



HAL
open science

L'école de David
Marie-Claude Chaudonneret

► **To cite this version:**

| Marie-Claude Chaudonneret. L'école de David. 2013. halshs-00838850

HAL Id: halshs-00838850

<https://shs.hal.science/halshs-00838850>

Preprint submitted on 26 Jun 2013

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.

L'École de David

Marie-Claude Chaudonneret

En 1855, Etienne-Jean Delécluze, ancien élève de David devenu à partir de 1819 l'un des critiques d'art les plus fins et les plus influents de son époque, publiait *Louis David, son école et son temps. Souvenirs*¹, parution qui « fit date » souligne Antoine Schnapper dans son avant-propos au catalogue de l'exposition *David*². L'ouvrage de Delécluze était en gestation depuis de nombreuses années ; il était achevé en 1838 et connu de quelques uns, l'auteur ayant lu, comme il le rapporte lui-même, les deux premiers chapitres chez Madame Récamier devant un auditoire important³.

Il est fort probable que Delécluze, entré chez David en 1797, ait eu l'idée de rassembler ses souvenirs d'atelier dès l'exil de son maître en 1816. A Bruxelles, loin de Paris, David avait acquis une stature de « grand homme ». On oubliait l'homme public, le politique pour retenir seulement le peintre. Bien des artistes, des anciens et fidèles élèves tel que Gros, mais également des jeunes gens firent le pèlerinage à Bruxelles pour recueillir des conseils ou simplement pour rencontrer, avant qu'il ne meure, un peintre illustre digne de passer à la postérité. En 1820, Géricault et Horace Vernet, pourtant chefs de file de la nouvelle et ardente génération, visitèrent David. Le célèbre exilé était alors consacré comme l'un des plus grands peintres vivants ; il était honoré lors des Salons de La Restauration bien que n'y figurant pas. En effet, nombre de salonnières faisaient précéder leur compte rendu de considérations générales donnant un état de l'école française ; ces petits abrégés d'une histoire de la peinture française depuis la fin du XVIII^e siècle débutaient avec David. Autrefois perçu comme « le réformateur », David était devenu le père de l'école moderne de peinture. Par ailleurs, toujours sous la Restauration, ses œuvres étaient visibles dans le nouveau musée dévolu aux meilleures œuvres des artistes vivants, le musée du Luxembourg : trois peintures

¹ Etienne-Jean Delécluze, *Louis David, son école et son temps. Souvenirs*, Paris, Didier, 1855. Nouvelle édition annotée par Jean-Pierre Mouilleseaux, *Louis David, son école et son temps*, Paris, Macula, 1983.

² Antoine Schnapper et Arlette Serullaz, *David*, cat. expo, Paris, RMN, 1989, p. 13.

³ Etienne-Jean Delécluze, *Souvenirs de soixante années*, Paris, Lévy, 1862, p. 302.

furent accrochées dès l'inauguration en 1818. L'année suivante ce musée présentait cinq peintures de David et, en 1824, le peintre triomphait avec sept tableaux, ce qui en faisait l'artiste le mieux représenté. Il occupait donc une place d'honneur au Luxembourg ainsi que dans le catalogue du musée où ses tableaux avaient droit à de très longues notices explicatives, ce qui n'est pas le cas pour ceux des autres peintres. Ce musée devait être « avantageux pour la gloire de l'École française » comme il était mentionné dans le premier catalogue publié en 1818. Il devait également permettre de retracer une histoire de la peinture moderne nationale, depuis le fondateur, c'est-à-dire David. Celui-ci débutait ainsi une prestigieuse lignée d'artistes modernes qui se prolongeait jusqu'aux jeunes débutants au talent prometteur. David apparaissait bien comme un chef d'école. En présentant les œuvres des jeunes artistes auprès du grand maître, l'école nationale se révélait d'une grande richesse et d'une grande diversité comme le soulignait Émeric-David au moment de l'inauguration du musée⁴.

La deuxième consécration officielle de David eut lieu au début de 1826 : quelques jours après sa mort les œuvres du peintres furent retirées du Luxembourg pour être accrochées dans la Grande Galerie du Louvre à la suite des anciens maîtres. Dans son *Journal*, à la date du 4 janvier 1826, Delécluze mentionnait la mort de David à Bruxelles le 29 décembre précédent. Et, très admiratif de son ancien maître, il affirmait son intention de « rassembler tous les documents nécessaires » pour pouvoir éclairer « l'histoire des vicissitudes de l'art en France depuis 1780 jusqu'à la mort de David »⁵. Delécluze avait commencé son journal intime quelques mois plus tôt, le 2 décembre 1824 alors qu'il venait de faire la connaissance du jeune Ary Scheffer qui lui montra un petit tableau inachevé : « c'est la mort de ce pauvre Géricault ». Un peu plus loin, à la date du 13 décembre, il consacrait de longues pages à la mort et aux obsèques de Girodet, l'un des élèves les plus illustres du premier atelier de David. Dans sa relation des funérailles, il insistait sur le désespoir de Gros défendant « l'École de David comme la seule bonne » et attaquant la jeune génération. Delécluze avait compris que ces événements de 1824, en particulier la mort de Girodet et celle de Géricault, marquaient

⁴ T. [Pierre-Toussaint Émeric-David], « Musée de la Chambre des Pairs », *Moniteur universel*, 22 mai 1818. Sur la création et les débuts du musée du Luxembourg, voir Marie-Claude Chaudonneret, *L'État et les artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet*, Paris, Flammarion, 1999, p. 30-36.

⁵ *Journal de Delécluze, 1824-1828*. Texte publié avec une introduction et des notes par Robert Baschet, Paris, Grasset, 1948.

la fin d'une période et qu'il fallait donc rassembler, pour la postérité, des informations sur le maître, sur son atelier. C'est vingt ans plus tard que Delécluze publiait ses souvenirs sous le titre *Louis David, son école et son temps. Souvenirs*. Dans l'avertissement à l'ouvrage il expliquait pourquoi il avait tant attendu pour le publier : « Il y a plusieurs années que l'ouvrage que je présente au public est composé, mais différentes raisons m'en ont fait différer la publication jusqu'à ce jour ; la principale a toujours été le choix du moment où je pourrais trouver le public disposé à accueillir cette histoire du peintre Louis David et de son école. L'admiration pour les ouvrages de cet illustre artiste a été si exclusive jusqu'au moment de sa mort, et ils ont été critiqués, dénigrés même avec tant de violence et d'injustice pendant les quinze ou seize années qui ont suivi son exil, qu'il m'a paru indispensable d'attendre que le temps eût calmé l'effervescence de ces passions contraires⁶ ».

Ce moment favorable aurait été, selon Delécluze, 1855. Or, à cette date les passions étaient calmées depuis longtemps. Deux ans après le bannissement de David, l'exposition de ses œuvres au Luxembourg n'avait pas suscité de polémiques. De même, personne n'avait contesté l'accrochage des peintures du régicide dans le musée royal du Louvre, au cœur de l'ancien palais des rois. « La mort en exil est une réhabilitation » écrivait Louis de Maynard, en 1833, dans son article sur « David et son école⁷ ». Ce texte avait été précédé d'une première livraison, « Des peintres avant David⁸ », où l'auteur stigmatisait l'état de dégénérescence dans laquelle se trouvait la peinture française avant que David prenne « la tête de notre peinture ». Louis de Maynard mettait ensuite l'accent sur David le réformateur et ses élèves en distinguant bien deux générations : Gérard, Girodet et Gros qui « ont fait les derniers beaux jours de l'Empire » et Ingres « né depuis la Restauration ». Ces deux livraisons pour *L'Europe littéraire* étaient une sorte de préambule au Salon de 1833 à la suite duquel Ingres fut non seulement reconnu comme l'un des plus grands peintres vivants mais également consacré par l'administration comme un chef d'école⁹. En 1833, David n'était plus

⁶ Delécluze, *op. cit.* (note 1), édition de 1983, p. XIX.

⁷ L. de M. [Louis de Maynard], « État actuel de la peinture en France. Deuxième article. David et son École », *L'Europe littéraire*, 11 mars 1833.

⁸ *L'Europe littéraire*, 4 mars 1833.

⁹ *Rapport sur le Salon de 1833*, Archives des Musées nationaux, X Salon 1833.

contesté ; il était bien reconnu, et admiré, comme le fondateur d'une école nationale féconde.

Delécluze jugea que l'année 1855 était le moment propice pour publier son ouvrage achevé en 1838, non en raison du recul nécessaire pour examiner sans passions l'œuvre de David comme il l'avait écrit, mais parce que cette année 1855 vit l'organisation de l'exposition universelle, « ce grand concours dans lequel la France devait se montrer digne d'elle-même » avait proclamé Napoléon III¹⁰.

Cette manifestation eut lieu dans un climat de compétition entre les divers pays, entre les écoles nationales. Le catalogue de l'exposition était divisé en deux parties: d'abord une section dévolue aux « Étrangers » avec un classement par pays puis une section consacrée à la France, le pays le mieux représenté. Aussi, les critiques dans leur grande majorité abordèrent la production des divers pays en fonction d'une école nationale : « puisque le livret a cru devoir séparer les écoles en autant de divisions qu'il y a, sur la carte d'Europe de nationalités différentes, faisons comme le livret¹¹ ». Ce qui leur permettait d'analyser la production française à part et de lui donner la meilleure place. En 1855, la France était alors au faite de sa puissance. Avec cette exposition elle devait démontrer non seulement la supériorité mais également la suprématie de son école de peinture

Delécluze donna pour le *Journal des débats* un compte rendu de l'exposition universelle en plusieurs livraisons¹², ensuite réunies, avec quelques ajouts, dans un ouvrage intitulé *Les Beaux-Arts dans les deux mondes*¹³. David, dont les œuvres étaient absentes de cette manifestation dévolue à l'art vivant, était mis en avant par le critique comme un chef d'école pour la France mais également pour l'Europe. Delécluze intitulait, en effet, son premier article « De la peinture en Europe¹⁴ » où, après avoir souligné le rôle pionnier de David dans « la renaissance de l'art antique » en Europe, il notait que « la nombreuse école de David se composait non seulement d'élèves français

¹⁰ Discours de Napoléon à la première séance de la commission impériale le 29 décembre 1853, catalogue de l'exposition de 1855, p. XII.

¹¹ Claude Vignon, Exposition universelle de 1855, Paris, Auguste Fontaine, 1855, p. 76.

¹² 23 mai, 27 octobre, 7 novembre, 20 novembre, 24 novembre, 30 novembre, 16 décembre 1855, 5 janvier 1856.

¹³ Etienne-Jean Delécluze, *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855*, Paris, Charpentier, 1856.

¹⁴ *Ibid.*, p. 1-2.

mais de ceux qui vinrent de toutes les parties de l'Europe pour recevoir les leçons et se pénétrer des principes de ce maître ». Et il donnait les noms de peintres suédois, prussiens, espagnols, belges, de sculpteurs espagnols et italiens : « l'école de David « est devenue européenne ». L'ancien élève de David et défenseur du grand genre soulignait ainsi l'universalisme de l'art français, du moins en ce qui concerne la peinture d'histoire et la statuaire. Si David eut un rôle européen, il était d'abord le chef de file d'une école nationale. Delécluze, comme bien d'autres critiques, réservait une place à part, inégalée, à la France : elle « présente cela de particulier que l'on y voit une suite d'ouvrages de nos artistes vivants qui datent de 1810 jusqu'à ceux qui ont été terminés il y a quelques mois. On peut suivre sans efforts la marche de la peinture en France pendant les quarante-cinq années qui viennent de s'écouler¹⁵ ». Le tableau le plus ancien datait non de 1810 mais de 1804, c'était un *Autoportrait* d'Ingres. Ingres, qui fit partie de l'atelier de David et qui eut pour condisciple Delécluze, était le peintre vivant le plus âgé (il avait 75 ans) et il s'imposait avec plus de quarante tableaux accrochés dans une salle qui lui était réservée.

La France ayant une place singulière par rapport aux autres pays, Delécluze avait averti qu'il avait adopté un autre type d'examen pour la production nationale : privilégier les « chefs de file » plutôt que les individualités¹⁶. Dans le chapitre introductif¹⁷, il avait brièvement résumé la marche de la peinture française : l'école de David, la réaction « romantique » contrebalancée par le système ingresque. Dans la partie consacrée à la production française¹⁸, il mettait l'accent sur deux « chefs de file », sur deux écoles se succédant, « Ecole de David » et « Ecole de M. Ingres ». L'école de David fut « florissante pendant plus de trente ans » ; David et ses élèves « soutinrent vigoureusement les intérêts de la grande école sérieuse ». Toujours selon Delécluze, une réaction commença en 1819 avec l'exposition du *Radeau de La Méduse* de Géricault puis en 1822 et 1824 avec les peintures de Delacroix, « jeune homme de talent » mais coupable de donner le mauvais exemple aux jeunes gens qui se destinaient à l'art. Ingres aurait alors montré la bonne voie en imposant une véritable peinture d'histoire. En 1824 avec *Le Vœu de Louis XIII*, puis, et surtout, avec le plafond de *L'Apothéose d'Homère*

¹⁵ *Ibid.*, p. 196.

¹⁶ *Ibid.*, p. 195

¹⁷ *Ibid.*, p. 9-10

¹⁸ *Ibid.*, chapitre XXV, p. 193 et suivantes. *Journal des Débats*, 27 octobre 1855.

en 1827, « M. Ingres avait rendu son importance à la grande école d'où il sortait » ; c'était « un retour vers les grandes doctrines ».

L'analyse que donnait Delécluze en 1855 différait sensiblement de celle donnée au moment de la première exposition des deux peintures d'Ingres. Loin de revenir aux doctrines davidiennes, Ingres avait alors été présenté par le critique comme transgressant les principes davidiens. Dans son compte rendu du Salon de 1824¹⁹, Delécluze avait vigoureusement défendu *Le Vœu de Louis XIII*, peu compris, perçu par beaucoup comme un plagiat de Raphaël. Il avait alors souligné combien cet « artiste peu ordinaire » renouait avec la tradition des artistes du seizième siècle, réactualisait des « lois anciennes », bref faisait preuve d'une singulière originalité : « prenons le donc avec ses goûts, ses habitudes si loin des nôtres ». En 1827²⁰, Delécluze avait également noté que le peintre, en adoptant un parti archaïsant pour sa composition « fort originale » de *L'Apothéose d'Homère*, se départissait de l'idéal davidien. Laissant les principes de son maître, Ingres s'était tourné vers les fresques du Quattrocento : le tableau « révèle le goût prononcé que M. Ingres a pour l'école de Florence ».

Pour Delécluze, Ingres, en 1824 et en 1827, avait suivi une voie qui lui était propre ; il entendait régénérer les principes davidiens et non les suivre²¹. Le critique, ainsi que quelques autres auteurs, avait bien senti ce qui séparait la première « couvée » d'élèves de David, ceux qui étaient entrés dans l'atelier avant la Révolution, et l'effervescente deuxième « couvée » dont le meilleur représentant était Ingres²². En 1855, le même Delécluze ne soulignait plus la nouveauté radicale d'Ingres, ne mettait plus l'accent sur une manière originale. Au contraire, il affirmait que *Le Vœu de Louis XIII* et *L'Apothéose d'Homère*, en renouant avec « les bons principes », « les saines doctrines » enseignées par David, revenaient à la tradition. Les articles rédigés par Delécluze en 1855, et qui divergent d'avec ceux écrits sous la Restauration, doivent être replacés dans le contexte de l'exposition universelle. Pour glorifier l'école nationale,

¹⁹ *Journal des Débats*, 23 novembre 1824.

²⁰ *Journal des Débats*., 16 décembre 1827.

²¹ Sébastien Allard et Marie-Claude Chaudonneret, *Ingres. La réforme des principes : 1806-1834*, Lyon, Fage Éditions, 2006, chapitre 3.

²² Sur cette fracture générationnelle, voir : Sébastien Allard et Marie-Claude Chaudonneret, *Le suicide de Gros. Les peintres de l'Empire et la génération romantique*, Montreuil, éditions Gourcuff-Gradenigo, 2010.

Delécluze, et il ne fut pas le seul, fabriqua une histoire de l'art, une histoire idéale qui a engendré des clichés et empoisonné notre discipline.

Le caractère universel de l'exposition de 1855 provoqua des débats autour de la définition d'une école nationale et donc des maîtres. Il était acquis que l'école moderne de peinture débutait avec la réforme davidienne. Pour qu'il y ait une école nationale il fallait un chef et établir une filiation, une continuité du « génie français ». David était lui-même l'héritier de toute une tradition française, d'où sa place après sa mort au musée du Louvre à la suite des anciens maîtres français. En 1855, l'héritier de David, alors que ses premiers élèves (Girodet, Gros, Gérard) étaient morts depuis longtemps, ne pouvait qu'être Ingres, l'élève vivant le plus célèbre. Pour que David fût perçu comme un chef d'école, il fallait qu'il ait comme successeur, non un servile imitateur mais un grand artiste. D'où l'invention d'Ingres « suiveur de David », d'Ingres « classique ». De ce moment date aussi l'opposition et une supposée rivalité entre Ingres et Delacroix. Ce qui est absurde puisque ces deux peintres, bien que tous deux nés avant 1800, n'appartenaient pas à la même génération, près de vingt années les séparant. Delécluze, et bien d'autres chroniqueurs de l'exposition universelle, ont donné, dans leurs commentaires, une place privilégiée aux deux peintres. Il s'agissait, en effet, de mettre en évidence la continuité d'une école nationale mais également la variété du « génie français ». Étaient donc confrontés à l'exposition universelle deux peintres qui s'opposaient et se complétaient : « le classique » et le « romantique », le froid et le chaud. Cet antagonisme tendait à s'imposer aux visiteurs, chacun des deux peintres ayant une salle à part. Aussi, la grande majorité des critiques analysèrent à part les œuvres d'Ingres et de Delacroix en commençant par le plus âgé contribuant ainsi à opposer les deux artistes, le rejeton de la vieille école et le contestataire, chef des « romantiques ».

L'idée d'Ingres classique, par opposition à Delacroix, s'imposa à partir de 1855. Ensuite toute une historiographie fit de Delécluze un critique obsolète et borné, un défenseur acharné du classicisme, un adversaire de Delacroix et du « romantisme ». Loin de dénigrer Delacroix, Delécluze lui avait consacré, dans son compte rendu de l'exposition universelle, de longs passages où il saluait ses mérites. En fait, il réprouvait non le chef de file des « coloristes » mais ses médiocres imitateurs, tout comme il

attaquait les pasticheurs de David. Ce que Delécluze défendait donc avant tout c'était la peinture d'histoire entendue au sens traditionnel, genre considéré comme typiquement français.

Delécluze reprit cette idée d'Ingres héritier de David, en la radicalisant, dans la dernière partie de son ouvrage *Louis David, son école, son temps*. Il semble évident que cet ouvrage, achevé en 1838, fut complété en 1855. On est, en effet, frappé du changement de ton entre l'ultime chapitre et ceux qui le précèdent. L'essentiel de l'ouvrage, les onze premiers chapitres, sont des souvenirs d'atelier, avec nombre d'anecdotes vivantes ; le douzième et dernier²³, consacré à la période d'exil de David (1816-1825), est une sorte de leçon d'histoire de l'art. Pour cette postface, Delécluze réutilisa en grande partie son article rédigé au moment de l'exposition universelle de 1855. Après avoir évoqué l'exil de David, ses dernières œuvres et sa mort, il reprenait les grandes lignes de son article rédigé pour le *Journal des Débats*²⁴ pour brosser un tableau schématique de l'état de la peinture française après le départ de David pour Bruxelles. L'exil même du maître aurait permis une réaction contre David et son école, école qui devint « un sujet de sarcasmes ». En 1819, la « jeune école » aurait mis en avant *Le Radeau de La Méduse* de Géricault pour provoquer « une levée de bouclier contre le peintre exilé » et ouvrir une brèche où s'engouffrèrent les apôtres du laid. Puis, de « la tourbe romantique » surgirent « trois hommes de talent pleins d'idées et d'imagination : MM. Scheffer, E. Delacroix et P. Delaroche ». Ces peintres « ont mis à flot la barque *romantique*²⁵, ont contredit le système *classique* de David ». Les dernières pages de ce dernier chapitre sont consacrées au *Vœu de Louis XIII* et à *L'Apothéose d'Homère*. Delécluze devait terminer son ouvrage avec la mort de David, c'est-à-dire en 1825. Mais, pour passer de « l'école de David » à « l'école d'Ingres », il fallait conclure sur une œuvre susceptible d'être emblématique. Ce fut, bien que datant de 1827, le plafond pour le musée Charles X, *L'Apothéose d'Homère*. Dans son compte rendu du Salon de 1827, Delécluze avait mis l'accent sur le goût archaisant et nouveau dont avait fait preuve Ingres pour son plafond, avait souligné combien le peintre avait perverti les principes néoclassiques. Dans son ouvrage de 1855, pour les besoins de la cause que

²³ Delécluze, *op. cit.* (note 1), édition de 1983, p. 362-397 (« Temps d'exil. Mort de David. Ecole nouvelle. 1816-1825 »)

²⁴ Voir note 18

²⁵ En italique dans le texte.

Delécluze entendait défendre, la composition d'Ingres devenait une œuvre typiquement « classique » : « Elevé dans l'admiration de l'antiquité, il choisit pour sujet *l'apothéose d'Homère*. Partant de l'idée d'un bas-relief antique [...] ». Ingres avait donné ainsi « une nouvelle vie aux principes fondamentaux du grand maître ». Après avoir fait de *L'Apothéose d'Homère* le symbole même du « classicisme », Delécluze pouvait conclure son chapitre ainsi : « C'est M. Ingres qui est chargé maintenant de conserver et de transmettre ce précieux héritage », l'héritage de David.

En 1824 et 1827, Delécluze avait cherché à défendre, à expliquer l'art si complexe d'Ingres. Trente ans plus tard l'enjeu était autre ; il se plaçait dans une perspective historique pour son ouvrage consacré à la fois à David et à son école. Il écrivait une « vie d'artiste », la légende d'un génie français adulé puis incompris : la gloire de David pendant près de quarante ans, puis l'opprobre (d'où le réquisitoire contre « la nouvelle école ») et la réhabilitation. Dans son attaque contre « la nouvelle école », Delécluze soulignait à deux reprises le talent de Delacroix, Scheffer et Delaroche ; il brocardait non ces peintres mais ceux qui dénigraient David et ses principes. Cette opposition entre deux écoles mises en avant était nécessaire à Delécluze pour démontrer la richesse et la variété de l'école française et, également, pour qu'Ingres puisse apparaître comme celui qui poursuivait la grande tradition nationale, le classicisme. Delécluze achevait son livre en affirmant avec force qu'il convenait de considérer David comme « peintre français » à la suite de « ceux de ses prédécesseurs qui se sont distingués dans notre pays, à partir de N. Poussin et d'E. Le Sueur ». Ingres reprenait le flambeau et témoignait ainsi de la continuité du « génie français ».

Delécluze s'était éloigné de son idée de départ, rassembler des souvenirs sur son maître et son atelier. Le terme de *Souvenirs* n'apparaît qu'en sous-titre de l'ouvrage qu'il intitula finalement *Louis David, son école, son temps*. C'est une histoire de l'art français –une histoire unique, singulière– que donnait Delécluze, avec toutes les simplifications nécessaires à sa démonstration, démonstration qui trouvait ses racines dans le contexte si particulier de l'exposition universelle de 1855.