



**HAL**  
open science

## Le Portrait et la hiérarchie académique après 1815

Marie-Claude Chaudonneret

► **To cite this version:**

Marie-Claude Chaudonneret. Le Portrait et la hiérarchie académique après 1815. 2008. halshs-00260123

**HAL Id: halshs-00260123**

**<https://shs.hal.science/halshs-00260123>**

Preprint submitted on 3 Mar 2008

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **Le Portrait et la hiérarchie académique après 1815**

par Marie-Claude Chaudonneret

A l'issue de chaque Salon, la direction générale des Musées rédigeait un rapport où elle dressait un bilan de la production artistique nationale. Pendant la Restauration, le rapporteur, dans ses commentaires sur la peinture, suivait la hiérarchie des genres. Les portraits faisaient partie, selon la conception académique, des genres mineurs ; ils étaient donc mentionnés en fin de rapport et commentés de façon fort succincte. Au début de la monarchie de Juillet, les rapports officiels sur le Salon donnèrent au genre du portrait une place plus importante et réévaluèrent sa position dans la hiérarchie académique. En 1834, les portraits, jusque là mentionnés après les scènes de genre et souvent mêlés à d'autres genres inférieurs, étaient classés en deuxième position : entre la peinture d'histoire et la scène de genre. Ce nouveau classement fut justifié dans le rapport du Salon suivant, celui de 1835 : « Les peintres de portraits appartiennent autant à l'histoire qu'à la peinture de genre. J'ai déjà eu l'occasion de le dire plusieurs fois, et c'est bien le cas ici de le répéter. On reconnaît dans les ouvrages des peintres de portraits le genre d'étude auquel ils se sont plus spécialement donnés<sup>1</sup> ». Autrement dit, la distinction était établie entre les artistes qui concevaient le portrait comme une peinture d'histoire et ceux qui, à la façon des peintres de genre, insistaient sur les détails, l'anecdote, privilégiaient « la vérité » au détriment de l'idéalisation.

Les rapports officiels sur les premiers Salons de la monarchie de juillet confirmaient l'évolution du statut du portrait, évolution sur laquelle la critique d'art avait insisté sous la Restauration. Ces rapports consacraient également l'éclatement de la hiérarchie académique avec l'interpénétration des genres, l'une des caractéristiques du romantisme pictural. Dans les années 1820, les chroniqueurs du Salon avaient mis l'accent sur le recul de la peinture d'histoire entendue au sens traditionnel, au profit de genres méprisés comme subalternes : la scène de genre et le portrait dont la production n'avait cessé de se développer. Ils soulignaient qu'il devenait de plus en plus difficile d'établir une séparation entre peinture d'histoire et portrait. Bien des critiques dénonçaient l'absurdité de vouloir établir des frontières entre les

genres, alors que ces frontières devenaient de plus en plus perméables. Le meilleur exemple de ce brouillage des catégories est la production du populaire et très fécond Horace Vernet. La critique admirait le « talent flexible » du peintre qui passait très facilement d'un genre à l'autre ; elle constatait donc l'impossibilité de classer ses tableaux selon la hiérarchie académique. Ainsi, dans son compte rendu du Salon de 1817, Toussaint Emeric-David remarquait que « les tableaux que M. Vernet annonce comme de simples portraits, représentent des scènes militaires, dans lesquelles les figures en pied ou à cheval, offrent en action le personnage qu'il a voulu peindre<sup>2</sup> ». Le livret du Salon donne, en effet, comme titre *Portrait du colonel M...* et *Portrait du Colonel C...*. Il est possible que Vernet ait présenté ses deux scènes militaires comme des portraits pour échapper au règlement du Salon qui limitait, par artiste, le nombre d'œuvres dans chaque genre<sup>3</sup>. Ce qui tendrait à prouver que le respect des codes académiques n'avait aucune importance pour Vernet.

Un autre constat était fait par la critique après 1815 : les grands peintres d'histoire de l'Empire s'adonnaient majoritairement au Portrait ; il fallait donc reconsidérer ce genre, le réévaluer par rapport à la hiérarchie académique. Quand, après son succès au Salon de 1819 où il avait présenté *L'Abdication de Gustave Wasa*, Hersent abandonna la peinture d'histoire pour le portrait, les regrets furent unanimes ; c'était une forme de régression : « Il semble avoir laissé reposer le génie de l'invention pour se livrer à celui de l'imitation<sup>4</sup> ». Mais, quand il fut question des peintres d'histoire ayant illustré l'épopée napoléonienne, le jugement fut autre. En 1824, le chroniqueur du *Moniteur universel*, alors qu'il considérait avec quelque mépris les portraits mondains de « l'aimable » Hersent, affirmait la supériorité de Gérard dans ce genre et faisait l'éloge des deux portraits de Girodet, *Bonchamp* et *Cathelineau*, « deux véritables tableaux d'histoire qui disent plus de choses que de longues narrations<sup>5</sup> ». Déjà en 1817, Edme-François Miel, pour un autre tableau de la série des généraux vendéens<sup>6</sup>, *Henri de Larochejaquelain* de Guérin, avait souligné que « ce portrait est un tableau d'histoire<sup>7</sup> ». Le critique de *La Quotidienne*, toujours au Salon de 1824, notait que le genre du Portrait avait pris une extrême importance « depuis que les hommes d'un véritable talent lui ont consacré leurs pinceaux », et commentait avec bienveillance le *Portrait de Chaptal* de Gros<sup>8</sup>. De même, au Salon de 1827, alors que Gros exposait quatre portraits dont celui du *Comte de Villemazy*, Béraud écrivait que ces portraits « sont peints avec cette figure, cette énergie, cette fougue de pinceau qu'on admire dans les meilleurs ouvrages de l'auteur<sup>9</sup> », c'est-à-dire

les grands tableaux d'histoire de l'Empire. Les tableaux d'histoire, présentés par Gros aux Salons de la Restauration, furent ou mal accueillis par la critique, ou passés sous silence. Seuls ses portraits étaient commentés favorablement. Aussi, considérer les portraits de Gros comme appartenant à un genre inférieur revenait à arrêter sa carrière de peintre d'histoire à 1815, alors même que, à partir de ce moment, Gros était reconnu comme l'un des maîtres de l'école nationale, comme le père de l'école moderne de peinture.

Face au nombre croissant de portraits, certains chroniqueurs du Salon cherchèrent à les classer. Ainsi, lors du Salon de 1822, la revue *Annales de la littérature et des arts* donnait, pour guider le visiteur du Salon, un « tableau synoptique » qui établit deux catégories de portraits : les « portraits historiques » et les « portraits de simples particuliers<sup>10</sup> ». Néanmoins, « les portraits historiques », bien que supérieurs à ceux de « simples particuliers », étaient encore perçus comme appartenant à un genre subalterne. Dans ce tableau, la production picturale était départagée en cinq classes : les portraits faisaient partie de la troisième classe après les tableaux d'histoire, après les paysages et avant la scène de genre. La distinction entre deux types de portrait n'était pas nouvelle ; le portrait du monarque ou un portrait équestre n'entraient pas dans la même catégorie qu'un portrait d'un particulier ou un portrait en buste. Jean-Pierre Brès réaffirmait ici son attachement à la traditionnelle hiérarchie, précisément au moment où d'autres critiques commençaient à départager les portraits non en fonction du sujet, de l'identité du modèle mais en fonction du mode de représentation. Cette réévaluation du genre du portrait est particulièrement évidente lors du Salon de 1824 pour lequel les « trois G » de l'Empire avaient présenté un grand nombre de portraits : cinq portraits de Gérard dont *Louis XVIII dans son cabinet de travail aux Tuileries*, cinq de Girodet dont les deux généraux vendéens, et le *Portrait de Chaptal* de Gros. Ces critiques reconnaissaient que, lorsqu'un véritable peintre d'histoire concevait un portrait, il le faisait avec son savoir-faire de peintre d'histoire : il n'abandonnait pas l'invention pour l'imitation. Ils départagèrent donc la production de portraits en fonction du style. Les commentaires de l'ancien élève de David, Etienne-Jean Delécluze, ardent défenseur du Grand genre, sont particulièrement significatifs. Il entendait montrer que certains portraits étaient conçus comme des tableaux d'histoire, en partie pour hisser son ancien condisciple chez David, Ingres, au statut de chef de l'école<sup>11</sup>. En effet, les premiers élèves de David ne pouvaient plus y prétendre : Girodet venait de mourir ; Gros était sur le déclin et l'atelier de David, qu'il avait repris, périclitait. Dans son compte

rendu du Salon de 1824<sup>12</sup>, Delécluze établit une comparaison entre le *Portrait de Norvins* d'Ingres et le *Portrait équestre du duc d'Angoulême* de Vernet pour opposer deux types de portraits. Le premier, le portrait en buste d'un notable, aurait autrefois fait partie des genres inférieurs alors que le second, le duc d'Angoulême à cheval pendant la guerre d'Espagne, aurait été perçu comme un « portrait d'histoire ». En choisissant de comparer un buste et un portrait équestre, Delécluze repoussait une hiérarchie fondée sur le sujet. Il affirmait donc que le portrait d'Ingres était un « ouvrage de ce qu'on peut vraiment appeler un peintre d'histoire. Si on aime mieux, je dirai que M. Ingres sait manier le style grand élevé et simple ». Et il ajoutait que le soin apporté aux détails loin de céder au pittoresque est « toujours employé à faire ressortir et parler le tout » c'est-à-dire une forme d'idéalisation, cet idéal propre à la peinture d'histoire. Au contraire, Vernet cherchait à « rendre la vérité exacte », c'est-à-dire qu'il insistait sur la narration, sur l'anecdote. Selon le critique, Vernet obéissait ainsi, contrairement à Ingres, au « goût général du public ». Lors du Salon de 1833, alors que le nombre de portraits était « immense<sup>13</sup> », Delécluze, toujours pour honorer Ingres qui avait présenté *Monsieur Bertin*, opposa, avec encore plus de force, deux types de portraits, ceux ravalés au rang de « marchandise courante » et ceux qui « sont des objets d'art<sup>14</sup> ».

A la suite de Delécluze, le directeur général des Musées, Auguste de Forbin, lui aussi ancien élève de David, considérait les portraits d'Ingres comme appartenant au « genre noble ». C'est ce qui apparaît dans le rapport officiel du Salon de 1833<sup>15</sup>. A la fin de ce rapport, le directeur des Musées, soumettant à l'Intendant général de la Liste civile les noms d'artistes susceptibles de recevoir la Légion d'Honneur, proposait de promouvoir Ingres dans l'ordre de la légion d'honneur au grade d'officier. Seul un peintre d'histoire était en droit d'obtenir cette haute distinction et Ingres n'avait exposé que deux portraits, *Madame Devaucey* et *Monsieur Bertin*. La proposition du directeur, inattendue, devait être justifiée. Il soulignait donc qu'il était difficile de proposer des noms pour la croix d'officier de la Légion d'honneur : « Beaucoup d'artistes ont des droits égaux. [...] Un seul artiste, Mr Ingres remplit toutes les conditions désirables ; comme chef d'Ecole, il a rendu de très grands services aux arts. Quoiqu'il n'ait exposé cette année que deux portraits, l'un de ces ouvrages [*Monsieur Bertin*] est une production de premier ordre. Je crois devoir proposer pour cet artiste la décoration d'officier de la Légion d'Honneur qui n'a pu lui être accordée, lorsqu'il a exposé

son Plafond d'Homère<sup>16</sup>, parce que à cette époque il n'avait pas le temps prescrit par l'ordonnance pour passer à un grade supérieur ».

Cette explication était la suite logique du rapport sur l'exposition, rapport qui précédait et justifiait les propositions de décorations et de récompenses. En 1833, le directeur constatait la fin de la peinture d'histoire entendue au sens traditionnel. Dans la rubrique « Peinture d'histoire » il ne citait aucun tableau d'histoire, il mentionnait seulement les peintures des plafonds de la deuxième partie du Musée Charles X. Dans la rubrique consacrée aux « Peintres de portraits » il s'abstint de donner le nom d'Ingres. Néanmoins, pour que ce peintre puisse apparaître dans ce rapport comme peintre d'histoire, le directeur accomplit un retour en arrière « quoiqu'il soit d'usage dans un Rapport sur le Salon de ne mentionner que les travaux exécutés depuis l'exposition précédente ». Il faisait état des aménagements de la salle des Sept cheminées du Louvre avec l'accrochage des deux tableaux de Gérard, *La bataille d'Austerlitz* (1810) et *L'Entrée de Henri IV à Paris* (1817) puis en venait à Ingres : « Je ne puis non plus passer sous silence le Plafond représentant l'Apothéose d'Homère exécuté en 1828 par Mr Ingres dans la dernière salle du musée des antiquités grecques et romaines. Cet ouvrage n'était pas entièrement terminé à l'époque où il fut placé ; depuis ayant reçu son complément, il a classé son auteur au rang du maître le plus célèbre de notre Ecole ». Après la mort de Girodet et l'irréversible déclin de Gros, Ingres devenait, plus que « le maître le plus célèbre », le véritable chef de l'Ecole nationale avec à la fois *L'apothéose d'Homère*, digne des plus fameux tableaux de Gérard, mais aussi avec *Monsieur Bertin*. Cette dernière œuvre était un portrait d'un genre inédit, une véritable peinture d'histoire ; le rapport officiel ne le dit pas clairement mais, en ne mentionnant pas le nom d'Ingres avec les peintres de portraits, il le suggère fortement. Delécluze, dans son compte rendu du Salon de 1833, l'affirmait nettement : les deux tableaux d'Ingres, « qui sont des objets d'art », étaient classés non avec les portraits mais avec les peintures de « Haut style », le peintre ayant su dépasser l'imitation pour apporter une part d'idéal, ce qui était le propre du Grand genre<sup>17</sup>. D'une certaine façon, avec les œuvres d'Ingres, le portrait était non seulement digne de la peinture d'histoire mais tendait à la remplacer ; il était devenu, dans les années 1830, « le genre moderne<sup>18</sup> ».

La modernité des portraits d'Ingres fut fortement soulignée par Charles Lenormant lors du Salon de 1833 : « Quel évènement que les deux portraits de M. Ingres ! Autour de ces

deux portraits, vous voyez se grouper une foule de jeunes gens passionnés qui rêvent de régénération de l'art ancien ; chez les autres artistes, c'est une inquiétude, une colère concentrée, les éléments d'une réaction qui couve et dont les symptômes éclatent déjà<sup>19</sup> ». Les deux œuvres d'Ingres suscitaient une nouvelle bataille entre anciens et modernes. Dans les années 1820 le débat se cristallisait autour de la peinture d'histoire, en 1833 le portrait était devenu l'enjeu de la modernité.

---

<sup>1</sup> *Salon de 1835. Rapport à Monsieur l'Intendant général*, 30 avril 1835, Archives des Musées Nationaux,

<sup>2</sup> *Moniteur universel*, 6 juin 1817.

<sup>3</sup> Les peintres ne pouvaient pas présenter plus de trois œuvres par genre. Au Salon de 1817, Horace Vernet avait proposé sept œuvres : trois peintures d'histoire, deux scènes de genre ; il ne pouvait donc présenter les deux « portraits » auxquels fait allusion Emeric-David comme des tableaux d'histoire.

<sup>4</sup> P. V., « Salon de 1822 », *Tablettes universelles*, 1822, p. 272.

<sup>5</sup> Livraison du 12 décembre 1824

<sup>6</sup> En 1816 la Maison du roi avait commandé, pour le château de Saint-Cloud, les portraits de huit généraux vendéens. Aujourd'hui ces portraits sont au musée de Cholet.

<sup>7</sup> M... [Miel], *Essai sur le Salon de 1817, ou examen critique des principaux ouvrages dont l'exposition se compose*, Paris, 1817, p. 319.

<sup>8</sup> Livraison du 1<sup>er</sup> décembre 1824.

<sup>9</sup> Antony Béraud, *Annales de l'École française des Beaux-Arts*, Paris, 1827, p. 98-100.

<sup>10</sup> Jean-Pierre Brès, « Exposition au Louvre des productions des artistes modernes », *Annales de la littérature et des arts* », t. 7 (1822), p. 394.

<sup>11</sup> Voir Sébastien Allard et Marie-Claude Chaudonneret, *Ingres. La réforme des principes : 1806-1834*, Lyon, Fage éditions, 2006, chapitres 3 et 4.

<sup>12</sup> *Journal des débats*, 12 décembre 1824.

<sup>13</sup> *Journal des débats*, 3 mars 1833.

<sup>14</sup> *Journal des débats*, 20 mars 1833

<sup>15</sup> *Rapport sur l'exposition de 1833*, avril 1833, Archives des Musées Nationaux, X Salon 1833.

<sup>16</sup> Il s'agit de *L'Apothéose d'Homère*, plafond du musée Charles X inauguré lors du Salon de 1827-1828. Ingres avait été nommé chevalier de la Légion d'Honneur à l'issue du Salon de 1824. Le délai était trop court pour une promotion en 1828.

<sup>17</sup> *Journal des débats*, 20 et 22 mars 1833.

<sup>18</sup> Sébastien Allard, « Entre le roman et l'histoire, le portrait français vers 1835 », catalogue de l'exposition *Portraits publics, Portraits privés, 1770-1830*, Paris, RMN, 2007, p. 54-57.

<sup>19</sup> Charles Lenormant, *Salon de 1833*, Paris, 1833, p. 159.