

Le Florilège : présentation par Léon Rosenthal de vingt peintures du musée de Lyon.

Vers 1926 ou 1927, Léon Rosenthal, directeur depuis 1924, met en chantier la réalisation d'un livre collectif consacré à la présentation commentée d'une cinquantaine de chefs-d'œuvre des musées de Lyon. Sous le titre *Le Florilège des Musées du Palais des Arts de Lyon*, il s'agit d'un ouvrage de prestige, préfacé par le maire de la ville, Edouard Herriot, et réunissant des signatures de spécialistes éminents. Rosenthal s'est lui-même réservé le commentaire d'une vingtaine de ces œuvres, toutes des tableaux et, pour la plupart, des tableaux de maîtres français du XIXe s.. Que doit-on s'attendre à trouver sous sa plume dans ce livre ? L'expression condensée, en un style soutenu, des thèses qu'il soutient depuis le début du siècle sur le rôle de ces artistes dans l'évolution de la peinture en France (ou ce qui pour lui revient presque au même, dans le progrès de l'art en général). Ce sera aussi une des expressions ultimes de sa pensée : *Le Florilège*, paru en 1928, la même année que *Notre Musée*, est contemporain des premières manifestations du mal qui devait mettre un frein à son activité aux approches de la soixantaine et l'emporter en 1932.

Au-delà des différences dues à la diversité des œuvres et des artistes, les notices rédigées par Rosenthal tournent autour d'un même plan, qui nous a servi à élaborer nos fiches de lecture, et qu'on peut systématiser ainsi :

- Nom de l'artiste et titre du tableau.
- Exposé des circonstances ayant présidé à la conception et à l'exécution de l'œuvre.
- Description du sujet figuré et, éventuellement, narration d'événements ayant précédé ou suivi celui qui fixe la toile.
- Evaluation de l'œuvre d'après le but visé par l'artiste et les motivations (intellectuelles, affectives, éthiques) qui l'ont inspiré.
- Evaluation de l'œuvre d'après les moyens (spécifiquement picturaux ou non) employés par l'artiste pour atteindre son but.
- Confrontation de l'œuvre avec d'autres qui lui sont comparables à un titre ou un autre.
- Histoire de l'œuvre jusqu'à son entrée au musée de Lyon.
- Caractéristiques matérielles de l'œuvre.

Tel qu'il est ci-dessus, ce plan nous a paru, expérience faite, suffisant pour ne rien laisser échapper d'essentiel. Il pourrait d'ailleurs, le cas échéant, être étendu au codage d'autres textes comportant des analyses d'œuvres (telles par exemple que celles qui abondent dans les *Chroniques d'art de*

l'Humanité). Mais il ne s'agit bien entendu là que d'un plan-type : l'ordre des rubriques, leur longueur et leur contenu sont sujets, dans *Le Florilège* même, à de multiples dérogations. Nous signalerons les plus remarquables au fil de leur rencontre et verrons, le cas échéant, comment les interpréter.

Gérard David (p.45-46), Quentin Metsys (p. 49-50)

S'agissant de tableaux à sujets religieux du XV^e s., l'inspiration de *Généalogie de la Vierge* et de *La Vierge tenant l'enfant Jésus* ne donne pas lieu à un commentaire développé : la dévotion mariale n'est pas un fait propre à l'artiste, elle appartient à son temps. La discussion se concentre sur l'identification de l'auteur, et les particularités de facture ne sont elles-mêmes relevées qu'autant qu'elles peuvent servir d'argument pour identifier l'artiste. Ainsi, dans *La Vierge tenant l'enfant Jésus* « le traitement de la chevelure de la Vierge, le type des figures, l'usage de ces colonnes, en partie transparentes, de quartz veiné, que Quentin Metsys n'a pas seul employées, mais pour lesquelles il a une particulière prédilection ».

Cela dit, certaines de ces « particularités de facture » sont malgré tout relevées pour leur valeur artistique intrinsèque. Ainsi, dans *Généalogie de la Vierge*, « Les gants rouges d'Aaron, le manteau vert à reflets rouges, le costume brodé de David sont d'une exécution particulièrement précieuse. Les têtes ont beaucoup de suavité, surtout celle des donateurs et celle de saint Jean l'Évangéliste » ; dans *La Vierge tenant l'enfant Jésus*, « Ce qui frappe avant tout, c'est l'esprit de l'œuvre. En un moment unique, sans renoncer à la curiosité ingénue, au besoin d'exactitude, de ses prédécesseurs, l'artiste introduit un besoin nouveau de subordination et de rythme. A l'analyse, on admire un fin paysage, on aperçoit derrière la Vierge dans une église gothique une sorte de chœur mystique, mais cela et le cadre architectural, les statues des prophètes, et les anges musiciens eux-mêmes se laissent oublier : seule compte la Vierge debout dans son ample manteau d'un blanc crème. Recueillement et sens plastique. Quentin Metsys est prêt pour recevoir la leçon de Léonard ».

Pierre-Paul Rubens - Saint-François, Saint-Dominique et plusieurs saints préservent le monde de la colère de Jésus-Christ. (p. 53-54)

Commandé pour l'autel de leur église par les Dominicains d'Anvers, le tableau désigné par ce titre profus illustre un *exemplum* médiéval que plusieurs versions, dont une dans la *Légende dorée*, nous ont transmis. Il s'agit d'une vision de saint Dominique : le Christ, indigné par la corruption de la terre, brandit trois lances, sans doute dirigées contre trois péchés capitaux. La Vierge intercède auprès de son fils et l'apaise en lui désignant Dominique

comme champion de la régénération du monde. Le Christ, ne voulant pas être en reste, montre à son tour à la Vierge François, qu'il décide d'adjoindre à Dominique. Le lendemain, saint Dominique rencontre saint François, qu'il n'avait encore jamais vu, et le reconnaît comme celui qui, dans sa vision, lui a été adjoint comme frère d'armes.

Rosenthal ne connaissait apparemment l'histoire que de seconde ou de troisième main (peut-être d'après Fromentin citant Lacordaire). Il semble en particulier ignorer le rôle actif de Saint François, pourtant nommé dans le titre du tableau avant saint Dominique lui-même, et destiné à subsister seul dans une autre version de la scène, peinte par Rubens vers 1633 pour les Récollets (c'est-à-dire une branche des Franciscains) de Gand. La possibilité d'une rivalité entre les deux ordres mendiants et le déni de cette rivalité dans notre tableau n'a pas retenu l'attention de Rosenthal, non plus que la raison d'être de plusieurs autres saints dont l'efficacité n'est pas évidente. On comprend que notre commentateur se soit prudemment abstenu de commenter le contenu théologique de l'exemplum. Dans sa perspective, la portée religieuse de l'œuvre doit rester hors champ, dissoute dans l'apport de Rubens à la peinture européenne. Reste à savoir si la négligence du détail anecdotique ne risque pas de se révéler préjudiciable à la compréhension générale du tableau.

Examinons ce point. Selon l'auteur, la composition s'ordonne « en deux registres qui se superposent moins qu'ils ne s'équilibrent en une diagonale fulgurante : le Christ et la Vierge en haut et à gauche répondant à saint François et à saint Sébastien en bas et à droite ». Admettons la validité de cette structuration. A tout le moins, on observera qu'elle fait la part belle à saint Sébastien et méconnaît l'unité organique du couple constitué par Dominique et François. Ce dernier est d'ailleurs mal décrit : le texte le qualifie d'« extatique », alors que, loin d'apparaître en extase, il participe activement à la scène et s'associe des yeux et des bras à la protection du monde par Dominique.

Rosenthal juge encore que le registre supérieur ne vaut pas l'inférieur, mais n'est-ce pas parce qu'il méconnaît la nécessité, pour le peintre, de placer les personnages célestes (Christ, Saint-Esprit, Dieu le père) en retrait pour donner la sensation de profondeur et d'éloignement requise, l'essentiel étant, grâce à la Vierge, de maintenir une continuité, à la fois logique et visuelle, dans le mouvement en spirale ascendante qui, parti de saint Sébastien, passe par Dominique et François puis par la Vierge elle-même et par le Christ, avant de venir s'absorber dans le mystère de la Trinité ?

La méconnaissance par Rosenthal des données narratives de l'exemplum n'a donc pas été sans conséquence pour sa structuration du tableau. Elle se

marque encore dans sa banalisation du Christ, que cette partie ait été peinte par Rubens ou par un de ses élèves, Corneille Schut. Le commentaire n'a pas relevé l'originalité de son attitude planante, presque horizontale, qui contribue à creuser l'espace en profondeur. Il lui fait brandir « mollement », non pas trois lances dirigées contre trois péchés, mais la foudre d'un quelconque Jupiter tonnant. Il voit le manteau bleu décoloré de la Vierge soulevé « par on ne sait quel vent de tempête », comme si l'on devait s'étonner que la fin imminente du monde s'accompagne de bouleversements météorologiques de grande ampleur.

On peut encore regretter que la raison d'être, non seulement plastique, mais narrative et dramatique, des autres saints n'ait pas été mise en question : n'y aurait-il pas lieu d'opposer à l'intervention active et résolue des deux fondateurs d'ordres mendiants l'impéritie des assistants agglutinés autour d'eux ? L'un, peut-être saint Ambroise, a été dérangé dans sa lecture et semble s'interroger sur la cause de ce brouhaha ; deux autres, Sébastien et Georges, sont des militaires portant les insignes de leurs exploits passés, mais dépassés par les formes modernes du combat ; sainte Catherine regarde d'un oeil plus curieux qu'angoissé le serpent de l'hérésie qui enserre le globe dans ses anneaux ; tous les autres regardent en l'air, les yeux fixés sur Marie, avocate des causes désespérées, comme s'il n'y avait rien d'autre à faire qu'attendre la suite des événements.

La description de Rosenthal relève à juste titre l'importance du manteau noir de saint Dominique dans la composition du registre inférieur, mais cette importance n'est relevée qu'au point de vue du traitement des couleurs. Elle ne dégage pas la signification narrative du geste par lequel le saint, un instant auparavant, a tenté de protéger le globe en le couvrant de ce manteau, celui-ci venant de glisser lorsque Dominique, assisté de saint François, se redresse pour lever les yeux au ciel. De même le texte ne mentionne pas que le geste de Dominique (main droite tendue pour protéger le monde et main gauche levée pour demander l'intercession de Marie) a son exacte réplique dans celui de la Vierge (main droite tendue comme pour protéger le monde et main gauche levée pour retenir le bras armé du Christ).

Quittons l'examen critique du thème pour voir comment ont été traitées les autres rubriques d'une notice typique. Celle des circonstances ayant présidé à la conception de l'œuvre est particulièrement remarquable. Rubens était trop connu pour donner lieu à un récit de sa vie. Le commentaire biographique se réduit donc, à indiquer qu'il s'agissait pour Rubens d'honorer une commande, donc de faire preuve d'inventivité dans l'adaptation d'un thème. Les contraintes prévues par le cahier des charges étaient de deux

ordres : moralement, il fallait épouser « le caractère de la piété du XVII^e siècle, particulièrement dans les Pays-bas espagnols : culte des saints, goût du drame, religion sensible, sensuelle » ; matériellement, il s'agissait d'exécuter « un tableau d'autel destiné à former le centre moral de l'église, à être vu de loin et de toutes parts, et qui doit parler haut et fort pour lutter avec l'éclat des riches cadres dorés, des architectures, des sculptures et avec le luxe des costumes ecclésiastiques, le bruit des chants et des orgues ». C'était là un travail d'ingénieur dont Rubens, nous dit en substance le commentaire, s'est acquitté non seulement avec brio, mais avec génie : « de près, le pinceau paraît mou et même lâche, mais avec le recul, qu'imposait la présence de l'autel et que Rubens a escompté, la page acquiert fermeté, relief ; elle donne une sensation d'enveloppement, d'espace et de liberté qu'une exécution plus formelle aurait paralysée ».

Paru la même année 1928 que le *Florilège*, mais écrit dans une perspective de vulgarisation pédagogique, *Notre musée* dégage dans les termes suivants le rôle de Rubens dans l'histoire de la peinture, celle de son pays comme celle de l'Europe : « il révéla aux Flamands des traits, jusqu'alors contenus, de leur nature, le goût exubérant du mouvement, des formes opulentes, de l'éclat joyeux, des spectacles ; sous cet aspect, il incarna leur génie. Ni idéaliste, ni profond, ni psychologue, étranger au souci de correction et de pureté, il est doué, à un degré extrême, du sens physiologique de la vie ; il a déployé une imagination charnelle d'une fécondité inouïe. Il s'est prodigué dans tous les genres, animant tout ce qu'il touchait. Son dessin hardi, sa couleur éclatante, sans raffinement, sa science généreuse et libre ont, depuis le XVII^e siècle jusqu'à nos jours, passionné les artistes indépendants » (p. 60).

Le sens physiologique de la vie ? Une approche intertextuelle n'aurait pas manqué de déceler ici une paraphrase des *Phares* de Baudelaire : « ... Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse, Comme l'air dans le ciel et le mer dans la mer ».

Portrait de Jacques Stella (p. 85-86)

La notice consacrée au portrait de Jacques Stella est centrée, comme celle de *Généalogie de la Vierge* et de *La Vierge tenant l'enfant Jésus*, sur les recherches pour identifier l'auteur inconnu du tableau. De cette discussion, il est possible d'extraire quelques lignes dans lesquelles une appréciation de la valeur esthétique de l'œuvre est utilisée comme argument. Comme en plusieurs autres occurrences Rosenthal privilégie la fougue et la rapidité de l'exécution. Réfutant l'hypothèse qu'il puisse s'agir d'un autoportrait, il ajoute : « En ce cas, d'ailleurs, il lui aurait été impossible d'obtenir cette exécution

franche, la toile couverte dans quelques séances et sans retouches ». Il y revient quelques lignes plus loin : « La page a une puissance, une intensité, une sobriété qui ont frappé tous ceux qui l'ont examinée : elle s'impose dès les premiers instants ; on ne l'oublie pas aisément. La tête est modelée avec une rare fermeté, la main est de toute beauté, en lumière, dans l'espace ; le reste, sur un fond à peine couvert, est enlevé avec rapidité ; quelques touches expéditives et justes suffisent à faire jouer un velours. »

Ces mérites sont essentiellement d'ordre pictural. Rosenthal leur adjoint, ou semble leur adjoindre, des qualités de psychologue. Que dit le texte ? « Le morceau est de main d'ouvrier ; il est aussi d'un pénétrant observateur. Il règne dans cette physionomie grave et, même, chagrine, une ardeur singulière : les yeux semblent scruter l'âme du spectateur ». Mais qui est donc cet observateur pénétrant ? Est-ce le modèle ou l'artiste ? Les qualités psychologiques attribuées à l'artiste sont en fait induites de celles que son pinceau a prêtées au modèle.

Rosenthal examine ensuite, mais pour les rejeter l'un après l'autre, les divers peintres envisagés comme auteurs possibles du portrait : Poussin, Simon Vouet, Bourdon, Franz Hals. Mais Poussin ne peint pas dans ce style et a cessé le portrait, Vouet est « trop en dehors et inconsistant », Bourdon aurait eu cette « finesse » mais son pinceau est moins « arrêté ». Quant à Franz Hals, « L'expression est digne de lui mais la facture, pour libre qu'elle soit, paraît timide auprès des hardiesses elliptiques du peintre de Descartes ». En d'autres termes, l'auteur de Jacques Stella a montré du talent, mais ses audaces ne sont quand même pas celles d'un génie.

Jacques-Louis David - Une maraîchère (p. 101-102)

Dans *Notre musée*, Rosenthal présente dans les termes suivants l'évolution qui tendit un moment à faire dévier Jacques-Louis David de son classicisme proclamé vers une forme de réalisme porteuse d'avenir : « Cette doctrine intransigeante, qui séparait l'art de la réalité, a été battue en brèche par les événements. La Révolution d'abord, puis l'Empire ont fasciné les peintres et ont requis leurs pinceaux. Jacobin, conventionnel, montagnard, David oublie ses théories et donne libre jeu à son génie réaliste quand il célèbre Marat assassiné. [...] La Révolution, comme jadis la Renaissance, exalte les individus et réclame des portraits. David, portraitiste, fixe, en toute sincérité et avec une pénétration passionnée, des physionomies qu'il élève, sans parti pris, jusqu'au type » (p. 88).

Sans parti-pris ? On se demande, à dire vrai, quel sens on peut donner à ces mots quand la passion révolutionnaire fait vibrer la main qui tient le pinceau. L'auteur crédite David portraitiste de sincérité, mais cela ne suffit pas.

Il attribue à la passion qui anime David la faculté de s'élever de la physionomie individuelle au type universel, mais n'est-ce pas confondre la passion révolutionnaire avec la recherche de la vérité ?

Le même doute peut être émis concernant sa présentation de *La maraîchère* dans *Le Florilège*. Les premières lignes décrivent l'attitude de l'héroïne et l'expression de son visage: « Les bras croisés, la tête haute, la maraîchère regarde de côté avec une sorte d'inquiétude, avec défiance, avec défi. Le visage ravagé par les ans et les peines, elle garde une sorte de noblesse fruste. Le mouchoir qui enserme ses longs cheveux gris a presque l'aspect d'un diadème ». Cette description est-elle sans parti-pris ? Le visage est certes ravagé par les ans et les peines, son expression est fruste, mais a-t-il gardé une noblesse aussi évidente que celle que Rosenthal y décèle ? La comparaison du mouchoir qui enserme les cheveux avec un diadème viendrait-elle à l'esprit d'un observateur qui ne serait pas prédisposé à sacraliser le modèle comme une reine du Peuple, antithétique de celle dont la tête vient de tomber ? Une hypothèse en nourrissant une autre, le présupposé qui fait de la maraîchère une actrice des temps révolutionnaires fortifie celui qui désigne, sans aucune preuve, David comme l'auteur du tableau : « Portrait fortement caractérisé où s'incarnent, tout ensemble, une classe, une race, une époque ; image vraie et image symbolique, ainsi que M. Focillon le remarque avec justesse ; on ne saurait aller plus loin dans l'effort de vérité et dans l'intelligence de l'âme populaire. L'artiste [...] comprenait et aimait le peuple et il partageait les passions de son modèle ».

Ayant validé l'une par l'autre l'identification du modèle et celle de l'artiste, l'auteur élève la maraîchère à la dignité d'un archétype et procède, par une série d'extrapolations hardies, à la reconstitution de sa biographie: « Farouche, brutale, rude dans ses traits, dans son allure, dure pour elle même et pour les autres, habituée à la lutte perpétuelle, la maraîchère a tenu tête à son mari pour l'empêcher de boire sa paye ; elle a fait marcher droit ses enfants. Quand la Révolution a éclaté, elle a retrouvé les instincts ancestraux de révolte et, comme au temps d'Etienne Marcel ou de la Fronde, elle s'est mêlée à la tourmente ; elle était, en octobre 89, sur les chemins de Versailles ; elle a, plus tard, vénéré Robespierre et Marat. Elle a pu assister, sans pitié, au passage de la charrette qui conduisait les ci-devants au supplice [...] Exaltée mais généreuse, elle a envoyé ses fils aux armées et applaudi aux victoires de l'An II ».

Une précision, pourtant. Rosenthal prend soin de se démarquer des commentateurs contre-révolutionnaires qui n'ont pas été sensibles à la « noblesse fruste » du visage : « les critiques se sont trompés qui ont cru voir,

en elle, une sorte de tricoteuse hurlant à la mort dans les clubs ou au tribunal révolutionnaire ». On serait tenté de demander, aussi bien à ces critiques qu'à Rosenthal lui-même: « Qu'en savez-vous ? »

De l'identification du modèle, Rosenthal passe à celle de l'artiste. C'est d'abord pour confesser que l'attribution de l'œuvre à David n'est rien moins qu'assurée: « L'œuvre est célèbre, justement célèbre, et elle ne doit sa notoriété qu'à sa valeur propre, car l'attribution à David ne repose sur aucun document : on la lui a donnée parce que nul autre que lui ne paraissait capable de l'avoir peinte : jugement de sentiment qui n'est pas sans force. J'y souscris, comme l'ont fait Marcel Raymond et Gonse, sans marchander, Jules David et M. Focillon, avec les réserves qu'impose l'esprit scientifique ». La distinction entre deux niveaux d'adhésion, celle de la perception immédiate (représentée par MM. Raymond et Gonse) et celle de l'expert autorisé (MM. David et Focillon) permet aux raisons du cœur de s'octroyer, au bénéfice du doute, la caution de la raison tout court.

Ayant ainsi satisfait au désir, l'auteur soulage sa conscience en déférant à son tour « aux réserves qu'impose l'esprit scientifique »: « Une réussite exceptionnelle par un artiste secondaire, surtout dans une époque capable de galvaniser les talents, de les élever au-dessus d'eux-mêmes, ne serait, cependant, pas invraisemblable ». En effet, si « l'exécution mâle de l'œuvre s'accorde, d'une façon générale, avec l'art de David », il faut concéder l'existence de quelques détails gênants : « La construction de la tête a quelque chose d'incorrect que l'on ne rencontre pas d'ordinaire dans les têtes davidiennes aux volumes plus établis. Certains tons rouges du fichu ont une qualité, une acidité, qui ne sont pas coutumières à David ».

Nous ne savons si des études postérieures ont fait avancer notre connaissance de ce portrait et l'identification de son auteur. Quoi qu'il en soit, à s'en tenir aux informations rapportées dans cette notice, on peut conclure ceci : le portrait connu sous le titre *Une maraîchère* est celui d'une inconnue entre deux âges, de condition populaire et de profession indéterminée. Il a été peint dans les dernières années du XVIII^e s. par un artiste aussi inconnu que son modèle. Rosenthal n'avait en 1928, pour étayer la biographie du modèle, d'autres données qu'une figure sur la toile, la tradition qui attribue au modèle la profession de maraîchère et la supposition qui désigne Jacques-Louis David comme l'artiste réalisateur. Cette triple hypothèse lui a donné l'occasion de broser, en arrière-plan du tableau, un fragment de l'épopée révolutionnaire de l'An II, telle que pouvait la concevoir un lecteur assidu de Michelet et de Victor Hugo.

Théodore Géricault - La Folle (p. 109-110)

Relatant les circonstances dans lesquelles Géricault a conçu le portrait de La Folle, Rosenthal explique que l'artiste a peint pour son ami, le Dr Georget, médecin-chef à la Salpêtrière, « dix études dans lesquelles il s'attachait à fixer des physionomies typiques d'aliénés ». Il ajoutera que « Géricault ne s'était proposé, ni de nous apitoyer, ni de susciter l'horreur. Il n'a apporté ici aucune intention dramatique. Il a voulu fixer un document. Il l'a fait avec le souci scientifique qui le guidait dans ses études peintes d'après des fragments anatomiques, avec ce même instinct qui le poussait à noter exactement, quand il préparait *le Radeau de la Méduse*, les altérations morbides ou la décomposition cadavérique. »

En 1907 déjà, dans son *Géricault*, l'auteur avait affirmé avec insistance le primat chez l'artiste de la curiosité scientifique sur tout, y compris la vocation artistique, sur le lien de cette curiosité avec une conception réaliste de l'art, et sur une orientation préférentielle de ce réalisme vers les pathologies humaines : adolescent, « ce qui sommeillait en lui, ce n'était pas un poète lyrique, c'était un savant. Il est facile de préjuger les prédilections que devait entraîner une telle inclination : par la prédominance de l'esprit scientifique, la porte était ouverte au réalisme » (p. 27). Un peu plus tard « l'instinct scientifique qui sommeillait en lui se réveilla. Il se posa ce problème : la représentation plastique des déformations morbides, et il s'y donna avec la fougue qu'il apportait en tout » (p. 84). Arrivant à l'âge adulte « Il s'appuie sur une étude scientifique de l'anatomie qui soutient toutes les audaces et les justifie » (p. 138), et c'est ainsi que « sa passion de la réalité l'a amené à examiner de près toutes les tares, toutes les déformations physiques qui assiegent le corps humain » (p. 141).

Resterait à comprendre comment il se fait que ce savant, trahissant sa vocation foncière, a peint des tableaux au lieu de rédiger des mémoires. D'autant que Rosenthal, au risque de se contredire, lui attribue dans d'autres passages du même livre une vocation artistique aussi précoce qu'impérieuse : « Il suffit, au reste, d'examiner tous ces croquis pour se persuader que, dès qu'il prit le crayon, Géricault fut dominé par le culte de la forme et la recherche de l'harmonieuse image » [...]. Domination de la vocation scientifique, domination de la vocation artistique : la contradiction trouve sa solution dans la distinction de deux plans, celui de la forme et celui du fond, régis par un condominium paisible : « Chez Géricault, l'originalité est double ; elle existe dans le métier et la conception ; sa technique est personnelle et elle traduit des idées nouvelles. Il faut donc examiner successivement la main qui exécute et le cerveau dont elle traduit les intentions » (p. 137).

Vingt ans plus tard, dans *Le Florilège*, Rosenthal reprend les mêmes thèmes. Il a sans doute raison de signaler la part de curiosité, scientifique ou non, qui anime Géricault, mais pourquoi ajoute-t-il que l'artiste, dans *La Folle*, ne s'est pas proposé de nous émouvoir ? Pourquoi la volonté de produire un document véridique devrait-elle exclure celle d'apitoyer ou d'horrifier ceux qui le consultent ? Et pourquoi d'ailleurs l'auteur ne serait-il pas, tout le premier, ému par les faits qu'il révèle ?

Le paradoxe de ces assertions réapparaît quelques lignes plus loin. Rosenthal affirme, à propos des dix études d'aliénés peintes dans cette intention documentaire, que « la plus puissante, la plus intense, la plus émouvante de ces images est le portrait d'une femme que l'on avait nommé la Hyène et qui avait la monomanie de l'envie ». Et il détaille l'effet du portrait : « Ce procès-verbal implacable nous obsède : le regard oblique, les yeux injectés de sang, le teint terreux et jusqu'à la crasse du visage jamais lavé, tout concourt à donner la sensation d'abjection ». Mais comment, après avoir soutenu que Géricault ne s'était proposé, ni de nous apitoyer, ni de susciter l'horreur, Rosenthal peut-il préférer une telle affirmation, sauf à supposer que l'artiste ait atteint le but inverse de celui qu'il visait ?

Pressentant peut-être l'objection, Rosenthal tempère son propos : Géricault a produit un document d'où l'émotion semble bannie, mais « cette impassibilité, au moins apparente, confère à l'image une intensité singulière ». Tout reposerait donc sur l'incise « au moins apparente » : l'artiste partage l'émotion qu'il suscite, mais il la contient et la concentre pour en accroître l'effet. A Géricault est désormais attribué le mérite d'avoir, dès l'aube du Romantisme, anticipé la réaction parnassienne : « La lucidité terrible qui note, scrute sans merci la dégradation de l'être humain est plus impressionnante que les évocations passionnées de Delacroix et même de Goya ». L'effacement devant l'autorité des faits vaut mieux que tout pathos : « aucun agrément parasite, aucune recherche susceptible de faire valoir l'artiste au risque de distraire le spectateur et de diminuer la portée de l'œuvre ».

Qu'entendre par « agrément parasite », par « recherche susceptible de faire valoir l'artiste » ? Qu'entendre quand, dans *Notre musée*, Rosenthal affirme, à propos du même tableau « Aucune mise en scène » (p. 96) ? Où commence la mise en scène ? La concentration du portrait sur la tête du modèle, et, dans cette tête, sur l'expression physiologique et quelques détails vestimentaires, n'est-elle pas de l'ordre de la mise en scène ? Et cette mise en scène, qui met en valeur le modèle, n'est-elle pas aussi pour l'artiste un moyen, aussi légitime qu'inéluctable, de se faire valoir ? Mais Rosenthal ne considère visiblement pas comme faisant partie de la mise en scène ces éléments de la

composition : il les renvoie à ce qu'il considère comme la réalité objective du document. Le mérite de Géricault se réduirait sur ce point à la « lucidité terrible » et à la sincérité qui le rend capable de dresser procès-verbal du fait consigné.

Ayant ainsi fait disparaître l'auteur derrière l'objectivité du procès-verbal, Rosenthal se trouve confronté à l'obligation de le faire réapparaître pour le rétablir dans son statut d'artiste créateur : « Sur ce thème repoussant, une peinture magnifique ». Géricault a donné à voir le bonnet, le fichu rouge, le visage verdâtre et le costume gris sale tels qu'ils sont dans la réalité : voilà pour le procès verbal ! Mais les bords blancs du bonnet servent l'éclairage du tableau, le fichu introduit une note vibrante entre le visage verdâtre et le costume gris sale : voici pour l'art ! En conclusion :: « Entre l'inspiration et la facture, l'adaptation est parfaite ».

Comment Rosenthal sait-il cela ? Le tableau ne pouvant être confronté à aucun modèle disponible, l'assertion est invérifiable. L'auteur fait reposer la véridicité du tableau, non sur une observation contrôlable, non pas même sur une analyse fondant la cohérence des composants du modèle, mais sur la communication d'une impression globale : « Le pinceau, fougueux et contenu, manié librement, a une puissance de suggestion inouïe. Sans prendre la peine de les analyser, il nous fait voir, mieux que ne l'aurait fait la patience minutieuse d'un Denner, les rides du front et les veines gonflées sur les tempes ».

Rosenthal met ici en cause Balthazar Denner (1685-1749), mais c'est probablement à Meissonier qu'il pense, Meissonier qu'il ménage dans *Le Florilège* en faveur de ses *Joueurs de boules*, mais à qui il a consacré dans sa jeunesse un article impitoyable ; Meissonier qu'il accuse d'avoir voulu dégrader la peinture en rivale de la photographie ; Meissonier, à qui il reconnaît un génie de portraitiste exact dans l'analyse du détail extérieur mais à qui il refuse la capacité de percevoir, ou du moins d'exprimer, l'âme de ses modèles : « Il ne dit rien ni au cœur ni à l'esprit ». Tandis que, à la différence de Denner et de Meissonier, Géricault, par son génie observateur et la magie de son pinceau, ouvrirait une voie d'accès à l'âme de son modèle...

Rosenthal affirme l'intérêt de ce tableau « procès-verbal » pour la science psychiatrique, mais il n'en précise pas le mode d'emploi. S'agissait-il de fournir au Dr Georget, pour illustrer quelque étude monographique, l'équivalent d'une planche anatomique ? Mais dans ce cas la précision et la clarté analytique aurait primé la suggestion synthétique d'ensemble et Donner, sous ce rapport, vaudrait mieux que Géricault. Aujourd'hui encore, n'arrive-t-il pas aux historiens, en l'absence de photographies, de recourir aux

tableaux de Meissonier pour illustrer leurs récits des batailles napoléoniennes? Mais il est évident que l'ambition prêtée à Géricault était plus haute et que le portrait de la monomaniacque de l'envie devrait être considéré, non comme un document d'appoint, mais comme une démarche scientifique autosuffisante. Sans bien expliquer en quoi l'approche synthétique de Géricault serait intellectuellement supérieure à la minutie analytique de Denner, Rosenthal tend à lui attribuer une portée euristique intrinsèque. On sait pourtant que l'amour passionné des chevaux et leur observation attentive n'a pas empêché Géricault de se tromper quand il a voulu les représenter courant le Derby d'Epsom. Notre commentateur le savait aussi : « Aujourd'hui nous savons comment un cheval court, nos contemporains ont utilisé des documents scientifiques pour tracer des images qui nous ont déroutés d'abord, auxquelles nous nous sommes accoutumés à présent, et les chevaux de Géricault nous apparaissent faux et figés » (*Géricault*, p. 112-113). Le cas de *La Folle* est-il différent? Pour commencer, qui nous garantit la validité du diagnostic catégorisant cette femme comme monomane de l'envie? Cet étiquetage n'a pu rester sans effet sur le regard que portaient, d'abord Géricault sur son modèle, puis Rosenthal lui-même sur l'œuvre de Géricault. Aujourd'hui que l'arsenal conceptuel des aliénistes a évolué, ressentons-nous au même degré le sentiment d'abjection qui nous est dit émaner de cette malade, ou, si nous le ressentons, est-ce avec la même bonne conscience? Car cette femme n'est après tout qu'une malheureuse réagissant aux frustrations qui l'accablent avec les mécanismes de défense dont elle dispose.

Il est trop évident que Rosenthal s'exprime dans cette notice comme s'il acceptait d'assimiler puissance de suggestion et administration de preuve. Mais la puissance inouïe du pinceau de Géricault ne saurait garantir la valeur documentaire de son information, et encore moins lui conférer un privilège de révélation ontologique. Le vrai problème à résoudre serait de comprendre comment cet homme intelligent et droit, formé aux exigences de la méthode historique, a pu, sous le couvert du « réalisme », s'accommoder de tels sophismes.

Eugène Delacroix - Femme caressant un perroquet (p. 113-114)

Ayant pris en charge la présentation d'une œuvre de Delacroix, Rosenthal aurait pu arrêter son choix sur quelque tableau de taille imposante, tel que *Mort de Marc-Aurèle*, entré au Musée de Lyon depuis cinquante ans. Il a préféré une peinture de dimension beaucoup plus modeste, la *Femme caressant un perroquet*.

Pourquoi ce choix ? Bien que d'une rédaction touffue, le premier alinéa de la notice, consacré aux circonstances qui ont présidé à la conception de l'œuvre, le laisse deviner. Si la *Mort de Sardanapale* avait été visible à Lyon et non au Louvre, c'est cette œuvre qui eût été retenue. Non par intérêt pour le satrape, assistant « sans tressaillir à la destruction des trésors uniques dont il avait orné une vie de faste et de volupté » (*L'Art et les artistes romantiques*, p. 112), mais à cause de la jeune femme qu'on voit au premier plan, de dos, cambrée par la poigne de l'égorgeur : « En cette œuvre exceptionnelle, avec une séduction de facture qu'il a rarement ambitionnée, lui (Delacroix), d'ordinaire si réservé, subordonne le caractère dramatique, le sens byronien de son sujet à un poème où se chante le charme du corps féminin, nacré, souple, voluptueux ».

Toujours selon l'auteur, la *Mort de Sardanapale* marque dans la vie de Delacroix le paroxysme d'une crise « sentimentale ou sensuelle » qu'il aurait traversée de 1825 à 1827 et, « tandis qu'il médite cette grande page ou qu'il y travaille, il multiplie les tableaux consacrés à un semblable objet ». Parmi ces œuvres mineures, la *Femme caressant un perroquet* occupe malgré ses dimensions réduites une place éminente.

Certes, le sujet peut paraître insignifiant : quoi de plus banal qu'un nu ? Même le geste assigné à la femme allongée sur un sofa de caresser un oiseau à terre n'est pas sans précédent dans l'histoire de l'art : il a pu être inspiré par une toile d'un Hollandais italianisant, Lambert Sustris, que Delacroix a dû voir au Louvre. Banalité du nu, banalité du geste assigné à la femme nue allongée sur un sofa de caresser un oiseau à terre...

Mais l'insignifiance du sujet est rachetée par d'autres considérations. Celles-ci se réfèrent à la crise pudiquement qualifiée de « sentimentale ou sensuelle ». Rosenthal laisse à un expert, M. Raymond Escholier, le soin d'en décrire l'objet. Il ne s'agit plus d'une Vénus fournie par l'histoire de la peinture, mais d'un corps « admirablement modelé, le cou bien attaché sur les épaules tombantes, le sein arrondi, la courbe du bras droit accompagnant la courbe exquise du ventre, le magnifique allongement des cuisses et des jambes ». On ne sait bientôt plus si ce corps est décrit sur la toile ou imaginé dans l'atelier du peintre. A ce blason, l'auteur ajoute en son nom propre « certains volumes un peu forts sur lesquels il serait délicat d'insister » et qui, nous dit-il, rappellent le caractère de Mademoiselle Rose, un modèle favori de l'artiste à cette époque ».

De l'évocation du corps de Mlle Rose, clef suggérée de la crise traversée par Delacroix, Rosenthal passe à la transfiguration du thème inspirateur par la magie de la facture : sont mentionnées « l'arabesque des lignes qui détermine

un rythme imprévu » ; la « saveur, presque unique chez Delacroix, rare d'une façon absolue, de son harmonie. De ce beau corps orchestré dans les velours, les soies et les satins, Delacroix a dégagé une symphonie claire où dominent les notes froides. Les rouges, malgré l'importance du manteau qui enveloppe l'Odalisque, sont subordonnés. Les gris bleus, les jaunes, l'or pâle dominant. Par une rencontre imprévue, on songe ici à Vermeer ». Sont encore notées la virtuosité « d'un pinceau libre et large » et « les hachures colorées sur le coussin de pied [qui] restent visibles sur la photographie ».

En conclusion de cette présentation : « Un Delacroix ni héroïque, ni dramatique, étranger au mal du siècle, aurait été un autre mais, tout de même, assurément, un grand peintre. Nous en avons la preuve ici. » Nous voyons bien ce que l'auteur suggère : en effaçant de *La mort de Sardanapale* les accessoires du thème byronien (le satrape, le harem, le cheval, l'exécuteur...), il reste, comme dans *Femme caressant un perroquet*, un superbe corps de femme, avec en prime le passage salutaire du romantisme exalté à un art plus simplement réaliste. Mais est-ce tout à fait vrai ? Il suffit de comparer *Femme caressant un perroquet* avec son esquisse, reproduite dans le *Florilège*, pour voir que l'odalisque achevée, avec son étrange coiffure exotique, son port altier et le mobilier qui l'entoure, reste datée, aussi bien que la *Mort de Sardanapale*, de l'âge d'or du Romantisme.

J.-B. Camille Corot – La moisson dans une vallée (Morvan) (p. 121-122)

Ce qui frappe d'abord, dans la notice que *Le Florilège* consacre à un tableau de Corot, c'est qu'elle ne suit pas le plan habituel. D'ordinaire, la présentation commence par situer l'œuvre dans la biographie de l'artiste, puis la décrit telle que la toile la figure ; cela fait, la notice prononce un jugement de valeur et justifie ce jugement à deux niveaux : celui de l'inspiration puis celui de la facture.

Le commentaire de *La moisson dans une vallée* contient ces diverses parties, mais pas dans l'ordre canonique : le premier alinéa part d'un jugement de valeur prononcé avec éclat (« Un très simple et pur chef-d'œuvre ») ; continue avec un développement qui est à la fois la description du paysage figuré et, induite de cette description, une généralisation de ce paysage (« Dans un pays vallonné, un coin de campagne tel que le promeneur peut en rencontrer à chaque pas. Sujet indifférent et présentation la moins calculée : rien n'est souligné »). Suit le programme d'une esthétique fondée sur la débanalisation de l'apparemment banal : « La beauté nous entoure de tous part : il n'est point de motif banal ». Le secret de cette esthétique ? Elle n'est pas affaire de volonté, mais d'émotion et de talent : : « ... il faut le don d'amour.

Corot le possède au suprême degré : il sait aussi nous communiquer ses sentiments, et il le fait à l'aide du langage le plus simple et le plus rare ».

En un sens, tout est dit dès ces premières lignes. Mais cela fait, Rosenthal revient en arrière pour compléter les parties manquantes ou insuffisamment développées: circonstances qui ont présidé à la conception de l'œuvre, particularités de facture, description matérielle et histoire du tableau jusqu'à son entrée au Musée de Lyon.

Le retour aux circonstances qui ont présidé à la conception de l'œuvre et qui sont censées en expliquer, au moins en partie, les caractères originaux est assez déroutant. Rosenthal le présente ainsi : « Au moment où il peint cette page, entre 1840 et 1845 sans doute, [...] Corot vient de traverser une sorte de crise de grand style. *Agar dans le désert* l'a inaugurée, en 1835, avec une particulière rigueur. *Saint Jérôme, la Fuite en Egypte, Démocrite*, en sont les manifestations principales. Il y a nourri, peut-être, son instinct de grandeur et nous en bénéficions, ici, dans cette étude directe où la vision sincère, sans déformation ni système, se revêt d'une noblesse spontanée. »

Qu'est-ce que cette « crise de grand style » et à quel titre lui sommes-nous redevables de la noblesse spontanée dont se revêt la vision de Corot ? Nous serions bien en peine de répondre si Rosenthal ne s'en était déjà expliqué ailleurs à plusieurs reprises.

D'abord vers 1908, dans une de ses conférences sur *Le Paysage au temps du romantisme*. Dans le paysage comme ailleurs, explique-t-il, le Romantisme « contrariait le génie français, amoureux de sobriété, de clarté, de précision, il était le fait de sensibilités nerveuses, parfois un peu malades, et de cerveaux rêveurs ; il y avait en lui trop de choses amassées confusément, entrevues sans discernement ; il heurtait l'éducation classique du public » (p. 223). Il heurtait aussi une autre tendance de notre goût héréditaire : « Les amis de la couleur ont toujours été en petit nombre en France, et c'est la ligne, nette, pure, facilement lisible, la coloration effacée, assujettie au dessin qui ont toujours prévalu dans le sentiment national » (p. 223). D'où, en peinture comme dans les lettres, la réaction néoclassique : « C'est le moment du triomphe d'Ingres et de son école. [...] Tous font effort pour retrouver la clarté linéaire, l'harmonie simple, et ramènent leur inspiration aux sujets antiques ».

C'est dans ce contexte qu'il convient de replacer la période que Rosenthal désigne comme la « crise de grand style » de Corot. Celui-ci, peignant la campagne romaine en compagnie de Bertin et d'Aligny, a rapporté d'Italie « une formule nouvelle, celle du paysage classique que l'on pourrait définir : le paysage italien vu par un œil français » (p. 225). Et pour faire comprendre ce qu'il entend par là, Rosenthal choisit l'exemple d'*Agar dans le*

désert : « C'est un paysage composé, mais non à l'aide de formules ou de recettes, l'artiste a dans l'expression désiré l'ampleur. Ampleur des masses, solidité des terrains, équilibre des formes dessinées, composent une œuvre sobre, sévère, d'inspiration tout ensemble personnelle et classique. La couleur brune, sèche, âpre, sinon désagréable, a été visiblement dépouillée, par parti-pris, de tout agrément. C'est une comparse qui ne doit pas usurper l'attention. Au premier plan, des falaises rocheuses, au loin des rochers composent des accords solennels. Dans cet art le chêne et le hêtre sont remplacés par des arbres grêles dont le jet droit imite les colonnades : bouleaux, pins et peupliers. La nature enfin y appelle l'homme et si l'artiste ne se contente pas de plaquer des personnages, s'il accorde leurs sentiments au caractère du paysage, c'est encore l'antiquité, c'est la mythologie ou, dans le cas présent l'histoire sainte qui parlent à son imagination et lui fournissent des héros » (p. 225-226).

Nous serions en droit de juger qu'il y a loin d'*Agar dans le désert*, où d'ailleurs la subordination du paysage au drame humain n'est pas contestable, à *La moisson dans une vallée*, où, par un effet de subordination inverse, le moissonneur et son épouse sont intégrés à la nature environnante. Mais sans doute s'agit-il pour Rosenthal de marquer, avec *Agar dans le désert*, l'avant-dernière étape d'une évolution qui conduira les paysagistes français, et Corot en particulier, à une conception sublimée des rapports entre l'homme et la nature : « Corot a transformé toute formule par l'Amour. Il est, avec Prud'hon, avec André Chénier qu'il apprit à connaître par hasard en 1845, le plus grand peintre classique, classique par le sentiment. Ses personnages parlent pour nous et leur langage est éternel. Ils disent les lieux communs de l'âme, la tendresse, la mélancolie, le charme de la solitude comme ses paysages fluides et musicaux évoquent les lieux communs de la nature : le printemps, la matinée, le crépuscule » (p. 229). Dans le paysage comme en toute autre branche de l'art pictural, « lieu commun » et « réalité », selon Rosenthal, ne font pas seulement bon ménage, ils sont indissociables.

Le mécanisme évolutif ainsi décrit vers 1908 était-il de nature à satisfaire complètement Rosenthal ? Quoi qu'il en soit, la question est reprise quelques années plus tard dans *Du Romantisme au Réalisme*. Nous y retrouvons les mêmes exemples et les mêmes anecdotes relatives au séjour romain en compagnie de Bertin et d'Aligny, mais les effets positifs imputés à la « crise de grand style » disparaissent : il n'est plus question de grandeur et de noblesse laissées en héritage à la sortie de crise. Au contraire, c'est en réagissant contre elle que Corot aurait découvert son génie propre : « L'influence doctrinaire faillit, un moment, devenir oppressive. *Agar dans le*

désert, en 1835, ne retenait plus rien de la fraîcheur et de la finesse de notation que les « études très fameuses » du *Forum* et du *Colisée*, que le *Pont de Narni* avait témoignées en 1827 ; mais dès lors, par une progression constante, à travers *Silène* (1838), *Démocrite et les Abdéritains* (1841), l'artiste se ressaisissait et, dans *Le Verger* (1841), il se montrait maître de son génie et émancipé » (*Du Romantisme au Réalisme*, p. 285).

En 1925, encore, dans *L'Art et les artistes romantiques*, Rosenthal estimait que « *L'Agar dans le désert*, en 1835, par son âpreté, marque, peut-être, plus l'influence du groupe que la personnalité du maître » (p. 145-146). C'est par conséquent en se dégageant de cette influence que Corot se serait découvert : « Son charme n'est qu'à lui seul » (p.146)

Dès lors, on ne peut que constater, sans lui trouver d'explication évidente, le retour en 1928, pour la notice du *Florilège*, d'une thèse depuis longtemps abandonnée et d'ailleurs bien peu nécessaire pour comprendre l'éclosion du génie de l'artiste.

Nous relèverons enfin une légère discordance entre certaine touche négative qui apparaît dans le *Florilège*, vers la fin de la notice, et le jugement uniformément positif porté sur Corot dans *Notre Musée*. Nous lisons en effet dans ce dernier : « Indépendant de toute convention, il choisit d'instinct les aspects calmes, équilibrés, il évite les forts contrastes aimés des Romantiques, chérit la lumière fine et les gris nuancés du matin. Il note, avec une justesse exquise, des valeurs subtiles, sans virtuosité de pinceau, par indications larges, grasses, mates » (p. 104). Dans *Le Florilège*, au contraire, il ne craint pas de dénoncer certaines facilités de l'artiste vieillissant : « C'est un beau jour d'été sous le soleil. L'heure évoquée, le caractère de la région et de la scène, ne comportent pas les indécisions vaporeuses, les brumes argentines auxquelles Corot, par la suite, ne s'est que trop complu ».

Honoré Daumier – L'attente à la gare (p. 125-126)

Dans *L'Art et les mœurs en France* (1909), le chapitre sur Daumier n'a pas été attribué à Rosenthal, qui a dû se contenter de présenter Decamps, Traviès, Grandville, Henri Monnier et Gavarni. Mais il concluait par ces lignes, qui font transition avec le chapitre suivant, précisément consacré à Daumier : « Dans le malaise que subirent toutes les consciences artistiques sous la monarchie de juillet, quelques critiques d'avant-garde, quelques artistes aventureux, annoncèrent un art qui serait le reflet de l'ambiance présente et des préoccupations sociales. Cette formule libératrice que l'on cherchait en tâtonnant, les caricaturistes l'avaient déjà trouvée ; seuls les préjugés contre un genre réputé inférieur empêchaient de s'en apercevoir. Tandis que peintres

coloristes et dessinateurs opposaient leurs doctrines formelles, par les lithographies de quelques amuseurs modestes se renouait le lien entre l'art et la société [...] » (p. 179-180).

A défaut d'avoir pu suivre Daumier dans le développement complet de sa carrière, Rosenthal semble avoir voulu esquisser dans ces lignes les circonstances qui avaient favorisé son essor. En 1909 encore, dans *La Gravure*, il caractérise en quelques mots la manière de Daumier, en lithographie bien sûr, mais aussi bien au-delà : « Un dessin brutal, sommaire, éminemment compréhensif, une reconstruction originale de la forme humaine, un sentiment exceptionnel de la composition colorée, noirs profonds d'où jaillissent des blancs soigneusement ménagés, voilà les joies que donnent une estampe de Daumier » (p. 354).

Trois ans plus tard, en 1912, Rosenthal prenait une revanche plus complète en publiant son Daumier, conçu sous la forme d'une reproduction de quarante-huit lithographies, aquarelles, peintures, accompagnées chacune de deux pages de commentaire. Plus tard encore, vers 1926, c'est parmi ces quarante-huit œuvres commentées que l'auteur a dû chercher, en vue du *Florilège*, un échantillon apparenté, pour le fond ou pour la forme, à ce dont il disposait au Musée de Lyon. Son choix s'est alors arrêté sur une aquarelle, le n° XLIII, intitulée *La Salle d'attente*, qui lui a paru recouper thématiquement l'œuvre du Musée qu'il retenait pour *Le Florilège*, une peinture qu'il intitule *L'Attente à la gare*.

Mais c'est un titre qu'il donne à tort : il n'a pas vu, esquissés à l'arrière-plan, à gauche des façades, à droite un arbre qui indiquent qu'il s'agit d'une scène de rue et non d'une cohue dans un hall de gare. Mais cette dernière localisation l'arrangeait, car elle permettait un commentaire en partie calqué sur celui de l'aquarelle n° XLIII de son *Daumier*.

Le point de départ est dans les deux cas la thématique générale du voyage en chemin de fer. Dans l'aquarelle n° XLIII, une première dichotomie sépare l'ivraie (l'exploitation facile des ridicules dans le style du *Charivari*) du bon grain (une pensée philosophique plus profonde qui fait de Daumier « le peintre des foules »). Une seconde dichotomie distingue dans la thématique du peintre des foules en chemin de fer deux catégories : « les voyageurs en wagon, les salles d'attente ». Un premier développement est consacré à l'énumération des occupants variés d'un compartiment de troisième classe. Un second décrit l'aquarelle n° XLIII et évoque son atmosphère : « Les salles d'attente offrent des spectacles plus complexes. La foule y est plus bigarrée, elle forme des groupes imprévus, les malles que l'on décharge, les paniers, les paquets forment de pittoresques taches. Agités ou flegmatiques les voyageurs

sentent peser sur eux le malaise indéfinissable du départ.». Rosenthal termine par quelques notations de forme en rapport avec le fond : il souligne « la solidité avec laquelle les figures sont construites, l'intérêt individuel de chaque personnage et l'art avec lequel ils sont tous subordonnés à cette impression unique » (c'est-à-dire le malaise indéfinissable du départ) « par la répartition ingénieusement dosée de la lumière ».

Comment Rosenthal passe-t-il de ce commentaire de l'aquarelle n° XLIII (ou Kl 251) à la présentation de la peinture du Musée de Lyon ? L'entreprise relève de la gageure, car ni le lieu ni ses occupants ne sont présentés d'une manière qui devrait faciliter la comparaison.

Cette fois encore, son commentaire procède par dichotomie, mais à partir d'un autre point de départ. Se référant à « l'homme des foules » de Baudelaire, il professe que « Daumier a épousé la foule et a été le peintre des foules ». Mais les foules qu'il a peintes se présentent sous deux formes opposées : il s'agit tantôt de la foule « unanime », groupant des personnes qui vibrent à l'unisson « selon un rythme qui les domine », tantôt d'une foule dissociée, juxtaposant des individus qui ne communient ni ne communiquent. De cette seconde catégorie relèvent les usagers des chemins de fer. Et c'est ici que les deux cheminements dichotomiques convergent : « Sur les bancs des wagons de troisième classe, il a vu les gens demeurer juxtaposés, isolés dans leur immobilité forcée et dans la sensation d'une durée interminable. Dans les salles d'attente, agités ou flegmatiques, les voyageurs se coudoient sans s'apercevoir. A la gare Saint-Lazare, il a noté, dans une magnifique aquarelle (Kl 251), les gens qui courent, les malles que l'on décharge, les paniers, les paquets, la cohue. Ici, il ne nous propose que le malaise indéfinissable de l'attente et du départ. Pressés les uns contre les autres, mais demeurés étrangers ou hostiles, ces gens s'impatientent. Les minutes lentes, creuses, durcissent leurs visages mornes. Leurs physionomies fermées ont quelque chose d'inquiétant. Scène banale, acteurs indifférents, dont Daumier a dégagé une sorte de drame obscur. C'est un aspect du spleen ».

Rosenthal a-t-il trouvé la toile du Musée de Lyon aussi magnifique que l'aquarelle Kl 251 ? Suite à son erreur de localisation, elle a dû à tout le moins le déconcerter. Il juge sobrement : « La notation a une grandeur brutale, sommaire, décisive : peinture de sculpteur qui met en vigueur les volumes et répartit par masses puissantes la lumière ; remarquable parti tiré du costume moderne ».

Changeant de sujet, l'auteur ajoute pour finir une information sans pertinence particulière par rapport à *L'Attente à la gare* : « L'artiste n'a pas vu telle quelle la scène qu'il décrit : il ne dessinait pas d'après nature : elle est le

résultat et la synthèse d'un ensemble d'observations ». Cette information ne sert vraisemblablement qu'à atteindre le bas de la seconde page du commentaire, usage qui avait déjà été le sien dans le *Daumier*, mais avec un développement plus richement étoffé : « Ni le charcutier, ni aucun dessin n'a été pris directement. Daumier était incapable de copier un modèle ». Assertion appuyée sur une citation d'expert : « Quand un véritable artiste, dit Baudelaire, en est venu à l'exécution définitive de son œuvre, le modèle lui serait plutôt un embarras qu'un secours. Il arrive même que des hommes tels que Daumier et M. G. Constantin Guys, accoutumés dès longtemps à exercer leur mémoire et à la remplir d'images, trouvent, devant le modèle et la multiplicité de détails qu'il comporte, leur faculté principale troublée et comme paralysée » (n° XL, *Le Charcutier*, p. 96).

Gustave Courbet - Les amants dans la campagne - Souvenirs du jeune âge (p. 129-130)

Rosenthal a construit cette notice en trois mouvements : les circonstances qui ont conditionné l'exécution du tableau ; la description de la scène figurée et les informations relatives au modèle (dans ce cas, le modèle est duel : composé en partie de l'artiste lui-même et en partie de sa maîtresse) ; une évaluation de l'intérêt pictural de l'œuvre (inspiration d'abord, facture ensuite).

Les circonstances sont celles qui ont marqué le passage de Courbet de son romantisme de jeunesse au réalisme de sa maturité. La thématique (deux amants enlacés sous un ciel qui vire à l'orage) témoigne encore d'un romantisme de jeunesse : « Courbet est, depuis 1840, à Paris où il est venu, avec cette belle confiance en son génie qui ne l'abandonnera jamais, conquérir la gloire. Elève nominal de Steuben, il travaille surtout au Louvre. Dès ce moment il est un maître, admirable exécutant, mais il ne s'est pas encore reconnu lui-même et ne sait quel usage il fera de sa force. En ces années de lassitude et de gestation qui marquent la fin de la monarchie de juillet, il demande encore ses thèmes d'inspiration au Romantisme. Mais les temps romantiques allaient bientôt être révolus et Courbet n'était pas un romantique ».

Des circonstances, l'auteur passe à la description du tableau : « Le beau ténébreux par lequel Courbet aurait voulu, selon un passage d'une lettre de 1854, peindre un « homme dans l'idéal et dans l'amour absolu », livre au vent sa longue chevelure noire, il prend un air inspiré : il ne médite pas, malgré ses allures, des desseins de grande envolée. La mélancolie, que lui inspirent le

crépuscule et la menace de l'orage, est passagère. Ce sont, Courbet a le soin de nous en avertir, sentiments du jeune âge, qui n'auront pas de lendemain ».

Une présentation de la compagne du peintre complète cette description : Rosenthal pique la curiosité du lecteur en distillant les quelques rares informations biographiques qui nous sont parvenues concernant cette personne, puis instaure une discussion de ses charmes tels qu'ils ressortent des avis contrastés de précédents commentateurs : « De la jeune femme nous ne connaissons que le prénom : Joséphine, c'était une comtoise, mariée, de famille bourgeoise. Elle avait tout quitté pour suivre l'artiste dont elle fut longtemps la maîtresse et le modèle. C'est elle, assure Théophile Silvestre, qui aurait posé la baigneuse debout, vue de dos, qui suscita un si beau tapage, dans le célèbre tableau de la collection Bruyas au Musée de Montpellier. Sa figure, ici, a été appréciée de façon très diverse : pour Riat, c'est « une fort jolie fille au délicat et poétique profil ». Estignard estime, au contraire, qu'elle « est dépourvue complètement de distinction et d'élégance » et cet avis, avec des atténuations, me paraîtrait plus voisin de la vérité ».

Beauté remarquable de Courbet, attestée par ses contemporains et non démentie par ses portraits, destin aventureux de la bourgeoise déchue : l'importance donnée aux informations de type romanesque concernant les protagonistes est un trait frappant de cette notice. Comme dans le cas de la Mlle Rose de Delacroix, Rosenthal est content de pouvoir mettre un prénom (Joséphine) sur le visage de la dame ; comme dans le cas de Mlle Rose encore, l'évaluation de son attrait physique est délégué à un collègue d'experts, l'auteur lui-même évitant de trop s'impliquer. L'enracinement de la scène figurée et de ses protagonistes dans un réel historique (dût-il s'agir en l'occurrence d'une simple histoire d'alcôve) fait corps avec l'appréciation proprement artistique de l'œuvre. Le commentateur n'oublie pas le prix sentimental attaché par Courbet à ce tableau et nous fait savoir qu'il le conserva jusqu'à sa mort...

La troisième partie est consacrée à l'évaluation picturale de l'œuvre sous le double rapport de l'inspiration et de la facture. Quand Rosenthal parle de Courbet, c'est d'ordinaire pour louer son métier impeccable, mais tout autant pour déplorer son matérialisme grossier et le caractère étriqué du réalisme qu'il professe. En référence à notre tableau, *Du Romantisme au Réalisme* avait émis le jugement suivant: « A d'autres instants [...] il (Courbet) se rapproche de Couture par la facture et le sentiment des *Amants dans la campagne* (1844-1845) » (p. 394). Il n'est rien moins que sûr que ce rapprochement ait valeur d'éloge, surtout en ce qui concerne le « sentiment ». Quoi qu'il en soit, le *Florilège* se montre moins sévère.

L'« inspiration » est jugée ici assez sincère pour qu'on passe sur le Romantisme attardé et les aspects passablement vulgaires du thème : un certain effort de sublimation ressortirait d'ailleurs de la comparaison avec une variante moins travaillée : « il existe une étude préparatoire, léguée par Mlle Juliette Courbet au Petit Palais ; elle est très proche de notre tableau ; le type de la femme est plus vulgaire, d'une sensualité plus appuyée ; Courbet lui-même est plus coloré, moins affiné, plus vrai très probablement. L'exécution, plus à l'effet, plus apparentée aux pratiques romantiques. Notre tableau a plus d'unité grasse et de gravité ».

Quant à la « facture » de l'œuvre de Lyon, elle est en tout point digne du grand artiste que Courbet est devenu à l'école des grands maîtres : « Le morceau de peinture est de premier ordre : exécuté solidement, en pleine pâte, avec des parties caressées à loisir et d'autres enlevées de verve, de premier jet ». A la même époque, Rosenthal résume dans *Notre Musée* son opinion sur Courbet dans les termes suivants : « Réaliste de tempérament, il a tort de condamner l'imagination, mais il a raison de proclamer l'intérêt pictural de son temps. Il a, à un haut degré, le sentiment de la vie physiologique, de la nature, s'exprime avec puissance et, malgré des vulgarités, avec souplesse ; formé au Louvre, au contact des maîtres, c'est un magnifique exécutant. » (p. 108)

On relèvera au passage la parenté d'inspiration, sinon de facture, attribuée à Rubens et à Courbet : ni l'un ni l'autre ne sont des esprits d'une grande élévation, mais tous deux ont au plus haut degré le sens de la « vie ».

Edouard Manet - Portrait de Mlle Gauthier-Lathuille (p. 133-134)

Présentant Edouard Manet, Rosenthal écrit dans *Notre musée*, p. 112 : « Manet ne s'intéresse ni aux idées, ni aux sentiments ; pur artiste, il peint ce qui s'offre à ses regards et se propose de traduire les spectacles non tels qu'ils peuvent être réellement, mais tels qu'ils lui apparaissent, déformés, imprécis, sans souci de correction, de science anatomique ou perspective, avec le seul désir de sincérité. ».

Trois ans plus tôt, dans *Manet aquafortiste et lithographe*, il a affirmé à plusieurs reprises cette position : « Son art a été un perpétuel effort pour fixer sur la toile ou sur le papier la plénitude intégrale et sans mélange de ses sensations visuelles » (p. 119) ; citant Camille Mauclair : « Quand Manet croit peindre *Nana*, il ne fait qu'un beau morceau de peinture, sans signification psychologique, parce que, si moderniste que Manet se soit pensé, c'était avant tout un coloriste et un homme de mentalité simple et saine » (p. 132) ; et encore, à propos d'*Olympia* : « Oui, Manet, séduit par le caractère pictural de

son modèle, Victorine Meurend, « l'étrange fille délicate et nerveuse, aux membres graciles, à la chair épuisée » a cherché et réalisé un arrangement pittoresque, dicté par de simples volontés d'harmonie » (p. 135).

Les mêmes termes, à quelques variantes près, servent dans *Le Florilège* à introduire la notice sur le *Portrait de Mlle Gauthier-Lathuille* : « Manet a peu de goût pour les problèmes psychologiques. Il est attiré par le côté neuf, les aspects inédits de la vie contemporaine, mais ce sont surtout, pour lui, des spectacles. Il se soucie peu de ce que peuvent penser les personnages dont son œil surprend le geste, le mouvement, la figure, et dont il note les apparences fugitives dans la lumière ».

Mais Rosenthal explique ensuite que Manet, habituellement peu concerné par la vie intérieure des personnes, avait fait une exception en faveur des aspirations de la femme au XIXe siècle. En écrivant ces mots, il pense à Berthe Morisot et il ne le cache pas. A coup sûr, c'est un des portraits que Manet fit de Berthe Morisot qu'il aurait aimé présenter dans le *Florilège*. Mais il faut faire avec ce qu'on a. A défaut donc de la belle-sœur de Manet, « toute imprégnée, comme l'écrivait Théodore de Banville, d'un caractère intense de modernité » (*Manet Aquafortiste et lithographe*, p. 72), c'est sur les frêles épaules de Mlle Gauthier-Lathuille que portera le poids des aspirations de la femme moderne.

L'auteur lui-même n'est pas très sûr d'avoir déchiffré les arcanes de ce visage et saisi quels attraits ont motivé Manet à en faire le portrait: quelques lignes après avoir prêté à Mlle Gauthier-Lathuille les inquiétudes d'une femme d'élite et « un long regard grave, limpide tout ensemble et rêveur, imprégné d'une indéfinissable tristesse », il juge que « l'expression énigmatique, un peu morne » de la jeune fille, n'était pas sans analogie avec la figure infiniment moins complexe de Victorine Meurend, le modèle favori de Manet. D'où Rosenthal tient-il que la physionomie de Victorine Meurend était moins complexe que celle de Berthe Morisot, moins propre par conséquent à incarner les aspirations de la femme moderne ? Le préjugé social d'époque n'est que trop évident. Aujourd'hui, au contraire, la modernité de Victorine, cette femme libre qui dispose librement de son corps et, passant du statut d'objet à celui de sujet, deviendra peintre à son tour, en fascinerait plus d'un... Reste qu'entre Berthe Morisot la grande bourgeoise et Victorine Meurend le modèle professionnel, Rosenthal hésite à situer la fille du Père Lathuille.

Il n'en est d'ailleurs pas au bout de ses errements. Revenant à son point de départ, il se souvient d'avoir professé que Manet ne s'intéresse en principe ni aux idées, ni aux sentiments. Il renonce donc provisoirement à interpréter

l'œuvre dans une perspective d'investigation psychologique car «peintre, par-dessus tout, (Manet) y a développé une symphonie en bleu et rose ».

La description de cette symphonie va bientôt être faite. Pas tout de suite cependant. De digression en digression, Rosenthal prend le temps de mentionner une œuvre contemporaine dans laquelle Manet s'abandonne à la seule joie de peindre : « C'est le temps où, en 1880, il peignait *Chez le père Lathuille*, page brillante, fanfare de plein air, taches éclatantes, plaquées avec brio, d'une main comme enivrée de sa propre maîtrise. »

L'ivresse du pinceau triomphe aussi dans le *Portrait de Mlle Gauthier-Lathuille*, mais différemment : « Ici, au contraire, et dans les portraits de Georges Clemenceau qui datent de la même époque, la gamme s'est volontairement réduite ; l'harmonie est toute en nuances, ainsi Goya quand il module ses gris argentés. Mais avec cette sobriété volontaire, Manet se retrouve tout entier et son pinceau a, tour à tour, les caresses les plus insinuantes et des brutalités décisives. Rien de plus délicat que le modelé, en pleine lumière, par d'insensibles passages du visage et de la gorge. Le jeu des gris bleuâtres et des roses est exquis par quoi on devine le sein sous l'étoffe transparente du corsage blanc. Les matières, mousseline, tulle, et les carnations sont suggérées comme par miracle. Par contraste, les ombres s'écrasent, charbonneuses, sous le chapeau, autour du nez.»

Ultime revirement, greffé sur la dernière notation : au risque d'étonner son lecteur, Rosenthal s'efforce, en prenant appui sur l'écrasement des « ombres charbonneuses », de renouer avec le thème « féministe » initialement posé : « Ce n'est ni par négligence ni par hasard qu'aucun contour ne cerne l'épaule gauche, que le tour du chapeau a l'air incertain, que l'ovale du visage, en opposition, est serti de noir. Cette variété de facture répond au frémissement de ce jeune être vivant qui, tout de même, se contraint à l'immobilité ». Et Rosenthal de conclure, en faisant siens les termes d'un autre critique : « Tout le portrait, d'un coloris mat, témoigne d'une mélancolie attachante » (p. 134)

Intitulé *L'impassibilité* de Manet, le dernier chapitre de *Manet aquafortiste et lithographe* témoignait déjà de la difficulté éprouvée par Rosenthal à maintenir sans concessions sa thèse d'un artiste indifférent aux idées et aux sentiments. Il y avait tant d'exceptions à la règle ! Exceptions politiques : *L'Exécution de Maximilien*, *La Barricade*, *Guerre civile*. Exceptions sociales : *Le Liseur*, *La Convalescente*, *Le Christ aux anges*. On peut se demander pourquoi il n'avait pas allongé cette liste jusqu'à y inclure la totalité de l'œuvre peinte ou gravée de Manet. Il montrait en effet fort bien, sur l'exemple d'*Olympia*, que l'absence ou l'ambiguïté d'indices physiologiques, posturaux,

vestimentaires, environnementaux, loin de décourager la curiosité psychologique du spectateur, ne peut que l'attiser : « Il a surpris, dans ce corps dénudé dont il scrutait le caractère visible, tout un ensemble de secrets muets qu'il nous a livrés par surcroît et sans s'y arrêter lui-même. De ces secrets, poètes et littérateurs, amis et ennemis, se sont emparés. Ils ont imposé un nom à l'image et lui ont créé une signification » (*Manet aquafortiste et lithographe*, p. 135-136). On ne saurait mieux dire, mais non plus mieux condamner sa propre inconséquence : que fait Rosenthal dans sa présentation du *Portrait de Mlle Gauthier-Lathuille*, sinon se comporter en littérateur ou poète et projeter sur une œuvre qui s'y prête plus ou moins (et d'ailleurs en l'occurrence plutôt moins que plus) une interprétation que Manet a peut-être laissée possible, mais qu'il n'a pas imposée ?

Paul Gauguin - Nave nave mahana. Jours délicieux (p. 141-142)

Lorsqu'il a pris, au printemps 1924, ses fonctions de directeur des musées de la ville de Lyon, Rosenthal a trouvé, parmi les acquisitions de l'année précédente, le *Nave Nave Mahana* de Paul Gauguin. Il serait assez vain de se demander ce qu'il pensait au fond de cette œuvre, si difficile à juger selon les critères auxquels il était accoutumé. Constatons au moins qu'il n'en a laissé à personne la présentation, et qu'il l'a appréciée avec le maximum d'ouverture d'esprit dont il s'est senti capable.

Son texte suit le plan canonique de ses notices : d'abord un long développement sur les circonstances biographiques de l'œuvre et sur son sens pour l'artiste : « Jours délicieux ! C'est, pour cet européen malade, névrosé, aux prises avec les difficultés réelles les plus graves et qui se forge encore des embarras gratuits, l'exaltation de la simplicité sereine, de la douceur d'une vie facile et ingénue sous un ciel tiède, près de la mer, parmi les fleurs ».

Puis une description du tableau, très vite entremêlée à des notations concernant l'inspiration et la facture : « Le geste lent, les grands yeux vides où l'on chercherait en vain le reflet d'un sentiment ou d'une pensée, les jeunes tahitiennes, indolentes et simples statues, se dressent avec une majesté native. Aucun objet précis ne les rassemble : elles nous offrent l'expression, un peu morne peut-être, [...] d'une félicité continue. »

« L'œuvre est, de tout point, typique. La composition, malgré sa spontanéité apparente, a été étudiée selon un rythme complexe de lignes, de volumes et de taches, en surface et en profondeur ; les verticales dominant, qui confèrent une sorte de solennité hiératique ; tout concourt à donner à l'œil une impression de repos. »

« Le dessin synthétique enveloppe et résume les formes d'un trait qui les sertit ; il souligne le caractère ethnique, les épaules larges, les seins écartés, les jambes massives, l'aisance des corps que nul vêtement rigide n'a jamais contraints. »

« Selon le principe cher à Gauguin, toute couleur est exaltée. Le sol est rouge, mauve dans le lointain ; le ciel d'or pâle ou verdi. Les arbres sont violets. Les chairs ont des tons de fruits mûrs. Par le jeu des contrastes, la figure couronnée de fleurs est d'un gris verdâtre. Les figures, d'ailleurs, sont subordonnées et comptent moins que les torsos. Les pagnes blancs, rouges vineux, violets forment une symphonie où chante l'étoffe rouge à grandes fleurs blanches. Le pagne blanc, au centre, offre des modulations d'une extrême sensibilité. Peu ou point de modelé apparent mais, tout en faisant jouer de larges surfaces, des indications subtiles par valeurs très rapprochées. »

Si paradoxale qu'elle puisse paraître, une mise en relation paraît possible, du point de vue de Rosenthal, entre l'atmosphère des « Jours délicieux » de *Nave Nave Mahana* et la félicité de la *Vision antique* de Puvis de Chavannes. Sans doute, la facture peut mobiliser des procédés inverses ; chez Puvis, la couleur est subordonnée, l'artiste use de tonalités amorties empruntées à l'art de la fresque, tandis que chez Gauguin « toute couleur est exaltée. ». Mais au-delà de ces différences de facture et de la diversité du contenu anecdotique, les deux œuvres ont un fonds de pessimisme commun : chez Gauguin « Le geste lent, les grands yeux vides où l'on chercherait en vain le reflet d'un sentiment ou d'une pensée, les jeunes tahitiennes, indolentes et simples statues, se dressent avec une majesté native. Aucun objet précis ne les rassemble. : elles nous offrent l'expression, un peu morne peut-être, [...] d'une félicité continue » ; chez Puvis : « Le calme, la paix et le repos règnent en ce site choisi ; Pourtant, aucune joie n'anime les personnages. Aucun sourire n'anime leurs lèvres ».

Antoine Berjon – Le cadeau (p.153-154)

Sans doute est-ce en sa qualité de directeur des musées de la Ville de Lyon que Rosenthal n'a voulu laisser à personne le soin de présenter Berjon, Guichard, Seignemartin, Carrand, Vernay, célébrités locales dont la mise en valeur demandait un certain tact, à égale distance du dithyrambe et du dénigrement.

La place à donner aux artistes lyonnais au sein du musée avait été longtemps une question sensible. Certains nostalgiques pouvaient encore estimer que l'ouverture à des collections de tout temps et de tout pays

détournaient le musée de sa mission première, qui aurait dû être la mise en valeur des artistes locaux. Corrélativement, ils continuaient à s'offusquer de la nomination de non-lyonnais, tel Rosenthal, à des postes de direction.

Convenons d'ailleurs que les inconditionnels de l'art lyonnais, s'ils avaient ouvert *Du Romantisme au Réalisme*, auraient trouvé matière à s'inquiéter. Ils auraient pu lire, dans le chapitre consacré aux paysagistes : « C'est encore cette langue étriquée qui rend, malgré leur bonne foi, insupportables les œuvres de l'école de Lyon. Celle-ci s'orientait, dès 1824, dans une voie nouvelle, un tableau de Duclos en fait foi. Malheureusement Duclos, Belloy et Grobon ne surent pas s'affranchir des leçons techniques de Richard et de Revoil, précurseurs lyonnais du Romantisme : l'aridité du contour, les colorations blafardes, l'aspect émaillé de la toile, donnaient une apparence de procès-verbal à des œuvres d'une inspiration sincère. » (p. 289-290). Et quelques pages plus loin : « La perfection laborieuse des bouquets signés par Saint-Jean et par ses émules de Lyon ne nous séduit plus ; nous y voyons des tours de force artificiels et froids, imitation stérile des travaux périmés de Van Huysum et de Rachel Ruysch. Les fleurs que Delacroix peignit dans son atelier parce qu'elles faisaient des taches harmonieuses et parce qu'il les aimait, nous ont habitués à une intelligence supérieure et plus intime » (p. 296).

Rosenthal n'avait évidemment pu prévoir en 1914 qu'il lui faudrait, dix ans plus tard, trouver le moyen de changer de langage sans avoir l'air de trop se déjuger. Une première échappatoire a consisté, avant de donner de l'art du peintre qu'il présente une appréciation prudemment nuancée, à s'étendre sur sa biographie en la nourrissant de détails pittoresques. Ainsi pour Antoine Berjon. Un long développement est consacré à la carrière mouvementée du peintre et aux tribulations dues à son caractère impétueux. Puis vient, en trois temps, l'appréciation de l'œuvre par trois types d'arbitres. Rosenthal fait d'abord état de l'impression du visiteur occasionnel, forcément trop peu réfléchi pour être retenue mais malgré tout révélatrice de quelque imperfection réelle : « Ceux qui visitent, en passant, le musée de Lyon sont tentés, en présence des tableaux achevés avec une conscience excessive, un poli méticuleux, de n'y voir que travaux de patience ou objets de curiosité ». Puis il note le reproche inverse d'un critique contemporain du peintre : « La nature bien imitée dans la masse, écrivait Miel en 1817, n'est pas assez étudiée dans les détails. On peut dire de ces fleurs et de ces fruits que ce sont de larges et faciles ébauches ». Enfin se posant lui-même en arbitre du juste milieu : « De fait, si l'on rapproche les œuvres de Berjon des tableaux de fleurs peints par les Hollandais ou par Monnoyer, on reconnaîtra qu'il leur a donné une sorte

d'enveloppe qui manquait à ses prédécesseurs ; le coloris est plus frais et plus clair. »

Mais l'argument décisif qui plaide en faveur du peintre est ailleurs, dans ce contrôle de l'émotion, que les non-Lyonnais prennent pour de la froideur, mais auquel les compatriotes de Berjon ne se trompent pas : « Le sentiment, pour ne pas s'affirmer, n'en est pas moins réel. Les Lyonnais y reconnaissent les nuances de leur sensibilité contenue. » Aussi est-ce aux compatriotes de Berjon et à eux seuls qu'est délégué le soin d'une appréciation autorisée : « Ils continuent à aimer les Berjon et admirent surtout le *Cadeau*. Ecoutez de quel accent M. Germain le décrit : « Le melon, la poire, la petite pomme, les pêches et les raisins du *Cadeau* (1793) donnent la sensation de réalité et de beauté des meilleurs Chardin [...] L'ensemble est d'une puissante harmonie ».

« Enthousiasme sans doute excessif » corrige Rosenthal, à la fois soulagé et gêné, mais cet enthousiasme « souligne des affinités dont il serait injuste de ne pas faire état. *Les Raisins*, avec trop de précision analytique sans doute, [...] témoignent une grande science et une rare justesse. Les Lyonnais savent reconnaître qu'ils n'ont pas été regardés d'un œil indifférent »

Joseph Guichard – Bal à la Préfecture (p.161-162)

Des quatre peintres locaux lyonnais présentés par Rosenthal dans *Le Florilège*, Guichard n'est pas celui qu'il préférerait, mais celui peut-être qui lui paraissait le plus facile à sauver.

La notice commence par plusieurs observations montrant en Guichard un type d'artiste talentueux et sympathique, auréolé du prestige d'avoir servi de maître à Berthe Morisot, mais échouant parce qu'incurablement bohème et incapable de continuité dans l'effort: « Il avait, disait Chenavard, le génie de l'esquisse. Sur un bout de toile, en quelques coups de pinceaux, à condition de ne pas tenter d'aller plus loin, il se montrait l'égal des maîtres les plus grands, les plus audacieux, car, toujours réceptif, il pressentait les vérités en gestation et participait au travail d'enfantement de l'impressionnisme. De menus chefs d'œuvre, au Musée, le montrent émule, tour à tour, de Delacroix, Diaz, Fantin-Latour ou Monticelli. Fable, littérature, religion l'inspiraient, plus rarement la réalité. » La réalité qui est, selon Rosenthal, la pierre de touche de l'artiste vraiment supérieur.

Mais si la réalité n'a que rarement inspiré Guichard, le *Bal à la Préfecture* constitue une exception qui montre quel artiste Guichard, plus discipliné, aurait pu devenir. De ce tableau, Rosenthal souligne d'abord l'intérêt thématique, puis la virtuosité technique.

L'intérêt thématique : « Il y déploie [...] les plus fines qualités d'observateur, note, avec l'acuité d'un Balzac ou d'un Flaubert, l'atmosphère d'une fête élégante et officielle, la morgue des uns, les intrigues des autres, grandes dames, coquettes, belles écouteuses ». C'est là, selon les catégories de classement et d'évaluation de Rosenthal, une œuvre typiquement *réaliste*.

La virtuosité technique (la « facture ») : « La toile est à peine couverte : le pinceau a couru, avec une aisance, une désinvolture, une sûreté rares, suggérant les personnages du premier plan, laissant deviner les couples qui dansent, l'orchestre, l'irradiation des lustres et, dans la pénombre, les tentures lourdes. Les notations sont sommaires, cursives, mais il n'est pas une dissonance ; aucun rapport n'est douteux ; éclat scintillant des éventails, chatoiement des satins, des velours et des tulles, carnations fraîches, gammes subtiles de gris bleuâtres, roses ou mauves, tout est délicat, précieux, raffiné. »

Jean-Louis-Ernest Meissonier – Les joueurs de boules (p. 165-166)

La notice consacrée à Guichard donne de l'œuvre du peintre une appréciation d'ensemble négative, mais Rosenthal entendait montrer que ses réserves ne sont pas l'effet d'un parti-pris systématique, et, pour ce faire, il a été heureux de pouvoir faire l'éloge d'une œuvre qui lui est apparue comme une exception heureuse. Nous allons retrouver la même stratégie en action à l'occasion d'un autre peintre, Meissonier, également né à Lyon, mais qui avait triomphé à Paris, et appelait donc de moindres ménagements.

Écrit pour présenter un dessin, *Les Joueurs de boules*, ce texte reprend en 1928 la substance des idées déjà exposées trente-trois ans plus tôt, sous le titre *Meissonier*, dans une revue littéraire. Nous en possédons un tiré à part qui, d'après son contexte, devait s'intituler *Revue d'art et de littérature* et avoir paru vers 1895.

Comme il fera plus tard dans *Le Florilège*, le jeune Rosenthal part du discrédit qui frappe Meissonier, discrédit d'autant plus extraordinaire qu'il succède à une immense faveur. S'interrogeant sur les causes de ces vicissitudes, Rosenthal attribue la faveur dont Meissonier a d'abord joui à une extrême acuité de vision jointe à une habileté d'exécution sans égale, et sa chute à la prise de conscience par le public de son incapacité à communiquer un sentiment ou une pensée : « Chez lui la pensée ne fut pas à la hauteur de ce don merveilleux qu'il eut d'exécuter [...] ce qui frappe d'abord, c'est l'extrême pauvreté d'idées de l'homme qui fut un si parfait praticien. La pensée est, pour ainsi dire, absente de son œuvre ; les personnages qu'il nous présente sont des fantoches ; ils gesticulent, mais ils n'ont pas d'âme » (p. 269). De là, par exemple, son infériorité dans le portrait : « Je comprends qu'il n'ait pas été

satisfait de celui qu'il fit d'Alexandre Dumas, car s'il est impossible de désirer une toile d'une pratique plus parfaite, il est difficile d'imaginer un portrait plus froid ; tous les plis, toutes les rides de la face sont rendus, mais la véritable physionomie, celle qui découvre l'homme intérieur, n'y est pas donnée » (p. 269). Pour résumer en une formule : « en charmant l'œil il n'a pas essayé de nous suggérer une idée » (p. 270). Meissonier fut « parfois grand artiste, jamais peintre de génie » (p. 272-273).

De là encore, l'absence de l'émotion amoureuse ou sexuelle dans sa thématique : « Le nu est presque entièrement absent de son œuvre [...] Il dédaigna ou il méconnut la poésie du cœur humain ». L'auteur écrit « cœur », mais il pense au moins autant « corps ». Il constate en effet qu'il n'y a pas d'académies dans ses tableaux, non plus que dans ses ébauches. Quant à la femme, elle joue un rôle très restreint dans son œuvre, « comme si ce qu'il y a de moelleux et d'ondoyant en elle avait écarté la précision étroite de son pinceau » (p. 271). Pas non plus chez Meissonier de vibration ethnique, sociale ou nationale : « On l'a comparé aux Hollandais, mais, peintre archéologue et froid, eut-il les idées et les émotions de ces bourgeois épris de leur rustique et tranquille liberté ? » (p. 272).

A la condamnation qu'il prononce, Rosenthal ne consent vers 1895 que deux exceptions : d'abord, les portraits de ses petites filles par l'artiste, échappant à sa sècheresse ordinaire pour pratiquer l'art d'être grand-père ; ensuite, la série des tableaux consacrés à l'épopée napoléonienne : « Cette vision tragique d'une foule immense animée par une volonté dont elle ignorait les desseins s'offrit à Meissonier puissante, intense, obsédante ; c'est elle qui provoqua les toiles intitulées : *1806, 1807, 1814*, créations de génie qu'il faut séparer et élever bien au-dessus du reste de son œuvre » (p. 270).

Faisons un saut de trente ans. Le principe même du *Florilège* oblige Rosenthal à trouver dans le Musée de Lyon une œuvre propre à convertir en éloge, sans trop se déjuger, les termes de ce brûlot de jeunesse. *Les joueurs de boules* en fournissent l'occasion.

Certes, les griefs anciens sont réitérés dans leur généralité : « La vérité de détail impeccable, implacable, qui émerveilla plusieurs générations nous est devenue odieuse : dès le premier jour quelques critiques clairvoyants en condamnaient les excès ; nous en repoussons le principe même et n'admettons plus que la peinture se fasse la rivale de la photographie ». Ailleurs : « Les sujets sur lesquels l'artiste exerça sa virtuosité patiente, anecdotes du XVIII^e s., scènes militaires, évocations de Napoléon, nous laissent indifférents. On le comparait aux petits maîtres hollandais, nous les admirons plus que jamais et

Meissonier est oublié parce que, s'il imita plusieurs de leurs allures, son art est artificiel autant qu'ils furent sincères et spontanés ».

Mais les *Joueurs de boules* constituent une heureuse exception. Nécessité fait loi : en lieu et place de l'épopée napoléonienne, désormais condamnée au même titre que les anecdotes du XVIII^e s., c'est désormais le dessin donné par Chenavard au Musée de Lyon qui pourvoit au salut de l'artiste : « Le thème est un de ceux qui lui convenaient le mieux : il ne dit rien au cœur ni à l'esprit mais permet de présenter avec une grande variété d'attitudes des personnages groupés ». « Silhouettes profilées d'un trait, indications elliptiques, touches sommaires d'aquarelle, indécisions, repentirs mêmes, ont un caractère savoureux auquel nous sommes d'autant plus sensibles que l'artiste, pour son malheur, n'a pas souvent été capable d'hésiter, de nous laisser quelque chose à deviner, de se contenter du trait évocateur. Nous lui pardonnons tricornes, perruques et culottes pour jouir du mouvement juste et de l'observation spirituelle ».

Jean Seignemartin – Le page (p. 169-170)

Bien qu'il ait dirigé, en 1925, une exposition rétrospective consacrée à Jean Seignemartin pour le cinquantenaire de sa mort, Rosenthal n'a qu'une médiocre estime pour l'œuvre de ce Lyonnais. Certes, il lui reconnaît un mérite de peintre de fleurs et de portraitiste, ce qui correspondrait à la spécialisation honorable d'un artiste local. Mais il lui reproche de graves défauts d'inspiration et de facture.

Sur le fond, Seignemartin ne peut être loué d'une thématique ancrée dans le réel : « il était surtout, comme Guichard son maître d'élection, porté vers la fantaisie, le rêve, les visions colorées, chimériques, notées en esquisses étincelantes où la verve se donnait rapidement et librement cours. Il en demandait à des lectures, à *Don Quichotte*, à un Moyen Age de fantaisie, les prétextes – non les sujets, car les significations ne l'intéressaient guère. ».

Sur le plan de l'exécution,, il ne s'est pas montré un ouvrier exigeant : ainsi, non seulement l'œuvre présentée, *Le Page* ou *Les Jouvenceaux*, est-elle « caractéristique du lyrisme ingénu, des badinages auxquels se complaisait Seignemartin ». mais encore « la liberté de son pinceau y apparaît, peu soucieux d'exactitude, large sans redouter l'imprécis ».

C'est encore un éloge bien ambigu que celui que lui adresse Rosenthal d'avoir, en dix années, refait le parcours de trois quarts de siècle de peinture : « Ses plus anciennes toiles se rapprochent, parfois, d'une façon frappante, de Delacroix, et on les croirait peintes cinquante ans plus tôt, puis, comme s'il devinait que la vie lui était mesurée, il évolue avec une rapidité extrême ; sa

couleur se décompose en gemmes, il est tout près de Monticelli qu'il n'a pas connu. Enfin, à Alger, où il rencontre Lebourg dont il oriente le talent, il se passionne pour la grande lumière, les blancs éclatants. ». On lit entre les lignes un grief de versatilité ou du moins d'immaturité. Mais Seignemartin aurait-il mûri ? Une rhétorique d'oraison funèbre déguise à peu de frais les doutes du présentateur: «Qu'aurait-il donné ? De grandes choses sans doute; il est, hélas, vain de former des conjectures. »

Rosenthal ne concède finalement à Seignemartin qu'un mérite, et ce mérite, il le doit à la ville où il est né. On peut en effet déceler dans *Le page* « une certaine gravité d'accent, un mélange de tons froids parmi une ambiance chaude où l'on peut reconnaître une marque du tempérament lyonnais ».

Louis-Hilaire Carrand – Bord de rivière (p. 173-174)

En dépit des apparences, l'auteur est plus intéressé par la personne et l'œuvre de Carrand que par celles de Berjon, de Guichard ou de Seignemartin. Non à cause de ses qualités d'ouvrier « car ses œuvres achevées sont médiocres », mais à cause de l'inspiration singulière à laquelle il s'est voué corps et âme. La notice trouve, pour profiler le personnage et son labeur, des mots justes qui font regretter que Léon Rosenthal n'ait pas persévéré dans la voie de la nouvelle naturaliste où, à sa sortie de l'Ecole Normale, il semble avoir rêvé de mener une carrière parallèle. De Carrand il écrit : « C'est qu'il trouvait, dans la peinture, des joies ineffables. Il s'y livrait, toutes les fois que son bureau le lui permettait, partait, quand il pouvait, de grand matin, longtemps avant le lever du jour, pour guetter les premiers frémissements de la lumière. [...] Ce qui le hantait, c'était le mirage des heures où la réalité semble chimérique, où tout s'enveloppe d'imprécision, où le rêve se mêle à l'observation, l'analyse à la méditation mystique. Parfois aussi, le soir, dans un intérieur, une salle de café ou de restaurant, il notait, sous la lumière artificielle, avec un esprit analogue, des visions indécises. Il était attiré par les lumières froides, par les brumes où les formes et les couleurs se dissolvent, par les aspects ingrats et pauvres, les murs nus, les arbustes malingres. Pour lui, le soleil n'était pas d'or mais d'argent. Sans le secours des cadmiums et des chromes, il traduisait la lumière par du blanc. De là, dans ses pages les plus caractéristiques, un aspect blafard, crayeux qui rebute tout d'abord. Il chargeait sa toile de couleurs, reprenait au couteau, sans se soucier de faire disparaître les traces du grattage, peignant, du reste, pour lui-même, exécutant rarement un tableau [...] multipliant les essais où l'émotion s'exprimait comme en une confiance ».

François Vernay – Les prunes (p. 177-178)

Alors que les autres peintres lyonnais, à l'exception peut-être de Carrand, donnent lieu dans *Le Florilège* à un intérêt plus poli que sincère, l'enthousiasme de Rosenthal pour François Vernay s'exprime sans retenue. Certes, il ne se prive pas d'exploiter comme d'autres l'ont fait les aspects pittoresques de ce bohème haut en couleurs (ce qui aurait pu être un moyen d'esquiver l'appréciation des œuvres), mais l'analyse fouillée qu'il fait du tableau choisi, *les Prunes*, exclut toute complaisance. Cette œuvre, une nature morte, n'est à première vue qu'un « morceau de pure facture », à savourer sans référence aux valeurs du monde réel, mais Vernay fait beaucoup plus : « Prunes vertes, dorées, estompées par leur fleur, fruits drus, gorgés de suc, prunes noires qui les escortent, feuillages d'un vert vigoureux, pichets de Delft, bord crémeux d'un vieux plat de faïence, voilà un thème banal et prodigieusement suggestif. Chardin l'eût imprégné de poésie intime, et Vernay, gueux indifférent aux bienfaits de ce monde, l'a doté d'une chimérique splendeur ».

L'épithète « chimérique » ne vise pas à dévaloriser l'œuvre. Certes, Vernay n'est pas Chardin, il n'accède pas à la poésie intime qui imprègne les œuvres de celui-ci, il n'a pas et ne communique pas le sens des bienfaits de ce monde. Mais toute chimérique qu'elle est, la splendeur de Vernay est à sa manière bien fondée. Vernay était, dit Rosenthal, « moins curieux de traduire les réalités que d'obtenir, entre les quatre baguettes du cadre, un effet chaud et riche ». Il précise encore : « Ses œuvres sont peu évocatrices, elles intéressent moins par ce qu'elles représentent que par leur facture : plutôt que des tableaux ce sont des objets d'art. Le motif n'est qu'un prétexte à symphonie colorée ». Une fois n'est pas coutume, Rosenthal se fait le chantre d'une peinture dont le mérite est de s'ancrer, non dans la représentation du monde réel, mais dans la « chimère » de son apparence « entre les quatre baguettes du cadre ». Transrèelle sinon abstraite, l'œuvre de Vernay n'en est pas moins splendide.

Et pourtant... Rosenthal ayant absout Vernay pour qui « le motif n'est qu'un prétexte à symphonie colorée », nous nous attendrions à le voir donner congé à ce motif jugé superflu. Vernay, précurseur de l'art abstrait ? Mais est-ce bien ce que Rosenthal suggère ? Pas exactement. Il n'a pas plus tôt enregistré la déréalisation du motif dans les tableaux de Vernay que, séduit par une suggestion d'Henri Béraud, il s'emploie à lester l'œuvre d'un référent de rechange : « Henri Béraud le remarque avec finesse et il a raison aussi de comparer ces pages très faites à des mosaïques ou à des émaux ; on dirait encore, à des tapisseries ». Vernay, en somme, aurait peint des prunes qui

demandent à être admirées, non comme des fruits, mais comme des bijoux simulant des fruits. La référence à un réel représenté n'est pas annulée, mais plutôt reculée d'un degré.

La présentation des *Prunes* dans *Le Florilège* n'est pas le seul témoignage que Rosenthal nous ait laissé de son admiration pour Vernay. Ayant trouvé dans le fond d'un placard un carnet de dessins du peintre, il en a fait réaliser une édition en fac-simile, assortie d'une présentation où il commente sa découverte : « De grands dessins, puissants, massifs et sobres, tracés au crayon noir ou au fusain sur du papier de couleur, parfois sur du vulgaire papier de boucherie et rehaussés de quelques touches grasses, nous montrent chez Vernay une sensibilité et un esprit vraiment classiques. Il y évoque, avec un accent intense, des paysages grandioses, calmes et silencieux, animés d'une vie secrète et, en même temps, ordonnés selon un rythme certain. La nature, sans rien perdre de sa fraîcheur, obéit aux lois de la logique française ». Cette fois, ce n'est plus à Chardin, mais à Poussin ou Corot que Vernay est comparé.

Puvis de Chavannes.

Notre Musée résume dans les termes suivants l'œuvre de Puvis de Chavannes : « Reprenant les recherches d'Ingres, [...], d'Hippolyte Flandrin, élève chrétien d'Ingres [...], et surtout de Chassériau [...], Puvis de Chavannes a adopté, pour ses compositions peintes sur toile et collées (marouflées) sur les murs, les tonalités amorties de la fresque. Ses œuvres donnent une impression de grandeur et de sérénité ; elles appellent le recueillement et la méditation. Il développe de grands lieux communs : la Paix, la Guerre (à Amiens), l'Été, l'Hiver à Paris, évoque la vie de sainte Geneviève (au Panthéon), glorifie tour à tour Marseille, Rouen. Avant tout, il célèbre les nobles vertus, le patriotisme à Amiens), et les joies supérieures que donnent la pureté morale et la culture des hautes facultés de l'esprit (à la Sorbonne, à Boston). Il s'exprime de façon synthétique : dessin abrégé et fortement caractérisé, gestes sobres, paysages ou architectures évoqués par des traits essentiels. La composition, très étudiée sous une apparence de liberté, est ample et claire. Le modelé est atténué, la couleur, dont l'esprit varie selon les convenances de chaque édifice, est subordonnée. L'exécution matérielle s'efface le plus possible. Cette réserve hautaine dissimule une sensibilité délicate. Cet art héroïque, aux aspirations sublimes, demeure profondément humain » (p. 120).

Ces lignes définissent la position officielle de Rosenthal, en accord avec ses responsabilités d'éducateur dans *Notre Musée*. Elles ne rendent pas compte des vues personnelles de Rosenthal sur l'orientation esthétique et l'éthique de l'œuvre pris dans son ensemble. Encore moins laissent-elles prévoir les

critiques qu'il pourrait, avec les précautions d'usage, avoir à formuler dans *Le Florilège*. Mais lisons les notices de quatre œuvres mises à l'honneur au *Musée des Beaux Arts de Lyon* - *Portrait de Mme Puvis de Chavannes*, *Le Bois sacré cher aux arts et aux muses*, *Vision antique*, *Inspiration chrétienne* : le commentaire de Rosenthal peut être compris comme la recherche constante d'un compromis entre une révérence officielle obligée et certaines réticences impossibles à taire.

Portrait de Mme Puvis de Chavannes (p.185-186)

Des quatre œuvres, le *Portrait de Mme Puvis de Chavannes* est celle dont la présentation laisse le moins apparaître les réserves du commentateur. Mais comment évalue-t-il le tableau proprement dit ? « Nulle part ailleurs l'artiste n'a plus concentré sa pensée ni maîtrisé davantage sa sensibilité, nulle part cette sobriété et cette réserve ne trouvent plus à nous émouvoir. C'est, ici, un portrait d'âme où rien de matériel ne doit s'interposer. L'exécution, pour se dissimuler, n'en est pas moins magistrale : dans la gamme restreinte où elle est maintenue, la page se modèle et se nuance en rapports délicats et sûrs ». L'éloge de la noblesse d'inspiration est ici exempt de toute réserve, mais que pense au juste Rosenthal de la facture du tableau ? Alléguer qu'il s'agit d'un « portrait d'âme où rien de matériel ne doit s'interposer », n'est-ce pas se dispenser à bon compte d'évaluer la représentation de ce corps qui reste malgré tout la voie d'accès à l'âme ? Quels sont ces « rapports délicats et sûrs » qui font que l'exécution, pour minimaliste qu'elle se veuille, se révèle magistrale au lieu de se dissimuler ?

En réalité, le portrait de cette vieille dame fournit surtout à Rosenthal une occasion d'évoquer le destin de la princesse Marie Cantacuzène et un dessin que fit d'elle Chassériau lorsqu'elle était dans tout l'éclat de sa beauté. De quoi témoigne en effet, au-delà de l'intérêt accordé à la facture de l'œuvre de Puvis, la longueur relative du développement consacré à la biographie de son épouse ?

Tout d'abord, nous semble-t-il, de la fascination exercée sur Rosenthal par cette figure d'Égérie. Peut-être même éprouve-t-il une nostalgie du rêve, hélas avorté dès le *Carpaccio*, qu'il fit lui-même de former avec Gabrielle un couple moderne exemplaire, uni dans une vie de recherche, d'art et de combat.

Ensuite, d'une prédilection marquée pour la personne et l'œuvre de Théodore Chassériau, Chassériau qu'il égalait à Delacroix et mettait cent coudées au-dessus d'Ingres. Et encore, dans l'œuvre de Chassériau lui-même, d'une prédilection particulière pour les figures de femme dont l'artiste a fixé un type inoubliable. Rappelons que LR avait accroché dans son appartement

de la Rue du Val de Grâce deux reproductions, l'une de la *Vénus anadyomène*, l'autre de *La toilette d'Esther*: « *Esther*, fleur admirable, les bras ployés en un rythme rare, est servie, comme une idole, par les esclaves d'Asie, mais, dans ses yeux profonds, règne une infinie tristesse ; [...] Cette poésie étrange, inquiétante, prenante, colore l'art de Chassériau » (*L'Art et les artistes romantiques*, p. 138-139). Il n'y a donc pas à s'étonner si du portrait de Mme Puvis, Rosenthal remonte instantanément au « merveilleux dessin » que Chassériau fit, quelques décennies plus tôt, de la Princesse Marie Cantacuzène.

Le Bois sacré cher aux Arts et aux Muses (p. 189-190)

On n'attaque pas Puvis, alors au zénith de sa gloire. L'hommage que le *Florilège* se doit de rendre à un natif de Lyon et à une œuvre qui fait corps avec le musée interdit une critique ouverte. Mais que pense au fond Rosenthal de cette composition ?

Rappelant la mission confiée à Puvis de Chavannes de décorer le nouvel escalier du musée de la Ville de Lyon, Rosenthal extrait de la position topographique du Musée sa signification symbolique : « Au cœur d'une cité active, industrielle et riche, notre Musée oppose ou associe aux préoccupations trépidantes de la vie économique les joies et les repos de la délectation spirituelle ». La phrase est curieuse, car pourquoi « oppose ou associe » ? L'auteur pose en fait une alternative entre deux programmes possibles optant, l'un pour l'association, l'autre pour l'opposition. Le premier eût été le sien, le second fut celui de Puvis. Selon Rosenthal, en effet, l'esprit de la composition commandée requérait un hommage à Lyon et à son musée, en tant qu'ils réalisent, au cœur de la cité, l'union féconde de l'industrie et des arts. Mais il constate, sans appuyer, que ce n'est pas ce que Puvis a choisi de faire : « Puvis de Chavannes entreprit de célébrer le charme et la dignité de cette oasis, si proche et si éloignée des bruits du monde ». Au lieu de célébrer l'union de l'industrie et des arts, l'artiste élève un mur entre eux : il exalte les arts comme un antidote aux méfaits de l'industrie : « L'idée maîtresse est développée par le Bois sacré. Un beau parc qu'ombragent des arbres héroïques, le laurier, le pin et le chêne, est enveloppé par d'épaisses frondaisons qui l'isolent et le défendent contre l'agitation et les soins matériels ».

Le bois lui-même et les symboles qui lui sont associés (personnages mythologiques et allégories) sont identifiés et analysés avec sobriété, consciencieusement quoique sans enthousiasme particulier. La description insiste sur l'atmosphère paisible de la scène, le calme des attitudes, la lenteur des mouvements: « Le soir tombe, propice au recueillement ; la lune se reflète

dans les eaux d'or d'un lac tranquille. Et voici que, des airs, descendent lentement Euterpe et Erato, la poésie intime et la musique, liens du ciel et des âmes. Assise à l'écart, à notre gauche, Melpomène s'absorbe en de tragiques pensées. Partout ailleurs règne la paix »

Sans contester ouvertement l'intérêt de l'appareil mythologique et de ses allégories, Rosenthal choisit d'en diminuer l'intérêt et de se borner à en apprécier les composants sous l'angle de leur valeur plastique : « Muses et Arts sont désignés de la façon la plus discrète : le spectateur peut ne pas les reconnaître : il a devant lui, groupées avec une science souple et libre, de jeunes femmes dont le visage pur et noble, le corps harmonieux et robuste modelé sans ombres ressenties, les tuniques claires, sauf celle de la Tragédie, s'associent avec la prairie fleurie, le lac et le feuillage en une symphonie atténuée mais non décolorée, toute en nuances en un accord intime avec la signification morale de la page ».

Le manque d'enthousiasme transparaît pourtant dans certaines notations descriptives faites sans commentaire ou au contraire accompagnées d'une exégèse trop appuyée. Ainsi la suivante : « un enfant offre à la Peinture des fleurs, symbole des thèmes favoris de l'art lyonnais ». Pour qui sait ce que pense Rosenthal de cette spécialité lyonnaise qu'est la peinture des fleurs, il y a dans le déchiffrement de ce symbole, qui a effectivement quelque chose d'enfantin, une pointe d'ironie et comme une épine laissée à la rose offerte...

La vraie position de Rosenthal affleure dans la conclusion: « On pourrait opposer d'autres sentiments à cette conception hautaine, éthérée sinon abstraite qui sépare l'art de la vie, ne semble concevoir le Beau qu'en dehors du mouvement et ne connaît que les vertus classiques ». Se contentant d'avoir suggéré les distances qu'il prenait par rapport à une éthique, sinon une esthétique, qui n'est pas la sienne, Rosenthal termine par l'hommage circonstanciel dû à l'œuvre : « Telle qu'elle s'offre, avec son noble et lucide équilibre, son envergure et sa philosophie austère, elle commande le respect ». Le respect, pas l'adhésion.

Vision antique (p. 193-194)

Les critiques adressées aux options éthiques et esthétiques de Puvis de Chavannes sont reprises et précisées à l'occasion de deux panneaux associés au *Bois sacré*. Rosenthal lui-même indique l'articulation des œuvres dans les termes suivants : « L'artiste, selon son tempérament et selon les époques, est préoccupé par ce qu'il voit ou par ce qu'il imagine : la réalité et le rêve, le vrai et l'idéal se disputent sa pensée. Parfois il les associe, parfois il est uniquement dominé par l'une des tendances. Puvis nous les propose toutes deux : *Vision*

antique et *Inspiration chrétienne*, « l'art, selon son propre commentaire, étant compris entre ces deux termes dont l'un évoque l'idée de la forme et l'autre d'idée du sentiment ».

L'antithèse n'est pas d'une évidence limpide. Pour autant que nous la comprenions, *Vision antique* est du côté du rêve, de l'utopie, et de la forme, *Inspiration chrétienne* du côté de la réalité, du vrai et du sentiment. Ces deux sources d'inspiration nous sont toutes deux proposées par Puvis de Chavannes, mais en deux tableaux séparés, comme si l'une tendait à exclure l'autre et comme si, écartelé entre les deux, l'artiste était condamné à opter, soit pour la forme, comme dans *Vision antique*, soit pour le sentiment, comme dans *Inspiration chrétienne* ou dans le tableau représentant Mme Puvis de Chavannes, ce « portrait d'âme où rien de matériel ne doit s'interposer ».

Cette croyance à la nécessité de privilégier l'un des pôles aux détriment de l'autre n'est assurément pas du goût de Rosenthal. Il nous le fait savoir : « S'ils avaient voulu dire ce que les spectacles terrestres peuvent fournir à l'imagination créatrice, on devine les pages magnifiques et somptueuses qu'auraient brossées Rubens, Titien ou Delacroix ». Rubens, Titien ou Delacroix, c'est à dire trois peintres qui sont peut-être les préférés de l'auteur – un pour Venise, un pour la Flandre, un pour la France. Il enchaîne en affirmant que Puvis n'est pas de leur race, ce qui signifie que Puvis, bien qu'issu de Chassériau, n'est pas de la race des peintres qu'il préfère. Que lui reproche-t-il ? « La terre qu'il nous montre ne parle pas aux sens ». Il s'agit d'un univers idéalisé, c'est-à-dire dé-réalisé, ultime rejeton des conceptions académiques qui triomphèrent si longtemps, à Florence et à Bologne avec les platoniciens et les éclectiques, en France avec David et Ingres : « Le pays où il nous conduit, épuré, ordonné par le génie hellénique n'offre que délectation spirituelle et harmonies plastiques ». Suit la description du panneau : c'est un catalogue de stéréotypes qui paraissent empruntés à des modèles classiques, et en particulier à des modèles sculpturaux : « au loin, sur le rivage, par une sorte de mirage, des cavaliers échappés à la frise des panathénées, caracolent sans avoir perdu la blancheur du marbre ».

De ces modèles de marbre frauduleusement capturés par la toile, Rosenthal se plaît à souligner, sous une sérénité de façade, la foncière carence affective : « Le calme, la paix et le repos règnent dans ce site choisi. Pourtant aucune joie n'anime les personnages. Aucun sourire n'effleure leurs lèvres. Ils sont attentifs ou graves ou même mélancoliques. Ils savent sans doute que la splendeur qui les entoure ne les enivrera pas longtemps, que l'âge flétrira leurs corps souples, que le sombre Hadès les attend ». » (p. 193). Comme les héros des *Fêtes galantes*, ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur mais, plus

parnassien que symboliste, c'est peut-être aux *Poèmes antiques* – cités par son épouse Gabrielle - que pense Rosenthal :

Assez tôt viendront les heures cruelles,
Ô ma bien aimée, et la grande Nuit
Où nous conduirons dans l'Hadès, sans bruit,
La danse des morts sur les asphodèles.

Il prête hardiment au génie de Puvis, s'exerçant contre Puvis lui-même, le mérite de cette lucidité anticipatrice du néant : « Par l'emprise invincible de son génie, Puvis qui célèbre le rythme des choses et des êtres, enveloppe son hymne d'une involontaire gravité ». Mais l'auteur n'a pas plus tôt formulé ce diagnostic qu'il l'aggrave d'un autre, assez déconcertant: « Peut-être aussi, un grec, étonné de cette nuance de sentiment moderne, n'aurait-il pas reconnu, dans les formes féminines, la perfection plastique dont l'artiste a voulu les parer ». Là, Rosenthal semble aller un peu loin : peut-on faire grief à un peintre du XIX^e s. de ne pas peindre comme Apelle ? Et en quoi d'ailleurs l'anticipation de notre destin mortel serait-elle une nuance de sentiment moderne inconnue des Hellènes ?

Ne pouvant se permettre de terminer sa présentation sur une note aussi négative, Rosenthal cherche le rachat des imperfections qu'il dénonce dans un abandon aux charmes de la couleur, qu'il ne présente d'ailleurs pas comme imputables à l'esthétique coutumière de Puvis mais à une revanche ponctuelle de son hérédité lyonnaise : « Au moins autant qu'il était en lui et dans la mesure où l'y autorisait la convenance nécessaire avec les autres panneaux, Puvis a-t-il, ici, poursuivi l'agrément de la couleur. Des tons clairs et chantants, vibrent, que domine la tache plus intense de la mer et, par cette ardeur contenue, se marque le tempérament lyonnais de Puvis de Chavannes ».

Inspiration chrétienne (p. 197-198).

Diverses réserves critiques déjà adressées à Puvis réapparaissent dans cette notice : d'abord celle d'avoir manqué au contrat par lequel le peintre s'engageait à célébrer sa ville natale de Lyon. Certes, Puvis de Chavannes, qui avait d'abord songé à représenter le Campo Santo de Pise, y a renoncé « parce qu'une vérité particulière aurait diminué la portée de ses intentions ». Il n'en a pas moins localisé la scène hors de France, et dans un site caractérisé par une architecture qui n'est pas de chez nous : « A l'abri d'un cloître italien, des moines et des artistes, soutenus par l'espérance et guidés par la foi, suspendent leur vie aux vérités supra-terrestres ». Pas plus que dans *Le Bois sacré*, la cité lyonnaise n'a eu droit aux hommages conjointement dus à sa prospérité temporelle et à son élévation spirituelle.

Hors ce cloître médiéval situé sur l'autre versant des Alpes, Puvis, selon Rosenthal, ne verrait point de salut pour les artistes : « s'ils jettent un regard par dessus le mur de clôture ils n'aperçoivent, de la terre, que des coteaux mornes plantés de grands cyprès noirs, qui, à cette heure tardive, sous le ciel verdi, au dernières lueurs du crépuscule, paraissent, plus que jamais, funèbres. Du monde ne viennent à eux que la misère et la souffrance ». Enumérant les personnages figurés, le texte note « Trois de ces jeunes gens sont des laïcs ; ils porteront dans le siècle l'inspiration généreuse ». Mais Rosenthal ajoute : « Que deviendra-t-elle hors de cette atmosphère sanctifiée ? » Question toute rhétorique, qu'aucun élément objectif interne au tableau ne justifie, mais à laquelle le présentateur, fort de l'idée qu'il se fait du pessimisme de Puvis, suggère une réponse qui ne peut être que désespérée.

Nous avons mentionné en son temps, à propos du *Bois sacré*, le détail perfidement relevé de l'enfant offrant à la Peinture « des fleurs, symbole des thèmes favoris de l'art lyonnais ». Le grief d'avoir chichement rendu hommage aux artistes locaux est cette fois articulé avec moins de ménagements : « De même, après avoir promis de rappeler les peintres lyonnais, il s'est contenté de donner au disciple qui appuie son bras contre le mur, les traits d'Hippolyte Flandrin. »

Protégé par l'anonymat du pronom personnel « on », Rosenthal instruit un dernier procès : celui de l'attardement de Puvis à des conceptions pré-romantiques qui le feraient régresser, dans sa conception de notre Moyen Age national, jusqu'aux préjugés anti-gothiques de David ou d'Ingres : « On lui a reproché d'avoir placé sa scène en Italie au lieu d'invoquer le Moyen Age français ». Comment expliquer cette préférence donnée par Puvis à un site étranger ? Deux hypothèses se présentent à l'esprit de Rosenthal. Selon la première, Puvis aurait valorisé l'Italie par méconnaissance de l'art médiéval français : « Il se peut qu'il eût peu de tendresse pour le gothique. Il partageait certainement le préjugé encore courant autour de lui, qui attribuait aux Italiens seuls la renaissance des arts ». Selon la seconde, il aurait dévalorisé la France en raison même de la plus éminente de ses qualités éternelles : « Peut-être, encore, le génie équilibré, la foi souriante de la France se seraient-ils mal prêtés à l'idée de renoncement et d'ascétisme qu'il voulait développer ». Rosenthal, on le voit, ne considère pas Puvis comme le représentant d'un christianisme souriant, et c'est en somme parce que le sourire de l'ange de Reims ne lui convenait pas qu'il aurait refusé de localiser la scène en France. Cela dit, on ne voit guère en quoi l'Italie, dans cette hypothèse, pouvait mieux lui convenir, car l'Italie de Boccace et de saint François souriait aussi. A supposer que Puvis ait eu une raison particulière de choisir l'Italie contre la

France, à supposer encore qu'il eût réellement considéré la France médiévale comme une terre de barbarie, il a pu encore choisir l'Italie en pensant que celle-ci, dans ses cloîtres, préservait l'étincelle de spiritualité qui allumerait bientôt la grande flamme de la Renaissance. Le procès que lui fait Léon Rosenthal paraît assez mal engagé.

De la vingtaine d'œuvres dont Rosenthal a signé la présentation dans *Le Florilège*, quels traits saillants pouvons nous dégager, témoignant des intérêts ou préférences de leur auteur ?

Il faut bien entendu tenir compte de l'exiguïté du corpus et des circonstances diverses qui ont présidé à sa composition. Au premier rang, la présence ou l'absence d'une œuvre représentative de tel ou tel artiste au musée de Lyon ; ensuite, si telle œuvre suffisamment représentative est disponible, de la décision de Rosenthal, soit de s'en charger, soit de la confier à un autre, plus compétent ou plus désireux de s'en saisir. Il est, par exemple, compréhensible que le soin de présenter la sculpture antique ait été confié à Charles Picard, que Henri Focillon ait hérité d'un relief roman, d'une céramique extrême orientale et surtout, en sa qualité de prédécesseur à la direction du musée, de *L'homme qui marche* de Rodin. De même encore, appartenait de droit à Edouard Herriot le buste de Mme Récamier par Chinard. Et nous avons signalé au passage les raisons diplomatiques qui avaient pu conduire Rosenthal lui-même à prendre en charge une partie des artistes lyonnais.

Même compte tenu de ces contraintes, la concentration des choix de Rosenthal sur la peinture française du XIX^e s. est un fait frappant. Il n'a opté pour aucune œuvre italienne ou espagnole, n'a touché à la Flandre que par deux œuvres du XV^e s. et par un Rubens. A part cela, laissant peut-être à regret P.-P. Prudhon à Jean Guiffrey, se résignant sans doute facilement à confier à S. Rocheblave *L'Odyssée* d'Ingres, accrochant une allusion à Chassériau grâce à Puvis de Chavannes, il s'est, fidèle à la ligne de ses recherches depuis 1904, concentré sur l'évolution de la peinture française au XIX^e s., jalonnée par les noms de David, Géricault, Delacroix, Corot, Daumier, Courbet, Manet, et il a achevé son parcours en poussant dans l'impressionnisme une pointe inattendue vers Gauguin, commenté avec une volonté d'ouverture méritoire.

Pour la présentation des artistes français dont il se chargeait, il a pu notamment mettre à contribution ses publications passées : un article sur Meissonier qui peut dater de 1895, son *David* de 1904, son *Géricault* de 1905, les passages relatifs à Corot d'une conférence sur *Le paysage romantique*

antérieure à 1908, son *Daumier* de 1912, son *Manet aquafortiste et lithographe* de 1925, et naturellement, pour Delacroix et Courbet, *Du romantisme au Réalisme*, paru en 1914. La remarquable permanence des convictions esthétiques de Rosenthal sur une durée de trente-cinq ans lui rendait la tâche aisée, trop aisée peut-être, si l'on pense aux rédactions manifestement hâtives des notices concernant Corot ou Daumier..

Il a pu aussi profiter de la mise au point de ses idées, et surtout de leur formulation condensée, auxquelles il se livrait simultanément pour *L'Art et les artistes romantiques* et pour *Notre Musée*, deux ouvrages parus en 1928, la même année que *Le Florilège*. *Notre Musée*, en particulier, peut être considéré comme un frère jumeau relevant de la même intention didactique que *Le Florilège*. Certes la cible est ici un lectorat restreint et cultivé et là un large public, scolaire ou populaire. Mais dans le fond comme dans la forme, les deux se rejoignent souvent : *Le Florilège* trouve sensiblement les mêmes termes, avec à peine moins de concision et plus d'envols lyriques que *Notre Musée*, pour présenter Rubens, Delacroix ou Corot.

L'originalité des notices du *Florilège* est ailleurs : elle réside dans l'effort d'adaptation entrepris par Rosenthal pour ajuster ce qu'il voudrait dire de l'artiste en général à ce qui lui est permis d'extraire de l'œuvre particulière qu'il présente. De ce point de vue, tout ne lui a pas été simple. Il a surtout fallu tenir compte, concernant les artistes retenus, de l'inégale représentativité des œuvres disponibles au Musée de Lyon. Cette contrainte n'a causé aucune gêne dans le cas de Rubens, de Géricault, de Corot, représentés par des œuvres bien typiques, ni dans le cas de David, de Delacroix ou de Courbet, représentés par une œuvre insolite dont Rosenthal ne demandait qu'à assumer la marginalité. En revanche, elle a fait problème pour d'autres artistes, Daumier et Manet notamment, représentés en désespoir de cause par une œuvre relativement mineure qui sert de doublure au chef-d'œuvre souhaité mais non disponible.

Enfin, nous avons dit à quels ajustements l'auteur s'était contraint pour présenter sous un jour favorable certains peintres lyonnais dont la réputation n'excédait pas les limites de leur ville natale. Dans le cas de Meissonier mais pour d'autres raisons, l'ajustement alla jusqu'à une franche palinodie.

Sous ces réserves, un essai de classement par genres donnerait à peu près le résultat suivant :

Sujet religieux

- Gérard David : Généalogie de la Vierge
- Quentin Metsys : La Vierge tenant l'enfant Jésus
- Rubens : Saint-François, saint Dominique et plusieurs saints préservent le monde de la colère de Jésus-Christ.

Portrait

- Portrait de Jacques Stella :
- Jacques-Louis David : Une maraîchère.
- Géricault : La Folle.
- Manet : Portrait de Mlle Gaultier-Lathuille.
- Puvis de Chavannes : Portrait de Mme Puvis de Chavannes.
- ? Courbet : Les amants dans la campagne (double portrait)

Paysage

- Corot : La moisson dans la vallée.
- Carrand : Bord de rivière.

Nature morte

- Berjon : Les Raisins
- Vernay : Les Prunes

Nu

- Delacroix : Femme caressant un perroquet.

Scène de la vie quotidienne

- Daumier : L'attente à la gare.
- ? Courbet : Les amants dans la campagne.
- Meissonier : Les joueurs de boules.
- Guichard : Bal à la préfecture sous le Second Empire.

Exotisme

- Gauguin : Nave nave mahana. Jours délicieux.

Allégorie

- Puvis de Chavannes : Le Bois sacré cher aux Arts et aux Muses : Vision antique ; Inspiration chrétienne.

(?) Fantaisie historique

- Seignemartin : Le page ou les jouvenceaux
-

Hormis l'importance donnée au portrait, ce premier essai de classement n'est sans doute pas très significatif. Plus intéressantes nous paraissent les deux catégories d'évaluation correspondant, l'une à la finalité de l'œuvre, à la qualité de son inspiration dans la tête ou le cœur de l'artiste, l'autre aux moyens utilisés pour communiquer au spectateur, avec cette inspiration, le sentiment de la beauté: autrement dit, les deux catégories critiques fondamentales que sont, dans le système de Rosenthal, « l'inspiration » et « la facture ».

Inspiration (sentiment ou pensée de l'artiste à communiquer au spectateur)

Dans les tableaux médiévaux à sujet religieux, la part du sentiment proprement religieux est supposée prévaloir dans l'inspiration de l'artiste : dévotion mariale sincère dans *Généalogie de la Vierge* de Gérard David et dans *La Vierge tenant l'enfant Jésus*, de Quentin Metsys. Après la Renaissance, dans *Saint François et Saint Dominique* de Rubens, comme d'ailleurs dans l'ensemble de l'œuvre du peintre flamand, la ferveur religieuse fait place au « sens physiologique de la vie ».

Dans les portraits, tous postérieurs au XVI^e s., la volonté d'accéder à l'âme du modèle à travers les traits de sa physionomie est soulignée chez l'auteur du portrait de Jacques Stella, chez Jacques-Louis David partageant la passion révolutionnaire de *La maraîchère*, chez Géricault peignant *La folle* ; il est postulé, à titre exceptionnel, dans l'intérêt de Manet pour les problèmes de la jeune femme moderne dont est censé témoigner le portrait de Mlle Gauthier-Lathuille. Il règne sans partage dans le « portrait d'âme » fait de son épouse par Puvis de Chavannes. Il serait en revanche absent chez Meissonier, dont l'inspiration s'arrête aux aspects extérieurs du corps et n'a accès ni à l'âme ni à l'esprit de ses modèles.

C'est un don de communion encore, non avec autrui humain mais avec la nature, que Rosenthal relève chez les paysagistes Corot et Carrand, chez les peintres de fleurs ou de fruits Berjon et Vernay. Le plus éminent des paysagistes, Corot, a le « don d'amour » en tout ce qu'il touche ; Carrand, plus limité, a la hantise des heures où la réalité semble chimérique. Parmi les Lyonnais peintres de natures mortes, Berjon a su porter sur *Les raisins* un regard qui n'était pas indifférent ; plus véritablement doué, Vernay a eu le don de transfigurer fruits et fleurs en bijoux d'une chimérique splendeur.

Une élévation austère distingue Puvis de Chavannes, dans *Le Bois sacré* comme dans *Vision antique* et dans *Inspiration chrétienne*. Les nobles vertus et la culture des hautes facultés de l'esprit s'incarnent dans les grands lieux communs qu'il affectionne. Il est animé, dans le *Portrait de Madame Puvis*, par la volonté de rendre hommage, dans un « portrait d'âme », à son Egérie.

A l'époque de *La mort de Sardanapale*, le corps féminin fascine Delacroix jusqu'à l'obsession, ainsi qu'en témoignent *Femme caressant un perroquet* et une série d'autres nus.

En rupture avec l'unanimisme figuré dans une autre partie de son œuvre, Daumier exprime dans *L'attente à la gare* le sentiment d'isolement des individus dans le monde moderne, ce sentiment étant un aspect du spleen contemporain.

L'exaltation romantique de Courbet jette ses derniers feux, avant le passage au réalisme, dans *Amants dans la campagne - Sentiments du jeune âge*.

Tranchant sur son habituelle indifférence psychologique ou sociale, Manet laisse vibrer sa fibre féministe dans le *Portrait de Mlle Gauthier-Lathuille*, mais un autre versant de son inspiration, plus habituel chez lui et purement pictural celui-là, le conduit à développer parallèlement « une symphonie en bleu et rose ».

Gauguin aspire, dans *Nave nave Mahana* et d'autres œuvres, à trouver l'apaisement dans un paradis exotique.

Dans *Le page* (et dans son œuvre en général) Seignemartin se laisse guider par son goût de la fantaisie colorée.

Moyens employés pour communiquer l'inspiration au spectateur de l'œuvre

1) moyens non spécifiquement picturaux

Ce sont le souci de perfection, le « professionnalisme » chez Gérard David ;

Le besoin d'exactitude, une curiosité ingénue chez Quentin Metsys ;

Des qualités d'observation physique chez Meissonnier ; l'acuité de l'observation psychologique chez l'auteur anonyme du portrait de Jacques Stella et chez Joseph Guichard ; l'imagination et un lyrisme ingénu chez Seignemartin.

2) moyens spécifiquement picturaux

Gérard David, Rubens, Delacroix, Gauguin, Puvis de Chavannes excellent par le sens de la composition (invention et disposition), par celui de la hiérarchie et du rythme.

Le sens de l'harmonie ou de la symphonie des couleurs distingue Rubens, Géricault, Delacroix, Manet, Berjon, Puvis de Chavannes (dans *Vision antique*). Le même Puvis de Chavannes, dans *Inspiration chrétienne*, joue occasionnellement d'un contraste des couleurs.

L'exaltation de la couleur est une constante dans l'art de Gauguin.

Corot se montre virtuose dans l'emploi des couleurs rompues, le dosage subtil des valeurs, la sobriété de la touche :

l'auteur anonyme du portrait de Jacques Stella, Géricault, Delacroix, Guichard, Seignemartin excellent dans le maniement rapide du pinceau ; de même Courbet, en alternance avec d'autres parties au contraire « caressées à loisir ».

Daumier pratique la mise en vigueur des volumes ; Manet, Daumier la répartition des jeux d'ombre et de lumière ; Manet, Gauguin, l'accentuation ou l'estompement des contours :

Puvis de Chavannes et Gauguin se caractérisent par l'atténuation ou l'absence du modelé.

Entre « facture » et « inspiration » le rapport est en principe de moyen à fin. Il est donc permis de s'interroger sur la corrélation éventuellement établie par Rosenthal entre tel type de facture et tel type d'inspiration.

Dans quelques cas assez rares, cette corrélation est clairement affirmée. Ainsi, à propos du *Portrait de Mlle Gauthier-Lathuille*, Rosenthal reprend à son compte une notation selon laquelle « : « Tout le portrait, d'un coloris mat, témoigne d'une mélancolie attachante ». De même chez Gauguin : « les verticales dominant, qui confèrent une sorte de solennité hiératique ; tout concourt à donner à l'œil une impression de repos » ;

Rosenthal avait écrit dans son *Géricault* que « Rubens clamait que la correction froide le cède aux belles audaces, que la vie doit se traduire par des images vivantes, que le bruit du monde légitime le tapage des couleurs » (p. 21). Dans *Le Florilège*, il juge de même, à propos de *Saint François et Saint Dominique*, que « La composition pourrait être produite en exemple du mouvement, de la turbulence et de l'unité vivante du style baroque, organisée en surface et dans l'espace, par rythme complexe de lignes tumultueuses, de volumes contrastés, d'accords colorés et lumineux ».

Dans d'autres cas, le moyen devient sa propre fin et la facture, au lieu de servir une inspiration distincte d'elle, devient « pure facture ». Quand Rosenthal écrit du même tableau de Rubens : « Le morceau est magnifique : effet obtenu, comme toujours, par la résonance d'un petit nombre d'accords élémentaires et sonores », la valeur de ces accords est appréciée indépendamment de l'exaltation de la vie qu'ils accompagnent. De même, l'harmonie des couleurs dans *La femme au perroquet* de Delacroix, ne vaut pas simplement comme moyen d'exalter la femme : la « symphonie claire où dominant les notes froides » vaut par elle-même.

Parfois enfin, Rosenthal semble hésiter ou même passer plusieurs fois d'une position à l'autre. Ainsi, dans le *Portrait de Mlle Gauthier-Lathuille*, il commence par affirmer la subordination de l'œuvre à une inspiration féministe exceptionnelle chez Manet. Puis il se ravise et ouvre à la pure facture un espace de liberté car Manet « peintre, par-dessus tout, y a développé une symphonie en bleu et rose ».

En réalité, dans *Le Florilège* comme dans ses *Chroniques d'Art de L'Humanité*, l'appréciation des œuvres par Rosenthal résulte de l'application de deux échelles de valeurs distinctes et indépendantes : l'une d'ordre éthique, qui sous les noms d'« inspiration », ou de « conception » prend en compte l'élévation de la pensée, la hauteur de vue de la fin visée ; l'autre, d'ordre esthétique, qui sous le nom de « facture » évalue l'agrément des moyens employés, indépendamment de leur subordination à la fin visée. D'où une échelle de notations réductible aux quatre combinaisons des deux termes, selon qu'ils sont notés positivement ou négativement :

- inspiration positive, facture positive
- inspiration positive, facture négative
- inspiration négative, facture positive
- inspiration négative, facture négative

Entre « l'art pour l'art », hérité de sa culture de jeunesse parnassienne ou baudelairienne, et son culte du progrès, toile de fond commune au XIX^e s. et fixée, en ce qui le concerne, dans un socialisme patriotique, il n'apparaît pas que Léon Rosenthal ait jamais pu ou voulu choisir. C'est un aspect de la complexité qui nous le rend attachant.

Claude Bremond
Directeur d'études retraité de l'EHESS, Paris