

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 22 (1935)
Heft: 9

Artikel: L'Oeuvre de Léopold Robert
Autor: Berthoud, Dorette
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-86655>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.01.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Illustrations d'après D. Berthoud
«La Vie du peintre Léopold Robert»
Editions de la Baconnière, Neuchâtel 1934



Léopold Robert, peint par son frère Aurèle,
Venise 1835. Collection privée, Neuchâtel
(Le peintre fait une copie de son célèbre
tableau «L'arrivée des moissonneurs
dans les Marais Pontins»)

L'Oeuvre de Léopold Robert

Il nous est aujourd'hui bien difficile d'imaginer le délire d'enthousiasme que suscita, au Salon de Paris, en 1831, l'apparition de la «Halte des Moissonneurs dans les Marais Pontins», la plus célèbre et sans doute, la mieux venue des grandes toiles du peintre neuchâtelois, Léopold Robert. Le tableau était placé, dans le grand salon du Louvre, en pan coupé, à gauche de l'entrée. Devant, c'était la cohue. Le vieux Guillaume Lethière, ancien directeur de l'Académie de France à Rome, pleurait d'admiration en le contemplant. Les critiques comparaient l'auteur au Poussin, au Giorgione, au Vinci. Dans le Journal des Débats, Etienne Delécluze faisait des œuvres de Léopold Robert et de son ami, le peintre versaillais Victor Schnetz, une classe à part: celle du naturel et de la vérité. Les chansonniers même, au Palais-Royal, célébraient «ce peintre moissonneur de gloire, après lequel on n'a plus qu'à glaner».

Dans la chronique du Salon de 1836, Alfred de Musset appelait Robert «le Virgile du pinceau». Pleurant sa mort, survenue le 20 mars 1835, il le plaçait au-dessus de tous ses confrères, même de Delacroix. Il vantait «cette main puissante, sage, patiente, sublime, la seule capable de renouveler les arts et de ramener la vérité, cette main qui, dans le peu qu'elle avait fait n'avait retracé que ce qui est beau, noble, immortel, cette main qui peignait le peuple et à qui le seul instinct du génie fai-

sait chercher la route de l'avenir là où elle est, dans l'humanité».

Vingt ans plus tard, dans ses Entretiens de littérature, Lamartine montrait en Léopold Robert un nouveau Raphaël. «Chacun de ses tableaux, ajoutait-il, est un livre, un poème, un roman, une philosophie, une idylle de Théocrite, une églogue de Virgile, un chant du Tasse, un sonnet mélodieux de Pétrarque. Il n'y a autant de littérature dans aucun tableau. Son pinceau est une plume. Il parle, il chante autant qu'il dessine; sa couleur a du son, sa toile est lyrique; il parle trois langues en une; on l'entend peindre, on le sent décrire, on le voit penser.» Il faut avouer qu'on n'a jamais fait plus bel éloge de la peinture littéraire!

C'est donc précisément par ce que nous appellerions aujourd'hui «ses défauts» que l'art de Léopold Robert a conquis les contemporains. Lassés des bergeries du XVIII^e siècle et des sujets mythologiques de l'Empire, dégoûtés de la peinture froide et conventionnelle des néo-classiques, ils cherchaient quelque chose de plus simple, de plus vrai, et prétendaient se rapprocher de la nature. En ce printemps romantique dont Victor Hugo fut le chantre, un grand souffle de pitié humaine passait sur le monde. On se penchait vers les humbles, les faibles, les «misérables».

Léopold Robert participa sans doute à cette tournure

générale des esprits. Mais, fils d'un simple horloger des Eplatures (Jura neuchâtelos), il était, par son enfance, son éducation, ses expériences, sa nature même, mieux propre qu'un autre à comprendre le peuple, à partager ses efforts et ses soucis. Il avait un cœur généreux, un sentiment très vif de la justice et du devoir social. Protestant courageux et convaincu, il se préoccupait de mettre ses actions en harmonie avec sa foi.

Quelles qu'aient été plus tard ses relations — Chateaubriand, Mme Récamier, le roi de Bavière, la famille Bonaparte — il se sentait attiré par les humbles.

A Paris, au temps de ses études, les sujets lui étaient plus ou moins imposés. A Neuchâtel, en 1818 et 1819, il dut faire, pour vivre, des portraits de gentilshommes et de bourgeois. Mais, sitôt délivré du souci pécuniaire, sitôt arrivé à Rome, il choisit dans le peuple ses modèles. D'abord il peint quelques scènes religieuses, puis des prisonniers, des brigands.

Sans doute la beauté de ces fiers habitants des Abruzzes, leurs corps souples et robustes, leur teint bistré, leur regard farouche, leurs vêtements bariolés avaient séduit son œil de peintre. Leurs mœurs bizarres excitaient son imagination. Mais il se sentait de la sympathie pour ses modèles; il compatissait à leurs souffrances; il admirait leur amour passionné de la liberté; il comprenait le sens particulier qu'avait de l'honneur, un brigand. Remarquons que, dans les tableaux de cette période (Brigands surpris, Retraite de brigands, Brigand blessé, Brigand mourant) Léopold Robert s'est toujours montré du parti des bandits contre les carabiniers du pape lancés à leur poursuite. Sa sympathie pour ces pauvres gens fut telle qu'en fin de compte il dut renoncer à les peindre. Tantôt il lui semblait, écrivait-il aux siens, qu'il ne pouvait s'identifier assez à ses personnages, tantôt qu'il s'identifiait trop. Leur misère lui donnait de la mélancolie.

Et c'est pour échapper à cette mélancolie qui le tourmentait depuis l'enfance qu'il se tourna vers des sujets mieux propres à l'égayer. De deux voyages à Naples, il avait rapporté quantité d'études dont il s'inspira. Mais surtout il peignit des scènes de la campagne romaine. D'autres peintres que lui, avaient certes vu, dans la Ville sainte, ces «contadini» au feutre conique, à la longue pipe cloutée, ces paysannes à la jupe ample, au corselet lacé, au mouchoir plié en carré sur la tête. Aucun ne s'était avisé qu'il y eût là des tableaux tout faits. Le premier, Robert le comprit et, particularité qui le distingue de ses imitateurs, simples peintres de costumes, il tenta d'interpréter l'âme de ses modèles. Il voulait, disait-il, rendre aussi ce qu'on ne voit pas. Là est certainement l'origine de son incroyable succès.

J'y vois d'autres raisons encore dont une très essentielle: sa *facture*, qui ne heurtait ni les goûts ni les

habitudes des contemporains. Sous une forme classique, elle leur présentait une œuvre d'inspiration nouvelle, c'est-à-dire romantique. D'aucuns ont cru discerner là un tragique conflit. On a même suggéré que Léopold Robert en mourut. Très grave erreur à mon sens. Robert ne s'en douta même pas. Dans les quelque 1500 lettres de lui que nous avons lues, on n'y trouve pas la plus petite allusion. Très innocemment, très heureusement, il concilia les contraires.

A Paris, dans les dernières années de l'Empire, Léopold Robert avait été l'élève de Louis David. Il lui conserva toujours une grande admiration, beaucoup de reconnaissance et, d'une façon générale, demeura fidèle à ses méthodes de travail. C'est à cette école qu'il dut une part de ses qualités, mais aussi de ses défauts. «L'enseignement de Louis David, impérieux, étroit, systématique, ne décourageait que les médiocres», à écrit le critique Gustave Planche. Non seulement cet enseignement n'avait pas découragé Léopold Robert, mais il avait particulièrement convenu à sa nature d'horloger consciencieux, ami de l'ouvrage propre et soigneusement fait. Le maître n'avait eu qu'à développer chez l'élève des qualités natives pour obtenir cette pureté de dessin, cette probité d'exécution auxquelles Robert a dû d'être un grand peintre.

De David, Léopold Robert avait hérité le coloris souvent magnifique, souvent aussi dur et terne, les ombres opaques. Les naturalistes et les impressionnistes ne purent lui pardonner d'avoir peint en atelier des scènes de plein air.

Comme David aussi, Robert avait un constant souci du majestueux, du sublime. Dans les compositions importantes surtout, il voulait faire «du grand style» et y déployait des qualités dont aujourd'hui la valeur nous échappe tandis que les contemporains les appréciaient vivement. Le cinéma, la photographie ont tellement changé notre optique du mouvement fixé! Tel personnage de Robert nous paraît figé, théâtral, conventionnel. D'instinctives répulsions nous empêchent de goûter tout ce qu'il y a dans ses ouvrages de simple, de large et de grand. Il ne faudrait pas oublier cependant que le peuple italien, le peuple romain surtout, a une noblesse, un pathétique naturels qui s'accordent fort bien à l'indigence. Robert n'a donc pas créé une grandeur artificielle. Il s'est borné à mettre en relief celle que lui proposait ses modèles. Il avait trouvé le sujet idéal, celui qui lui permettait de suivre l'enseignement reçu, mais aussi de satisfaire ses goûts et son caractère.

De David enfin, Robert tenait les préoccupations documentaires, souvent un peu puéres. Ses scènes de brigands étaient simplement transcrites de la vie. Les accessoires, les détails de mœurs jouaient un rôle primordial. Dans ces reconstitutions, l'artiste se flattait surtout d'être



Léopold Robert. «Le retour du pèlerinage de la Madone de l'Arc», Rome 1827, au Louvre, Paris

vrai, ce qui, dans son esprit et celui de sa génération, signifiait *fidèle*. Encore faut-il s'entendre sur cette fidélité, ne pas la confondre avec le réalisme. Les brigands de Léopold Robert sont vêtus comme des acteurs d'opéra. Ses paysannes sont toujours endimanchées, enrubannées. Pas un grain de poussière sur leurs chaussures. Pas trace de fatigue ou de douleur grimaçante sur leurs visages. Ce que Lamartine traduisait ainsi: «Chez Léopold Robert, l'expression n'enlève jamais rien au beau. Il est toute passion, mais passion pensive quoique pathétique, passion qui reste belle dans le supplice et qui, en se possédant et en se contemplant elle-même, devient spectacle pour les regards de Dieu et des hommes.»

Léopold Robert disait lui-même: «S'il fallait représenter la nature telle qu'on la voit, je jetterais mes pinceaux au feu.» C'est que, tout en restant fidèle à son sujet, il prétendait le transposer, l'élever, et servir ainsi «le beau idéal».

Il eut cette autre naïveté de prétendre ennoblir son art par l'expression d'idées philosophiques. Tant de théories à observer, sans oublier celles qui présidaient à la composition technique — la fameuse pyramide davidienne, par exemple — ne laissèrent pas d'entraver son élan, et furent cause de plus d'un échec. Nature timide et soumise, il ne songea pas à les rejeter. S'il eût vécu à Paris, s'il eût connu, en temps opportun, les ouvrages de Géricault ou de Delacroix, peut-être eût-il brisé plus complètement avec ses maîtres. Peut-être se fût-il jeté dans la grande bataille du romantisme. Mais, œuvrant à Rome, à l'écart des systèmes et des discussions, il continua de peindre comme David en sentant et en pensant comme Léopold Robert. Et c'est bien quelque chose.

Bien entendu, nous ne parlons ici de une manière générale. Dans les lettres de Robert où il est très souvent question de peinture, on constate qu'il réfléchissait tout de même sur son art et qu'il subissait aussi parfois des influences. Mais les théories qu'il émet sont obscures et contradictoires. Il n'avait pas l'esprit philosophique. Plutôt un sûr instinct et beaucoup de bon sens. Quelques toiles faites, à la manière romantique, avec de larges touches, n'eurent pas de suite dans son œuvre.

On sait que la composition lui donnait beaucoup de



mal. Son choix fait, il essayait son sujet sous des formes innombrables, disposant ses figures, les effaçant, les disposant encore. Tel la plupart des néo-classiques, il ne concevait pas ses ouvrages comme un ensemble, mais comme une sorte de mosaïque où les morceaux s'ajoutaient aux morceaux. Malgré ce qu'il dépensait ensuite de peines et d'artifices pour lier le tout, les pièces de rapport et les soudures se remarquaient souvent. «Je fais mes tableaux d'une manière si singulière, écrivait-il au baron Gérard, qu'il m'est impossible d'en donner la description avant qu'ils soient près d'être terminés. La nature que j'observe sans cesse me fournit des idées nouvelles, des mouvements de figures différents; je fais des changements à n'en plus finir, et cependant je ne sais comment j'arrive au terme après un embrouillement où quelquefois je ne me reconnais pas moi-même.»

Cet aveu est confirmé par le témoignage de l'intime ami de Léopold Robert, du peintre Edouard Odier qui fut — selon nos récentes découvertes — la cause involontaire de son suicide.¹ On lit, en effet, dans les Mémoires d'Edouard Odier, conservés au château de Coppet (il s'agit du tableau des Pêcheurs de l'Adriatique dont Robert venait de gratter la première composition et qu'il recommençait): «Il ne traça aucun ensemble. Un beau jour, il resta absent pendant une matinée, puis rentra

¹ Voir notre «Vie du peintre Léopold Robert». Editions de la Baccinière. Neuchâtel 1935. III^e édition, illustrée de 15 hors-textes.

Léopold Robert. Pêcheur napolitain et sa belle, Rome (sans date), Wallace collection, Londres

avec un pêcheur qu'il avait été chercher au quai des Esclavons et qu'il fit poser les yeux en l'air. C'est la figure du milieu du tableau. Les autres naquirent autour, aussi d'après nature, sans ébauche ni esquisse. Il peignait du premier coup en empâtant beaucoup, et dans six ou sept jours, sa figure était là vivante, sublime ou manquée. Quand il n'en était pas content, il enlevait le tout avec son couteau à palette.»

Se passer d'esquisse n'était cependant pas une règle pour Robert. En vue d'autres ouvrages, il en fit de très nombreuses. A ce propos, Odier écrit encore: «Du reste, je n'ai jamais vu d'artiste aussi inégal que Robert. De son «Repos en Egypte», il nous montra, à son frère et à moi, une esquisse superbe qui est chez M. Marcotte¹ et deux autres de la dernière médiocrité... Quand nous le lui fîmes apercevoir, il l'avoua ingénument en riant.»

Quelles que puissent être les qualités des grands panneaux destinés à glorifier à la fois les saisons et les quatre principales régions de l'Italie (Le Retour de la Madone de l'Arc, la Halte des Moissonneurs, les Pêcheurs de l'Adriatique. L'Automne qui devait figurer les Vendanges en Toscane n'a pas été exécuté), c'est aux petits tableaux, aux portraits surtout que va aujourd'hui la préférence des connaisseurs. L'exposition qui s'est ouverte en juillet à la Chaux-de-Fonds, à l'occasion du centenaire de la mort du peintre, fait voir combien ils ont raison.

Salué de 1828 à 1836 comme un novateur, comme un génie, Léopold Robert grandit encore après sa mort, durant quelques années. Il fut copié, imité, pillé, surtout par les peintres de l'école de Lyon: Bonnefond, son ami, Montessuy, Achille Chainé et Bonirote, par ceux de Vienne aussi, de Carlsruhe et de Stuttgart. Preuve de l'engouement du public. Le scandale de sa mort — il s'était ouvert la gorge avec son rasoir, dans son atelier du Palais Pisani, à Venise —, le mystère qui enveloppait cette tragique fin contribuèrent à soutenir sa mémoire. On chuchotait qu'une femme du plus haut rang était

¹ M. Marcotte d'Argenteuil, le protecteur et l'ami parisien de Léopold Robert. Cette esquisse, conservée dans un château du nord de la France, a disparu pendant la dernière guerre.



cause de ce drame. Poètes et romanciers échafaudaient leurs fables. Nous savons aujourd'hui, par la découverte des lettres et des Mémoires d'Edouard Odier, que c'est de la princesse Charlotte Bonaparte, fille du roi Joseph, que Léopold Robert s'était si passionnément épris. Il advint qu'Edouard Odier tomba à son tour amoureux de la charmante jeune femme — elle était veuve de son cousin, le prince Napoléon-Louis — et qu'ignorant les sentiments de Robert à l'égard de la princesse, il lui en fit confidence. Pendant quelques mois, ce fut entre les deux amis, un véritable assaut de générosité romantique. Le plus naïf, le plus sincère devait succomber. A certains indices, Léopold Robert crut deviner que l'amour d'Odier était payé de retour. Et, pour faire le bonheur de son ami et de celle qui lui était plus chère que la vie, il résolut de disparaître.

C'est ici, du moins, la raison immédiate du suicide. Il y en eut d'autres évidemment: la mélancolie native de l'artiste, la malaria qui le rongea, le désœuvrement où le laissait l'achèvement des «Pêcheurs». Peut-être aussi, certaine crainte de s'être survécu.

La fortune est dure aux artistes de transition. Vers 1860, Léopold Robert était dépassé, bafoué, oublié. L'on voudrait qu'aujourd'hui, à la faveur du centenaire célébré en Suisse, en France, en Italie, il reprît, dans l'histoire des arts, la place que lui valent son métier impeccable et ses nobles conceptions.

Dorette Berthoud