

Qu'est-ce que le romantisme?

Michel Le Bris, *Journal du romantisme*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1981, 234 p.

Jean Clay, *Le Romantisme*, Paris, Hachette Réalités, 1980, 320 p.

Fernand Ouellette

Volume 24, Number 2 (140), March–April 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/30290ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ouellette, F. (1982). Qu'est-ce que le romantisme? / Michel Le Bris, *Journal du romantisme*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1981, 234 p. / Jean Clay, *Le Romantisme*, Paris, Hachette Réalités, 1980, 320 p. *Liberté*, 24(2), 68–79.

PEINTURE

Qu'est-ce que le romantisme?

FERNAND OUELLETTE

Michel Le Bris, *Journal du romantisme*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1981, 234 p., 90 reproductions en couleurs, 124 illustrations en noir et blanc, suivi d'un index-dictionnaire, d'une bibliographie et d'une table des illustrations.

Jean Clay, *Le Romantisme*, Paris, Hachette Réalités, 1980, 320 p., 340 reproductions en couleurs, 140 en noir et blanc, suivi d'une biographie des principaux peintres et d'un index général des peintres et de leurs œuvres.

«Le chemin mystérieux va vers l'intérieur.»

Novalis

D'entrée de jeu, je dirais que le Romantisme, tel qu'il me fascine, agit sur une durée musicale et poétique, sur une pensée en irradiation plus que sur un *espace*. Ainsi, lorsque je suis touché par un tableau de Caspar David Friedrich, il me semble que je le suis davantage par son idée poétique de l'infini, de l'invisible, par sa symphonie des signes, que par sa vision proprement picturale. J'ai tendance à lire, à écouter le sujet de la toile à travers ce que je sais de la pensée du peintre, plus qu'à m'aventurer dans un espace qui ne serait que peinture. Marcel Brion a raison de souligner que pour les Romantiques, surtout pour les Allemands, «la peinture n'est qu'un moyen, non plus une fin en soi (...) la manière de dire importe moins que ce qui est dit». C'est la tentation du «programme» qui reviendra

d'ailleurs avec l'expressionnisme. Or Delacroix, l'autre pôle fictif du Romantisme, m'attire d'abord par sa façon, par sa matière embrasée, par sa dimension lumineuse, du moins plus que par son sujet. Je suis d'accord avec lui que «Ce n'est pas la chose qu'il faut faire, mais le semblant de la chose.» Je sais qu'avec lui j'affronte, souvent éperdu, un espace avant tout pictural et plastique. Car si Delacroix fut le «classique du Romantisme» (M. Brion), il a surtout été peintre. Fonderait-il ainsi l'affirmation d'Elie Faure que «la peinture est romantique par définition»? Car Delacroix, «la plus forte et plus grande âme de peintre depuis Rembrandt», deviendrait alors le romantique exemplaire.

Je pense qu'il serait plus utile, pour le moment, d'écarter une définition aussi englobante et générale du Romantisme. Il n'est pas du tout évident que Delacroix était romantique. Ne repoussait-il pas cette étiquette d'une parole abrupte: «Non, monsieur, je suis un pur classique!» «Si l'on entend par mon romantisme la libre manifestation de mes impressions personnelles, mon éloignement pour les types invariablement calqués dans les écoles et une répugnance pour les recettes académiques, je dois avouer que je suis romantique, et que je l'étais déjà à l'âge de quinze ans». Comment Delacroix n'aurait-il pas rejeté l'idée même d'un programme? Bref, qu'est-ce que le Romantisme? Certaines différences me paraissent tout de même essentielles entre le Romantisme allemand et les Romantismes anglais et français? Il est nécessaire de débusquer la différence, de la maintenir vive, si l'on ne veut pas que tout s'enfonce dans la grisaille.

1

S'agirait-il enfin de l'accession du *ténébreux*? De l'évacuation du *lumineux*, dirait Marcel Brion, depuis que la Royauté a été décapitée en France, et que le silence de Dieu frappe de surdité Goya et Beethoven, ou foudroie Hölderlin? Enfin, qu'est-ce que ce mouvement que Goethe percevait comme une irruption malade dans l'ordre sain du classicisme? Et pourquoi le Romantisme ne serait-il pas enfoui profondément dans l'intuition du *lumineux*, dans sa terrible absence qui nous investit en accentuant le sentiment que le tragique de la vie prédomine? «Le

tragique réside peut-être dans cette aspiration sans limites qui pousse l'homme vers les lointains qu'il est incapable d'atteindre (...). Marcel Brion a raison de poser la question. C'est bien ainsi que je perçois la contemplation incessante de Friedrich, et le tragique en lui. Contrairement à Winckelmann, je suis convaincu que ce «quelque chose de plus que la nature», ce n'est pas chez les Grecs qu'il faut le rechercher.

Suffirait-il de dénombrer les mythes qui furent en quelque sorte des «ressorts de la sensibilité romantique»? Le Moyen Age, la Révolution française, Napoléon, Ossian, la Nuit, la Ruine, le Paysage? Quel peintre, alors, ne serait pas nourri d'une façon plus ou moins naturelle par l'une ou l'autre de ces énergies-là? En somme, si le Romantisme est une façon de défendre son lien avec le monde, avec Dieu, on comprendra qu'il ne soit pas aisé de le cerner et de proposer quelque définition. Certes, du paysage de Constable à celui de Courbet, s'ouvre apparemment un certain univers romantique. Mais lorsque surgissent lumineusement Friedrich et Delacroix, rien n'est clarifié pour autant. Un John Martin (ou encore un Füssli dont la «phosphorescence vénéneuse», écrit Brion, est «favorable aux ébats des spectres») nous entraîne loin de la *nuit* initiatique, du *vide* qu'avait senti génialement Novalis, romantique s'il en fut. Il faut bien admettre qu'il n'y a pas un Romantisme saisissable une fois pour toutes, mais des stratifications, une épaisseur de sédimentations que parachèvent, comme des crimes, quelques romantiques par excellence qui se sont donnés à l'Invisible. Mais écrire cela c'est avoir déjà fait un choix, c'est s'être imposé un certain nombre de limites où les oppositions de tons, les «sonorités renforcées», le goût de l'exotisme ne sont plus tellement des critères déterminants de la conception du Romantisme. Il n'est peut-être pas très important que Diderot ait avoué «qu'il y a une connivence secrète entre la mort et la nuit». Nous savons qu'il a surtout voulu que l'œuvre d'art soit «l'expression d'une grande maxime, une leçon pour le spectateur», telle *la Mort de Socrate* de David. Je n'ai d'ailleurs qu'à lire *le Neveu de Rameau* ou *Jacques le Fataliste*, pour me persuader qu'il n'a rien de commun avec mes romantiques. Tandis que lorsque j'entre dans une œuvre de Watteau, je sens bien qu'il y a une *présence* non encore saisissable, qui imprègne ses jardins, son *Gilles*, son *Embarquement pour Cythère*, et que je retrouverai chez Delacroix. Sur un

autre plan, d'où provient le gigantisme théâtral de Piranèse, sa peinture de l'espace si étouffante, son angoisse? Que reste-t-il alors en lui de la grande lumière de Venise? Des Bellini, Giorgione, Titien, Tintoret, Véronèse et Tiepolo?

Lorsqu'il s'agit de peinture, ne serait-il pas plus prudent de saisir diverses pratiques romantiques, diverses formes, ou mieux le Romantisme en ses multiples ramifications? Pour mieux condenser le problème, ne devrions-nous pas nous en tenir à une définition assez large, celle de Lionello Venturi par exemple: «Le Romantisme fut, avant tout, un acte de foi en la sensibilité et en l'imagination pour créer de l'art». Là encore cette ébauche de définition ne me convainc pas. Décidément je tourne en rond. Est-il donc si difficile, voire impossible, d'inclure Constable, Martin, Turner, Goya, Runge, Carstens, Larson, Friedrich, Carus, von Schwind, Spitzweg, Géricault, Delacroix, Courbet et Carpeaux dans un même mouvement? Je serais tenté de revenir sur mes mots, de faire une pirouette, de contourner Michel Le Bris, et de dire que Delacroix, homme de passion, d'imagination et de couleur, est le «grand romantique». C'est d'ailleurs ainsi que la très respectable équipe de *Time-Life* le qualifie. Mais (je me répète) le Romantisme n'est pas si facilement discernable. Parler d'une «manière de sentir», comme le fait Baudelaire, ce n'est pas non plus éclaircir les choses. Avec Frédéric Schlegel j'aimerais autant parler du Romantisme comme d'un questionnement de la forme, mais cela encore me paraît beaucoup trop restrictif. De toute façon, à ce stade, et pour anticiper un peu sur mes conclusions, je ne vois pas comment il est pensable de concilier les points de vue de Michel Le Bris et de Jean Clay. N'empêche que la vision de Le Bris (j'y reviendrai) plus concentrée, me subjugue et correspond peut-être à ma propre manière de sentir le Romantisme, à ma propre idéalisation... Mais je n'en suis pas sûr.

2

Qu'est-ce que le Romantisme?

Se manifeste-t-il dans ces chevaux de Géricault tenus par la bride (quand ils ne sont pas alignés, fragmentés, croupes en rang comme des natures mortes ou des ébauches), qui piaffent, se dressent comme si Géricault voulait se retenir lui-même au seuil

de la mort? S'exhibe-t-il dans ces têtes de suppliciés qui ont un lien étrange et troublant avec le masque mortuaire de Géricault? Le Romantisme, alors, serait une forme d'énergie ou de morbidité?

Certains peintres se réfugient dans la vue nostalgique d'une ruine. Or la ruine n'est pas un produit de l'imagination humaine. (Il suffit de traverser la France ou l'Allemagne pour s'en apercevoir.) On pourrait tout au plus redire avec Diderot que tout passe, et que seul le monde reste. Mais... Après la chute de la Royauté en France, pourquoi Hubert Robert voit-il en ruine la Grande Galerie du Louvre (1796)? Pourquoi son imagination se substitue-t-elle à l'action de la nature, l'anticipe-t-elle, comme si Robert avait perçu la destruction d'une beauté et d'un certain ordre dans le régicide des Républicains? Même Friedrich, curieusement, contemple la plupart du temps des ruines gothiques, au moment où les littéraires sont sous l'emprise de leur découverte du Moyen Age, un Moyen Age qui ne correspond guère à celui des historiens ou des archéologues. Nous sommes loin de la *Ville médiévale au bord du fleuve* de Karl Friedrich Schinkel, laquelle est un bel exemple de symphonie rhénane, d'organisation musicale typique de la peinture allemande de cette époque. (Car même lorsqu'il peint, l'Allemand voit *musicalement*.) Sans doute que le voyant Friedrich n'entendait pas la même harmonie...

Le Romantisme se concentre-t-il dans une ébauche de Constable face à la nature, face au «pittoresque», ébauche à laquelle la lumière donne sa propre unité de style? Constable disait même que le sacrifice à la lumière, à l'éclat, était l'essence même du paysage.

Le Romantisme ne hurle-t-il pas chez Goya, indifférent au beau et au laid, marqué par la puissance aveugle qui étouffe l'humain et le sens?

Certes le regard d'Ingres se complait sensuellement dans le rêve de la ligne, mais produit-il pour cela un art romantique?

Et si l'on se tournait plutôt vers les tableaux de Stubbs où le lion s'en prend au cheval? Vers les cauchemars de Fuseli où un cheval «démonique» attend l'âme de la morte?

Ne se coulerait-il pas dans cette dissolution des formes sous une lumière «vorace et carnivore» qui a hanté Turner? Dans ces

paysages de Samuel Palmer filtrés «à travers un état de voyance», lesquels annoncent Van Gogh?

Ne faudrait-il pas également projeter ici les multiples tableaux consacrés à la Nuit, au double éclairage, à la Montagne, etc.

Retenons plutôt un premier exemple, celui de Friedrich. Comment s'explique-t-il lui-même? «Le peintre ne doit pas peindre ce qu'il voit devant lui, mais ce qu'il voit en lui». Ou bien: «Dieu est partout dans le moindre grain de sable». Je n'imagine pas Delacroix se risquer sur ce terrain. Mais Friedrich a lu Jacob Böhme. Il saisit spontanément les choses telles qu'elles sont en leur éternité. Pour lui tout se passe dans son cœur. Regardons *les Trois Ages de l'homme* (1834-35). Je m'accorde naturellement à cette toile où les bateaux qui reviennent vous «regardent», vous qui attendez, savez attendre, comme le regard de Dieu. Je sens bien l'énormité d'une pareille suggestion que me souffle Le Bris. Mais le Romantisme ne doit tout de même pas se réduire au frisson de peur que ressent Rousseau lorsqu'il longe un précipice; ni à «l'énorme, le barbare et le sauvage» que Diderot voulait que fût la poésie. Friedrich se tient face à la mer, face au ciel, face à la lune. «Tu», l'Invisible, vient à sa rencontre. (Sur un certain plan, Claude Lorrain, précurseur de Turner, dit-on, l'est peut-être davantage de Friedrich. N'est-il pas le premier à nous ouvrir l'infini du paysage, d'un certain possible?)

3

Michel Le Bris, qui se lie à Friedrich, fonde sa conception du Romantisme sur quelle idée essentielle? Sur la question centrale de toute gnose qu'est la «récurrence de la Création». «L'Imagination Créatrice est celle-là même par qui Dieu crée le monde mais aussi celle qui, dans le cœur de l'artiste, crée, pareillement, Dieu». Le rapport de la Révélation et de la Tradition s'établit sur cette «foi». «En prétendant faire de l'œuvre d'art le lien singulier d'une nouvelle Révélation, et du paysage (...) une théophanie (...), Friedrich venait (...) d'inventer la peinture romantique». Mais pour ne pas trop trahir Le Bris, il faudrait revenir au fait primordial de la chute de l'homme et de la Parole, à l'être humain tombé dans la matière;

il faudrait bien diriger notre attention vers la remontée ascétique en la lumière afin que renaisse l'Homme éternel. Ce drame serait donc «le drame même de l'Histoire (...), nous chutons sans cesse dans le temps historique, le Christ sans cesse meurt en nous et pour nous, notre damnation est peut-être l'ici-bas *espace-temps* et *l'autre monde* (...) accompagne notre monde au présent (...), un événement n'est historique que lorsqu'il marque précisément l'irruption, comme un éclair d'éternité, de cet *autre monde* dans celui-ci. Le drame cosmique se joue dans chaque homme au présent (...)» Le grand rêve romantique consiste à «tout rendre langage». «Tu» est le visage de Dieu. Tout ce qui a pu être dit du symbole, doit l'être de la *face*. «Tu» me fait «je». Me révèle ma propre transcendance.

Ainsi Friedrich accomplit-il le Romantisme et l'achève-t-il. On comprendra que pour Le Bris il ne puisse pas y avoir de vrai Romantisme qui ne renvoie le «Tu». La gnose de Le Bris doit être une «connaissance salvifique». Elle doit être ordonnée à ce présent capital qu'est la «récurrence de la Création». Cette vue l'amène à rejeter la plupart des peintres que l'Ecole ou l'Histoire traditionnelle embroche par impuissance ou par paresse dans le mouvement romantique. Pensons aussi aux positions d'Elie Faure, de Lionello Venturi, ou encore à celle de René Huyghe qui oppose la «forme» et la «force». Ni l'anti-Blake qu'est Turner, tenant de «l'art-catastrophe», ni le dandy Delacroix ne sauraient affirmer que «Dieu est l'autre nom de ce qui en l'Homme dépasse l'homme». Et encore moins Courbet ou Daumier. Seul Goya, dans ses peintures noires qui sont des explorations de «l'espace de notre damnation», échappe à l'exclusion de Le Bris. Car lorsque Goya peint *Tête et carrés de mouton* (1808-1810), il ne cesse de nous réfléchir notre image par les yeux de la bête, tandis qu'à l'opposé un Géricault transforme les membres humains de ses *Fragments anatomiques* (1818) en nature morte sur l'étal d'un boucher cannibalesque. Je vois bien, avec Le Bris, que Géricault est ébranlé par le «désarroi d'une soudaine perte de sens». C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il me blesse. On croirait que Géricault fortifie en lui la tension d'un rapport fasciné avec la mort.

En définitive, il s'agit de proférer l'Invisible, de le révéler en ce monde par des épiphanies. «Le paradis est verrouillé, disait

Kleist, et l'Ange est derrière nous; nous devons contourner le monde et voir si le paradis n'est pas ouvert peut-être par derrière. Pour retourner à l'état d'innocence, nous devons manger une nouvelle fois de l'arbre de la Connaissance.» Friedrich est spirituellement très près du poète. Lorsqu'il est hypnotisé par la lune, il scrute la «tragédie du monde et l'éveil en lui de l'Âme du Monde».

Si l'artiste s'efforce de «peindre l'âme», il peut sans doute ainsi échapper à l'opposition du figuratif et du non-figuratif. L'art s'affirme alors comme «une puissance de transfiguration». C'est ce qu'avait découvert Friedrich à travers une toile, assez déroutante à l'époque, comme *Moine au bord de la mer* (1809-1810). A côté d'un Friedrich, les Nazaréens, à mon sens, ne sont que des artisans passéistes qui ont cru renouveler la peinture en ne travaillant pas la forme. Comme s'il suffisait de regarder Dürer ou Cranach. Ils n'ont rien compris au véritable Romantisme qui s'imprègne de gnose, celle d'un «retour d'éternité dans l'Histoire», celle d'une «fantastique réactualisation des traditions spirituelles».

Revenons à Friedrich. Comment voit-il concrètement le *Watzman* (1824-1825)? Le premier plan est flou et l'arrière-plan net. Il s'en prend à la perspective linéaire et à la perspective atmosphérique chères à Léonard de Vinci. Il les dissocie (remarque Jean Clay). L'Allemand semble voir assez mal de près, il a comme de la difficulté à mettre au point sa distance focale. Elle ne se précise que lorsqu'il s'oriente vers la cime du mont. Friedrich nous indique de cette manière que c'est en direction du sommet de la montagne, dans le bleu du ciel, qu'il faut chercher l'Orient... Peu importe que dans un tableau différent, plus «fermé», il renverse son point de vue, c'est la même signification. Premier plan net, avec des rochers, et tours de château perdues dans le brouillard. Car si dans la roche il voit l'Invisible, il ne semble pas le déceler dans les œuvres de l'homme.

Ici il n'est pas question de confondre le rêve de l'Orient, cet Orient où s'enracine le «Romantisme suprême», écrivait Schlegel, avec l'Orient de pacotille, l'Orient des odalisques, des harems imaginaires, des cimenterres étincelants. Laissons de côté de vrais peintres comme Ingres, Decamps et Chassériau, mais surtout les pompiers-orientalistes. Il nous faut sentir que l'Orient se lève en notre âme. Chez le véritable romantique tout

symbole a une dimension transcendante, intransitive. Le symbole est avant tout une épiphanie, une émanation de l'Invisible, le regard de «Tu». C'est peut-être ce que voulait dire le poète Moritz lorsqu'il affirmait que «Tout ce que signifie une poésie se trouve en elle-même.» Sur ce plan, Philipp Otto Runge se situe à la limite. Il cherche le «chemin de la Jérusalem céleste». Tel semble le but de l'art, le grand projet du Romantisme. «Les êtres se transmutent en lumière». Ou encore: «La nuit c'est la profondeur sans limites de la connaissance indestructible de Dieu». Mais ce qui m'irrite, chez lui, c'est que des œuvres comme *le Matin* ou *le Grand Matin* m'apparaissent telles des formes finies, léchées, d'image d'Épinal. L'influence de Böhme est plus forte que celle de Dürer. Le programme étouffe le tableau. La tension de l'idée est trop forte pour la vue ou la main du peintre. En lui, avec lui, je ne parviens pas à songer à l'Age d'or, au «paradis retrouvé». Le cadre décoratif de ses multiples chérubins me renverrait plutôt à des images de Dali, sinon à une certaine peinture soviétique.

Passons à Turner. Comment aurait-il su peindre le visage humain? Le peintre du «brouillard originel» annonce la mort de l'homme, prétend Le Bris, et la *modernité*. D'une certaine façon la *modernité* tournoie de vertige, avec quel fracas! Dans un premier plan gauche de son tableau *Georges IV présidant un banquet à Edimbourg* (1822), une véritable nature morte s'impose que je pourrais cadrer vraisemblablement comme un tableau de Bonnard. Les loges sont d'un «jus» violet. On a l'impression que la couleur est diluée. L'huile prend le flou de l'aquarelle. Turner économise «sur le signe». Or s'il n'y a pas une «révélation symbolique», pense Le Bris, le Romantisme n'est rien. C'est pourquoi il considère Turner comme «l'anti-romantique absolu». Ce qui ne veut pas dire que Turner ne soit pas un plus grand peintre que Friedrich. Là encore, Le Bris sort du champ. Turner me semble jugé trop rapidement comme peintre. Le Bris s'attarde plutôt à montrer qu'il n'est pas romantique. Chez Le Bris, la qualité de *romantique* a priorité sur celle de *peintre*. Tout de même... Le *Ciel rose* de Turner (1820) préfigure *le Nuage rouge* de Mondrian. Sans parler de sa sensibilité impressionniste. Et je préfère son chaos aux teintes codées de William Blake, à cette couleur «emblématique et symbolique». Il ne me suffit pas que le peintre-poète considère

que la couleur renvoie à autre chose qu'elle-même, comme le souligne Jean Clay. Turner, par contre, a sans doute fondu les couleurs dans sa matière tourmentée, nihiliste. Mais il ne faut pas oublier, avec Goethe, que la couleur est «une action dans les profondeurs de l'être, une action qui éveille les valeurs sensibles essentielles». Et je choisis d'emblée ce magma, cette épaisseur en fusion, plutôt que la couleur lexicale d'un Blake. Je choisis la peinture.

4

Jean Clay est un esprit analytique. Il nous aide à mieux voir la surface, le pictural. Le Bris est un philosophe, un esprit synthétique, un *croquant* qui creuse le *sens*, l'arrière-fond des œuvres romantiques. L'ouvrage de Clay est d'abord un livre sur la peinture dite romantique. Celui de Le Bris, une réflexion sur le Romantisme. Il utilise davantage les manifestes, les programmes, qu'il ne regarde les tableaux. L'un fait déboucher la notion de Romantisme sur la modernité, l'autre montre comment la modernité est la mort du sens, du sujet et l'anti-romantisme. L'un nous initie lentement à travers des documents précurseurs minutieusement décrits, raisonnés; l'autre par une histoire du sentiment religieux et de la poésie, laquelle semble avoir épuisé la question par un long et laborieux travail de recherche et de décantation, foudroyé par une conversion spirituelle.

Pour Clay, l'art romantique est «envisagé dans cet ouvrage (...) pour ses effets spécifiques de *picturalité* (travail sur les constituants matériels de la peinture), et non plus en fonction d'un programme externe, édifiant, hagiographique, etc.» Il semble riposter à Le Bris. En somme, les deux points de vue ne peuvent pas être plus à l'antipode. Clay se propose comme un lecteur de tableaux. Il oppose la «conception *organique*, qui postule la production d'un objet global, solidaire en toutes ses parties, surgi *comme un monde*», à «l'esthétique de l'*assemblage*, de la combinatoire, qui accole, confronte au seuil d'une même œuvre des fragments, débris, *chutes* de l'ancienne unité académique: la composition». Clay prend donc bien soin de démarquer le romantique du néo-classique. Comme on vient de le voir, passer de Le Bris à Clay, c'est changer de code. D'autres structures mentales entrent en éveil.

En somme, Clay s'attarde davantage à la peinture, tandis que Le Bris est plus obsédé par la gnose. Mais l'ennui, avec la démonstration de Le Bris, passionnante je l'avoue, c'est qu'il oublie un peu trop le propre de la peinture, non pas la nature intransitive du symbole, mais bien l'aspiration à une nature intransitive de l'œuvre elle-même. (Ce qui n'empêche que l'œuvre reste liée vitale, ombilicalement au *monde*.) Il est vrai que Friedrich est un grand romantique, le seul avec Goya peut-être, mais un fait demeure: Géricault, Delacroix, dandys certes, ont établi, exploré plus profondément la peinture comme «forme intransitive» que l'Allemand. Passionné de peinture, je suis certainement plus porté à questionner leurs formes magistrales, qu'à me référer au projet poético-religieux des Runge et Friedrich. Sur cette question, Novalis me comble davantage.

Clay est un observateur du tableau. Il s'intéresse d'abord à ce qui est pictural. Son ouvrage me paraît nécessaire, d'autant que sa documentation est énorme. Avec Clay, on apprend à lire certains constituants du tableau. Dans le *Journal du romantisme*, par contre, le philosophe Le Bris est trop présent, son regard n'est pas assez concentré sur les événements du tableau. Ce qui ne signifie pas que le livre de Le Bris, qui s'élève contre la tendance à tout englober dans le Romantisme, n'est pas une œuvre très courageuse, très personnelle, puisqu'elle apporte une réponse de *converti* à notre interrogation du Romantisme. Rien d'étonnant que la peinture allemande, dans son ouvrage, soit prédominante (comme elle l'est d'ailleurs dans la *Peinture romantique* de Marcel Brion). Mais en ce qui concerne la «vraie» peinture de cette époque-là, il faut bien le dire, la partie se jouait surtout en France. C'est une dimension que Le Bris néglige complètement.

Après la lecture du livre de Clay, je me demande si la notion même de Romantisme, qu'a réussi à coaguler et à préserver Le Bris, n'est pas tout à fait dissoute dans l'illustration, la multitude des images les plus diverses, qui se repoussent, se dispersent plus qu'elles ne se rassemblent, s'organisent en une implosion qui nourrirait le noyau d'une vision du Romantisme? Je me suis demandé parfois si Clay ne travaillait pas comme un néo-classique, c'est-à-dire s'il ne procédait pas par «assemblage», là où Le Bris pensait romantiquement, organiquement. En

réalité, Clay fait une certaine histoire de la peinture du XIX^e siècle, du moins de la première partie (même s'il fait allusion à Gustave Moreau). On s'explique qu'il retienne un tableau d'Horace Vernet qui se fonde sur un thème littéraire comme la *Ballade* de Bürger. Mais pourquoi insère-t-il *Une partie des principaux édifices de Paris* (Hubert Robert), sinon pour illustrer sa conception de l'«assemblage»? Il semble assez évident qu'une œuvre pareille n'a aucun lien avec le Romantisme... Trop souvent j'ai l'impression que Clay survole une époque, plus qu'il ne saisit rigoureusement un mouvement, plus qu'il ne le tient par la bride, comme Géricault le fait pour ses chevaux. Il réfléchit sur un tableau de Panini, bien! mais de Panini à Goya, peintre de *la Maison du sourd*, quel abîme! (Rien d'étonnant qu'à la fin de son livre Clay fasse appel à Freud, tandis que Le Bris le rejette comme l'un des trois «maîtres du soupçon» avec Marx et Nietzsche. L'écart entre les esprits et les «codes» ne peut que s'accentuer.)

Jean Clay a eu raison de ne pas conclure. Si l'on n'est pas soutenu ou animé par la croyance de Le Bris, il me paraît difficile de parler même de Romantisme en peinture, à moins de s'en tenir à une vue générale ou historique. Le Bris a trouvé le faisceau puissant qui lui permet de percer la *Nuit* romantique, mais sait-il voir un tableau? J'entends, comme Marcel Brion ou Elie Faure?

Néanmoins les deux ouvrages sont merveilleusement complémentaires. A les lire, peut-être une certaine idée du Romantisme devient-elle possible, mais à condition de commencer la recherche par le chemin de Clay pour la poursuivre sur les charbons ardents de Le Bris. Chose certaine, les deux ouvrages sont admirables par la qualité de leur iconographie. Ce qui manquerait peut-être à l'un et l'autre auteurs, c'est l'invention d'écriture d'un Gaétan Picon ou d'un Robert Marteau plus poétiquement attentifs aux tableaux.