

The Historical Review/La Revue Historique

Vol 16 (2019)

The *H*istorical Review
La Revue *H*istorique



VOLUME XVI (2019)

Section de Recherches Néohelléniques
Institut de Recherches Historiques / FNRS

Section of Neohellenic Research
Institute of Historical Research / NHRF

Review of: Thomas Crow, RESTORATION: THE FALL OF NAPOLEON IN THE COURSE OF EUROPEAN ART, 1812–1820, Princeton: Princeton University Press, 2018, The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts National Gallery of Art, Washington, D.C. Bollingen Series XXXV: vol. 64, 202 pages, 171 illustrations.

Eugénie Drakopoulou

doi: [10.12681/hr.22804](https://doi.org/10.12681/hr.22804)

Copyright © 2020, Evgenia Drakopoulou



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

To cite this article:

Drakopoulou, E. (2020). Review of: Thomas Crow, RESTORATION: THE FALL OF NAPOLEON IN THE COURSE OF EUROPEAN ART, 1812–1820, Princeton: Princeton University Press, 2018, The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts National Gallery of Art, Washington, D.C. Bollingen Series XXXV: vol. 64, 202 pages, 171 illustrations. *The Historical Review/La Revue Historique*, 16, 275–279. <https://doi.org/10.12681/hr.22804>

Thomas Crow,
*RESTORATION: THE FALL OF NAPOLEON IN THE COURSE
OF EUROPEAN ART, 1812–1820*,
Princeton: Princeton University Press, 2018,
The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts
National Gallery of Art, Washington, D.C.
Bollingen Series XXXV: vol. 64, 202 pages, 171 illustrations.

La Révolution française a constitué pour la peinture et pour les peintres une étape de renouvellement radical. En 1793, sur une proposition de David, l'Académie Royale de peinture et de sculpture, fondée en 1648 par Louis XIV et toute-puissante jusqu'alors, ferma ses portes. La même année, le Musée central des arts de la République commençait à fonctionner dans la Grande Galerie du Louvre. Les tentatives des peintres de briser l'étreinte asphyxiante de l'Académie Royale s'étaient matérialisées dès 1790 avec la fondation de la Société des *Amis des Arts*. Après la Révolution, le nombre des peintres, surtout des femmes, augmenta de façon spectaculaire, en même temps que changea leur place dans la société.

Thomas Crow, dans le présent ouvrage, traite de la production artistique des peintres de l'époque qui a suivi la Révolution ainsi que des centres artistiques européens, qu'il analyse en relation avec les bouleversements politiques et sociaux du temps. Il parcourt les huit années qui vont de 1812 à 1820, c'est-à-dire depuis la campagne de Russie qui marqua le début de la fin de Napoléon jusqu'aux premières années

de la Restauration de la Maison de Bourbon. Il interprète les œuvres picturales et suit les déplacements des peintres en Europe, leurs missions diplomatiques, les faveurs et les disgrâces accordées par les puissants de l'époque. En dehors des œuvres elles-mêmes, la source principale de l'auteur est la correspondance officielle mais aussi officieuse de la période.

Thomas Crow est professeur d'Art moderne à l'*Institute of Fine Arts* de l'Université de New York et membre de l'*American Academy of Arts and Sciences*. Ses intérêts s'attachent aux dynamiques esthétiques et sociales dans la production artistique et au rôle de l'art dans la société moderne. La production artistique du XVIIIe et du XIXe siècle constitue l'un de ses principaux sujets d'étude, ainsi que le révèlent ses ouvrages *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*¹ et *Emulation: Making Artists for Revolutionary France*.²

¹ New Haven: Yale University Press, 1987.

² New Haven, Yale University Press, 1995.

La présente édition se fonde sur les conférences que l'auteur a données en 2015 à la Fondation A.W. Mellon³ (A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts), sous le titre général *Restoration as Event and Idea: Art in Europe, 1814–1820*. Il s'agissait de la 64e série de conférences dans l'histoire de la Fondation, qui a accueilli celles d'éminents spécialistes d'histoire de l'art.⁴ Andrew W. Mellon a été le fondateur de la National Gallery of Art de Washington. La série Bollingen Series, à laquelle appartient le présent ouvrage de Crow, a été inaugurée en 1943, et elle a été poursuivie par la Princeton University Press depuis 1969. Le livre suit le cycle des conférences de l'auteur à la Fondation Mellon; il est construit autour de six chapitres que terminent les notes strictement indispensables. En outre, une introduction, succincte mais utile, précède le corps de l'étude, tandis qu'un index des noms propres et des tableaux est fourni en fin de volume. L'attractivité de cet ouvrage tient aussi à une riche illustration de grande qualité.

L'auteur développe les six chapitres du livre en suivant un ordre chronologique qui va de 1812 à 1820.⁵ Les étapes bien

connues qui sont des jalons pour le lecteur sont les années 1812, 1814 et 1815, lesquelles marquent respectivement la campagne de Russie, le Congrès de Vienne et la bataille de Waterloo. En général, on pourrait désirer que l'organisation des unités du livre bénéficie d'une justification plus claire, dans la mesure où les références aux mêmes périodes temporelles et aux mêmes personnes dans des chapitres différents relâchent la structure de l'ouvrage.

Les axes conceptuels les plus précis sont ceux des chapitres IV et V. Dans le premier, l'auteur traite de l'art du peintre David, exilé à Bruxelles. Dans le second, il aborde les itinéraires inattendus des œuvres d'art à travers l'Europe d'alors, à savoir leur concentration au Louvre par Napoléon et leur retour ultérieur; il passe ensuite à la visibilité accrue de la capitale catholique, Rome, devenue pôle d'attraction pour les artistes européens au moment de la Restauration.

L'auteur souligne dans son introduction que l'unité consacrée à la dernière période de production de David à Bruxelles (1816–1825), "Le laboratoire de Bruxelles, 1816–1819", a constitué l'amorce de l'ensemble de sa recherche. Il s'agit de la période la plus négligée, peut-être la plus sous-estimée par les critiques, d'un peintre dont la personnalité a été dominante pendant la Révolution française. L'auteur relie les relations artistiques de David et de son élève Navez, la vie de l'artiste exilé à

³ "Thomas Crow of the Institute of Fine Arts, New York University, Delivers the 64th Annual A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts at the National Gallery of Art, Washington", 20 February 2015, accessed 29 September 2019, <https://www.nga.gov/press/2015/mellon-lectures-2015.html>.

⁴ Un catalogue des conférences prononcées de 1952 à 2018 est situé à la fin du livre (pp. 201–202).

⁵ 1. *Moscow Burns/The Pope comes Home*; 2. *At the Service of Kings, Madrid and Paris*,

1814; 3. *Waterloo Sunset, 1815–17*; 4. *The Religion of Ancient Art from London to Paris to Rome, 1815–19*; 5. *The Laboratory of Brussels, 1816–19*; 6. *Redemption in Rome and Paris, 1818–20*.

Bruxelles, sa présence fréquente à l'opéra *La Monnaie* et son étude des textes classiques, aux grandes libertés qu'il a prises dans l'expressivité du dessin. L'analyse de l'œuvre "La colère d'Achille" montre aussi bien le renouvellement de la manière de David que son attitude générale après la Révolution.

L'unité suivante du livre, clairement organisée elle aussi, "La religion de l'art ancien, de Londres à Paris et à Rome, 1815-1819", concerne les réseaux culturels de l'époque et les itinéraires incongrus des œuvres d'art, tissés dans les événements politiques et sociaux. Les thèmes centraux du chapitre IV sont le Louvre et la Rome papale.

Le Louvre a été un lieu emblématique pour Napoléon. C'est là que furent amassées d'admirables œuvres d'art, des tableaux et des statues provenant des villes conquises en Europe, et dans le Salon carré, où, depuis 1725, se déroulaient les célèbres expositions annuelles, eurent lieu, en 1810, les noces de Bonaparte et de Marie-Louise. Notons que depuis 1803, le Louvre avait été renommé *Musée Napoléon* et que, après la défaite de ce dernier à Waterloo, en 1815, la plupart des peuples qui avaient perdu des œuvres d'art réclamèrent leur retour. Les responsables du Louvre cachèrent alors de nombreuses œuvres dans leurs collections privées, afin que le musée ne fût pas dépouillé. Les autres États, avertis de cette "manœuvre", envoyèrent à Londres des missions diplomatiques dans le but de demander de l'aide aux Britanniques. Grâce à la pression exercée, le Louvre fut contraint de restituer un bon nombre d'œuvres, même si certaines d'entre elles avaient été véritablement sauvées ou restaurées

par les restaurateurs du musée. À cette époque, le Louvre fut contraint de restituer plus de 5000 objets d'art. Son nom changea de nouveau et devint *Musée Royal*.

Le présent livre met l'accent sur le rôle diplomatique de Canova dans le retour des œuvres en Italie, sur son déplacement à Paris puis à Londres où, dans le climat qui régnait parmi les adversaires de Napoléon à l'époque de la Restauration, il noua une relation amicale avec le peintre britannique Thomas Lawrence. Ce dernier avait été chargé d'immortaliser tous les personnages qui avaient joué un rôle de premier plan dans la défaite de Napoléon.

Ensuite, le professeur Crow explique comment Rome, où des artistes italiens et anglais avaient servi d'intermédiaires dans le rapatriement des œuvres d'art ancien, était devenue un lien international dans la culture européenne post-napoléonienne. Les difficultés de cette entreprise, décrites par Lawrence dans son portrait du pape régnant, en étaient venues à symboliser les conflits plus vastes sous-tendant la restauration dynastique en Europe.

Dans les quatre derniers chapitres, les fluctuations survenues dans la vie et dans l'art des artistes sont mises en relation avec l'histoire et la politique.

Dans la première unité, sous le titre "Moscou en flammes/Le retour du Pape", Crow analyse la façon dont des œuvres importantes de Jacques-Louis David, d'Antoine-Jean Gros et de Jean-Auguste-Dominique Ingres, réalisées dans le tumulte des deux années 1812-1814, transmettent au spectateur les tensions et les fractures provoquées par le caractère non viable

de l'empire napoléonien. Dans trois de ces œuvres coexistent la réalité et l'avenir : dans le tableau "Napoléon dans son cabinet de travail aux Tuileries" de David, dans le dessin "Napoléon et l'incendie de Moscou" de Gros et sur la toile "Le pape Pie VII dans la chapelle Sixtine" d'Ingres, pour la raison que David peint Napoléon au faite de son pouvoir, Gros saisit le début de la défaite et Ingres peint quelqu'un qui n'a jamais gouverné.

La deuxième unité du tome, "Au service des rois. Madrid et Paris, 1814", concerne surtout l'activité des deux peintres Goya et Géricault en 1814, l'année du Congrès de Vienne. C'était l'époque où l'on recherchait un réel système d'équilibre entre les Puissances impliquées dans les deux camps pendant les guerres napoléoniennes, ainsi que de régulation des problèmes d'aménagement des territoires qui avaient émergé parmi les Maisons royales de l'Europe. Crow analyse la façon dont Goya et Géricault se meuvent sur des trajectoires parallèles, diminuant la prédominance du thème de l'homme dans leurs œuvres et mettant en avant le mouvement des chevaux afin d'exprimer aussi bien la violence que l'incertitude des instants historiques.

Dans le troisième chapitre, intitulé "Coucher de soleil à Waterloo 1815–1817" et qui est le plus long de l'ouvrage, l'auteur suit surtout la production artistique de deux peintres, un Anglais et un Français, au cours de leur séjour à Rome. Antoine-Jean-Baptiste Thomas a accordé une grande place à la représentation de la vie contemporaine dans la capitale italienne, ainsi qu'aux dessins qui furent édités plus tard sous forme de gravure, tandis que Géricault s'est consacré au dessin de sculptures,

de ruines antiques et de chevaux, qui constituaient la grande passion de sa vie.

Le dernier chapitre, "Rédemption à Rome et à Paris, 1818–1820", se concentre sur l'œuvre d'Ingres et surtout de Géricault, étant donné que 1819 est l'année de l'emblématique *Méduse*. Quelques années auparavant, en avril 1815, le volcan du mont Tambora en Indonésie était entré en éruption: l'auteur estime que cela avait influencé, directement ou indirectement, les artistes qui avaient vécu les modifications du climat en Europe. La corrélation de tableaux de Géricault datés de 1817⁶ avec l'influence de l'éruption volcanique constitue une hypothèse de travail de l'auteur. Mais la manière du peintre dans ces tableaux pourrait aussi, de façon plus directe, être en lien avec le romantisme ambiant, dont Géricault constitue l'un des symboles, non seulement en raison des traits caractéristiques de son art, mais aussi de sa personnalité et de son destin. À l'été de la même année, une autre catastrophe allait marquer la vie et l'œuvre du peintre, le naufrage de la *Méduse*. Thomas Crow étudie exhaustivement la préparation et l'exécution de cette œuvre qu'il rattache finalement à la déception générale que fut la Restauration, dont le capitaine du navire naufragé, aristocrate favori de Louis XVIII, était en quelque sorte le représentant.

En 1812, l'année de l'invasion de la Russie par Napoléon et par laquelle débute le livre, Goya avait 68 ans, David 64, Ingres 32, Géricault 21, et chacun

⁶ *Paysage aux pêcheurs, dit Le Matin, Nouvelle Pinacothèque, Munich. Paysage à la tombe romaine, dit Le Midi, Musée du Petit Palais, Paris.*

d'entre eux avait ouvert de nouvelles voies à la peinture du XIXe siècle. L'auteur évite de faire référence à des tendances plus générales de la peinture qui découlent d'événements historiques, telle que, par exemple, la nécessité initiale de l'art français de la Révolution de rompre avec le rococo et les *fêtes galantes* et le retour au classicisme. Il ne semble pas non plus être dans les intentions de l'auteur d'ébaucher ni de souligner le parcours des peintres eux-mêmes, puisqu'il revient souvent à leur activité dans des chapitres différents. Son intention semble avoir été de tisser les événements historiques dans les vicissitudes biographiques et la production des artistes en Angleterre, en France et en Italie dans l'ombre

de la chute de Napoléon. Mais aussi, d'esquisser la relation des peintres avec le pouvoir politique et religieux ainsi que leur attitude face aux gouvernants, qu'il s'agisse de la gratitude de David exilé à Bruxelles envers le roi des Pays-Bas ou bien de la désapprobation de Géricault face à la Restauration.

L'ouvrage constitue une contribution à la bibliographie sur le XIXe siècle, siècle qui a enfanté l'époque moderne et qui a porté en son sein les sources multiples de l'art moderne.

Eugénie Drakopoulou

Institut de Recherches Historiques / FNRS