

Олимпиада для студентов и выпускников – 2017 г.

Направление «История»

Профиль:

«История художественной культуры и рынок искусства»

КОД – 321

Время выполнения задания – 120 мин., язык – русский.

Задание для текста на французском языке:

I. Прочеть главу «La Peinture: 1770-1780» из книги Chastel A. L'Art français, Tome 4 : Le Temps de l'éloquence (1775-1825). Paris: Flammarion, 1994. P.124-140.

II. Дать развёрнутый ответ на следующие вопросы:

1. Благодаря каким мастерам и художественным концепциям французская школа занимает лидирующие позиции в живописи?
2. Каким образом складывается и в чем проявляется доктрина нового стиля в Академии и в Салонах между 1775 и 1789 годами?
3. Какие черты свойственны творчеству Ж.-Л.Давида до и после 1789 года?
4. В чем заключается незаконченность некоторых произведений Ж.-Л. Давида?
5. В каких направлениях развивалось творчество его учеников?



Pierre Peyron, *Les Funérailles de Miltiade*. 1782. Huile sur toile, 98 × 136 cm. Paris, musée du Louvre.

2. LA PEINTURE : 1770-1800

CONTINUITÉ DU SALON

Soucieux d'orienter la peinture française vers la grandeur morale, d'Angiviller demandait dès 1775 qu'on écartât les sujets trop frivoles : de la peinture d'histoire et pas de mythologie, galante ou non. Vien fut nommé directeur du palais Mancini à Rome, à la place de Natoire jugé trop débonnaire : la discipline de l'étude anatomique, du dessin d'après l'antique fut rétablie. Le milieu romain était très

favorable au resserrement classique. L'Allemand Mengs, l'Écossais Gavin Hamilton donnaient l'exemple. Les jeunes peintres, Peyron, Regnault et bientôt David, allaient y trouver un climat plus exigeant, plus motivé qu'à Paris, et par ailleurs très ouvert aux idées nouvelles.

Entre 1775 et 1789, le Salon présentait à peine dix pour cent de tableaux sur thème antique. La peinture ne s'émancipait pas aussi vite que le souhaitaient les amis des Lumières, malgré le bruit fait autour de Greuze ou de Vien. Le portrait

et l'anecdote plaisaient toujours trop au gré des censeurs. Toutefois, les peintres d'histoire s'orientaient nettement vers le pathétique, le sang, la souffrance. En 1786, d'Angiviller observait que la plupart d'entre eux « avaient adopté des sujets noirs ». On voulait des héros, et des héros douloureux, des héros mourants, ou morts. *Les Funérailles de Miltiade* de Peyron (1782, Louvre) étaient lugubres à souhait, la *Mort de Camille* par Girodet (1785, Montargis) d'une belle violence mélodramatique. Chaque fois, une



Jacques Louis David, *Bélisaire demandant l'aumône*. Salon de 1781.
Huile sur toile, 288 × 312 cm. Lille, musée des Beaux-Arts.

sentence, ou du moins un commentaire moral, était ostensiblement lié au thème.

Le *Bélisaire* (Lille) présenté au Salon de 1781, avait valu à David l'adhésion du public conquis au nouveau style, sévère, concentré, et surtout l'admiration de la jeune génération. Son atelier devint le plus recherché. Le roi commanda un tableau d'histoire auquel le peintre travailla à Rome durant l'hiver 1784-1785 : ce fut le *Serment des Horaces* (Louvre), qui devait rester un jalon par sa dure sobriété. Cette démonstration, aux couleurs très retenues, fut suivie du ralliement spectaculaire en forme de surenchère de Drouais avec le *Marius à Minturnes* (1786, Louvre) : la toge rouge opposée au manteau bleu sombre du soldat et le geste théâtral du capitaine romain portent à un haut degré l'éloquence du tableau. En 1764, Diderot recommandait dans son *Essai sur la peinture* : « En poésie dramatique et en

peinture, le moins de personnages qu'il est possible. » Il s'agissait pour lui de concentrer l'effet scénique. La génération de 1780 l'avait compris. La mode dans les soirées parisiennes était aux tableaux vivants. Les deux registres, héroïque et galant, ont sans cesse alterné, et chez David lui-même. Dans son *Pâris et Hélène* peint pour le comte d'Artois, un décor archéologique exceptionnellement soigné enveloppe une scène de tendre abandon : les deux figures aux membres polis, étudiées d'après le dessin de vases, sont, plutôt qu'une dérision des voluptueux – comme le comte lui-même –, une allégorie artificielle de la volupté qui appelle un sourire.

Au Salon de 1789, parmi les tableaux d'église, on put voir la *Mort de la Vierge* de Jean Charles Perrin pour les Chartreux – groupe de convention, avec un ange trop grand versant des roses (Versailles) et une *Déposition de croix* de Jean-Baptiste Regnault, commandée pour Fontainebleau, fortement orchestrée avec des couleurs intenses à la manière bolonaise (Louvre).



Jacques Louis David, *Les Amours de Pâris et Hélène*. 1788.
Huile sur toile, 147 × 180 cm. Paris, musée du Louvre.



Jean-Baptiste Regnault, *La Liberté ou la Mort*. 1795.
Huile sur toile, 60 × 49 cm. Hambourg, Kunsthalle.

La sévérité avec laquelle l'Académie refusait l'agrément ou même le morceau de réception à des agrées lui avait fait bien des ennemis. L'institution étant critiquée, l'abolition des privilèges semblait devoir en condamner le principe hiérarchique. C'est seulement sous la Convention que, à la suite d'un rapport de David, l'Académie fut supprimée le 8 août 1793 : il y aura des concours et non plus des privilèges et les Salons seront, eux, largement ouverts. Mais, malgré les efforts des comités de la Convention qui tentaient à leur tour

d'élever les ambitions des artistes, le patriotisme ne perçait guère dans la production de la nouvelle ère : le portrait et la scène de genre continuaient à dominer.

On connaît la suite : 1795, création de l'Institut, où sont nommés quarante-huit membres, dont David ; 1798, rétablissement du jury. Et le vieux mécanisme, plus ou moins docile aux avis du pouvoir, fut remis en route pour longtemps.

L'histoire des Salons durant la Révolution est une suite de surprises et de paradoxes ; d'abord la foule des exposants

que les événements cruels ne gênent apparemment pas, l'attention du public, l'abondance des critiques et surtout l'absence relative d'écho à l'actualité politique, relevée par un commentateur en 1791. Il y eut, bien sûr, en 1793, l'image mortuaire du conventionnel Le Pelletier de Saint-Fargeau (dessin par Devosge d'après David). Mais c'est aussi l'année où Girodet exposa, au milieu de peintures de genre et de paysages « à l'italienne », l'un des tableaux les plus déconcertants et audacieusement poétiques : *Le Sommeil d'Endymion*.

Le bilan est donc plutôt inattendu²² : en 1791, une avalanche de portraits (près de deux cents) ; en 1792, le genre (une centaine) ; en 1793, le paysage (là encore près de deux cents, soit un quart du Salon) ; en 1795, l'éclectisme total, avec des tableaux qui prêtent à des interprétations politiques divergentes : *La Liberté ou la Mort* de Regnault (Hambourg), manifeste montagnard attardé, le *Bélisaire* de Gérard (disparu) qui passe pour un appel au retour des émigrés ; en 1796, Salon immense, encombré et médiocre, tendance accrue au tableau de genre ; en 1798, succès de foule, *L'Amour et Psyché*, allégorique et précieux, de Gérard et *L'Atelier d'Isabey* de Boilly.

Après la cohue du Salon de 1791, il avait fallu inventer quelque chose pour stimuler les artistes : le concours de l'an II (1794) inaugura, sur thème obligatoire – la Révolution –, une pratique destinée à durer : « Le Comité de salut public appelle tous les artistes de la République à représenter à leur choix sur la toile les époques les plus glorieuses de la Révolution française » (24 avril). Les prix (440000 livres) ne purent être décernés qu'en août 1795 : il y en eut cent huit.

Au printemps de 1794, Robespierre semble avoir voulu recommander la scène de genre, le tableau de la vie quotidienne, en pensant à Greuze peut-être. Mais, on eut des œuvres plus naïves avec les compositions de Boilly qui, dès 1787, avait



Pierre Narcisse Guérin, *Le Retour de Marcus Sextus*. Salon de 1799. Huile sur toile, 217 × 243 cm. Paris, musée du Louvre.

inauguré un courant familier de peinture soignée à la hollandaise (*La Famille Gobin*, musée des Arts décoratifs), puis des silhouettes amusantes des fantaisies de la mode (1794-1795).

Avec sa manière large, ronde, plutôt souriante, un peu grasse, Jean-Baptiste Regnault allait traverser et célébrer tous les régimes. Sa célèbre toile, *La Liberté ou la Mort*, est presque joviale pour son sujet dramatique. C'est le ton énergique des hymnes guerriers, mais aussi, la traduction

visuelle, emblématique, d'un divertissement lyrique en un acte de Marie-Joseph Chénier, avec musique et ballet, intitulé *Le Triomphe de la République* (1793).

L'Alsacien Jean Frédéric Schall, spécialiste des scènes galantes, avait démontré quelque conviction civique en peignant un *Guillaume Tell* – le héros libérateur des Helvètes – dûment signé et daté an II (1793, Strasbourg) dans un paysage foisonnant. Les scènes anacréontiques refirent surface avec *l'Amour et Psyché* de

Gérard dont la suavité veut élever à l'allégorie le chaste baiser de deux petits nus graciles.

En 1799, le Salon expose, au milieu de portraits à n'en plus finir, deux grands tableaux politiques et de sens contraire, tous deux avec référence à David : le *Marcus Sextus* de Guérin – le retour de l'émigré dans un décor pâle, mortuaire –, et une synthèse allégorique, le *Triomphe du peuple français*, par Hennequin. À quoi s'ajouta deux jours avant la fermeture



François André Vincent, *Zeuxis choisissant pour modèles les plus belles filles de Crotone*.
Salon de 1789. Huile sur toile, 323 × 415 cm. Paris, musée du Louvre.



Jean Joseph Taillasson, *Sapbo à Leucate*. 1791.
Huile sur toile, 225 × 190 cm. Brest, musée des Beaux-Arts.

une pièce à scandale : la *Nouvelle Danaé* satirique de Girodet²³ (Minneapolis). On l'a fort bien noté : un cycle se ferme, une tentative a échoué.

Après le parcours ordinaire du grand prix (1768), François André Vincent s'imposa comme portraitiste à Rome grâce au pénétrant *Bergeret* (1774, Besançon), et compta à son tour parmi les peintres d'histoire avec le grand tableau anecdotique du *Président Molé et les factieux* (1779, Palais-Bourbon). Dans les années suivantes, se succèdent *Henri IV* (1783-1787, Fontainebleau et Louvre), *Orythie* (1783, Chambéry) et *Zeuxis* (1789, Louvre), toujours d'un pinceau aisé. Il revient aux « leçons » de l'histoire avec le formidable *Guillaume Tell* (Salon de 1795, Toulouse). En 1800, Lucien Bonaparte lui commanda une toile géante de la *Bataille des Pyramides* (8 × 5 m) qu'il esquissa mais ne réalisa pas – il en donna du moins une version réduite pour le maréchal Berthier (1810, Grosbois) –, qui peut rappeler les Parrocel par la couleur et Le Brun par



Pierre Paul Prud'hon, *L'Amour et l'Amitié*. Salon de 1793.
Huile sur toile, 146 × 119 cm. The Minneapolis Institute of Arts.

l'organisation où se déploie une mêlée de cavaliers devant les rangs serrés des Français. Il ne peignit plus guère ensuite que des portraits, mais toujours avec une autorité et une liberté d'accent personnelles.

Le Bordelais Taillasson fit lui aussi la carrière habituelle à travers l'Académie et les Salons, où il exposa de 1783 à 1806. Artiste indécis, on perçoit dans son œuvre des docilités à la mode : *Naissance de Louis XIII* (1773, Pau), *Sapho à Leucate* (1791, Brest). Son art accuse une dépendance étroite envers le théâtre (*Rodogune*,

1791, dessin, Louvre); malgré la faiblesse du coloris gris, les gestes pathétiques firent le succès de son *Héro et Léandre* (1798, Blaye).

La figure énergique de David entraînait ce qu'on peut appeler l'école française vers une position dominante. On avait tiré des expériences romaines des années 1775-1790 un goût strict et l'amour d'une facture soignée qui conférait une force remarquable à l'austérité des thèmes. Il faut mettre à part deux personnalités qu'une longue expérience antérieure sépa-

rait du grand courant : Hubert Robert, qui poursuivit de façon étonnante, jusqu'à sa mort en 1808, sa chronique des drames et des ruines, dans un style riche et doré, et Pierre Paul Prud'hon, un Bourguignon qui, à Rome même, ne suivit pas l'exemple des davidiens, comme le montra par la suite la toile douce et sentimentale : *L'Amour et l'Amitié* (1793, Minneapolis); après le *Triomphe de Bonaparte* (1801), dense et gris, qui l'imposa, il devint un des peintres-décorateurs les plus actifs de l'Empire.



Jacques Louis David, *La Douleur mêlée d'attendrissement* (Femme vue en buste, pleurant, d'après Daniele da Volterra). 1775-1780. Pierre noire, 19,5 × 13,2 cm. Lyon, musée des Arts décoratifs.

À droite : Jacques Louis David, *La Douleur d'Andromaque*. 1783. Huile sur toile, 275 × 203 cm. Paris, musée du Louvre.

L'HEURE DE DAVID (1748-1825)

Le ton déclamatoire des discours de David durant la Révolution s'explique par une adhésion totale à l'idéal d'éloquence à l'antique qui, dès 1775-1780, s'était emparé des esprits et ne pouvait que s'amplifier avec les événements. Sa véritable formation s'accomplit à Rome, où il ne se rendit qu'en 1775 et connut les impatiences, la fierté intransigeante et les crises de désespoir propres aux orgueilleux. On rapporte qu'il employa toute une année au

seul dessin d'après l'antique, constituant ainsi un stock de « figures d'expression » et d'accessoires archéologiques dont il tira parti. Il étudia l'organisation des scènes à plusieurs personnages (esquisse pour le *Patrocle*, 1778, Dublin) et forma sa doctrine au contact des Allemands comme Mengs, des Britanniques comme Gavin Hamilton. Après son échec au prix de Rome, sa rivalité avec Peyron était déclarée. Il émerge avec le *Saint Roch* destiné au Lazaret de Marseille (Salon de 1781), d'une force incontestable dans les bruns,

et avec le superbe portrait du comte Potocki (1781, Varsovie), aussi élégant que puissamment dessiné. Suivront *Bélisaire* (1781, Lille; version réduite au Louvre) où la relation entre les figures n'est pas encore parfaitement dominée et *Andromaque* (1783, École des beaux-arts), veillée funèbre soutenue, jouant sur les gris et les ocres.

À l'occasion d'une commande de la Couronne, il conçut une grande composition, exposé complet du « style héroïque ». Il ne parvint à la réaliser qu'avec le *Serment des Horaces* (Louvre), qui eut tout le retentissement souhaité; les gestes tendus, obéissant à une géométrie invisible, déploient dans un décor antique sans grâce l'évidence d'une forte leçon morale. La conjonction de la réforme picturale et de l'orientation philosophique est accomplie. Dix ans plus tard, devant ses élèves, David fit la critique de son tableau; il le jugeait « théâtral », d'un dessin « mesquin » et d'un coloris mal unifié : « Cet ouvrage se sent du goût et des monuments romains. » Selon lui, il était temps d'enrichir la manière, de regarder le « grec ». Cette remarquable lucidité donne l'idée de la puissance avec laquelle David entendait ramener à lui l'un après l'autre tous les aspects de la peinture.

Il présenta ainsi coup sur coup en 1789 le *Brutus*, pendant des *Horaces*, et le *Pâris et Hélène*, le couple amoureux dont l'inflexion érotique convenait au libertinage du commanditaire et de beaucoup d'autres. Mais il s'agissait avant tout d'une démonstration de fidélité à l'antique, au registre à jamais double : l'héroïque et le bonheur. La fermeté du style, on dirait volontiers de l'écriture, réfute les formes molles de Vincent (son *Zeuxis* fut présenté au même Salon). La tribune des caryatides à l'arrière-plan était une trouvaille; mais l'art de Goujon intervient seulement pour son affinité avec la beauté grecque, la netteté gracieuse exaltée par le nouveau classicisme d'après Winckelmann.





Jacques Louis David, *Portrait d'Émilie Sériziat et de son fils*. Salon de 1795. Huile sur bois, 131 × 96 cm. Paris, musée du Louvre.



Jacques Louis David, *Portrait de Pierre Sériziat*. Salon de 1795. Huile sur bois, 129 × 95 cm. Paris, musée du Louvre.



Jacques Louis David, *Les lecteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils*. 1789. Huile sur toile, 323 × 422 cm. Paris, musée du Louvre.

Chaque tableau obéissait à un calcul. L'impressionnant *Brutus* est, entre autres choses, une réfutation, ou, si l'on préfère, une critique des insuffisances de Peyron. Cette admirable composition, diptyque d'un double pathétique, peut difficilement être traitée comme un manifeste républicain; c'est l'illustration du stoïcisme muet. Il ne reste rien de l'unité d'action qui fait la grandeur des *Horaces*. Aucune énergie n'est exaltée; le rituel de la mort se profile dans un éclairage étrange derrière un sage, un patriote lugubre. En face, loin de lui, les femmes crient, pleurent, désespèrent. L'intention n'est-elle pas de mettre en

évidence le prix à payer pour l'héroïsme du citoyen? C'est le moment de la douleur, qui doit être une des composantes du sublime. Dans un décor d'une rare puissance, règne l'idée – en somme, venue de Greuze – de porter au plus haut degré le frisson de l'affectivité : le héros silencieux, à contre-jour, loin de la féminité explorée dont le groupe est admirablement lié. Les deux souffrances rayonnent, si l'on peut dire, sur un fond orchestré avec une maîtrise qui dépasse tout ce que David avait réalisé jusque-là : le miroitement qui accompagne la frise des porteurs; la touchante boîte à ouvrage sur la table ovale

de la matrone; et quand l'émotion laisse à l'attention le temps de s'exercer, un décor de meubles antiques d'une rare perfection. Un des chefs-d'œuvre complets de l'art français.

Le portrait frais et charmant de *Madame Pastoret* (début 1792, Chicago) soulève le problème des compositions inachevées. Sur cette esquisse très poussée dans les gris et les ocres, apparaît le fond tacheté qui déroule une atmosphère originale autour d'un modèle pris au naturel. Sans doute les secousses politiques expliquent-elles l'abandon. Mais il existe tant d'autres cas où le tableau a été laissé à un

stade analogue avec un fond de frottis que l'on ne peut guère conclure pour chacun à l'accident. Juliette Récamier a refusé le sien; David réclamait trop de poses. Mais le jeune Bara? On peut supposer que le moment où le tableau fut formé, sans être fini, a donné au peintre – comme il nous donne à nous-mêmes – un sentiment d'authenticité supérieure.

Le Pelletier de Saint-Fargeau fut assassiné le 20 janvier 1793 par le garde Paris. Le 29 mars, David présente son tableau à la Convention, pour orner la salle des séances. De l'ouvrage – détruit à Saint-Fargeau –, il reste un dessin de Devosge (Dijon) et une gravure lacunaire, éléments suffisants pour apprécier l'autorité de la composition : un glaive énorme suspendu au-dessus du héros gisant de profil. L'imagerie religieuse de la Convention était née, le style linéaire lui conférant une extraordinaire dignité.

Après l'assassinat de Marat le 16 juillet 1793, l'émotion et l'intelligence artistique de David lui dictèrent une mise en scène sobre jusqu'au dénuement (Bruxelles). Le motif classique – au double sens de l'Antiquité et de la Renaissance – du bras pendant donne à la pose la valeur d'un instantané fixé au moment du trépas, comme dans les ostensions du Christ mort dont on retrouve ici la plaie ouverte. Le drap vert de la table met en valeur l'eau rougie sous le bras tendu; la caisse dressée – au lieu du billot original – devient une stèle dédicatoire. Et, surtout – on ne le souligne peut-être pas assez –, le fond tacheté qui évolue en s'assombrissant vers la gauche n'a pas seulement l'intérêt d'éliminer le décor réel de la mansarde; il enveloppe de son vide scintillant la partie inférieure traitée comme une frise, dans une succession d'objets : couteau, plumes, encrier, lettres...

Comme pour Marat, David comprit qu'aucun fond, aucun drap d'honneur ne conviendrait pour le mémorial du petit Bara. Il est plus que probable que « le héros serait resté nu, même si le tableau



Jacques Louis David, *Deux études pour Les lecteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils*. Pierre noire, 25,9 × 35,4 cm. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques.

eût été fini²⁴ ». Le peuple ne pouvait être figuré que par un Hercule géant, et un jeune martyr de la République, dans une pose semblable à celle de la figure féminine de *Sainte Cécile* par Maderno à Rome (dessiné par David), ne pouvait être qu'un Antinoüs ou un Hyacinthe, « l'image de la beauté parfaite », comme devait l'écrire en 1835 Alexandre Lenoir. C'est entre ces

deux pôles que s'enfermait depuis longtemps la peinture de la Révolution. La pureté de l'ouvrage, l'harmonie des tons font oublier le stéréotype.

En 1792, David travaillait avec fièvre au *Serment du Jeu de Paume* dans la nef de l'église des Feuillants devenue son atelier. Les événements politiques se bousculaient au point de rendre inopportun le portrait de nombre des acteurs; d'autre part, comme l'a relevé Chénier, l'habit moderne excluant le drapé rendait le tableau difficile à réaliser.

Après 1795, David marqua le pas; il fallait faire oublier son passé jacobin de membre du Comité de salut public. Il avait porté au point suprême l'éloquence révolutionnaire dans ses discours à la Convention, plus ou moins bien prononcés (et où il bénéficiait, dit-on, du concours de Chénier), et surtout par ses mises en scène des fêtes de la rue et par la ferveur de ses œuvres. L'autoportrait, si simple, peint en prison, montre qu'il pouvait dépouiller le costume rutilant du conventionnel (dont il avait lui-même donné le dessin). Dans les portraits des Sériziat (1795, Louvre), sa main est plus ferme et, pour certains détails, plus élégante que jamais.

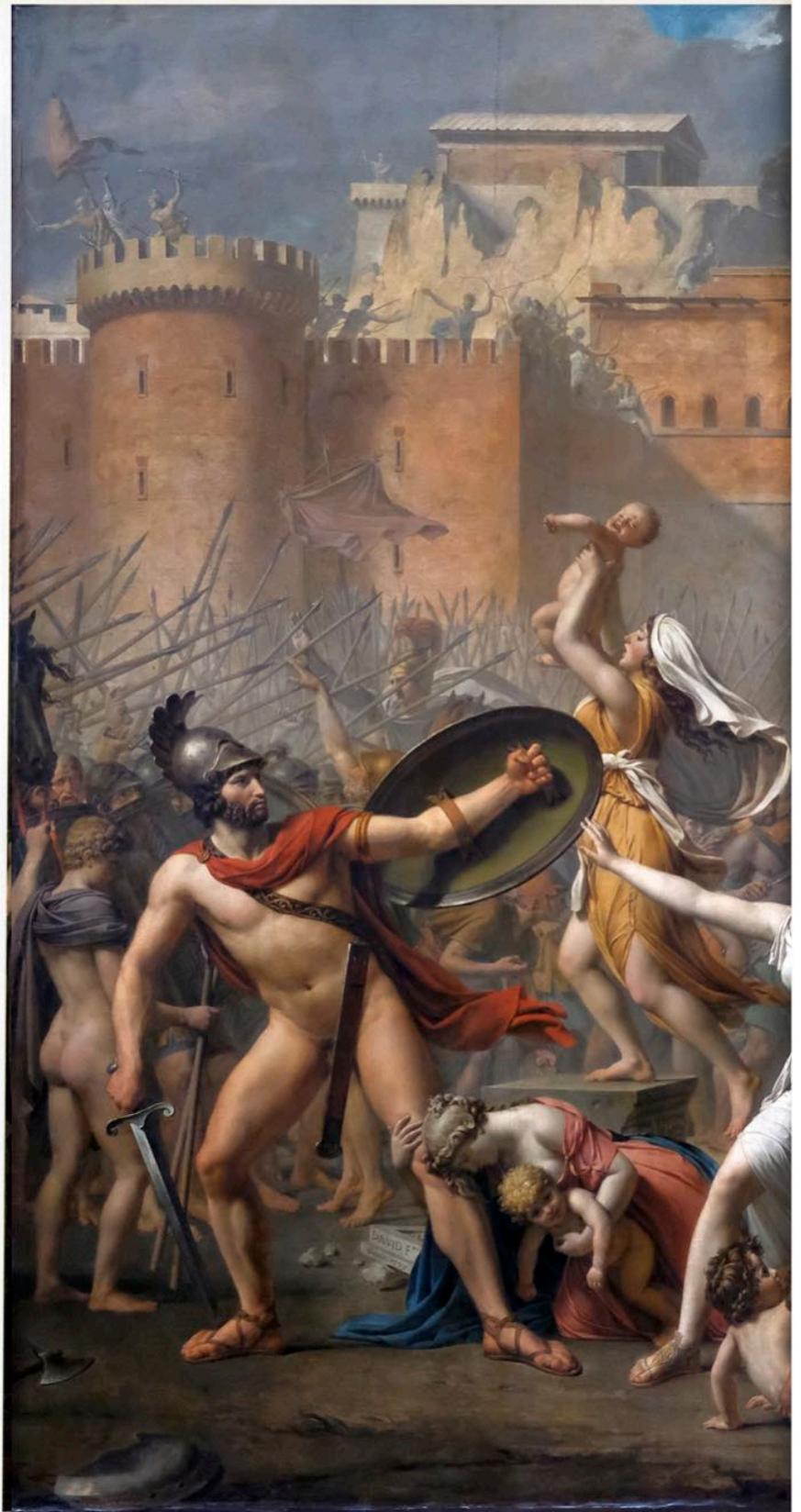


Jacques Louis David, *Étude d'ensemble pour Le Serment des Horaces*. Vers 1773. Pierre noire, 25,9 × 35,4 cm. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques.



Jacques Louis David, *Étude d'ensemble pour Les Sabines*. 1799.
Plume, encres brune et noire, lavis gris et rehauts de blanc
sur traits de crayon noir, 47,6 × 63,6 cm.
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques.

Jacques Louis David, *Les Sabines*. 1799.
Huile sur toile, 385 × 522 cm. Paris, musée du Louvre.







Jacques Louis David, *Étude pour Léonidas aux Thermopyles*. 1813. Plume et encre noire, lavis gris et rehauts de gouache blanche sur traits de crayon noir, 21 × 28 cm. Paris, musée du Louvre.

Une énorme peinture (3,85 × 5,22 m), *Les Sabines*, qui apparut au Salon de 1799, provoqua une véritable stupeur. Un nouveau seuil était franchi : sans doute ce qu'il devait appeler le « style grec », tout en frise, dense, la couleur sacrifiée à l'intrépidité du dessin. Ouvrage d'un savoir-faire évident, mais peut-être trop longtemps médité. En tout cas, avec ses casques voyants et ses nus trop nombreux, ce fut le premier exemple d'une éloquence sans chaleur. On avait bien appris la leçon de Winckelmann : la beauté est dans la grandeur calme des statues. « David astre froid », dira Mario Praz²⁵. L'intention patriotique ne fait pas de doute. C'est la mère patrie qui crie : « Arrêtez ! » Mais les gesticulations de ces héros de théâtre trahissent une utilisation massive des recettes d'atelier.

Obstiné autant qu'on peut l'être, David allait, quinze ans plus tard, donner une contrepartie non moins ambitieuse à ses *Sabines* avec le *Léonidas* (1814), où le génie n'a pas davantage enlevé l'ensemble. Il lui fallait un appel puissant de l'évène-

ment pour exalter son tempérament. Il le trouva avec Napoléon. Et ce fut le tour de force du *Sacre*.

La volonté de prédominance se manifesta par la campagne de presse annonçant l'exposition des *Sabines*. Le grand tableau, dûment assorti d'un livret commenté, fut présenté dans les anciens locaux de l'Académie d'architecture au Louvre, comme l'avaient déjà pratiqué à Londres les peintres américains Copley et West. Initiative surprenante qui mettait l'artiste en marge des institutions et eut des imitateurs (Regnault, Isabey, plus tard Géricault et Courbet).

L'exaltation républicaine et patriotique de David ne fait pas le moindre doute et – contrairement à ce qu'on a parfois été tenté de dire – elle n'a jamais disparu de son cœur. Mais il faut ajouter deux choses à ce trait fondamental. L'ouvrage de la Révolution se confondait avec la nouvelle grandeur nationale, le primat de l'art français « régénéré ». Son immense orgueil s'est déployé à l'unisson de l'appel de la République. On sait

aussi comment, dans son exil, le vieillard se remémora la période où il fut en quelque sorte le « directeur des arts » (et, si l'on veut être cruel, le Le Brun de Robespierre) : « Ah ! Monsieur, vous ne pouvez vous faire une idée des merveilleuses processions, des brillantes cérémonies qu'amenait chaque jour ; [...] la Raison, la Liberté traînées sur des chars antiques, des femmes superbes, Monsieur, la ligne grecque dans toute sa pureté, de beaux jeunes gens en tunique, de belles jeunes filles en chlamyde, qui jetaient des fleurs ; et puis à travers tout cela des hymnes de Lebrun, de Méhul, de Rouget de Lisle²⁶. » Ce langage ne peut tromper. Nous sentons là le ressort profond d'un tempérament d'artiste à qui son époque a fourni une occasion prodigieuse de restituer l'antique au monde présent. David était un peintre et un imprésario avant d'être un conventionnel militant, révolutionnaire en peinture comme en politique. D'ailleurs, dans sa défense après Thermidor, il lui arriva de déclarer : « Je vous assure qu'il me faisait plutôt la cour qu'on ne peut dire que je la lui aie faite. » Il parlait de Robespierre. Y aurait-il eu quelque chose d'analogue dans ses rapports avec Napoléon ?

AUTOUR DE DAVID

La suprématie de David ne doit pas faire oublier des orientations peu compatibles avec son art. En 1789, il y avait dans son atelier quatre concurrents possibles pour le prix de Rome : Fabre, Gérard, Gros, Girodet. Le premier se fixa en Italie et gagna sa vie à Florence, puis en France, en peignant des portraits. Il était devenu collectionneur, ce dont bénéficia sa ville natale, Montpellier.

Les autres connurent tous de brillantes carrières qui démontrent bien la force acquise par les peintres français. François Gérard était entré à seize ans chez David. Après son temps de Rome, il s'imposa dans le registre héroïque avec *Bélisaire* – hommage, peut-être critique, à son



Anne Louis Girodet-Trioson, *Le Sommeil d'Endymion*. Salon de 1793. Huile sur toile, 198 x 261 cm. Paris, musée du Louvre.

maître? –, puis avec *L'Amour et Psyché* (Salon de 1798, Louvre), encore une variation sur le thème le plus typique du registre érotique élevé : des nudités de porcelaine doucement modelées sous une lumière irréaliste. Il participa, on l'a vu, au décor ossianique de la Malmaison et exécuta de nombreux portraits de la famille et de la cour impériales : une sorte de David adouci, doté d'un modelé plus souple. Il réussit le tour de force de se faire reconnaître comme le peintre quasi officiel de la Restauration.

En 1789, Girodet, âgé de vingt-deux ans, réalisait une surprenante *Déposition*

pour un couvent de Capucins. Dans cette époque rare en œuvres religieuses, cette toile étonne par sa qualité funèbre : des ombres dures que traverse une lumière lunaire enveloppant le groupe douloureux replié en bas du tableau. Il y a quelque chose de David dans la sobriété des plans, mais avec une plénitude inattendue, un art de sentiment tout autre (église de Montesquieu-Volvestre).

En 1794, Girodet écrivait de Rome : « Je tâche de m'éloigner de son genre le plus qu'il m'est possible²⁷. » Il s'agissait, bien entendu, de David. À Rome, ce jeune artiste cultivé s'était attaché à peindre une

toile étrange qui fit sensation au Salon de 1793 : *Le Sommeil d'Endymion* (Louvre). C'est un des premiers tableaux « lunaires » que l'on connaisse : les ténèbres bleuâtres, le rayon tombant sur le torse rose de l'éphèbe endormi, le geste de l'Amour écartant les feuillages pour dégager le passage de la clarté qui « respire toute la chaleur de la passion et vient expirer sur la bouche du beau dormeur²⁸ ». Le sourire complice de l'Éros déguisé en Zéphyr, vu à contre-jour et joliment ourlé de lumière, appartient au répertoire des scènes galantes, tandis que le corps d'Endymion est une sorte de marbre antique amolli et



Antoine Jean Gros, *Bonaparte au pont d'Arcole*. 1796. Salon de 1801.
Huile sur toile, 130 × 94 cm. Versailles, musée national du Château.

suave; mais l'idée remarquable d'avoir éliminé la déesse en la remplaçant par un rayon amoureux donne à la composition un caractère féérique inoubliable. Rien de plus loin des événements qui secouaient Paris et la France.

Girodet devenait l'un des grands peintres de la volupté, à cent lieues de l'orthodoxie davidienne. Il avait médité Corrège et le léonardisme comme son camarade, un peu plus âgé, Prud'hon. Mais pour rendre mieux compte de cette invasion du vaporeux dans l'*Endymion* qui, vers 1800, allait trouver un climat si favorable, on a pu rappeler le succès du

mesmérisme et des doctrines sur les affinités occultes des éléments, dont sont remplies les *Harmonies de la nature* de son aîné Bernardin de Saint-Pierre : un phénomène de phosphorescence accompagne l'accomplissement amoureux. C'est en tout cas la figure que Balzac s'est plu à associer à la beauté troublante d'un castrat romain dans *Sarrazine* (1830). David comprit sans peine qu'il y avait là une poésie totalement étrangère à la sienne. Devant l'*Ossian* de 1802, il eut ce mot remarquable : « Ce sont des personnages de cristal qu'il nous a faits là²⁹. » Poète, féru de théorie, Girodet allait donner de

nombreuses preuves de son génie original et sophistiqué.

Talent précoce et profitant après 1793 d'un long séjour en Italie où il ne se contenta pas d'étudier les œuvres classiques, Antoine Gros fut sans doute le peintre de sa génération le plus riche en expériences picturales. Il connut l'armée d'Italie, et son *Bonaparte à Arcole* (1796, présenté en 1801; Versailles) marqua le début d'une longue collaboration aux fastes impériaux. On verra que, sans parvenir à se détacher complètement de l'aura davidienne, il a beaucoup compté pour les artistes du siècle suivant.