Roxana MONAH
(Université « Al. I. Cuza Iaşi »,
Roumanie/ Sorbonne Université)

Voyage de peintre au XIXe siècle : du voyage-séjour au voyage-errance

Abstract: (A painter's journey to the 19th century: from travel-stay to travel-wandering) The painter's travel is first of all an educational one, as it is institutionalized under the academic regime of art, through the Rome Prize. During the 19th century, it will undertake different forms, from the educational trip to the quest for inspiration and for new artistic forms. The transition from the Rome Prize to travel scholarships, passing through the Prix du Salon (prizes which represent the different State-financed educational trips) shows the shifts in mentalities, sensitivities, just as the role that travel is bestowed with. One can witness a transition from travel conceived as a stay (in memory places) to free wandering. All these shifts wouldn't have been possible in the absence of the missions (be them diplomatic, military, scientific or artistic), which multiplied the possibilities of travelling abroad. This paper aims to analyze, starting from Anne-Louis Girodet's and Henri Regnault's letters, the Rome Prize winners' discontent with the travel limitations imposed by these bursaries.

Keywords: Prix de Rome, artists' letters, artistic education, discovery, travel as wandering.

Résumé: Le voyage de peintre est tout d'abord un voyage de formation, institutionnalisé tel quel, déjà sous le régime académique de l'art, à travers le Prix de Rome. Le XIXe siècle verra le voyage de peintre se décliner sous plusieurs formes, tant dans sa dimension de voyage de formation que dans celle de voyage de découverte ou bien de voyage de quête de l'inspiration et de formules artistiques nouvelles. La transition du Prix de Rome aux bourses de voyage, en passant par le Prix du Salon (prix qui représentent les formules de voyage de formation financées par l'Etat) témoigne des mutations subies par les mentalités, les sensibilités et du rôle dont le déplacement se voit investi. On passe du voyage conçu comme séjour (dans des lieux de mémoire) à l'errance libre. Ces mutations n'auraient pas été possibles sans la concurrence faite par les missions (diplomatiques, militaires, scientifiques, artistiques) qui multipliaient les possibilités de voyager. À partir des correspondances d'Anne-Louis Girodet et d'Henri Regnault, nous nous proposons d'analyser le mécontentement de générations différentes de lauréats du Prix de Rome contre le carcan du règlement qui essayait de limiter les déplacements et de le confiner dans un espace préétabli.

Mots-clés : Prix de Rome, correspondances d'artistes, formation artistique, découverte, voyage-errance.

La vie artistique du XIXe siècle se confronte à un phénomène qui, loin d'être nouveau, connaît une montée en puissance sans précédent – le voyage. Les artistes, surtout les peintres et les dessinateurs, se mettent en route en France et dans les pays voisins, mais aussi dans les territoires qui font partie de ce qu'on appelle génériquement l'Orient. Cette mode des voyages n'est pas sans laisser des traces profondes dans l'évolution de la peinture, car sous l'impact de ce qu'on y découvre, des thèmes nouveaux apparaissent, les genres classiques sont réinterprétés, la palette s'illumine.

Le voyage des peintres a également des retombées sur la relation entre le milieu artistique et le milieu littéraire, favorisant une mise en contact des artistes et des écrivains, car si pour préparer le voyage il faut se documenter dans les écrits des scientifiques et des écrivains, le déplacement pousse souvent le peintre-voyageur à

BDD-A31356
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:56:26 UTC)

prendre la plume pour parler de lui, de ce qu'il voit, de l'Autre auquel il se confronte, mais aussi de sa pratique artistique.

« Quitter son lieu d'origine, abandonner temporairement son identité sociale, laisser derrière soi ses certitudes et ses routines pour se confronter à l'ailleurs génère un dépaysement, un décentrement qui engage à une réflexion sur soi et sur sa pratique[1] », remarque Laurence Brogniez. L'écriture devient ainsi pour le peintre un instrument précieux lui permettant de décanter ses impressions, de les ordonner ; c'est un laboratoire de création de quelqu'un qui interroge à la fois la réalité, la tradition artistique, ses propres penchants mais aussi les moyens que l'art permet de mettre en place pour aboutir à cet idéal – qui a été longtemps celui de la peinture – d'une représentation fidèle et originale. Parfois les peintres se contentent d'une pratique privée de l'écriture mais il leur arrive de plus en plus souvent de publier, généralement sous forme de récits de voyage. Cependant, même l'écriture intime (lettres, journaux) commence à jouir de l'attention des éditeurs et du public : souvent ces écrits sont publiés peu de temps après la mort de l'artiste, en tant qu'hommage, mais aussi pour mieux le faire connaître.

Traditionnellement, on reconnaît au voyage une dimension d'apprentissage et, dans ce sens, il faut rappeler que le voyage des artistes a une longue histoire, qui se configure surtout au XVI^e^ siècle, et sur laquelle se greffe une autre tradition apodémique, celle du Grand Tour des jeunes issus des familles aisées, tradition qui s'affirme avec force toujours dès le XVI^e^ siècle et qui met en valeur les vertus formatrices du voyage. Mais celles-ci sont comme amplifiées dans le cas des artistes, puisque le voyage – dont Rome constitue la destination par excellence – permet l'apprentissage du métier dans le cadre d'un atelier, tout comme le contact avec les traditions artistiques antiques et modernes. Voyager revient donc à former son œil et sa main auprès des maîtres (anciens) et, dans ce sens, le voyage est institutionnalisé par l'Académie des beaux-arts de Paris, quelques années après sa création, à l'initiative de quelques artistes formés en Italie. Ainsi, en instituant le Prix de Rome (1666), les académiciens formalisent une pratique qui existait déjà depuis plus d'un siècle et la mettent au service de l'État. Ils en font l'une des assises du développement de l'art français car le voyage est censé permettre l'appropriation des canons artistiques. Ainsi, les artistes ont tout d'abord pour mission de copier les chefs-d'œuvre de Rome, afin de fournir des modèles aux décorateurs du palais de Versailles ; le prix de Rome se situe ainsi au carrefour d'un voyage de documentation et d'un voyage de formation personnelle. Avec le temps, le côté formation personnelle prend le dessus et ce prix, très convoité, est vu comme la dernière étape de la formation d'un artiste.

Même si d'autres centres artistiques commencent à s'affirmer, c'est l'Italie et, surtout, Rome qui restent les destinations les plus prisées par les artistes français. En effet Rome – qui réunit les vestiges de l'Antiquité et les œuvres maîtresses de la Renaissance – est regardée comme la capitale des arts. C'est donc là qu'il faut se former et puiser son inspiration. L'engouement pour l'Italie et pour Rome ne se limite pourtant pas au domaine artistique, il représente l'un des moteurs mais aussi le but du voyage d'éducation des grands-touristes. Mais le voyage des artistes – tel qu'il est conçu par

[1] Laurence Brogniez. 2012. « Les lettres de Coriolis ou l'atelier d'écriture des Goncourt : de l'écriture de l'artiste à l'écriture artiste », in Brogniez, Laurence (dir.), *Écrits voyageurs. Les artistes et l'ailleurs*. Bruxelles: Peter Lang, Comparatisme et Société / Comparatism and Society, Volume 17, p. 83.

BDD-A31356
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:56:26 UTC)

les autorités – se différencie du Grand Tour par le fait qu'il privilégie le séjour au déplacement, qu'il suppose principalement un commerce avec les œuvres d'art et, dans une moindre mesure, avec la société. Il s'agit d'un voyage spécialisé qui s'apparente plutôt aux voyages des artisans qu'à ceux des grand touristes.

Dans les conditions où l'on assiste, notamment à partir de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, à une ouverture progressive et spectaculaire de l'espace, sous l'impulsion des événements politiques et militaires mais aussi du développement des moyens de transport, il résulte une reconsidération de certains espaces européens, tout comme un intérêt nouveau pour des contrées jusqu'alors fermées, notamment pour l'Orient.

Et si, pendant les premières décennies du XIX^e^ siècle, les écrivains et les artistes sont peu nombreux à entreprendre l'aventure d'un voyage dans des contrées lointaines, surtout à leur propre compte, ce sont ces contrées qui viennent à leur rencontre, par leurs représentants (souvent des réfugiés des zones sanglantes), par des objets (costumes, tissus, bijoux) et, évidemment, par les relations d'autres voyageurs (scientifiques, militaires, etc.). Mais cette ouverture de l'espace s'accompagne, pour les artistes, de la multiplication des occasions de voyager, car les missions, qu'elles soient militaires, diplomatiques, scientifiques ou artistiques, s'attachent les services de ces derniers, afin d'inventorier, de classer, de dévoiler et d'enregistrer les données à voir et à savoir. Le rôle des artistes est primordial dans le processus de rassemblement de documents, surtout jusqu'au perfectionnement et à la vulgarisation de la photographie (certains peintres comptent d'ailleurs parmi les pionniers de l'utilisation, en voyage, des procédés photographiques).

Ce foisonnement naissant des voyages, qui commence dans le dernier tiers du XVIII^e^ siècle, a pour effet de subvertir les assises du voyage de formation de peintre tel qu'il est promu par le Prix de Rome et l'antenne romaine de l'Académie des beaux-arts – institutions-phare d'un art français en quête de grandeur et de perfection. Le voyage de formation est censé faciliter l'appropriation des valeurs du grand art par les jeunes espoirs de la peinture française, à qui il revient la tâche de sortir la peinture d'histoire d'une crise qui semble la guetter depuis au moins la seconde moitié du XVIII^e^ siècle. Menacée par la peinture de genre, qui s'y infiltre, par le paysage et le portrait (genres qui jouissent d'un intérêt accru de la part des spectateurs et donc des acheteurs), la peinture d'histoire dépend du financement de l'État et se voit confinée de plus en plus au musée.

Le remède de l'Académie à ce mal qui ronge la peinture d'histoire est de se raffermir dans ses principes, en se tournant vers les sources du grand art – Rome apparaît dans ce sens comme la destination la plus heureuse – et d'essayer de préserver ses élèves des tentations trop modernes et commerciales qui les guettent à Paris. Le séjour romain de longue durée est censé éloigner les artistes des soucis matériaux tout comme de l'emprise de Paris et de permettre ainsi une étude approfondie des maîtres, en mettant à l'honneur la copie, qui demande « la réflexion, l'exactitude, la minutie, la patience et le labeur constant, toutes qualités, aussi bien morales que plastiques, placées au plus haut degré par l'Académie[2] ».

[2] Alain Bonnet. 2016. *L'Artiste itinérant. Le Prix du salon et les bourses du voyage distribuées par l'État français (1874-1914)*. Paris : Mare & Martin, Centre national du livre p. 107.

BDD-A31356
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:56:26 UTC)

Dans cette perspective académique, le voyage ne laisse pas beaucoup de place au déplacement : il suppose l'installation à Rome, au sein de l'Académie française sise au palais Mancini (jusqu'en 1803) et par la suite à la villa Médicis, où les peintres sont censés vivre en communauté, presque cloîtrés, presque en dehors de la société italienne, s'adonnant exclusivement à l'étude des maîtres et préparant en atelier les *envois*, travaux imposés qui permettent aux autorités académiques de suivre les progrès de l'apprentissage et la conformité avec les canons de l'Art.

Si la visite d'autres régions de la péninsule a toujours été considérée comme un complément nécessaire au séjour romain, des raisons administratives mais aussi esthétiques, déterminent les autorités à essayer de contrôler les déplacements des pensionnaires. Ainsi, elles veillent à ce que l'Académie de France à Rome ne se vide pas à cause des voyages trop fréquents des pensionnaires, qui nuiraient à l'idée de vie en communauté – l'un des éléments-clé mais aussi l'un des plus contestés de la politique du Prix de Rome. En outre, il y a le souci que les voyages puissent empêcher les pensionnaires de mener à bon terme leurs envois, qui requièrent un travail posé et une concentration sur la durée. Dans cette perspective, déplacement et système d'envois sont difficile à conjuguer : le déplacement supposé par le voyage encourage les peintres à privilégier la notation rapide des impressions au détriment de l'étude approfondie des œuvres et cette pratique du croquis risque de se transformer en méthode de travail. On remarque donc dans les tentatives répétées de l'Académie de contrôler les déplacements des Prix de Rome, tout comme dans les discussions autour du prix et de son règlement, une tension permanente entre l'idée de déplacement et celle de séjour.

Bien que faisant l'objet de nombreuses contestations, surtout à partir de la seconde moitié du XIX^{e} siècle, le Prix de Rome reste très convoité car il représente le couronnement d'une éducation, tout comme un sésame pour une carrière officielle, avec à la clé, les promesses de commandes de l'État. Lorsque, dans le dernier tiers du siècle, sont instituées d'autres récompenses permettant de voyager (le Prix du Salon et les bourses de voyage), les artistes auront tendance à les considérer comme des substituts du Prix de Rome et la capitale italienne restera l'une des principales destinations de voyage des lauréats.

Il arrive souvent qu'une fois arrivés à Rome les artistes se rebellent contre un règlement qu'ils trouvent trop rigide et cherchent des solutions pour le contourner ; voyager à leur guise représente l'une des constantes de leurs revendications. Les correspondances d'Anne-Louis Girodet et d'Henri Regnault nous permettront de mettre en évidence les lignes de tension qui travaillent cette expérience du voyage de formation.

Bien que séparés par quelques décennies, Girodet et Regnault ont beaucoup de points communs : le premier, élève de David, gagne le Prix de Rome en 1790, tandis que Regnault en est le lauréat de 1867. Tous les deux issus de familles aisées, ils ont fait leurs humanités et sont passionnés de littérature. Ils lisent beaucoup les classiques et s'essaient à la poésie : Girodet nourrit d'ailleurs le projet ambitieux d'un poème didactique (*Le Peintre*), tandis que Regnault se contente d'une pratique privée des vers. Les deux artistes sont vite perçus comme des chefs d'école en puissance, capables de donner un nouveau lustre à la peinture d'histoire mais ils prennent vite leurs distances par rapport à l'École et à sa doctrine. Ainsi, Girodet profite du voyage à Rome pour se

BDD-A31356
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:56:26 UTC)

libérer de l'emprise de David, son maître – il le fait dès son premier envoi (*Le Sommeil d'Endymion*), en essayant de peindre la grâce, l'insaisissable, l'invisible. Regnault, pour sa part, s'adonne à une recherche acharnée de la lumière et de la couleur.

Il y a encore un aspect que les deux peintres ont en commun : leurs morts provoquent beaucoup d'émotion et, pourtant, leurs œuvres sont vite oubliées. Girodet meurt en décembre 1824, lorsque la bataille romantique était de tous les débats. Sa disparition est vue comme une catastrophe pour le parti académique classicisant qui essaie, lors de ses funérailles, de l'ériger en modèle à suivre par les jeunes peintres. Pourtant, et malgré la parution du volume posthume de ses œuvres – qui comprend également une partie de sa correspondance – Girodet et sa mémoire seront happés par la révolution romantique. Regnault n'avait pas encore fini son séjour de prix de Rome au moment où la guerre franco-prusienne commence. Bien qu'exempté du service militaire, il prend le parti de rentrer en France et de s'enrôler. La légende veut qu'il soit le dernier mort de la bataille de Buzenval, le 19 janvier 1871, ce qui le transforme en un symbole héroïque d'un Paris vaincu et humilié. L'année de sa mort, sa correspondance sera publiée et rééditée à plusieurs reprises et, cependant, le peintre sera oublié – ou presque – dans l'effervescence des mouvements artistiques de la fin du siècle.

Et Girodet et Regnault arrivent à Rome à des moments qui suivent et précèdent des changements, voire des bouleversements administratifs des arts français et où l'on pose de manière pointue la question de la raison d'être du voyage. Installé à Rome en mai 1790, Girodet y vit la dissolution du système artistique de l'Ancien Régime et de l'Académie de France à Rome et il contribue, depuis l'Italie, aux discussions sur la réorganisation des institutions artistiques françaises et sur la place du voyage dans la formation des peintres. Regnault, quant à lui, s'installe à Rome en 1867, lorsque la Villa Médicis fonctionnait selon un règlement qui la sortait de la tutelle de l'Institut et qui accordait à la question du voyage une place centrale dans la formation artistique. D'ici s'ensuit une plus grande liberté de mouvement, toute destination étant possible en principe, avec l'accord des autorités. Pourtant, l'indemnité mensuelle de voyage, assez modeste, déterminait souvent les limites du déplacement.

Formés dans une tradition centrée sur le mythe de Rome – à la fois classique et renaissante – et sur les œuvres des maîtres italiens, qu'ils étudiaient à travers les échantillons disponibles à Paris mais aussi à travers des copies et des gravures, les artistes avaient enfin la possibilité de connaître directement ces chefs-d'œuvre révérés ; l'attitude attendue était celle d'un enthousiasme sans bornes. Mais cette expérience initiale, médiée par la copie et la gravure, peut engendrer des désenchantements : Rome ne tient pas toujours ses promesses et la confrontation avec la ville et l'art qu'elle renferme peut s'avérer déstabilisante. Les attitudes des artistes vont de l'enthousiasme à l'animosité, en passant par l'appréciation réfléchie ou l'indifférence. La correspondance de Girodet, peintre avec une solide culture classique et dont le poème *Le Peintre* est né du plaisir du ressouvenir de son voyage italien, dévoile une attitude plutôt retenue à l'égard de ce monde tant attendu. En novembre 1790, soit six mois après son installation à Rome, il avoue dans une lettre que l'enthousiasme qui l'habitait au début du voyage s'est tiédi. Il est conscient du fait que le séjour romain lui donne accès à de « belles choses » dont il pense tirer profit pour son art, mais déclare ne pas être envouté pas ce qu'il y voit :

BDD-A31356
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:56:26 UTC)

> Si les impressions que me fait ce pays-ci continuent comme jusqu'à présent, il me paraît que je n'attendrai pas le terme de mon pensionnat pour désirer retourner dans ma patrie. Ce pays offre de belles choses pour l'art que j'étudie ; j'en profiterai autant que je pourrai ; toutefois, je les ai vues sans enthousiasme, je dirais presque froidement, et en cela, peut-être, me seront-elles plus utiles. Je n'étais pas dans la même disposition d'esprit lorsque je passai les Alpes : en six mois de temps j'ai vieilli au moins de trois ans. (Girodet, 378)

Girodet pose un regard très pragmatique sur les ressources artistiques de la ville : il comprend son séjour comme la plaque tournante d'une formation artistique et d'une existence dans l'art, et il écrit à son tuteur, en lui demandant l'argent nécessaire pour parvenir à son but : « Je dois devenir tout ce que je puis être ».

Les principales lignes de force du séjour à Rome sont la relation avec la ville, avec les œuvres et avec la campagne romaine. Dans ses lettres, Girodet est plutôt peu disert sur ces questions. Néanmoins, on peut remarquer qu'il n'est pas porté par l'enthousiasme dans sa manière de regarder les œuvres auxquelles il a enfin accès. Déjà à Florence, le peintre affirmait, sans trop s'attarder sur le sujet, que, s'il a pu voir quelques œuvres sublimes, il a dû racheter ce plaisir par la nécessité d'en voir beaucoup de médiocres, certaines à la renommée surfaite. Souvent, les témoignages livresques ne résistent pas à la confrontation directe avec l'œuvre et, à cet égard le *Voyage en Italie* de Cochin, l'un des ouvrages les plus en vue des voyageurs amateurs d'art, est pour Girodet un exemple de surévaluation mensongère. À Rome non plus, le peintre ne s'attarde pas sur les œuvres qui l'impressionnent et lorsqu'il obtient la permission de dessiner à la Chapelle Sixtine il se contente d'en informer, sans épanchements, son tuteur.

La correspondance nous dévoile un Girodet plus sensible aux ressources pittoresques du paysage. Il en justifie son intérêt par le fait que le paysage représente une composante essentielle de la peinture d'histoire. Ainsi, à Florence, il affirme trouver le pays « plus agréable à voir que les richesses pittoresques qu'il renferme ». Le peintre donne une description enthousiaste de l'entrée dans les montagnes de la Savoie et, une fois installé à Rome, il nourrit des projets d'excursions d'étude dans la campagne romaine – projets contrariés par le manque d'argent, par le règlement et par la nécessité de travailler aux ouvrages imposés aux pensionnaires.

Regnault, quant à lui, semble vivre le début de son séjour romain entre le ravissement et le sentiment de devoir apprivoiser la ville et, surtout, l'art qu'elle recèle. Rome le surprend et le trouble par les dimensions de ses monuments et de ses voies puisqu'elles ne cadrent point avec l'image qu'il s'en était forgée à partir des images et des descriptions. Le peintre donne libre cours à son étonnement quant à cette Rome rétrécie et encombrée, à travers une comparaison avec Ninive et les temples indiens, dont il a toujours une connaissance livresque. Seul le Colisée répond à ce qu'il appelle « notre besoin du colossal » (Regnault, 59), tandis que la basilique Saint-Pierre n'offre la perception attendue que depuis la campagne.

Mais une fois le premier choc visuel consommé, Regnault apprend à ajuster sa perception, surtout grâce à des moments où le spectacle vivant vient compléter l'image purement architecturale. Ainsi, il affirme avoir appris à connaître et à aimer

BDD-A31356
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:56:26 UTC)

la basilique lors de la messe de Pâques, lorsque la cérémonie religieuse s'ajoute à la dimension purement architecturale, lui offrant un tableau « merveilleusement encadré » (Regnault, 81). Ses expériences successives lui font comprendre que sa relation avec Rome passera nécessairement par une négociation permanente entre ce qu'il connaît et ce qu'il y découvre.

Tout comme Girodet, Regnault ne peut pas disposer immédiatement d'un atelier à l'Académie. Si son devancier avait profité de cette circonstance pour affirmer son indépendance en louant un atelier en ville, et s'aménager ainsi un espace de liberté, Regnault en profite pour prolonger l'état de touche-à-tout touristique spécifique à la période d'installation. Il multiplie les promenades en ville mais aussi dans la campagne romaine et, dans une lettre à Stéphane Mallarmé, il affirme passer sa vie dans des enthousiasmes continuels et identifie la Chapelle Sixtine et les alentours de Rome comme les principales sources de son émerveillement. La Chapelle Sixtine et *Stanzes* de Raphaël viennent compenser le manque relatif d'œuvres de premier rang des galeries et des musées de Rome et lui offrent matière suffisante pour « des années d'admiration ». Mais c'est justement ce chefd'œuvre de Michel-Ange qui le trouble en tant que peintre. Le rêve semble sombrer dans le cauchemar, l'admiration tourne au découragement : « Comme disposition générale, comme tournure, ce plafond est monstrueux de beauté colossale ; comme ton, il est de l'aspect le plus agréable, le plus doux et le plus puissant à la fois que l'on puisse rêver ; mais c'est un vrai cauchemar. » (Regnault, 55) Il se crée comme une rupture entre le spectateur et le créateur, car, si le spectateur est heureux devant cet accomplissement artistique, le créateur, obligé de se confronter à plus fort que soi, se sent bloqué et essaie de s'en détourner. L'impact de la peinture de Michel-Ange est si fort que le jeune peintre avoue ne pas avoir osé regarder le *Jugement Dernier* lors de sa première visite. Après cette première rencontre avec la peinture de la chapelle Sixtine, il ne ressent plus « l'entrain, la verve » que lui procurent généralement « les maîtres, lorsqu'on a causé avec eux ». Il ajoute : « Je suis broyé. Ce géant de Michel-Ange m'a laissé à moitié mort [...] en tombant du cinquième on ne se ferait pas plus mal ; c'est trop beau ». (Regnault, 55)

Avec Michel-Ange et Raphaël, le dialogue d'un jeune peintre du XIX^{e} siècle français semble avoir des difficultés à se nouer ; et rester à Rome et devoir se confronter avec ces maîtres trop impérieux pourrait œuvrer à sa perte. Ce sentiment de découragement devant le « jeu abscons » et la perfection de l'art de Michel-Ange conforte Regnault dans sa décision de s'éloigner au plus vite de la capitale. Dès les premiers jours de son installation à Rome, il fait des incursions dans les alentours de la ville. Il s'agit des excursions classiques à Tivoli, Frascati, Grotta Ferrata, Albano qu'entreprenaient la plupart des peintres établis ou de passage à Rome. Dans ce dernier tiers du XIX^{e} siècle, il est bien plus facile pour Regnault de se déplacer, y compris par le chemin de fer, que pour un Girodet à la fin du XVIII^{e} siècle – qui devait préparer longtemps à l'avance ses sorties de Rome. Regnault ne tarde pas à visiter Naples et sa région, non pas dans le but d'y travailler mais pour y faire des prospections pour des voyages d'études ultérieurs. Suite au choc subi dans la chapelle Sixtine, il projette de parcourir immédiatement l'Italie, afin d'avoir un tableau général de l'art italien et être par la suite à même de trouver avec facilité ce dont il a besoin pour son art. Dans une lettre à son père, Regnault expose ses idées sur le voyage comme recherche salutaire

BDD-A31356
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:56:26 UTC)

de ce qui peut l'aider à frayer sa voie en art et à échapper ainsi à l'emprise des maîtres qu'on ne peut continuer, car il y a un double risque à vouloir suivre un maître qu'on ne comprend qu'imparfaitement : celui de tomber dans la caricature, en essayant de pousser trop loin dans la voie qu'il a ouverte, et celui de l'imiter servilement, jusqu'à en devenir un épigone.

Le voyage peut constituer un remède à ce mal, car les études puisées auprès d'autres peintres, plus accessibles, plus causeurs, plus prêts à dévoiler leurs secrets et leurs recettes, permettent à l'artiste de se découvrir et de développer des qualités encore embryonnaires. « Je ne sais pas *ce* que je reviendrai ; mais je sais *ce* que je pars, ne sachant rien et plein d'espoir malgré cela » (Regnault, 99), note le peintre, affirmant ainsi la dimension initiatique du voyage, tant sur le plan artistique que sur le plan personnel. L'expérience viatique a le pouvoir de changer profondément le voyageur, à condition qu'il veuille se prêter au jeu. Regnault s'insurge contre une certaine pratique du voyage d'artiste – que le prix de Rome cautionne – qu'il voit comme un non-voyage, comme un déni du voyage, car il permet aux artistes de se complaire dans le train-train quotidien, le même à Rome et à Paris :

> Je ne veux pas agir comme quelques-uns de mes camarades, et surtout de mes prédécesseurs, qui arrivaient à Rome pour s'enfermer dans leurs ateliers [...] autant rester à Paris. Le voyage ne peut être instructif que s'il vous montre des choses nouvelles, qui ouvrent dans votre cervelle des cases encore fermées. S'il ne consiste que dans un changement d'atelier, à quoi bon se déranger ? (Regnault, 79)

Presque soixante-dix ans plus tôt, Girodet contestait, lui aussi, ce caractère trop statique du séjour romain des peintres, en l'imputant au règlement conçu au Louvre, mais en dénonçant aussi l'inutilité d'un voyage d'études qui obéit aux demandes institutionnelles et renferme les pensionnaires dans l'atelier : « je crois que la plupart de ceux qui sont venus pour étudier ici, feraient aussi bien ce qu'ils y font dans le voisinage des Tuileries et du Louvre que dans celui du Capitole » (Girodet, 401). Girodet arrive à mettre en question jusqu'à l'opportunité de l'existence de l'institution romaine, considérant que, du point de vue artistique, elle contribue à l'uniformisation des talents et, donc, à l'appauvrissement de la production artistique : « il serait à désirer que l'Académie de France à Rome n'existât pas, c'est à dire qu'il n'y eût pas une grande bergerie royale, pour loger douze moutons, obligés de se lever, de travailler, de se coucher, aux mêmes heures » (Girodet, 399). Et à Girodet de proposer, en 1790, le programme de ce que, presque cent ans plus tard, deviendra le système de bourses de voyage :

> Il faudrait envoyer chaque pensionnaire dans les pays étrangers, avec mille écus au moins de traitement ; déterminer le nombre d'années, six ans par exemple, et qu'il fût libre d'aller à Rome, à Bologne, à Florence, à Venise, dans les montagnes, en Flandre, en Suisse, où il lui plairait. Ce serait la seule manière d'avoir des hommes de génie et des productions neuves. (Girodet, 401)

Ce n'est que par manque d'argent – qui lui aurait permis d'entreprendre le voyage à son propre compte et de gérer le déplacement selon les besoins de son programme

BDD-A31356
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:56:26 UTC)

d'études – qu'il consent à se plier aux demandes de l'Académie et à chercher sa liberté d'artiste dans les cadres qui lui sont imposés. Girodet et Regnault partagent une même opinion sur les possibilités qu'ouvre le déplacement aux artistes mais si le premier fait des démarches institutionnelles pour changer le système, l'autre cherche plutôt un salut personnel.

Les deux artistes quitteront Rome, mais ce sont des aléas extra-artistiques – événements politiques et problèmes de santé – qui imposeront leurs départs. Girodet est forcé de quitter la capitale à cause de la Terreur, car les Français y sont regardés comme de potentiels trouble-paix. C'est l'ordre du consul de France de remplacer les symboles royaux de sa résidence et de l'Académie par l'écusson de la république qui précipite les événements : le pape voit dans cette décision un affront, ce qui monte la population romaine contre les Français. Les artistes hébergés à l'Académie reçoivent l'ordre de se réfugier à Naples, mais Girodet retarde de quelques jours son départ et se charge de réaliser les armes de la république pour l'Académie. Il se voit ainsi pris dans la tourmente, sur le point de se faire assassiner par les Romains en colère. Il réussit à s'enfuir et essaie de profiter de la situation pour faire des études de paysage dans les environs de Naples mais aussi en Sicile. Il veut ainsi accomplir un rêve qu'il nourrissait depuis Rome. Il envisage également se rendre à Florence et à Venise, à condition que les villes soient encore ouvertes aux Français, projets qui n'aboutissent pas à cause des problèmes de santé qui l'obligent à prolonger son séjour à Naples.

C'est un accident de cheval et l'état de faiblesse qui s'ensuit qui poussent Regnault à quitter l'Italie, dont le climat ne lui convient plus. Il part alors pour l'Espagne, qui lui apparaît comme une révélation, tant pour ce qui est de la peinture – il y découvre les maîtres espagnols anciens et contemporains, notamment Vélasquez – que du point de vue de la société et du climat. Il passe quatre mois à Madrid, y vit la Révolution espagnole, a l'occasion de faire le portrait du général Prim – le nouveau dirigeant du pays – travaille au Prado, prend des cours de guitare, se lie d'amitié avec des gitans et réussit à être reçu dans leur milieu.

Le peintre doit pourtant retourner à Rome afin de préparer son envoi pour l'exposition des boursiers. C'est un séjour qu'il subit, car il n'est plus capable d'enthousiasme pour l'Italie, trop exploitée à ses yeux. Il estime que travailler au tableau qu'il est censé finir lui fait prendre du retard dans ses études. L'expérience espagnole lui a ouvert l'appétit pour d'autres contrées :

> J'ai touché à des pays nouveaux, je dois aller passer quelques mois au Maroc et je suis comme le petit gourmand qui a vu chez un pâtissier un beau gâteau bien appétissant et qui, rentré chez lui, ne trouve qu'un morceau de pain rassis à manger. J'ai faim ici et n'ai pas de quoi manger. J'avoue que l'Italie, après l'Espagne, me paraît bien terne, bien connue, bien exploitée. Les Italiens et les Italiennes m'ennuient ; je trouve leurs costumes noirs, fades ou criards sans harmonie. Quelle différence avec l'Espagne qui, pourtant, n'est qu'un marchepied ! C'est l'Orient que j'appelle, que je demande, que je veux ! (Regnault, 258)

Il envisage alors d'aller quelques part dans le Nord de l'Afrique, mais le Maghreb lui-même n'apparaît que comme une étape d'un voyage encore plus ambitieux, qui le

BDD-A31356
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:56:26 UTC)

mènera en Égypte ou peut-être en Inde, à la recherche d'une lumière encore plus forte et plus éblouissante :

> Je voudrais être au Maroc, en Algérie, à Tunis. Je vieillis ici ; Rome maintenant me semble éclairée par une veilleuse. Il me faut plus de soleil. Pourquoi ne veux-tu pas ? Enfin n'y pensons plus. Nous nous embrasserons sur les Pyramides ou dans quelque temple indien, en haut de ces escaliers de marbre qui conduisent à travers les lianes et les grandes feuilles odorantes aux piscines sacrées. (Regnault, 273)

C'est à Tanger qu'il réussira à installer son studio, sans pour autant renoncer à ses pérégrinations : il entreprendra plusieurs voyages d'étude en Espagne, notamment à Grenade. Et c'est à Tanger que, hanté par le spectre du retour dans la grise Europe, il reprendra ce qui semblait juste un rêve flou dans la lettre mentionnée ci-dessus. C'est également là qu'il envisagera sa carrière comme un voyage vers la lumière, voyage dont les étapes suivantes devaient être l'Égypte et l'Inde. L'expérience de la lumière lui apparaît comme hallucinatoire : il est censé assimiler autant de lumière et de couleur pour être à même, une fois rentré à Paris, d'y avoir accès et de la recréer – et recréer par cela l'Orient – juste en fermant les yeux et en se projetant dans sa mémoire.

> Je monterai d'enthousiasme en enthousiasme, je m'enivrerai de merveilles, jusqu'à ce que complètement halluciné, je puisse retomber dans notre monde morne et banal, sans craindre que mes yeux perdent la lumière qu'ils auront bue pendant deux ou trois ans. Quand, de retour à Paris, je voudrai voir clair, je n'aurai qu'à fermer les yeux, et alors Mauresques, Fellahs, Hindous, colosses de granit, éléphants de marbre blanc, palais enchantés, plaines d'or, lac de lapis, villes de diamants, tout l'Orient m'apparaîtra de nouveau. Oh ! quelle ivresse, la lumière. (Regnault, 342)

C'est après la lecture de cette correspondance que Jules-Antoine Castagnary, assez critique envers les tableaux présentés par Regnault au Salon, pose le diagnostic : Regnault souffrirait du « mal de lumière », une surexcitation cérébrale qui l'empêcherait justement de voir clair.

La guerre franco-prussienne vient mettre une fin brutale aux projets d'errance de Regnault, donnant une valeur prémonitoire à sa peur – exprimée à maintes reprises dans ses lettres – de ne pas avoir le temps de finir ce qu'il a à faire et de « claquer en voyage » (Regnault, 259). Si le parcours de Regnault nous apparaît comme un voyage interrompu, celui de Girodet est un voyage entravé, par le règlement, par la situation politique, par les problèmes de santé. Il garde le regret de ne pas avoir pu en profiter pleinement, d'avoir dû renoncer à nombre de ses plans. Son poème didactique *Le Peintre* sera alors conçu en partie comme un récit de voyage – voyage qui donne une place d'honneur à l'Italie et à Rome et qui rappelle à maintes reprises celui de l'auteur, qui n'hésite pas à faire référence à sa propre expérience dans les notes accompagnant le texte. Mais le voyage de son alter ego idéalisé inclut également des contrées auxquelles Girodet n'a eu accès que par le biais de la littérature : il fait de son peintre de papier presqu'un globe-trotteur, ce qui montre en fait l'importance qu'il octroie au voyage comme pratique mise au service de l'art.

BDD-A31356
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:56:26 UTC)

Bibliographie

Textes de références

Girodet, Anne-Louis. 1829. *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson, peintre d'histoire ; suivies de sa correspondance*. Paris : Jules Renouard.

Regnault, Henri. 1890. *Correspondance d'Henri Regnault*. Recueillie et annotée par Arthur Duparc. Paris : G. Charpentier.

Ouvrages critiques

Bonnet, Allain. 2016. *L'Artiste itinérant. Le Prix du salon et les bourses du voyage distribuées par l'État français (1874-1914)*. Paris : Mare & Martin, Centre national du livre.

Laurence Brogniez. 2012. « Les lettres de Coriolis ou l'atelier d'écriture des Goncourt : de l'écriture de l'artiste à l'écriture artiste », in Brogniez, Laurence (dir.), Écrits voyageurs. Les artistes et l'ailleurs. Bruxelles : Peter Lang, Comparatisme et Société / Comparatism and Society, Volume 17, p. 83-96.

Castagnary, Jules-Antoine. 1892. *Salons (1857-1870)*. Paris : Bibliothèque Charpentier.

Gotlieb, Marc. 2005. The Deaths of Henri Regnault. Paris : ENSBA.

Douar, Fabrice, Waschek, Matthias. 2004. *Peut-on enseigner l'art ?*. Paris : Musée du Louvre-ENSBA.

BDD-A31356
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:56:26 UTC)