

La Revue de l'art ancien et moderne. 1913/01-1913/06.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer [ici](#) pour accéder aux tarifs et à la licence

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

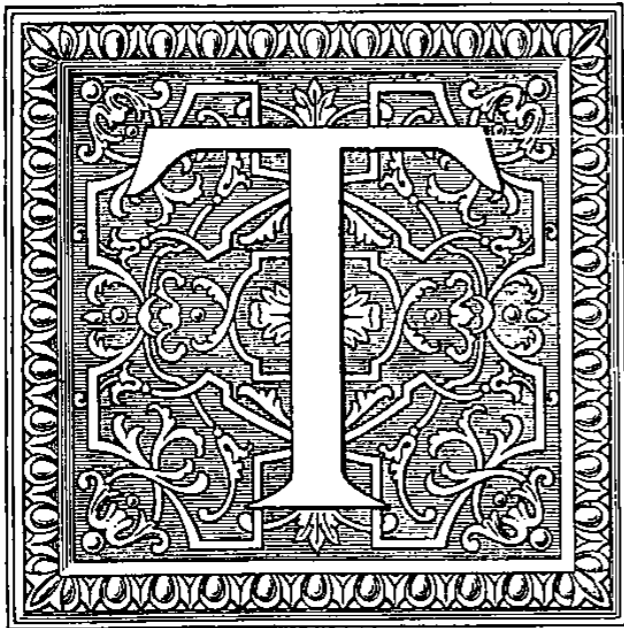
5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter reutilisation@bnf.fr.



L'EXPOSITION DE DAVID ET SES ÉLÈVES AU PETIT PALAIS



OUT d'abord, félicitons M. Lapauze de son initiative et remercions tous ceux qui l'ont aidé à réaliser son idée. De semblables expositions ne mettent pas seulement sous nos yeux des œuvres dont la plupart, même célèbres, sont difficilement accessibles ou ignorées : ces ensembles temporaires sont riches en suggestions et leur retentissement est favorable à l'éducation générale, à la popularité et au progrès des études d'art.

M. Lapauze, en 1911, n'avait associé à la glorification d'Ingres aucun de ses disciples. Il a, sans doute, craint que David ne soutint pas seul l'intérêt d'une exposition ou que son œuvre isolé parût trop austère et il a groupé autour de lui des ouvrages de ses élèves les plus notoires. Il serait vain de discuter sa conception, mais il nous appartiendra d'examiner la façon dont elle a été réalisée. Surtout, nous ne devons pas la perdre de vue, si nous essayons de tirer de notre examen quelques conclusions générales. La tentation est grande, en effet, de récrire, au sortir du Petit Palais, un chapitre de l'art français. Il faut savoir y résister. Si nombreux que soient les documents ici groupés — le catalogue comporte 431 numéros¹, — ils ne suffisent pas à donner une idée

1. Ce catalogue, précédé d'une préface de M. Lapauze, est fait avec soin. Il présente une bibliographie sommaire qui peut être utile. On regrette que les dates des œuvres n'aient pas toutes été indiquées, même quand elles accompagnent la signature des artistes, et que la mention ne soit pas

totale de David, encore moins, nous le verrons, de ses élèves. Parviendraient-ils à le faire, qu'il serait impossible de juger d'une façon équitable, en l'absence de toute pièce de comparaison, la valeur et l'action d'un groupe qui a évolué pendant près d'un siècle¹. Nous avons une occasion incomparable de connaître mieux quelques artistes glorieux ou connus, et nous ne compromettrons pas le bénéfice de notre enquête par des ambitions injustifiées.

I

67 peintures, 21 dessins jalonnent la carrière de David. La période des débuts, alors que David suit encore les errements du XVIII^e siècle, est présentée d'une façon presque complète par les naïfs portraits de Jacques Buron et de sa femme, le portrait spirituel de Sedaine et les morceaux du concours de Rome de 1772, 1773, 1774, auxquels il est facile d'ajouter, par la pensée, la tête d'expression qui eut le prix Caylus en 1772 (École des Beaux-Arts), et le *Combat de Minerve contre Mars*, second grand prix de 1771 (au Louvre). Ces travaux témoignent de l'application et de la docilité d'un bon écolier qui emploie les mêmes formules et fait régner le même fouillis dans une *Mort de Sénèque* et dans une *Stratonice*. Sans éprouver le besoin de justifier les arrêts de l'Académie de peinture, reconnaissons que les morceaux de 1772 et 1773, qui ne furent pas récompensés, sont bien plus confus que le tableau de 1771 et la *Stratonice*, grand prix de 1774. On comparera les façons diverses dont ce sujet traditionnel, *Stratonice*, a été développé, d'abord par David, dont la composition est jolie, lumineuse, chiffonnée, puis par Guillemot, dont le grand prix, en 1808, est d'une remarquable convenance et d'une psychologie délicate ; et enfin par Ingres, dans l'œuvre célèbre dont on voit ici une reprise sénile.

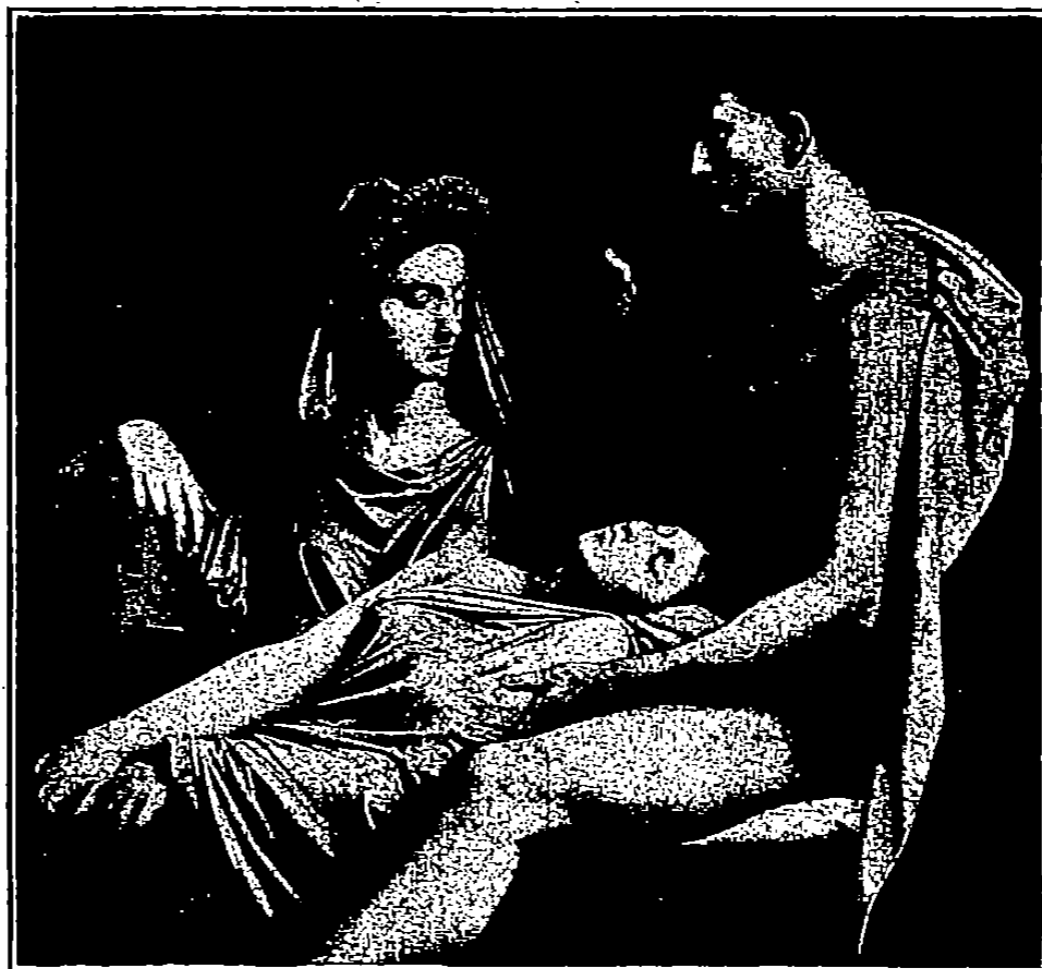
David ne fait pas seulement preuve, pendant cette période, de bonne

faite des Salons auxquels ces œuvres ont figuré. Quelques indications suscitent des observations que l'on trouvera au cours de cet article. Je signale, enfin, quelques fautes d'impression : Drouais, est élève de Brenet (et non Branet) ; Abel de Pujol, élève de Momal (et non Mornal). Le médecin d'Antiochus (n° 6) s'appelle Erasistrate (et non Eristrate). La femme de Danton (n° 24) s'appelait Charpentier (et non Carpentier). C'est le député Féraud (et non Ferrand), qui a été mis à mort au 1^{er} prairial (n° 107).

1. La première toile de David est datée de 1769 et la petite *Stratonice* d'Ingres (n° 189 du catalogue) porte la date de 1860.

volonté laborieuse; il montre des qualités primesautières que soulignent ses esquisses des concours de 1773 et 1774, un sens délicat de la composition lumineuse, très sensible surtout dans la *Stratonice* et qui, par la suite, ne trouvera plus à s'appliquer. Une exécution un peu dure, des ombres violentes font pressentir le tempérament encore dissimulé. Plus tard, au contraire, lorsqu'il aura rompu avec l'école, des tonalités grises, des ombres légères reparaîtront dans quelques-unes de ses œuvres, souvenirs inconscients de ces années désormais honnies.

David part pour Rome. L'évolution qu'il accomplit alors demeure mystérieuse et l'exposition actuelle ne l'éclaire pas. En ce point, d'ailleurs, c'est plutôt la connaissance générale de l'histoire, du moment, de la société italienne, qu'il convient d'interroger. Et, puisque M. Lapauze, dans la préface de son catalogue, revendique pour



Cl. Bulloz.

INGRES. — L'ÉVANOUISSEMENT D'OCTAVIE.
Musée de Bruxelles.

Vien, « quoi qu'en ait pu dire un des derniers biographes de David », l'honneur d'avoir dessillé les yeux de son élève, je regrette qu'il ne lui associe pas, tout au moins, Quatremère de Quincy, dont il ne prononce même pas le nom et que je persiste à considérer comme le véritable initiateur de David.

David, pour se débarrasser du « mauvais style de l'école française », étudia à ce moment les Bolonais. L'esquisse pour le *Saint Roch* de la Santé de Marseille, le dessin du *Christ* de 1783, rappellent ces études.

A son retour à Paris, en 1781, David se pose en réformateur avec le *Bélisaire*. En même temps, il exposait le *Portrait du comte Potocki*, œuvre qui produisit une impression bien moindre et qui, emportée par son

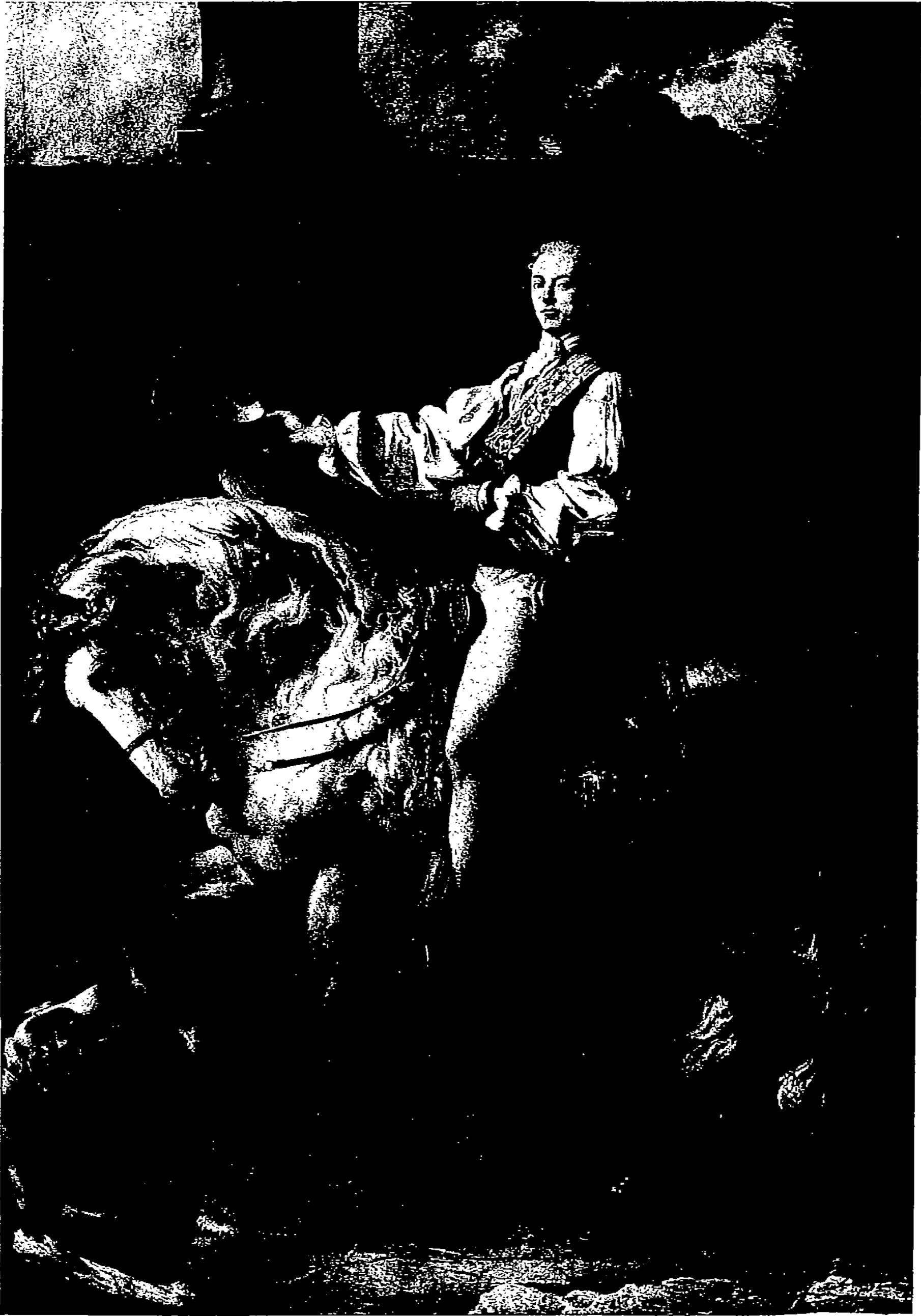
possesseur en Pologne, jamais revue depuis lors, apparaît ici comme une révélation. La page est magnifique : monté sur le cheval fougueux qu'il vient de dompter, le jeune comte salue le spectateur d'un geste noble et aisé. Sa chemise blanche, le grand cordon bleu qu'il porte en sautoir, forment les notes dominantes du tableau. La figure est d'une grande beauté; elle apparaît baignée d'air, avec une *enveloppe* tout à fait exceptionnelle dans l'œuvre de David. Quel peintre David eût-il été, si le public, en 1783, au lieu d'acclamer le *Bélisaire* qui nous semble, aujourd'hui, morne et décoloré, avait eu, pour ce morceau, l'admiration qu'il inspire à l'heure présente !

A dater du *Bélisaire*, David a définitivement arrêté son orientation, mais il est loin d'avoir fixé son esthétique. Celle-ci ne sera jamais assurée dans des formules certaines et l'artiste variera constamment dans l'exécution de ces toiles qui, depuis le *Bélisaire* jusqu'à la réplique de la *Colère d'Achille* (1825)¹, ont emprunté leurs sujets à l'antiquité et prétendu traduire une beauté idéale. La facture du *Bélisaire* est volontairement terne, celle de la *Douleur d'Andromaque* (1783) a plus d'agrément, celle du *Socrate* surprend ceux qui ne connaissent cette page célèbre que par des reproductions. La petitesse du faire, la puérilité des intentions, l'éclat de porcelaine, étaient blâmés déjà par les amateurs, au Salon de 1787, et continuent à nous choquer aujourd'hui.

Un précieux dessin du musée de Lille nous rappelle que David dessinait d'abord ses personnages nus et nous offre, pour la composition du *Socrate*, une intéressante variante. Pour le *Socrate*, d'ailleurs, comme pour le *Brutus*, dont nous avons aussi un dessin préparatoire, le groupement définitif est nettement supérieur à ceux que l'artiste avait auparavant imaginés.

A partir de la Révolution, David ne retrouva que rarement les loisirs de peindre un sujet antique. Le *Léonidas*, exposé en 1814, a été retiré des réserves du Louvre et, en l'absence des *Sabines*, expression la plus complète de l'esthétique antique de David, cette page roide, grandiloquente, se présente à nous, non pas comme l'expression monstrueuse d'une manie archéologique, mais comme le témoignage d'une période où

1. Le tableau de 1825, exposé sous le n° 67, n'est, en effet, que la réplique d'une œuvre exécutée en 1819.



David pinx.

Cliché Bulloz

PORTRAIT DU COMTE STANISLAS POTOCKI
Collection de M: le comte Xavier Branicki

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp. Ch. Wittmann

les âmes roidies et tendues elles-mêmes, au milieu d'une réalité presque surhumaine, s'exprimaient avec une véhémence dont l'excès nous surprend encore.

Après la chute de l'Empire, David, meurtri et exilé, s'imagine que, par compensation, il sera désormais libre de se consacrer à la cause de l'art pur. Il ne se rend pas compte que ce qu'il aimait, ce qui le soutenait, alors qu'il peignait *Bélisaire*, *Socrate* ou *les Sabines*, ce n'était pas l'antiquité même, mais, à travers l'antiquité, la pensée ardente de son temps. Cette pensée, désormais, s'est affaïssée, et l'antiquité, dépouillée de la force mystérieuse qui la galvanisait, ne fournit plus à David que des conceptions mièvres et des images d'anthologie, conceptions pour lesquelles il avait, du reste, depuis longtemps, une tendresse secrète, — une réplique de *Pâris et Hélène*, l'esquisse d'*Apelle peignant Campaspe* en sont ici la preuve, — mais images dont sa technique était bien impuissante à exprimer la grâce.

En même temps, la Belgique, où il s'est exilé, lui présente la séduction de Rubens ; il ne peut s'y abandonner, il ne lui est pas complètement rebelle. La vieillesse, enfin, pèse sur lui, et ce sont des pages attristantes que *l'Amour et Psyché* (1817), *Télémaque et Eucharis* (1822), et cette lamentable *Colère d'Achille* qu'admiraient Quatremère de Quincy et Gros, et que l'on prendrait pour l'une des plus faibles productions d'Abel de Pujol.

En l'absence du dessin et de l'ébauche peinte du *Serment du Jeu de Paume*, demeurés au Louvre, du *Bara* qui est resté à Avignon, du *Lepelletier de Saint-Fargeau*, peut-être à jamais disparu, des projets de costumes républicains, deux pages essentielles rappellent David révolutionnaire et peintre de la Révolution. L'une, le *Marat*, produit ici, comme au musée de Bruxelles, une impression intense par ce qu'elle a d'ardent et de concentré, page capitale dans l'histoire de la peinture réaliste. L'autre est un dessin de 1794 : *Triomphe du peuple français*, projet pour le rideau de l'Opéra. Symbolisé par un personnage gigantesque, le peuple français s'avance sur un char triomphal, chassant devant lui les tyrans. Dans un premier dessin, exécuté l'année précédente, et qui est conservé au Louvre, David avait groupé autour du char les héros antiques de la liberté ; il leur a joint, dans le dessin exposé, les martyrs de la Révolution, Lepelletier de Saint-Fargeau, Marat, d'autres encore.

L'incomparable tête de *Bonaparte*, ébauchée par l'artiste en 1797, un groupe, *le Pape et le cardinal Caprara*, détail du *Sacre*, évoquent, à peu près seuls, avec le malencontreux portrait de *Napoléon* de 1805¹, les grands travaux par lesquels David a exalté la gloire de l'empereur. Il y a là une lacune que les dimensions des œuvres absentes rendaient inévitable.

La gloire de David portraitiste sort encore grandie de cette épreuve nouvelle. Depuis les effigies datées de 1769 jusqu'à celles qu'il a signées en 1820, il y a des différences perpétuelles d'inspiration, de facture, mais le bonheur est presque constant et, à aucun moment, on n'y relève ni défaillance, ni décadence. La plupart des pages exposées au Petit Palais étaient déjà bien connues; réunies, elles forment un ensemble admirable: leur sincérité pareille et leur beauté multiple éclatent par de réciproques contrastes. Portraits de *Jacques Desmaisons*, de *Lavoisier et sa femme*, de *la Marquise d'Orvilliers*, de *la Marquise de Pastoret*, portraits de la femme et des filles de l'artiste, il faudrait pouvoir s'arrêter devant chaque page et l'admirer isolément. Un ingénieux écrivain, dans une étude pénétrante sur les portraits de David², a souligné les variations de l'artiste et supposé qu'il avait parfois essayé de lutter dans ce genre avec quelques-uns de ses contemporains; pourquoi ne pas attribuer simplement ces ressemblances à la rencontre temporaire de deux sensibilités?

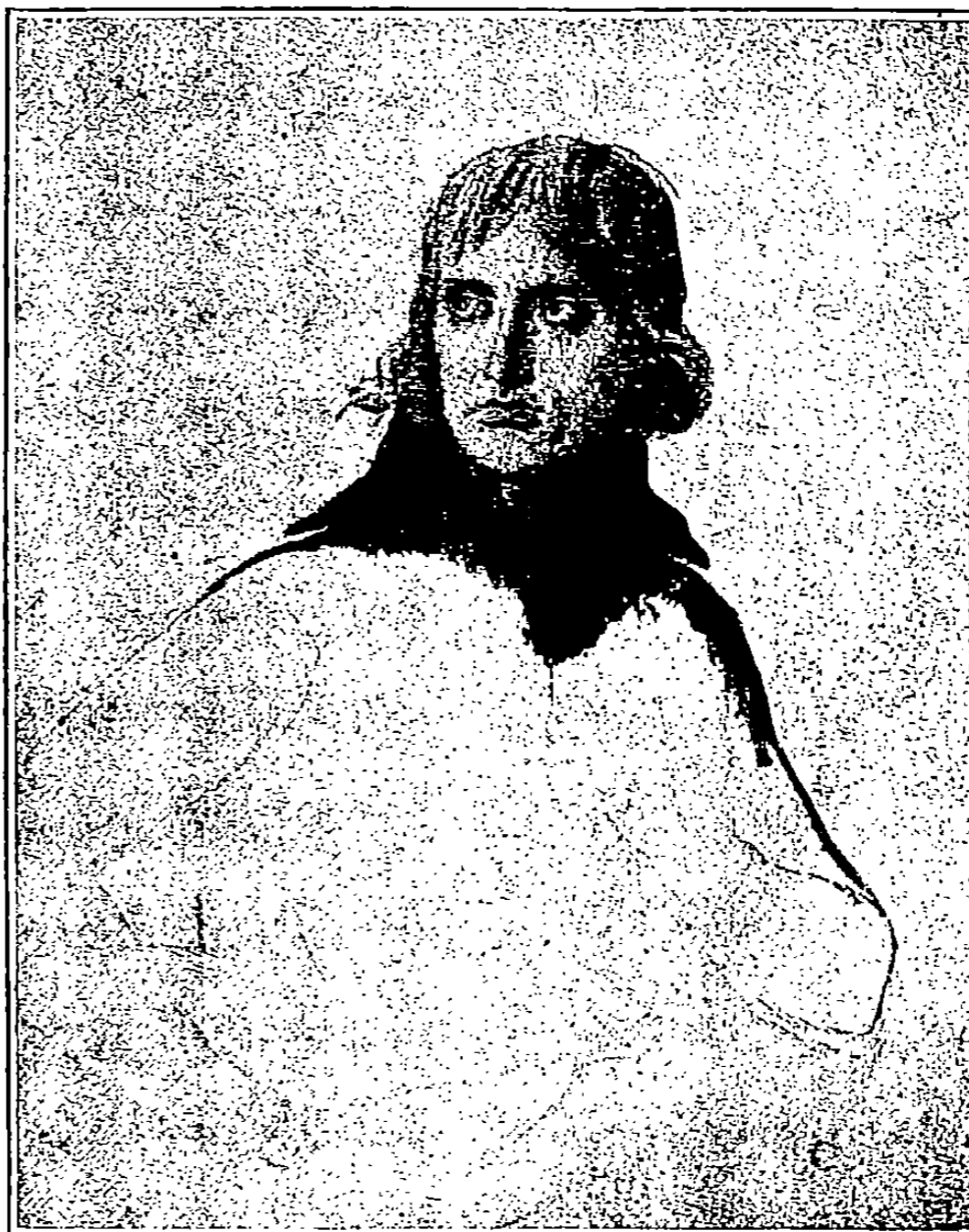
A côté des portraits déjà connus, après la révélation du *Potocki*, le portrait qui fait ici l'impression la plus profonde est celui de *M^{me} de Verninac*, la sœur d'Eugène Delacroix (1799). Cette jeune femme, dont le regard fixe trahit la fatigue que provoque la contrainte de la pose, est peinte dans une lumière blanche, froide, d'une qualité extrêmement rare.

La réunion, dans une galerie unique, d'une partie si importante de l'œuvre de David, dément l'idée que l'on pouvait s'être formée à l'avance de son caractère de théoricien absolu et de chef d'école. Nous sommes en présence d'un homme très impressionnable et qui, jamais à deux reprises, n'a touché ses pinceaux avec des dispositions semblables. On est tenté de s'en étonner et d'imaginer, à cause de cette variabilité même, qu'il n'a pu effectivement exercer l'action énorme dont on lui fait honneur. Que l'on

1. M. de Lanza de Laborie a conté les déboires que ce tableau valut à l'artiste dans un article de la *Revue des études napoléoniennes*, de janvier 1913: *Napoléon et David*, article très sérieusement documenté, mais, il me semble, injuste pour David.

2. *David portraitiste*, par M. Prosper Dorbec (*Gazette des Beaux-Arts*, avril 1907).

veuille bien y réfléchir. L'exposition Ingres nous avait donné la même surprise, et nous en aurions une pareille si l'on réunissait demain l'œuvre de Géricault, de Courbet ou de Manet. Ces grands initiateurs ont vibré profondément à l'unisson de leur temps; ils ont eu, à chaque instant, des émotions nouvelles qui répondaient aux inspirations de l'heure et qui, de loin, nous paraissent peu cohérentes, mais dont les contemporains n'ont pas été choqués parce qu'ils subissaient les mêmes effluves. A travers ces oscillations, ils sont toujours restés dans un rapport intime avec l'âme la plus essentielle de leur temps; ils ont été vivants et, par conséquent, divers; ils ont, en même temps, exprimé, selon le terme fort d'un jeune écrivain de grand talent « la vie unanime ». De là, la robuste physionomie de leur œuvre; de là, cette autorité dont nous ressentons encore aujourd'hui le prestige. C'est par là qu'ils ont été des chefs d'école. Ce sont les élèves, ceux qui apprennent littéralement les formules et en oublient l'esprit, qui ont cette tenue monotone, cette continuité impeccable à laquelle échappe le génie.



DAVID. — BONAPARTE.

Cl. Bulloz.

Collection de M^{me} la duchesse de Bassano.

II

Quelle fut l'action réelle de David? J'ai dit qu'il était impossible de la mesurer ici en l'absence de tous ceux qui, avant lui ou autour de lui, ont

pu collaborer à son enseignement. Sur qui cette action s'est-elle exercée ? Pour répondre, il faudrait interroger tout ce que la peinture française a produit sous la Révolution, l'Empire, la Restauration, à des périodes plus récentes encore. Réunir toutes les pièces du procès eût été impossible ; tout choix était arbitraire ; M. Lapauze s'est limité, — et sans doute, il a eu raison, — à l'évocation des seuls élèves directs du maître ; mais, par là, nous sommes avertis que nous ne pouvons pas définir, ici, l'influence générale de David dans l'histoire de l'art français.

La liste des élèves de David, dressée par Jules David, comprend environ 425 noms, et elle n'est probablement pas complète. On ne pouvait songer à convoquer cette cohorte et il importait peu que des artistes médiocres fussent tous présents. Mais il eût été utile de donner une idée des travaux coutumiers de ces élèves, et M. Lapauze, qui nous rappelle les tableaux innombrables dont une académie faisait tous les frais, par *la Force* de Drolling (1818) et le *Guerrier blessé* de Granger, aurait dû nous montrer aussi une de ces compositions ambitieuses que les élèves les plus médiocres exécutaient avec une impitoyable correction. *Le Songe d'Oreste* de Berthon, *Homère et le berger Glaucus* de Granger, *Britannicus* d'Abel de Pujol ou *la Conversion de saint Paul* de J.-P. Franque lui fournissaient, au seul musée de Dijon, un choix surabondant d'exemples, et je regrette, en passant, que M. Lapauze, dans ses emprunts très larges aux musées de province, n'ait rien demandé à ceux de Nantes ou de Dijon. A Dijon encore, il aurait pu emprunter *l'Hercule et Philo* de cet élève maniaque, fanatique de David, que fut Anatole Devosges, et montrer ainsi jusqu'où peut aller le zèle aveugle d'un séide.

Je n'exagère pas le regret que me cause l'absence de Berthon, de Caminade, de J.-P. Franque, d'Hennequin même ou de Pagnest ; il est plus fâcheux que M. Lapauze ait à peine rappelé Revoil (par deux petits portraits dessinés) et Richard Fleury (par un tableautin minuscule), dissimulant ainsi au public l'importance de ces fondateurs de l'école de Lyon et la filiation de cette école avec David même. Urbain Massard aurait témoigné que David forma aussi des graveurs. Enfin, si Rude est présent, par l'admirable buste de son maître, si David d'Angers est convenablement évoqué, il n'eût pas été mauvais de faire figurer d'autres sculpteurs, Bartolini, Espercieux ou Rutxhiel, qui ont passé par l'atelier de David.

Arrivons enfin aux élèves élus. M. Lapauze a réuni, pour chacun des plus grands, des pages fort intéressantes; il ne les a pas présentés d'une façon pleinement caractéristique. Cette partie de l'exposition est du plus haut intérêt pour l'historien; j'ai peur qu'elle ne donne pas au public des idées bien justes ni bien nettes. Pourtant elle provoquera quelques réflexions générales importantes : par exemple, que les disciples les plus médiocres ont été souvent de bons portraitistes, et aussi que l'enseignement de David, loin d'être intolérant, n'a pas étouffé les tempéraments de ses élèves qui offrent ici, non un bataillon uni, mais une foule bigarrée.

Drouais, l'élève chéri de la première heure et qui mourut tout jeune au moment où il allait prendre sa place à côté de son maître, est représenté

par une *Résurrection du fils de la veuve* (du musée d'Aix), sa dernière œuvre. On dirait d'une toile de Poussin copiée par Degas.

Parmi la grande pléiade, Gros, dont on aurait voulu voir le *Combat de Nazareth* du musée de Nantes, et dont les œuvres antiques sont totalement omises¹, apparaît tel qu'il fut, brillant et inégal, technicien tour à tour

1. Sauf son concours pour le prix de Rome que l'on avait déjà revu à la Centennale de 1900.



DAVID. — PORTRAIT DE M^{me} DE VERNINAC.
Collection de M^{me} Charles de Verninac.

Cl. Bulloz.

superbe et pauvre, faisant regretter, dans ses meilleures inspirations, dans le portrait de Chaptal (1824), dans l'admirable *Murat à cheval* (Salon de 1812), qu'il n'ait pas osé obéir d'une façon totale à son tempérament. La *Baigneuse*, du musée de Besançon, avec sa facture grasse, souple, un sens palpitant de la vie physiologique, montre ce dont il eût été capable, s'il avait su se libérer.

De Girodet¹, l'exceptionnel portrait du *Comte de Sèze* qui figura au Salon de 1814, la belle effigie de Murat, le célèbre et morne *Hippocrate*



Cl. Bulloz.

GROS. — BAIGNEUSE.

Musée de Besançon.

repoussant les présents d'Artaxercès, attirent moins les visiteurs que l'éclatante et scandaleuse *Danaë*². Une toile venue du musée de Varzy (Nièvre) est donnée ici comme la *Mort d'Atala* et la première pensée du tableau du Louvre. En réalité, ce vieillard aveugle avec un diadème dans les cheveux n'est pas le Père Aubry, mais Ossian, et la femme évanouie ou morte entre ses bras n'est pas Atala, mais Malvina que vient toucher l'ombre de son mari Oscar. Il est possible que Girodet ait commencé ce tableau au moment où il peignait son grand *Ossian recevant les héros français*, qu'il y ait renoncé à la suite des critiques suscitées par cette toile et qu'il en ait

eu une réminiscence lorsqu'il peignit *l'Enterrement d'Atala*.

C'est à Versailles, où sont rassemblées les esquisses de la suite presque complète de ses portraits, qu'il faut étudier la souplesse du talent de Gérard. Sensible au goût du jour, il peint Madame Mère (la princesse Lætitia) ou la reine de Naples (Salon de 1808), dans un rythme majestueux auquel succèdent, dans le portrait du *Général Foy* ou de la *Pasta*, les

1. M. Lapauze a emprunté au musée de Marseille deux portraits, ceux de M. et M^{me} Favrega, qui y sont attribués, le premier à Girodet, le second à Gros. Ils n'ont, ni l'un ni l'autre, rien qui rappelle la facture de ces maîtres, et sont sans doute de la même main et d'un artiste provençal ou génois. Il y a là, en tout cas, un problème qui mériterait d'être étudié.

2. Voir : R. Hénard, *M^{me} Lange en Danaë*, dans *la Liberté*, 16 avril 1913.