

L U C B E N O I S T

LA SCULPTURE
ROMANTIQUE



ÉDITION D'ISABELLE L.-J. LEMAISTRE

ART ET ARTISTES
GALLIMARD



PRÉFACE

Nous sommes tous romantiques, dirait volontiers L. Benoist. Est-ce à dire que tous les sculpteurs depuis la fin du XVIII^e siècle jusqu'à nos jours sont romantiques ? Et pourquoi donc reprendre un livre déjà ancien sur un sujet que, depuis plusieurs années, les historiens d'art ont amplement labouré ? Pourquoi rééditer des écrits sur une des périodes de la sculpture française qui, *a priori*, intéresse peu le public au regard hypnotisé d'un côté par les charmes des terres cuites du XVIII^e siècle et de l'autre par les détours fantasques de l'art nouveau ?

Pourquoi cette réédition ? Parce que tous les amateurs de sculpture française ne peuvent ignorer que ce petit livre, publié en 1928, suite logique du mémoire de l'École du Louvre soutenu le 29 décembre 1926, est à la fois un des plus foisonnants en vues inspirées sur un art et une époque extrêmement mal connus en ce début du XX^e siècle mais aussi, à bien des égards, une des premières synthèses sur la sculpture romantique.

L'essentiel est déjà dans ce mémoire de 1926 : les développements principaux comme les remarques acérées, telles les critiques sans indulgence portées à l'encontre de nombreuses œuvres de David d'Angers par exemple. Mais aussi les images évocatrices et les comparaisons éclairantes et si justes : *Les Émigrants* de Daumier (ill. 1) sont des « panathénées de la Misère », une « foule devinée innombrable dont on voit disparaître les nuques courbées, qui jamais ne retourneront en arrière et que pousse le fouet du malheur...¹ ». Ses vues pertinentes sont parfois sévères sur les œuvres et leurs auteurs : de Rude il dit que c'est un « classique réaliste, mais dont le réalisme fut au service d'une intention expressive, quelquefois prêchante ». Sa connaissance du XIX^e siècle et de sa littérature est profonde. Ses jugements sont ceux d'un esthète, son œil très sûr lui permet de



reconnaître le talent au-delà des modes : il convient que les bustes des *Célébrités du juste milieu* que Daumier a modelés et coloriés sur la terre crue ne sont pas de banales caricatures : « une vie puissante [...]. Le miracle, l'étincelle y est enfermée [...]. L'œuvre est unique » ; pourtant, quand ils seront proposés quelques années plus tard au Louvre ils seront refusés par les conservateurs avec la mention : « Le Louvre n'achète pas de caricatures. »

De Stendhal à Th. Gautier, les critiques ont bien senti l'antinomie fondamentale qui oppose l'esthétique romantique et les contraintes de la sculpture. Aussi L. Benoist essaie-t-il de définir le romantisme sculpté par approches concentriques. Quelles furent les conditions de son éclosion ? Et surtout quels sont les thèmes favoris du romantisme, tel est le sujet principal de son étude ; il fit un important travail de défriche dans le taillis de tous ces petits maîtres si représentatifs d'une époque. Cependant, le taillis ne doit pas masquer les grands arbres et la reconnaissance de ces artistes mineurs ne peut nous dissimuler les quelques artistes hors du commun mieux connus *a priori*, mais qui doivent à la fois être redécouverts et considérés à leur juste place sur l'échelle des valeurs. En fin de compte, L. Benoist pense que lyrisme et réalisme sont les deux incarnations du romantisme, qu'ils animent de nombreuses œuvres tout au long du siècle et

que, de Feuchère à Rodin, l'exaspération de la sensibilité individuelle comme sa traduction avec un vocabulaire de plus en plus éloigné de l'idéalisme classique assurent la pérennité du romantisme à travers tout le XIX^e siècle.

L'exposition du Grand Palais en 1986 comme le livre de Bo Wennberg, un des grands découvreurs de la sculpture du XIX^e siècle, étaient basés sur cette mise en lumière de tendances plus ou moins antinomiques mais récurrentes et reconnues sous leurs différentes hypostases tout au long du siècle. Il est une autre façon d'aborder ces mouvements, en leur assignant un cadre chronologique plus précis, évitant ainsi de mélanger des œuvres créées à des dates trop éloignées les unes des autres, même si elles présentent quelques caractères stylistiques et un esprit assez proches. Si le mot « romantisme » est devenu un nom commun applicable à la qualité plus ou moins lyrique d'un texte, d'un personnage, d'une œuvre ou même d'un état mental ou d'une attitude quelle qu'en soit la période historique, il semble toutefois plus convaincant, dans l'état actuel de la recherche, de demeurer dans des limites chronologiques plus strictes.

Un esthète aux vues percutantes

Ce Parisien, né le 22 décembre 1893 d'un père clerc d'avoué, suivra pour commencer les traces de celui-ci. Licencié en droit, il débute comme avocat stagiaire à la cour de Paris². Mobilisé en 1917 mais réformé après vingt-cinq jours passés au Dépôt³, il est officiellement réformé définitivement en 1920. La carrière de L. Benoist est alors assez typique, dans ses débuts du moins, du désintéressement pécunier qui était demandé dans les musées nationaux. Il entre au château de Versailles le 1^{er} juillet 1921 comme « rédacteur stagiaire à l'Instruction publique », emploi non rétribué qu'il occupera jusqu'au 1^{er} juin 1923 ! Élève de Paul Vitry à qui ce livre est dédié, L. Benoist est aussitôt après nommé au département des Sculptures du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps modernes du Louvre⁴, où il restera jusqu'en 1935. D'abord « chargé de mission » (bénévole), ce n'est que le 1^{er} février qu'il devient « attaché rétribué des musées nationaux⁵ ». Il est en même temps chargé par intérim de la conser-

vation du musée de Fontainebleau en 1931-1932. Après l'ouverture des nouvelles salles de sculpture organisées par Paul Vitry, L. Benoist retrouve le chemin de Versailles tout en étant chargé du musée de Maisons-Laffitte⁶. Il semble, à cette époque, en très bons termes avec Verne, directeur des musées nationaux⁷. En 1936, le rapport rédigé à l'occasion de sa nomination au grade d'officier d'académie précise que « dans les musées nationaux c'est au département des Sculptures modernes que M. Luc Benoist a donné sa pleine mesure. Il en a en effet effectué le classement avec autant de compétence que de goût et, si les chefs-d'œuvre de nos imagiers et de nos statuaires et les grandes pièces italiennes sont présentés de la période romane au début du XVIII^e siècle d'une manière aussi attrayante que logique, c'est à M. Luc Benoist qu'il convient d'en rapporter la louange et l'honneur ».

Pendant la guerre il est « chargé de la direction du dépôt des collections nationales de Fougères-sur-Bièvre (Loir-et-Cher) », son ordre de mission est daté du 13 août 1940. Le 3 juillet 1942, il est « chargé du transfert des collections nationales actuellement abritées au château de Contresol-par-le-Donjon (Allier) au château de Valençay (Indre) avec le secours de la Compagnie Centrale de Transports ».

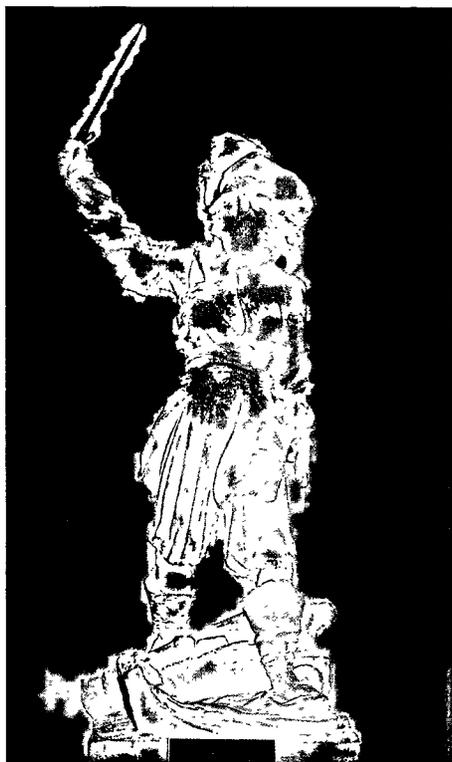
Ainsi ses positions pendant la guerre ne semblent pas très claires et un blâme lui sera adressé finalement par le directeur des musées en 1945. Malgré des débuts prometteurs qui autorisaient tous les espoirs, il est finalement nommé, en janvier 1947, conservateur du musée des Beaux-arts de Nantes où il finira sa carrière. Son action dans cette ville fut celle d'un vrai conservateur de musée : inventaire des collections⁸, restauration et réencadrement des œuvres, réaménagement complet du musée qui fut inauguré en 1953 : pour ce faire, il semble avoir supprimé le décor 1900 pour un gris uni jugé « plus harmonieux ». Il profite de ces travaux pour reconstituer l'ensemble de *La Danse* de Joseph Bernard, dispersé en dix morceaux. Il est alors élevé au grade de « chevalier de la Légion d'honneur » par Georges Salles⁹ et continue d'organiser pour le musée de Nantes des expositions d'art ancien et d'art contemporain. Encore en poste à plus de soixante-cinq ans « dans l'intérêt du service », il devra quitter le musée le 1^{er} octobre 1959 en dépit des demandes de

prolongation de son maintien en fonction envoyées par le maire. Resté à Nantes pour sa retraite, L. Benoist va poursuivre ses publications sur des sujets très variés allant de la muséologie à la philosophie de l'expression¹⁰ et à l'ésotérisme¹¹ en passant par la peinture, la sculpture et l'architecture.

Qu'est-ce que le romantisme ?

Dès la première ligne, L. Benoist annonce son postulat de base : le romantisme est « arrivé à son terme ». Il se considère donc encore dans une période romantique. Anticipant les réflexions de M. Butor, L. Benoist voulait retrouver les manifestations du romantisme sur une très vaste période englobant le préromantisme de la seconde moitié du XVIII^e siècle et se poursuivant jusqu'à la date de la rédaction de son ouvrage. Reprenant presque les termes de L. Benoist, M. Butor déclare que « Camus est certainement romantique. D'ailleurs nous sommes tous romantiques¹² ». Il y a à certains égards le romantisme d'une école littéraire qui trouve son plus vif éclat autour de 1830. Cette école-là, certes, fait partie des manuels de littérature. Mais il y a un mouvement qui commence à partir de la fin du XVIII^e siècle et qui se développe jusqu'à maintenant sans interruption. Il existe une continuité absolue entre les romantiques et la littérature contemporaine¹³. Faut-il donc prendre ce mot comme un nom commun évoquant « un certain état d'âme » ? Déjà dans son article sur Baudelaire, Paul Valéry annonce qu'il ne va « pas définir ce terme. Il faudrait, pour s'y essayer, avoir perdu tout sentiment de la rigueur¹⁴ ». Un mot qui comporte des centaines de définitions, cela revient à ne pas le définir.

C'est sans doute pour cette raison que L. Benoist se cantonne à une définition par la négative : « est romantique toute œuvre qui n'[est] pas académique¹⁵ ». Cette définition peut recouvrir les manifestations formelles comme le contenu des œuvres. Toutefois, c'est à travers ses multiples expressions que l'on pourra dégager l'essence du romantisme. « Qu'il s'agisse de littérature, de peinture ou de sculpture, le Romantisme s'est manifesté par la résurrection de la foi religieuse, par le goût du passé, de l'histoire nationale, par la décou-



verte du pittoresque gothique, le développement du lyrisme et de la passion, l'avènement d'un réalisme outrancier, quelquefois caricatural, l'élargissement de la sensibilité envers toutes les races et même envers les animaux, enfin par la hantise, la nostalgie de l'Orient¹⁶. » Rien dans cette définition pour caractériser la forme que doit prendre ce lyrisme si ce n'est la mode du retour au « gothique », le « réalisme » et le refus de l'académisme précité. Cet académisme est plus ou moins confondu par les artistes avec les formes d'un néo-classicisme apparu trop radical avec le temps mais que nous verrons se teinter de romantisme chez des artistes comme Pradier. L. Benoist voit se manifester ce goût pour le costume antique dans la série des hommes illustres commandée par le comte d'Angiviller à partir de 1774 ; ainsi, la querelle du costume débuta dès la fin du XVIII^e siècle

et même un artiste comme David d'Angers, considéré par ses contemporains, dont V. Hugo, comme le plus grand des sculpteurs romantiques, ne se décida-t-il pas définitivement pour le costume moderne. Et Napoléon serait-il un romantique ? Lui qui exigeait des effigies de ses généraux en costume identifiable avec épaulettes et coiffures précises comme il demandait des reliefs anecdotiques et non pas allégoriques comme l'aurait voulu le néo-classicisme régnant en son temps.

« Les muses ne vont pas toutes d'un pas égal et par un commun chemin¹⁷ », dit très joliment J. Thuillier ; est-ce à dire que chaque branche des arts, chaque muse doit être étudiée indépendamment de ses sœurs ? Comme pour les individus, autant il est utile de comprendre le développement interne à chaque personnalité, autant ce trajet ne peut se lire sans les clefs des interférences et interactions qui peuvent avoir une importance décisive sur cette évolution. J. Thuillier conclut, pour la peinture française, que le « bel élan romantique qui soulevait la littérature française n'était pas moins vigoureux dans les arts, et même, qu'il s'y montre très tôt, que ses chefs-d'œuvre sont plus précoces ». Il fait allusion ici au *Radeau de la Méduse* que Géricault expose en 1819, date à laquelle, ajoute-t-il, « Hugo n'a encore que dix-sept ans et Musset neuf... ». Mais s'il remarque par ailleurs que le « romantisme pictural n'obtint jamais la même préséance que le romantisme littéraire », que dirions-nous du romantisme en sculpture ? Apparue plus tard que le romantisme pictural, graphique et même littéraire, il est peut-être encore plus difficile à cerner que chez les autres muses. Ses manifestations variées et parfois contradictoires, la toute-puissance du marbre, matériau chargé d'un très lourd passé d'images antiques de même que l'enseignement très académique, tous ces facteurs et bien d'autres ont retardé l'éclosion du romantisme chez les sculpteurs et il nous faudra parfois en découvrir les signes masqués sous des images ou à travers des formes qui *a priori* relèveraient d'une esthétique classique. Difficile à caractériser, la sculpture romantique se montre donc effectivement malaisée à cerner dans le temps. Il faudra chercher des références communes qui permettent d'en préciser l'esprit général comme les variations nuancées. L. Benoist remarque également, et peut-être est-ce le seul dénominateur commun de toute

cette production, que « la sculpture proprement romantique est lyrique, soit de sujet, soit de style¹⁸ ».

Demeurons toutefois dans des limites chronologiques bien définies quitte à signaler, sans les confondre, les fils spirituels du romantisme jusqu'à nos jours. L'analyse de la descendance de la sculpture romantique à travers Carpeaux et jusqu'à Dalou et Rodin reste d'actualité et quelques ouvrages récents¹⁹ ont bien montré des filiations directes : du *Satan* de Feuchère au *Penseur* de Rodin en passant par l'*Ugolin* de Carpeaux ; de *La Marseillaise* de Rude au *Grand guerrier* de Montauban de Bourdelle en passant par *La Danse* ou *La Ville de Valenciennes* de Carpeaux, par la *Défense de Paris* de Barrias²⁰. Les limites chronologiques assignées par J. Thuillier pour la peinture : 1815-1848, ne conviennent pas pour la sculpture. Déjà L. Benoist remarquait que le premier véritable Salon de la sculpture romantique, celui où la critique remarqua l'émergence d'une école nouvelle, date seulement de 1831. Et le seul Salon où apparaissent des sculptures romantiques en nombre important est celui de 1833. Quelques œuvres sont antérieures : toute la production de Géricault mort en 1824, mais aussi le *Grand Condé*²¹ de David d'Angers dont J. de Caso étudie le romantisme avec une acuité très convaincante : « l'exagération des effets dus à l'expression de la physionomie et à la pantomime [du geste] sont les traits de cette œuvre qui en font une sculpture romantique²² ». Son buste de *Paganini*, emblématique du portrait romantique, fut modelé dès 1830. Toutefois, « 1831 » semble, comme pour les objets d'art, une date charnière : c'est également au Salon de 1831 que Chenavard présente une série d'esquisses d'objets décoratifs dont le *Vase de la Renaissance* fabriqué par la Manufacture de Sèvres. Les modèles de sculpture ont été façonnés par Antonin Moine : ces dessins firent sensation à ce fameux Salon de 1831²³.

Quand faut-il considérer que la sculpture romantique est devenue éclectique ou totalement réaliste, expressionniste ou bien même symboliste ? Quand le romantisme, à peu près assimilé par les sculpteurs, devint-il fécond mais pour d'autres formulations ? Un fait est certain : en 1855, deux des œuvres phares du premier romantisme pittoresque, le *Jeune pêcheur napolitain* (ill. 3) de Rude et le





Vendangeur improvisant (ill. 4) de Duret remportent les plus grandes médailles : à ce moment, le romantisme est reconnu par les instances académiques les plus officielles. Depuis quelques années, la *Tuerie*²⁴ de Préault, ce sculpteur qui resta romantique toute sa vie, était enfin traduite dans un matériau durable. C'est d'ailleurs vers cette date que meurent Rude et David d'Angers peu après Feuchère et Elshoect ; Moine, Fauginet, Chaponnière, Gechter avaient déjà disparu depuis quelques années et Carpeaux avait remporté son Grand Prix. On peut considérer qu'alors le romantisme historique est déjà momifié.

Les conditions matérielles de l'éclosion de la sculpture romantique ont été développées dans l'exposition du Grand Palais²⁵ en 1986 : elles ont fait l'objet ces dernières années d'études diverses²⁶. La sculpture demande un investissement important et ne peut bénéficier de conditions de conservation satisfaisantes que dans des matériaux durables tels le marbre ou le bronze ; il faut alors une mise de

4 Fr. DURET, *Vendangeur improvisant* ou *Improvisateur bachique*, Paris, musée du Louvre.

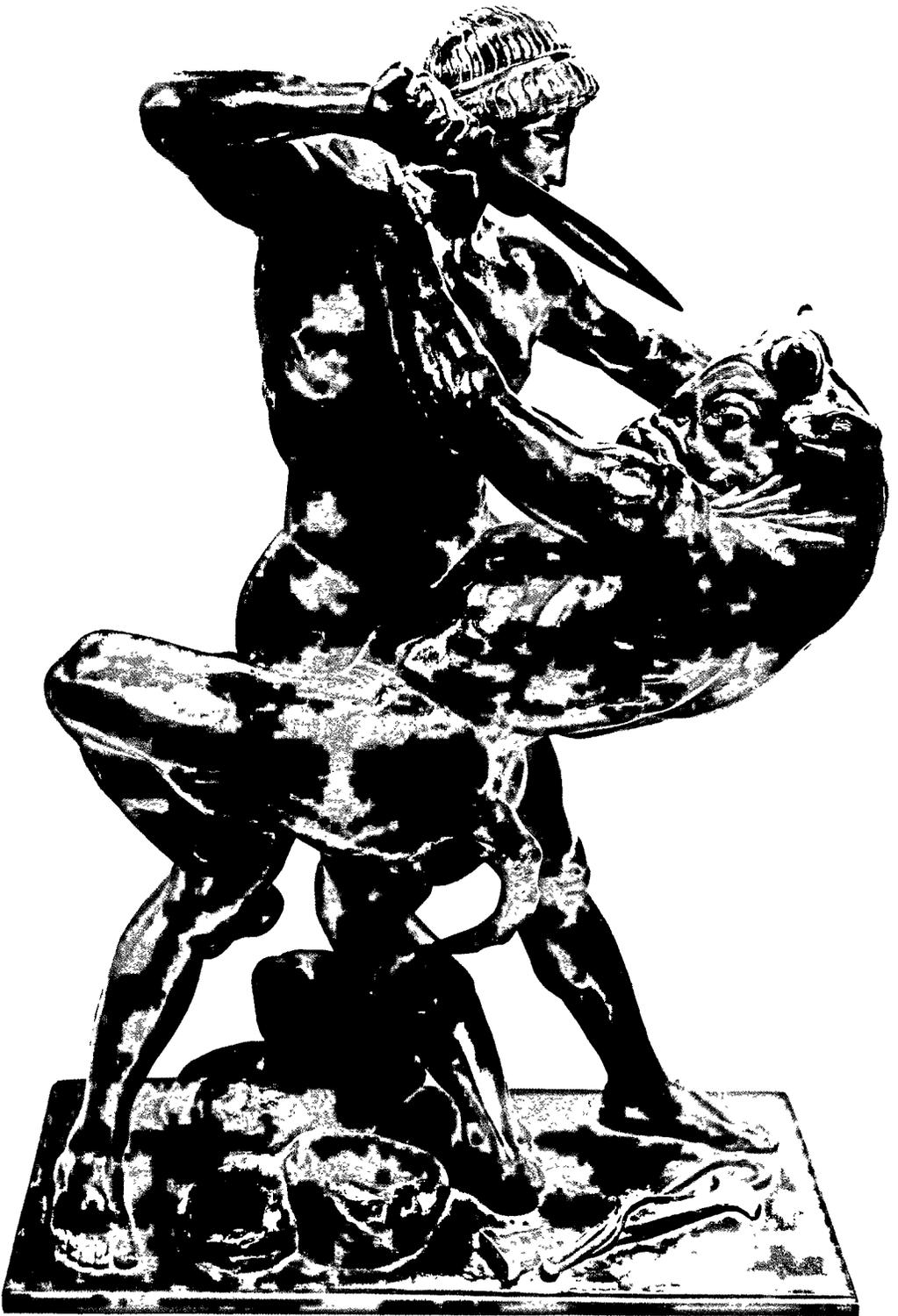
5 Fr. DURET, *Jeune pêcheur dansant la tarentelle*, Paris, musée du Louvre.

6 DAVID D'ANGERS, *Les Adieux de Rodrigue à Chimène*, Angers, galerie David.



fonds élevée que seuls des artistes comme Pradier pouvaient se permettre de prendre le risque d'avancer.

Les grandes commandes publiques, celles du ministère de l'Intérieur, du roi sur sa liste civile, celles pour des édifices religieux sont toutes plus ou moins soumises à l'accord de l'Institut qui admettait ou refusait les œuvres au Salon, passage obligé pour toute commande ultérieure. Pourtant, à son arrivée au ministère de l'Intérieur, Thiers promit « de ne pas refuser les travaux et les récompenses à ceux des artistes placés en dehors des coteries académiques²⁷... ». Ainsi les premiers Salons du règne de Louis-Philippe montrent-ils une grande tolérance et cet esprit de liberté apporté par la révolution de Juillet que l'on retrouve aussi dans le foisonnement tout nouveau de la presse. Comme cela a été dit plusieurs fois à l'époque et analysé à la suite de L. Benoist²⁸, si au Salon de 1831 des sculptures comme celles de Barye, Moine ou Triqueti obtiennent une médaille, les refus et les exclusions vont commencer dès le Salon





de 1834 et se poursuivre jusqu'en 1848. Une œuvre comme *Thésée et le Minotaure*²⁹ de Barye (ill. 7), dont le sujet antique et la composition très proche des métopes grecques auraient dû favorablement disposer le Jury, est refusée en 1843 ; en 1846, tous les élèves de Rude sont proscrits. Ainsi, de nombreuses sculptures ne nous sont connues que par la presse ou par des versions en bronze exécutées vingt ou trente ans plus tard. Pour les grandes sculptures qui commencent à foisonner sur les places, plusieurs études menées des deux côtés de l'Atlantique³⁰ ont cherché à mettre en lumière leurs mécanismes de choix et de financement, qu'elles soient élevées par souscription publique ou bien offertes par le gouvernement.

Mais il faut aussi noter l'avènement d'une commande privée de masse pour la petite sculpture peu chère en bronze, en plâtre parfois stéariné ou bronzé par le tout nouveau procédé de la galvanoplastie : nos « romantiques furent ainsi réduits à se cantonner dans la petite sculpture³¹ ». Peu à peu, quelques objets réapparaissent sur le marché comme cet encrier démoniaque du musée de Montargis (ill. 8), objets qui viennent confirmer les dires de Baudelaire. Que ce soit

7 A.-L. BARYE, *Thésée et le Minotaure*, Paris, musée du Louvre.

8 J.-J. FEUCHÈRE (attribué à), *Encrier satanique*, Montargis, musée Girodet.



nrf



94-IX A 72988 ISBN 2-07-072988-5

250 FF tc