l'Église et la valorisation du règne des Bourbons. ¹⁵⁹ Robert B. Holtman, dans *Napoleonic Propaganda*, décrit les sentiments qu'entretenait Napoléon à l'égard des Bourbons:

Napoleon considered the Bourbons just as much his enemies as the rulers of any foreign state and criticized them accordingly [...] the Bourbons should never rule again he said, for a country was always more fortunate under the first members of a new dynasty than under the last members of an old one. ¹⁶⁰

Napoléon méprisait donc tout propos qui exaltait la famille royale des Bourbons.

Le règne de Napoléon fut marqué par une politique de censure masquée. Henri Welschinger explique: «[...] tout en se prononçant contre la Censure absolue, l'Empereur était partisan de mesures rigoureuses [...]». ¹⁶¹ Napoléon ne souhaitait pas parler de censure car ce terme faisait référence aux

156. *Ibid.*, p.23.

157. *Ibid.*, p.29.

158. *Ibid.*, p.23.

159. Robert B. HOLTMAN, *Napoleonic Propaganda*, p.57.

160. *Ibid.*, pp.10-11.

161. Henri WELSCHINGER, *La Censure sous le premier Empire*, p.29.

mesures draconiennes prises durant l'Ancien Régime, puis par l'Assemblée Législative quelques années avant son règne. Durant le Directoire, la censure sévissait déjà; il était prescrit de faire fusiller immédiatement quiconque essaierait de rappeler la royauté. Ainsi Napoléon «voulait bien se servir de la Censure; mais il lui semblait inutile, dangereux même d'avouer, de proclamer l'existence de cette institution [...]».¹⁶² Napoléon a finalement dépêché un collège de censeurs qui avait pour rôle d'examiner les ouvrages à paraître. Dans la mise sur pied de ce projet, Napoléon arrivait à ses fins car il

[...] évitait l'odieux d'une censure obligatoire en accordant aux auteurs la liberté de soumettre ou non leurs ouvrages à l'examen; mais il les laissait exposés à une saisie ou à des pénalités, si la censure jugeait plus tard les ouvrages offensants pour le Souverain ou nuisibles aux intérêts de l'État.¹⁶³

Napoléon avait tout simplement déguisé l'emprise totale qu'il souhaitait exercer sur les idées de l'époque.

Le constat de l'ampleur de la censure à l'époque napoléonienne fournit une explication quant au caractère implicite des sentiments royalistes véhiculés dans la peinture de style troubadour de cette même époque. Exprimés au grand jour, les sentiments royalistes devenaient une menace pour son auteur. Celui-ci aurait à répondre du caractère subversif de son oeuvre. Des sentiments royalistes pouvaient toutefois être diffusés par des voies détournées. Il s'agissait en quelque sorte d'exprimer des idées menacées par la censure de manière à ce que celles-ci n'apparaissent pas comme le propos principal d'une oeuvre.

Susan L. Siegfried dans «The Politicisation of Art Criticism in the Post-Revolutionary Press» établit clairement qu'à l'époque napoléonienne des sentiments royalistes menacés par la censure sont masqués.¹⁶⁴ Dans cet

162. *Ibid.*, p.22.

163. *Ibid.*, p.29.

164. Susan L. SIEGFRIED, «The Politicisation of Art Criticism in the Post-Revolutionary Press».

article, l'auteure met en lumière des propos royalistes répandus par la critique à l'époque napoléonienne. Elle ne traite pas directement du médium qui nous intéresse, elle offre plutôt un parallèle fort intéressant afin de considérer la peinture de style troubadour comme le véhicule de sentiments royalistes camouflés.

Susan L. Siegfried explique l'émergence du phénomène de camouflage des idées royalistes dans la presse de l'époque comme étant «a new allegorical model». ¹⁶⁵ Elle cite en exemples les cas du critique littéraire Geoffroy et du critique d'art Boutard. Elle démontre comment Geoffroy introduisait dans ses critiques littéraires et théâtrales des commentaires sur l'actualité toujours avec «a royalist bias». ¹⁶⁶ Ce dernier pouvait par exemple mettre l'accent dans ses écrits sur la culture du XVII^e siècle. Il rappelait ainsi de manière idéalisée l'époque où Louis XIV était encore au pouvoir. Geoffroy souhaitait en fait le retour «[...] of the late seventeenth-century political system of an absolute prince, controlled by the clergy». ¹⁶⁷ Siegfried montre également comment «modern politics were allegorised in Boutard's criticism». ¹⁶⁸ Boutard aussi faisait l'éloge de l'art du XVII^e siècle français dans ses critiques. Il le qualifiait de modèle d'excellence. ¹⁶⁹

Ainsi, ce sont des allusions à un passé monarchique idéalisé qui, dans les critiques de Boutard et de Geoffroy, servent d'étalons de comparaison afin de vilipender les productions contemporaines empreintes des canons loués par l'Empire. Une idéalisation du passé monarchique de la France est le moyen dont se servirent ces deux critiques pour communiquer leurs

165. *Ibid.*, p.10.

166. *Ibid.*, p.18.

167. *Ibid.*, p.17.

168. *Ibid.*, p.16.

169. *Ibid.*, p.19.

sentiments royalistes. Comme nous l'avons exposé plus tôt dans ce mémoire, les peintres troubadour ont eu recours à ce même moyen.

Susan L. Siegfried amène également une précision quant à la réception du message royaliste camouflé. Elle écrit au sujet des textes de Geoffroy: «[...] readers did not, however, need overtly political critiques to understand the political debate that was shielded by his discussion of literary and philosophical issues». ¹⁷⁰ Ainsi le public de la peinture de style troubadour put également répondre au principe suivant énoncé par Siegfried: «The public of this period was well versed in reading between the lines of historical analogies [...]». ¹⁷¹ Il demeure donc possible de croire que les propos royalistes de la peinture de style troubadour de Pierre Révoil et de Fleury Richard ont été compris par un public qui avait l'habitude, en ces temps de censure, de lire entre les lignes.

Nous croyons que le caractère implicite des propos royalistes que nous décelons dans la peinture de style troubadour s'explique, en grande partie, par le phénomène de la surveillance des idées. La censure, à l'époque napoléonienne et plus particulièrement en ce qui a trait aux propos royalistes, a joué un rôle important dans le façonnement du style troubadour. Les peintres royalistes troubadour surent trouver une formule qui tout en flattant le pouvoir en place, rappelait de manière équivoque, l'époque où la monarchie régnait sur la France. Les sentiments royalistes semblent bel et bien présents dans la peinture de style troubadour et particulièrement dans l'oeuvre peinte de Fleury Richard et dans celui de Pierre Révoil; ils le sont toutefois de manière camouflée au profit de sentiments nationalistes et patriotiques.

170. *Ibid.*, p.18.

171. *Ibid.*, p.18.

Conclusion

La peinture de style troubadour reste un corpus encore peu étudié. Les nombreuses études portant sur l'art du début de XIX^e siècle français se sont le plus souvent intéressées au néoclassicisme délaissant les genres mineurs qui gravitèrent autour de cette orientation esthétique dominante. La peinture de style troubadour demeure toutefois importante dans une reconstitution historique de l'art à l'époque de l'Empire. Elle nous renseigne sur les valeurs et les idées véhiculées au cours de cette période marquée par de grands bouleversements sociaux et politiques.

Au fil de nos recherches, des observations nous ont amené à soulever certaines interrogations. La peinture de style troubadour émerge dans la tourmente de la Révolution française, à une époque où les valeurs républicaines remplacent majoritairement celles de la monarchie. Elle reprend à son compte des thèmes véhiculés par les protagonistes de l'histoire de la monarchie française. En replongeant la peinture de style troubadour dans son contexte sociopolitique, nous avons posé la question de l'à-propos d'une représentation picturale de la monarchie française. Nous concluons que la réponse à cette interrogation se trouve dans la pluralité des messages sociopolitiques véhiculés par la peinture de style troubadour.

La peinture de style troubadour est porteuse d'un message sociopolitique empreint de valeurs patriotiques et nationalistes. Plusieurs auteurs depuis Henri Jacoubet jusqu'à François Pupil et Nadia Tscherny ont intimement associé ces valeurs à la peinture de style troubadour. Celle-ci semble en effet poursuivre une tradition de valorisation de la nation française déjà présente dans l'art du XVIII^e siècle. Elle rejoint également les valeurs nationalistes et patriotiques qui sont exaltées dans la propagande

napoléonienne. Nous croyons toutefois que la peinture de style troubadour fut également la forteresse d'un message royaliste.

Ces propos royalistes sont présents de manière évidente dans la peinture de style troubadour produite durant la Restauration. Kimberly Ann Jones dans *The Political Uses of the Image of Henri IV during the Restoration* rappelle qu'à cette période, la famille royale des Bourbons souhaitait voir son pouvoir légitimé à travers les thèmes de l'histoire de la monarchie française.¹⁷² La peinture de style troubadour produite durant la Première République et surtout durant l'Empire n'est pourtant pas dénuée de sentiments royalistes: son message est cependant présenté de manière plus implicite.

Au cours de ce mémoire, nous avons donc proposé de nuancer la vision monolithique du message sociopolitique de la peinture de style troubadour. Elle n'est pas uniquement porteuse de valeurs patriotiques et de valeurs nationalistes, elle projette également des valeurs royalistes. Cette peinture émerge à une époque marquée par des bouleversements politiques et elle est produite par des artistes ayant des préoccupations variées. Ainsi, le message véhiculé par la peinture de style troubadour ne demeure pas toujours le même d'un tableau à l'autre et d'un régime à l'autre.

Notre réflexion sur les fondements sociopolitiques de la peinture de style troubadour s'est effectuée à la lumière de l'oeuvre peint de Pierre Révoil et de celui de Fleury Richard, artistes instigateurs du style. Nous avons tenu d'abord à démontrer que Fleury Richard et Pierre Révoil ont été reconnus pour leurs convictions royalistes et cela dès leur passage à l'atelier de Jacques-Louis David en raison de leur appartenance au groupe royaliste des muscadins. Plusieurs témoignages de contemporains corroborent également

172. Kimberly Ann JONES, *The Political Uses of the Image of Henri IV during the Bourbon Restoration*, p.2.

leurs profonds sentiments royalistes. Nous souhaitons ainsi mettre en valeur, grâce à des données biographiques, les profonds sentiments royalistes de Fleury Richard et de Pierre Révoil.

Nous avons par la suite fait remarquer que ces deux artistes ont su doser les manifestations de leur sentiments royalistes, à une époque où la censure frappait d'interdits l'expression de ces sentiments. La quête de notoriété, l'ambition personnelle et les raisons économiques ont sans doute incité Pierre Révoil et Fleury Richard à camoufler leurs propos royalistes au temps de l'Empire. Cet opportunisme leur a assuré de tout temps, les grâces des dirigeants, tant à l'époque de l'Empire que sous la Restauration. Pierre Révoil et Fleury Richard plus carriéristes qu'idéalistes ont ainsi relégué le message royaliste au second plan de leurs oeuvres. *Valentine de Milan pleurant la mort de son époux* de Fleury Richard et *La Convalescence de Bayard* de Pierre Révoil nous ont permis d'illustrer le caractère implicite du message royaliste dans l'oeuvre de ces deux artistes.

Nous croyons que le caractère implicite du message royaliste présenté dans certaines oeuvres troubadour découle en partie du fait qu'à l'époque de l'Empire, les propos royalistes sont frappés d'interdits. Fleury Richard et Pierre Révoil auraient ainsi pris des moyens détournés pour communiquer leurs convictions. Certains artistes troubadour, à l'instar de quelques critiques littéraires et artistiques d'allégeance royaliste, ont véhiculé des propos royalistes en utilisant des métaphores qu'offrait l'histoire.

Nous croyons que la peinture de style troubadour exprime des commentaires sur l'actualité politique du XIX^e siècle à travers une image idéalisée de l'histoire et de la monarchie française. La peinture de style troubadour s'inscrit ainsi dans une pratique plus globale qui, au XIX^e siècle, consistait à commenter l'actualité par le biais d'évocations de l'histoire de la

nation française. Le constat de l'ampleur de cette pratique permet non seulement de concevoir la peinture de style troubadour comme le véhicule de propos politiques, mais aussi d'évaluer la compréhension du public de l'époque devant des scènes de l'histoire française émaillées de métaphores. Le public de l'époque était sans doute plus exercé que nous le sommes, à déchiffrer les propos royalistes de la peinture de style troubadour.

Au terme de ce mémoire, certaines questions demeurent sans réponse. Les peintres de style troubadour tels Pierre Révoil et Fleury Richard avaient-ils ultimement désiré une restauration de la monarchie française ou avaient-ils idéalisé une époque révolue qui semblait plus stable politiquement et socialement? La mise en relief des sentiments royalistes inhérents aux oeuvres de ces deux artistes, nous permet de supposer qu'ils endossèrent la Restauration des Bourbons. Avaient-ils cru aux formes plus extrémistes ou plus modérées d'un système monarchique? Où se situaient-ils entre les ultraroyalistes et les monarchistes constitutionnels? Les documents que nous avons consultés ne nous permettent pas, à ce jour, d'élaborer quant à ces problématiques.

Nous formulons le souhait que la peinture de style troubadour soit explorée plus avant. Les thèmes troubadour empreints de valeurs pieuses ou de valeurs courtoises sont d'autres sujets d'étude qui pourraient être investigués dans la perspective d'une approche sociale ou politique de l'art. Les pistes de réflexion que nous avons balisées quant aux fondements sociopolitiques de la peinture de style troubadour demeurent limitées: elles mettent en relief les valeurs royalistes inhérentes aux productions troubadour des artistes instigateurs du style. Nous avons donc cerné un seul des messages sociopolitiques de la peinture de style troubadour, alors que nous les croyons multiples. L'identification de ces nombreuses interprétations serait

souhaitable afin de mieux comprendre la pluralité des idéologies de cette époque de transition entre l'absolutisme et la démocratie des idées issues du siècle des Lumières.

Bibliographie

AN GRAND, Pierre. *Le Comte de Forbin et le Louvre en 1819*, Lausanne & Paris, Bibliothèque des Arts, 1972.

BALDENS PERGER, Fernand. *Études d'histoire littéraire I*, 1907, Genève, Slatkine, 1973, pp. 110-146.

BAUDSON, Françoise. *Le Style troubadour*, catalogue d'exposition, Bourg-en-Bresse, Musée de l'Ain, 1971.

BENOIT, François. *L'Art français sous la Révolution et l'Empire*, Genève, Slatkine-Megariotis, 1975.

BOIME, Albert. *Art in an Age of Bonapartism, 1800-1815*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.

BOTTINEAU, Josette. «Le Décor de tableaux à la sacristie de l'ancienne abbatale de Saint-Denis, 1811-1823», *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1973, pp. 255-281.

BOYER, Frédéric. «Le Goût pour le Moyen Âge dans la peinture française du XVIII^e siècle», *Bulletin des Antiquaires de France*, 1950-51, pp. 9-16.

BOYER, Sylvain. «Granet, l'influence de l'age d'or hollandais» *Dossier de l'Art*, no.28, mars-avril 1996, p. 42.

BOYER, Sylvain. «Le Style troubadour à son apogée», *Dossier de l'Art*, no.28, mars-avril 1996, pp. 10-11.

CAUBISSONS, Colette. «Peinture et préromantisme pendant la Révolution française», *Gazette des Beaux Arts*, vol.43, no.4, décembre 1961, pp. 367-376.

CHAUDONNERET, Marie-Claude. «Fleury Richard et le passé national: ses sources à travers quelques carnets de croquis» dans *Actes du Colloque International Ingres et le Néoclassicisme*, bulletin spécial des amis du Musée Ingres, Montauban, Ateliers du Moustier, 1975, pp. 11-19.

CHAUDONNERET, Marie-Claude. «La Peinture troubadour» dans *Le "Gothique" retrouvé avant Viollet-le-Duc*, catalogue d'exposition, Paris, Hôtel de Sully, 1979-80, pp. 121-123.

CHAUDONNERET, Marie-Claude. *La Peinture troubadour: deux artistes lyonnais, Pierre Révoil (1776-1842), Fleury Richard (1777-1852)*, Paris, Arthena, 1980.

COBB, Richard. *Reactions to the French Revolution*, Londres, Oxford University Press, 1972.

CUZIN, Jean-Pierre. «Y a-t-il une peinture troubadour?», *L'Information d'histoire de l'art*, vol.19, no.2, mars-avril 1974, pp. 74-81.

DELÉCLUZE, E.J.. *Journal de Delécluze 1824-1828*, Paris, Grasset, 1948.

DELÉCLUZE, E.J.. *Louis David, son école et son temps*, 1855, Paris, Macula, 1983.

DUNCAN, Carol. «Ingres's Vow of Louis XIII and the Politics of the Restoration» dans *The Aesthetics of Power*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 57-78.

EITNER, Lorenz. *An Outline of 19th Century European Painting*, New York, Harper & Row, 1987, p. 158.

HALLAYS-DABOT, Victor. *Histoire de la censure théâtrale en France*, Genève, Slatkine, 1970.

HASKELL, Francis. «The Manufacture of the Past in Nineteenth-Century Painting» dans *Past and Present in Art and Taste*, New Haven & Londres, Yale University Press, 1987, pp. 75-89.

HASKELL, Francis. «The Musée des Monuments Français» dans *History and Its Images*, New Haven & Londres, Yale University Press, 1993, pp. 236-252.

HOLTMAN, Robert B.. *Napoleonic Propaganda*, New York, Greenwood Press, 1950.

HUBERT, Nicole. «Josephine and Contemporary Painting», *Apollo*, no.105, juillet 1977, pp. 25-33.

JACOBET, Henri. *Le Comte de Tressan et les origines du genre troubadour*, Paris, Presses Universitaires de France, 1923.

JACOBET, Henri. *Le Genre troubadour et les origines françaises du romantisme*, Paris, Les belles lettres, 1929.

JONES, Kimberly Ann. *The Political Uses of the Image of Henri IV during the Bourbon Restoration*, mémoire de maîtrise, Université du Maryland, 1989.

KAUFFMANN, Ruth. «François Gérard's Entry of Henri IV into Paris : The Iconography of Constitutional Monarchy», *Burlington Magazine*, no.117, août 1975, pp. 790-802.

LANSON, René. *Le Goût du Moyen Âge en France au XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1926.

LE FOLL, Joséphine. «Le Style troubadour», *Beaux Arts Magazine*, hors série sur les années romantiques, 1996, pp. 34-44.

LOCQUIN, Jean. *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, Henri Laurens, 1912.

MASSON, Nicole. *Panorama de la littérature française*. Alleur, Marabout, 1990.

MELLON, Stanley. *The Political Uses of History; a Study of Historians in the French Restoration*, Stanford, Stanford University Press, 1958.

MUNHALL, Edgar. *François-Marius Granet: Watercolors from the Musée Granet at Aix-en-Provence*, New-York, The Frick Collection, 1988.

MURRAY, W.J.. *The Right-wing Press in the French Revolution: 1789-92*, Woodbridge, Press of the Royal Society, 1986.

Napoléon, catalogue d'exposition, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1969.

PUPIL, François. «Peinture troubadour, quant le sujet devient roi», *Magazine des Beaux Arts*, no.24, mai 1985, pp. 64-71.

PUPIL, François. *Le Style troubadour*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1985.

RICHARD, Fleury. «Autobiographie de M. Fleury Richard», *Revue du Lyonnais*, nouvelle série, vol.III, 1851, pp. 244-255.

RIFFATERRE, C.. «Le Mouvement antijacobin et antiparisien à Lyon», *Les Annales de l'Université de Lyon*, nouvelle série droit et lettres, no.42, 1928, pp. 1-9.

RIGAL, Juliette. «L'Iconographie de la *Henriade* au XVIII^e siècle ou la naissance du style troubadour», *Studies on Voltaire in the Eighteenth Century*, no.32, 1965, pp. 23-71.

ROSENBLUM, Robert. «Painting under Napoleon 1800-1814» dans *French Painting 1774-1830: The Age of Revolution*, catalogue d'exposition, Détroit, Detroit Institute of Arts, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1975, pp. 161-175.

SIEGFRIED, Susan L.. «The Politicisation of Art Criticism in the Post-Revolutionary Press» dans *Art Criticism in Nineteenth-Century France*, Michael Orwicz, ed., Manchester & New York, Manchester University Press, 1995, pp. 9-28.

SOLOMON KIEFER, Carol. *Paul Cézanne, François-Marius Granet and the Provençal Landscape Tradition*, thèse de doctorat, Université de Pittsburgh, 1987.

TRAPP, Frank Anderson. «The Restauration View of the Revolution of 1789» dans *Culture and Revolution; Cultural Ramifications of the French Revolution*, George Levitine, ed., College Park, University of Maryland at College Park, 1989, pp. 259-274.

TSCHERNY, Nadia et Guy Stair Sainty eds.. *Romance & Chivalry: History and Literature Reflected in Early Nineteenth-Century French Painting*, catalogue d'exposition, Londres & New York, Matthiesen Gallery and Stair Sainty Matthiesen Inc., 1996.

WEISINGER, H. «The Middle Ages and the Late Eighteenth Century Historian», *Philological Quarterly*, no.27, 1948, pp. 63-79.

WELSCHINGER, Henri. *La Censure sous le premier Empire*, Paris, Charavay, 1882.

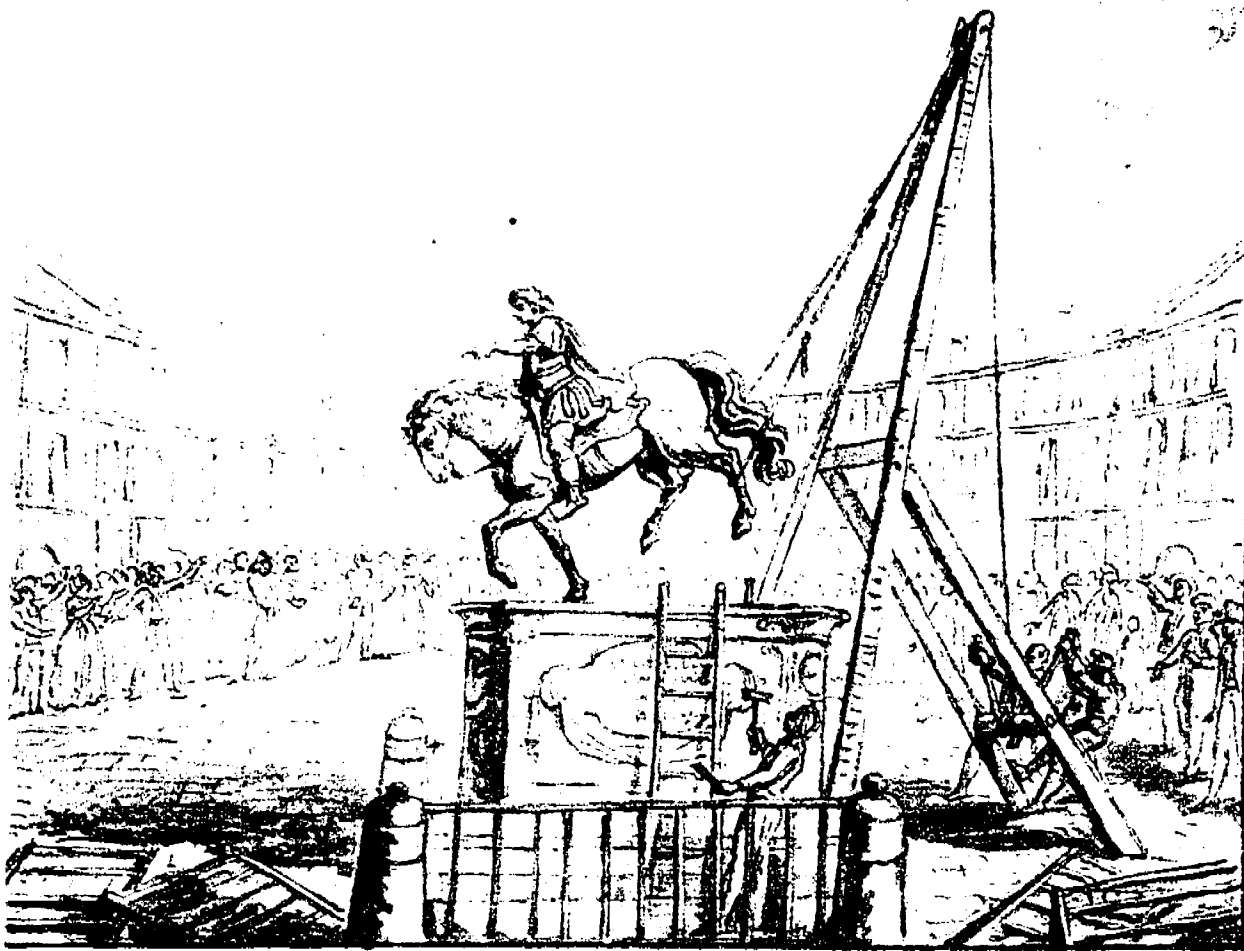
WHITE, Harrison C. et Cynthia A. White. *Canvases and Careers. Institutional Change in the French Painting World*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.



Figure 1.



FIGURE 2.



La place Vendôme

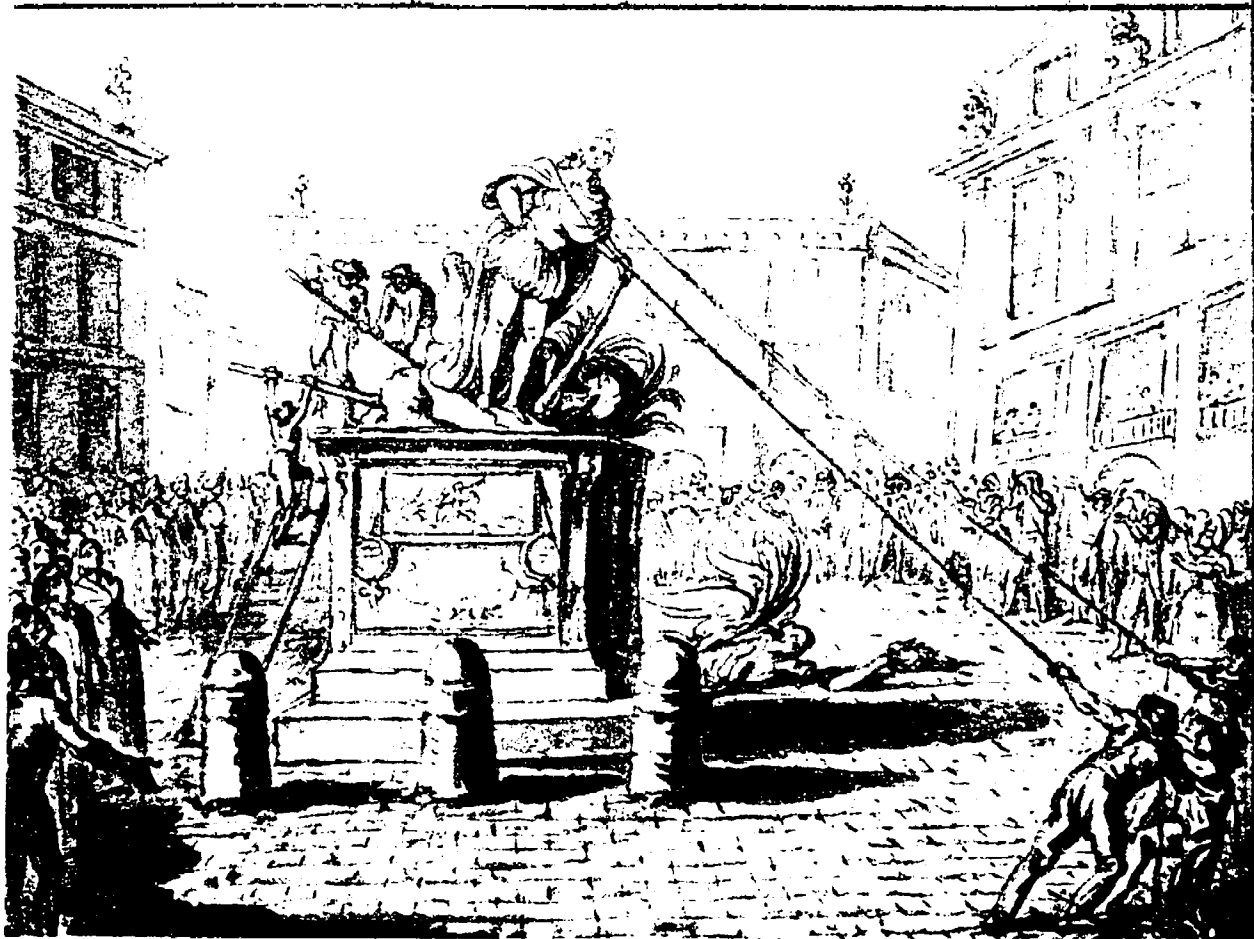


FIGURE 3.



Figure 4.



Figure 5.



Figure 6.



LA HENRIADE.

CHANT HUITIEME.

DES États dans Paris la confuse assemblée (1)
Avait perdu l'orgueil dont elle était enflée.
Au seul nom de Henri, les Ligueurs pleins d'effroi,
Semblaient tous oublier qu'ils voulaient faire un Roi.
5 Rien ne pouvait fixer leur fureur incertaine,
Et n'osant demander ni couronner Mayenne,
Ils avaient confirmé, par leurs décrets honteux,
Le pouvoir & le rang qu'il ne tenait pas d'eux.

XXIII. P. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

HENRY ROI DE NAVARRE RECHERCHE EN MARIAGE
MARGVERITE SŒUR DE FRANÇOIS I.

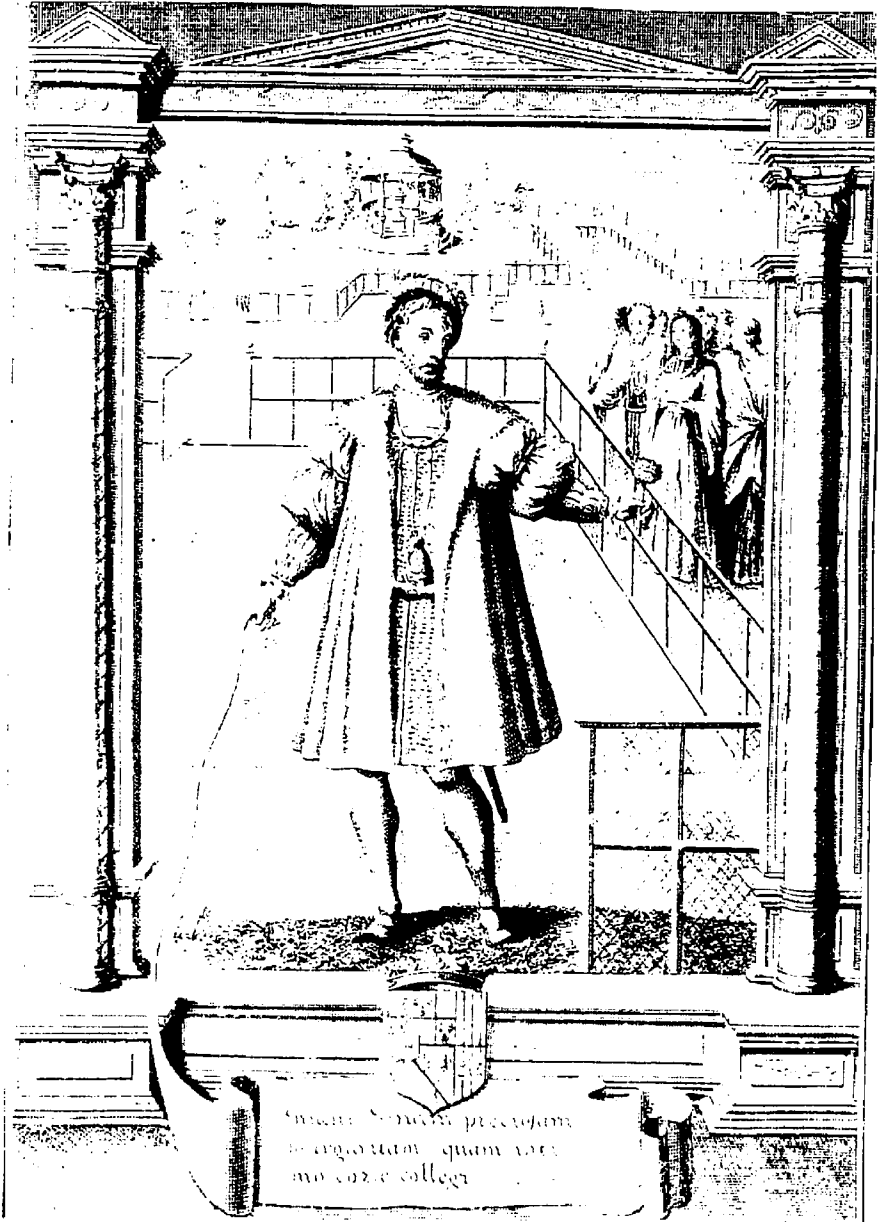


Figure 8.



Figure 9.



Figure 10.

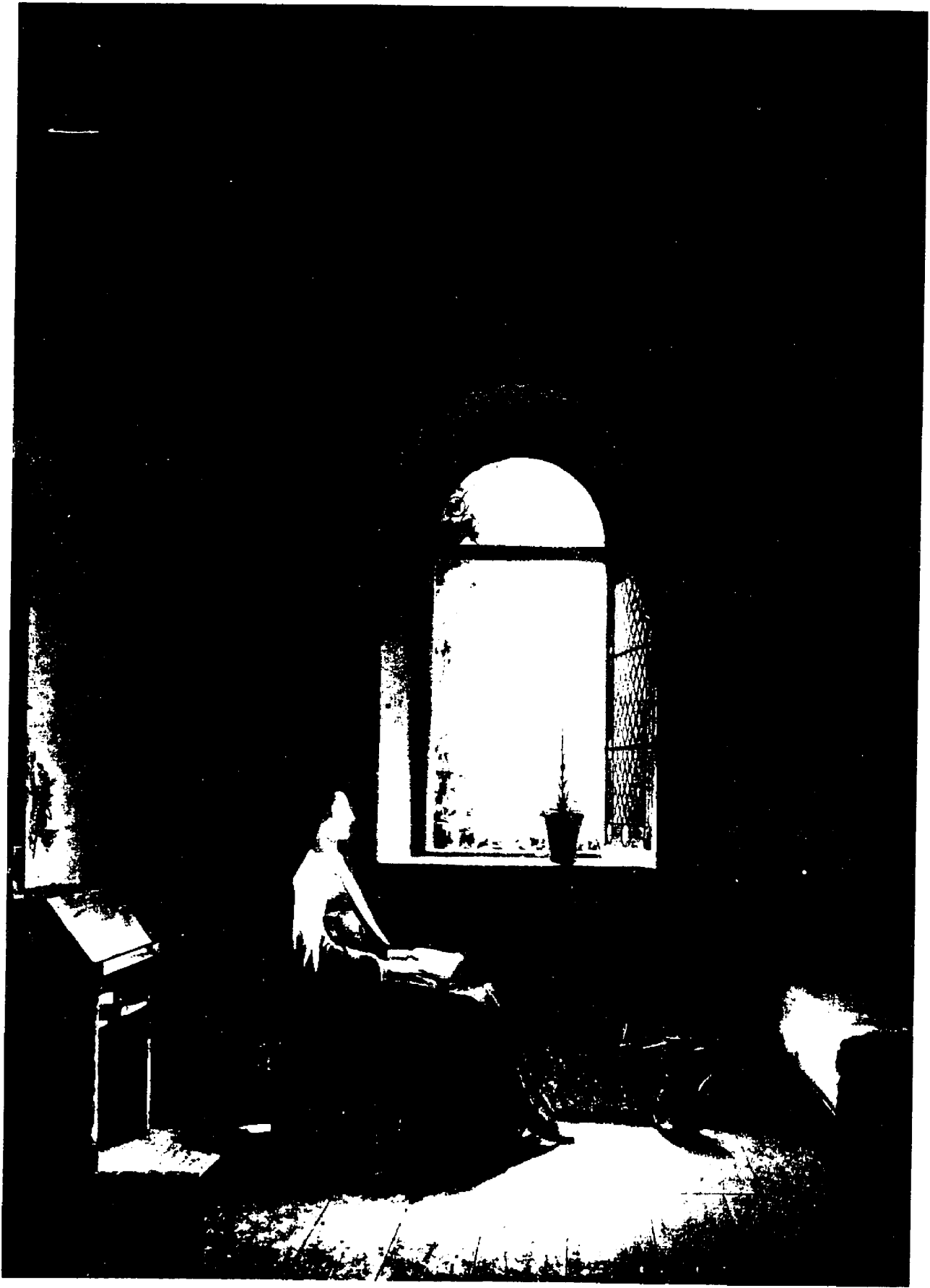
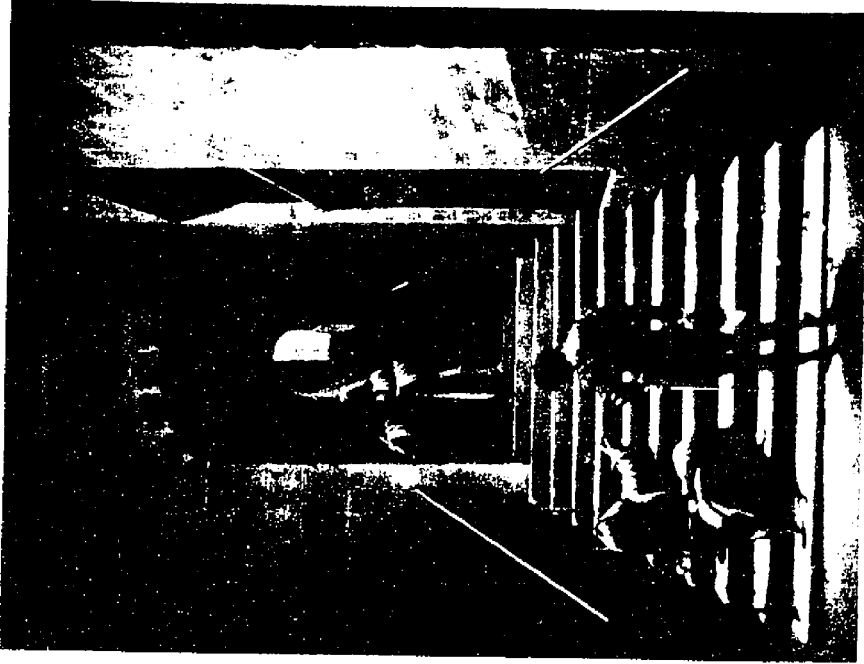


FIGURE 11.



Figure 12.



Figures 13 et 14.



Figure 15.

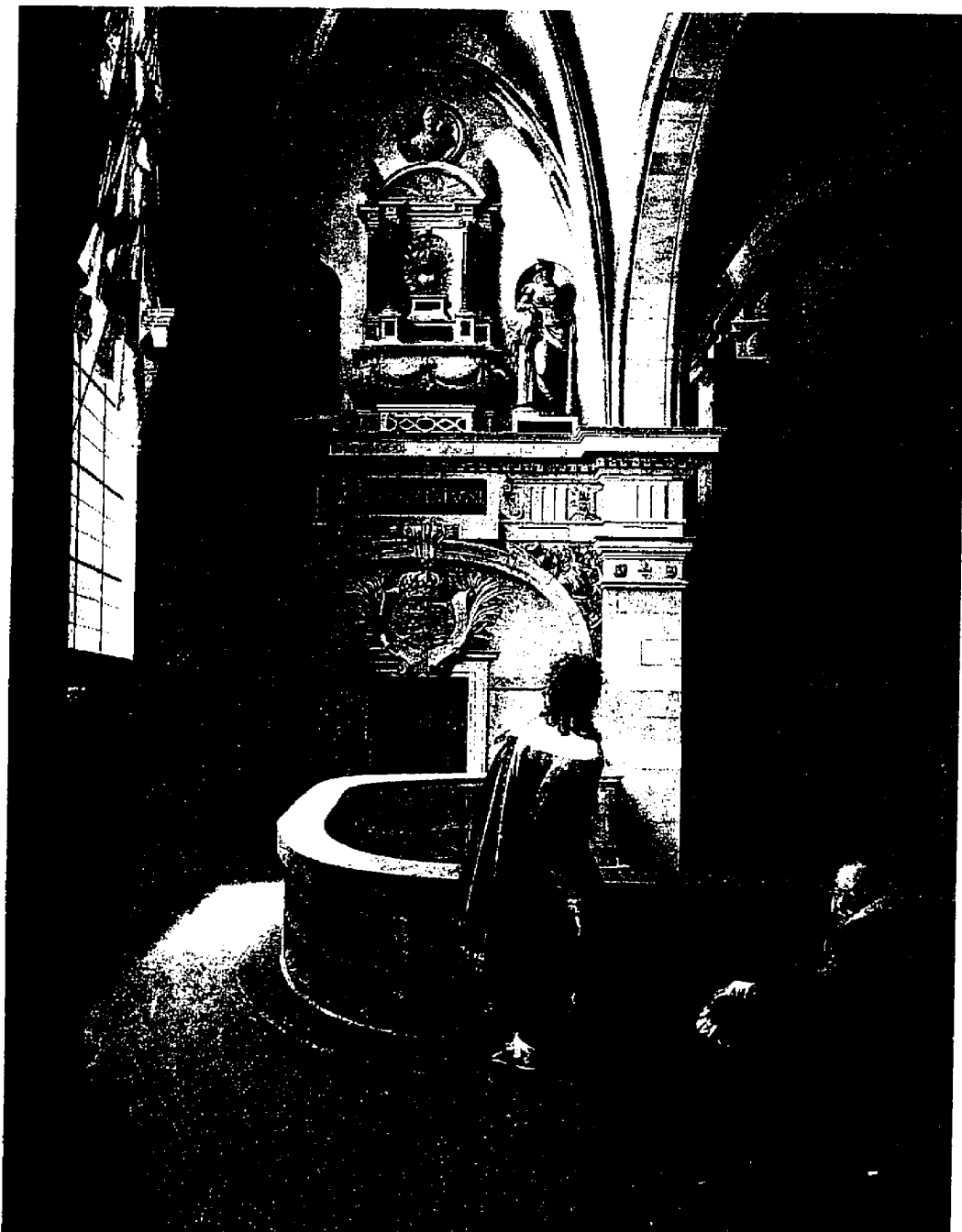


Figure 16.



Figure 17.



Figure 18.



Figure 19.



Figure 20.



Figures 21 et 22.

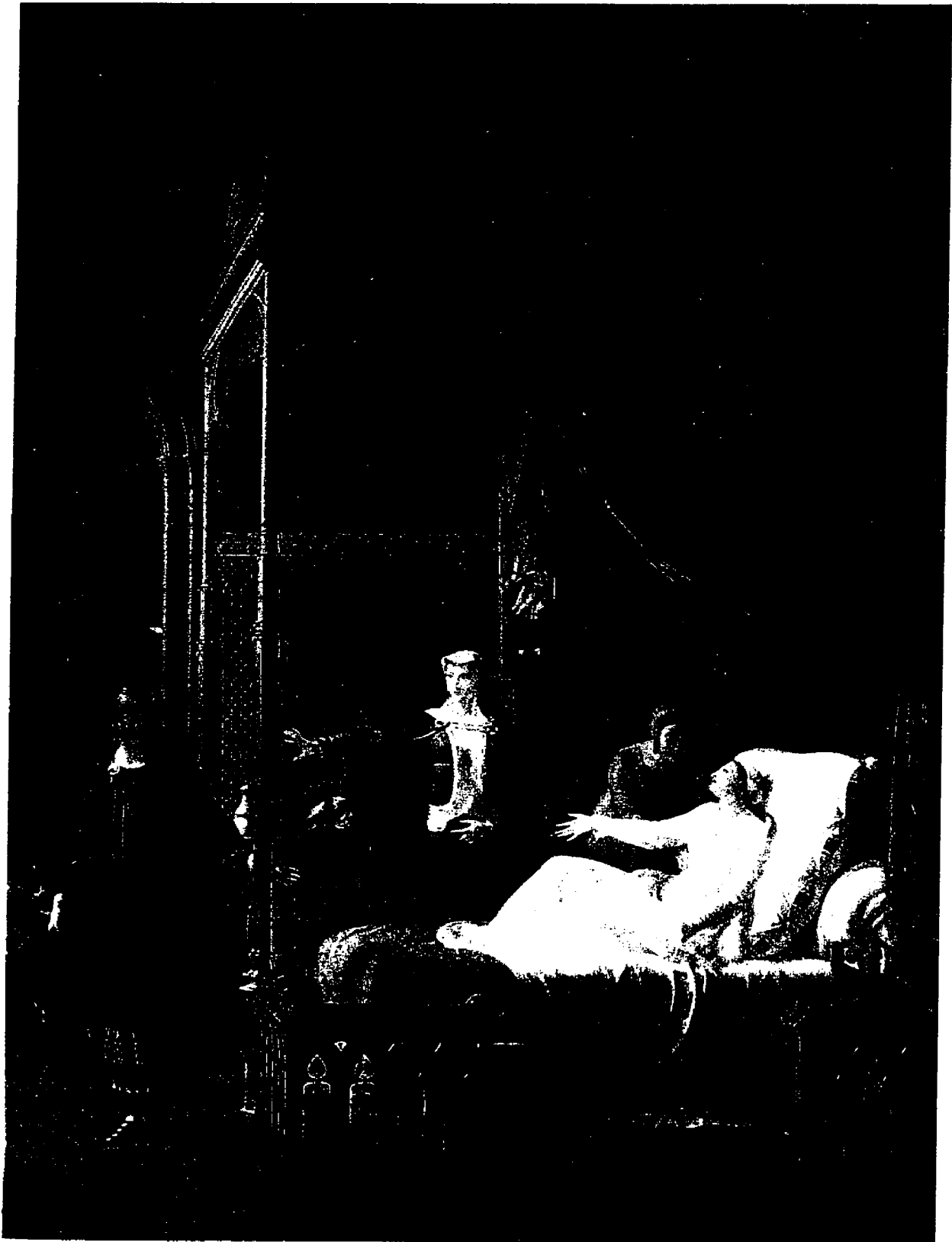


FIGURE 23.

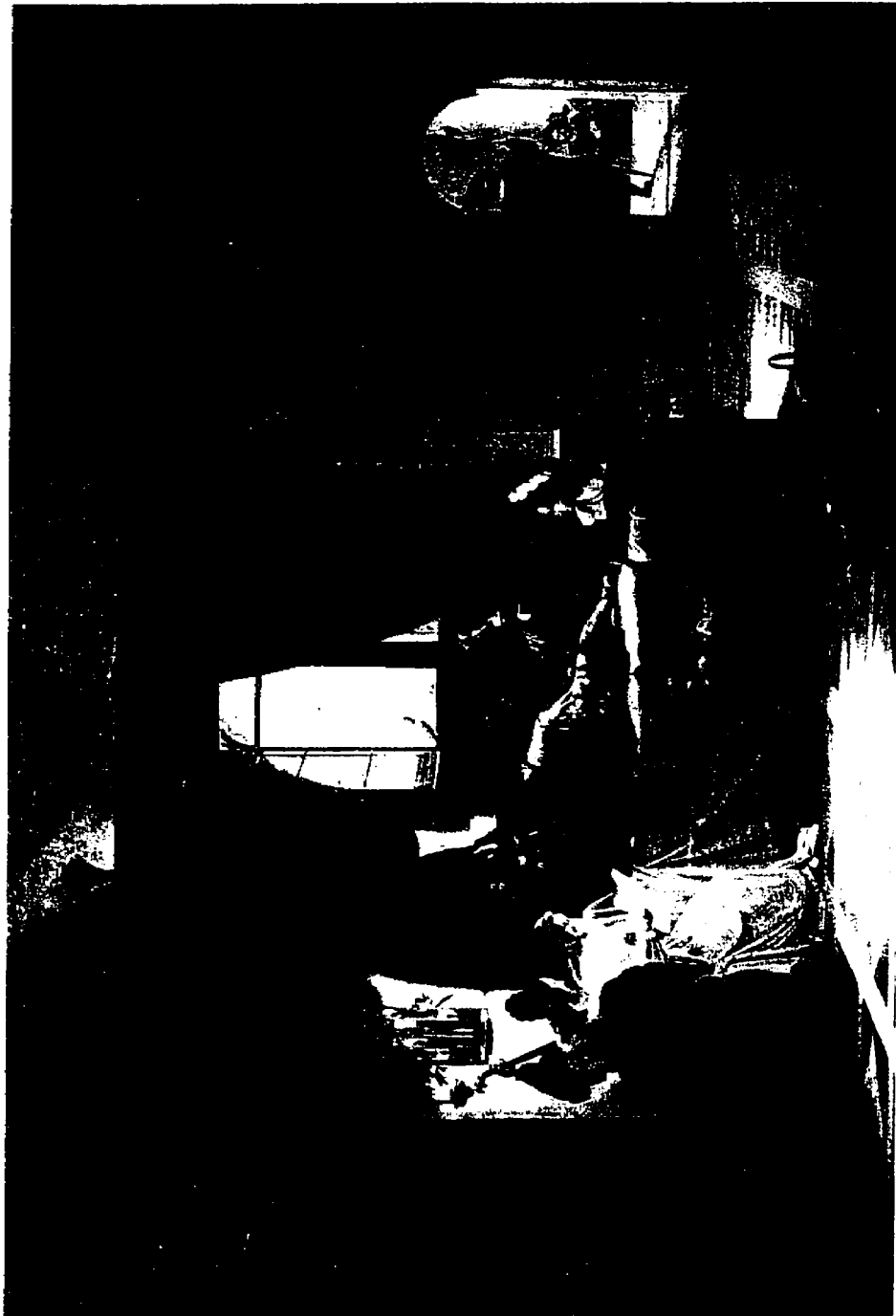


Figure 24.

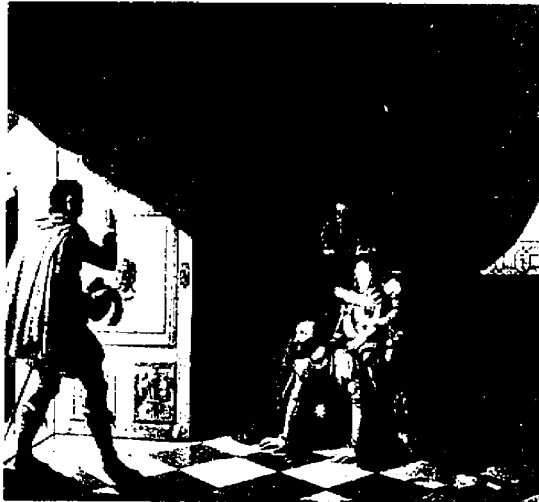


Figure 25.