Vingt ans de recherches sur la peinture française (1775-1825)

Twenty years of research on French painting (1755-1825)

Mark Ledbury

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4237>

DOI : 10.4000/perspective.4237

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2006

Pagination : 379-406

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Mark Ledbury, « Vingt ans de recherches sur la peinture française (1775-1825) », *Perspective* [En ligne], 3 | 2006, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4237> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.4237>

Vingt ans de recherches sur la peinture française (1775-1825)

Mark Ledbury

Par souci de clarté, j'ai restreint ce tour d'horizon à une brève période de cinquante ans et à vingt années de production éditoriale, prenant pour point de départ la parution en 1985 de l'ouvrage de Thomas Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris* (CROW, 1985[2000]). Malgré la relative étroitesse de ces limites, la matière à inventorier est énorme. Je m'en tiendrai, pour l'essentiel, à des écrits concernant les peintres et leurs œuvres. Si les écrits en langue française, allemande et anglaise se trouvent mieux représentés dans ces pages que l'italien ou l'espagnol, cela tient également aux bornes de mes compétences linguistiques. On pourra regretter certaines omissions notables : je prie d'avance le lecteur de m'en excuser. Je me propose de passer en revue les tendances principales de la littérature savante, de dénombrer les directions nouvelles qui se sont affirmées durant cette période, et d'essayer de discerner les problèmes qui domineront la recherche des prochaines années.

Mes dates peuvent paraître arbitraires. Si cinquante années donnent de la rondeur aux chiffres..., 1775 marque l'arrivée de David à Rome (avec son « dessillement » et sa « conversion » à la grandeur de l'antique), le retour de Rome de Vincent, Ménageot et la première « génération d'Angiviller », et 1825 est l'année de la mort de David et de celle de Füssli. D'autres auraient peut-être débuté en 1781 (exposition du *Bélisaire demandant l'aumône* de David) et fini en 1822 (présentation au Salon du *Dante et Virgile* de Delacroix). Mais j'essaierai d'éviter ici le schéma narratif traditionnel retraçant l'essor et le déclin du néo-classicisme français ; je suis d'autant moins tenté d'adopter ce cadre aujourd'hui daté – pour ne pas dire plus – que je tiendrai compte ici des tentatives de repenser les termes dans lesquels nous nous obstinons à concevoir l'époque.

Pendant longtemps, l'étude de la peinture française de la période s'en est tenue à des conceptions vieilles de près d'un siècle, celles que Jean Locquin avait établies dans sa *Peinture d'histoire en France* (LOCQUIN, 1912 [1978]). Cette étude classique retraçait le développement de la peinture d'histoire française dans la seconde moitié du XVIII^e siècle en une relation chronologique scrupuleusement documentée qui est aussi une narration nationale, politique et étatique. Elle s'ordonnait selon la courbe du déclin à la grandeur d'un genre, s'exhaussant peu à peu, grâce au soutien actif de l'État, depuis la terne et frivole peinture du milieu du siècle jusqu'aux œuvres pleines de vigueur et de moralité sévère des dernières décennies de l'Ancien Régime. Le récit de cet essor devint ainsi le cadre narratif de base pour toute l'histoire de la peinture française de la période. Le livre de Locquin demeure un ouvrage essentiel, mais il est le produit et l'*exemplum* d'une attitude nationaliste et étatique et trouve sa place au centre d'une histoire de la « gloire française » qui s'étend du siècle de Louis XIV (au moins) jusqu'à la Révolution. Une exposition qui fit date et qui contribua beaucoup à remettre en lumière

Mark Ledbury est directeur associé de la recherche au Clark Art Institute, à Williamstown, Massachusetts. Ses recherches portent sur la peinture française du dix-huitième siècle, et surtout sur les rapports entre peinture et théâtre. Il est l'auteur de *Sedaine, Greuze and the Boundaries of Genre* (Oxford, 2000) et de plusieurs autres livres et articles sur Boucher, Greuze et David. Avec Philippe Bordes, il prépare actuellement une édition de la correspondance et des écrits de Jacques-Louis David.

1a. *De David à Delacroix, la peinture française de 1774 à 1830*, catalogue de l'exposition, Paris, 1974.

b. *French Painting 1774-1830: The Age of Revolution*, catalogue de l'exposition, New York, 1975.

des artistes plus ou moins connus du public (nombre d'entre eux, comme Wille fils, n'ont guère fait parler d'eux depuis) en insistant sur la variété des peintres et des genres, *De David à Delacroix* (1974 ; fig. 1a), intitulée, dans sa version anglo-saxonne, *French Painting 1774-1830. The Age of Revolution* (1975 ; fig. 1b), ne s'est pas écartée des grandes lignes de ce récit national français. La muséologie est encore venue les renforcer. Entre 1989 et 1993, la réorganisation du Louvre les amplifia à la mesure des ambitions affichées : aux dires de Pierre Rosenberg, les modalités de l'accrochage des peintures françaises, leur cloisonnement chronologique (excepté pour les grands formats), répondaient à la volonté de « déployer en une présentation unique l'école française dans son développement, depuis le xiv^e siècle jusqu'à 1850, de façon cohérente, exhaustive et parfaite » (ROSENBERG, 1993). Le plan qu'adoptait l'exposition de 1974-1975, une construction flanquée de part et d'autre par les œuvres de deux grands artistes français, distribuée en périodes correspondant aux grands moments et aux césures de l'histoire politique nationale (siècle de Louis XVI, époque napoléonienne, etc.) a été repris dans la tradition académique et dans la plupart des écrits publiés depuis. Rien de plus naturel, pourrait-on dire, puisque les artistes français bénéficiaient de l'enseignement et du soutien de l'État, et que David et Delacroix sont bien les principales figures de l'époque. Cependant, dès 1967, Robert Rosenblum avait proposé une alternative à ce modèle dans son livre remarquable, *Transformations in Late Eighteenth Century Art* (ROSENBLUM, 1967 [1989]) dont la terminologie d'*exemplum virtutis* et de *tabula rasa* demeure singulièrement efficace à quarante ans de distance. Son point de vue, résolument cosmopolite, tenait compte d'une caractéristique de la génération néo-classique que l'on a parfois tendance à oublier : par ses voyages, ses nombreuses lectures, elle se mêlait hors des frontières avec d'autres artistes, avec des architectes, des écrivains. Il est surprenant que les leçons de Rosenblum aient si peu influencé nos schémas explicatifs de la période.

Nouvelles conceptions du néo-classicisme ?

Un autre aspect du travail de Rosenblum n'a pas trouvé l'écho qu'il méritait, sa tentative d'affronter, dans une certaine mesure, les « problèmes de définitions » qui s'attachent au terme « néo-classique ». Ce grand rescapé des deux dernières décennies a survécu aux objections de l'auteur et n'a jamais été critiqué avec quelque méthode.

Les sciences économiques (ANSPERGER, VAROUFAKIS, 2006) discutent davantage du terme « néo-classique » que les historiens d'art... Étonnamment, le mot (avec ou sans trait d'union) a résisté à ces assauts dans son acception vague, désignant l'idiome et le moment historique d'une génération d'artistes, d'écrivains et de penseurs dont l'attachement à la pensée, à la littérature et à l'art antiques suscita les enthousiasmes et l'émulation savante qui animèrent la théorie et la pratique des arts à l'entour des années 1770-1830. « Néo-classicisme » n'a pas fait l'objet d'aussi vives contestations que « romantisme » (WELLEK, 1963) : l'espace comme la durée que ce mot recouvre, ses référents, ses figures-clés et toutes les variétés de ce que Wittgenstein appelle « ses airs de famille » (WITTGENSTEIN, 1953 [1968]) ont pu recevoir, selon les jours ou l'artiste étudié,

l'hospitalité la plus large. Sous bien des rapports, les définitions du néo-classicisme se signalent par la conformité de leurs vues : il s'agit d'un renouveau théorique et pratique dont les préceptes s'inspirent des découvertes ou des écrits du temps sur l'art des Anciens ; il s'agit d'une réaction au rococo, d'une renaissance classique d'essence bourgeoise, moralement connotée, nettement politisée dans certains cas. Ses figures majeures sont Winckelmann pour la théorie et David dans la pratique. Les artistes et les concepts mobilisés dans les ouvrages qu'on peut appeler de vulgarisation intelligente parus ces trente dernières années, ceux de Monneret (1998), Irwin (1997), ne dépayseraient pas les lecteurs d'essais plus classiques, comme celui d'Honour (1979), ni l'amateur qui se rappellerait certaines expositions, telles que *The Age of Neo-Classicism* (1972). Antoine Schnapper peut répéter en confiance, après beaucoup d'autres, l'affirmation selon laquelle le *Bélisaire reconnu par un soldat* de David fut « peut-être le premier véritable tableau néo-classique » (David, 1989, p.132); elle sera reprise en écho par la suite dans de nombreux catalogues (*Tradition et Révolution in French Art*, 1999).

Mais ce bel accord pourrait nous inciter à débusquer les tensions qu'il recouvre, les ellipses et les nécessaires omissions qui le soutiennent. Étant donnés les expérimentations dans l'entourage de Füssli et d'Hamilton à Rome (mises en lumière par Rosenblum et par Pressly : *The Füssli Circle in Rome*, 1979) et les travaux récents sur l'étrange et remarquable *Septime Sévère et Caracalla* de Greuze (le catalogue de l'exposition *Greuze et l'affaire du Septime Sévère*, 2005, apporte à ce sujet une documentation inédite et très probante), peut-on vraiment dater de 1781 la naissance du néo-classicisme, fût-il français ? Et l'œuvre de Vien pose de si nombreuses, de si importantes questions sur les multiples points de contact du néo-classicisme avec l'art rococo, qu'une nette démarcation des périodes devient difficile à établir.

Certains ont interrogé le terme, cependant, avec la *doxa* qui le définit. Pour l'exposition *Le beau idéal* (1989 ; fig. 2), dans un exposé polémique singulièrement dense, elliptique et suggestif, Régis Michel a donné une définition de ce qu'il propose d'appeler un « nouveau classicisme » : « ...et non *néo* : on voudra bien proscrire l'inflexion péjorative du préfixe, jusqu'ici de rigueur, qui réduit une esthétique inédite au vulgaire pastiche d'un classicisme antérieur – celui de Poussin – dont la nature est toute différente » (*Le beau idéal*, 1989, p. 14). Le « nouveau classicisme », selon Régis Michel, se caractériserait par ses préoccupations théoriques et ses liens avec la pensée critique. Il en proposait un modèle en trois temps : étape de genèse winckelmanienne, étape kantienne radicale, étape critique inspirée de Lessing vers 1800. On a pu discuter ces catégories mais l'exposé avait le mérite de défier les idées reçues et de proposer une redéfinition de l'art savant de cette période en tenant compte de ses relations complexes avec les concepts de la philosophie du temps.

D'autres, comme Matthew Craske (1997), choisissant une autre approche, plus nettement historique et sociale, ont remarqué que des termes tels que rococo, néo-classique et romantique « sont, de l'aveu même de ceux qui les propagent, soit totalement anachroniques, soit étroitement tributaires, dans leur signification, d'un agrégat d'inflexions modernes qui les rend malaisés à définir et d'un emploi problématique », et ont voulu réordonner entièrement l'histoire de l'art de cette période en partant des « causes historiques fondamentales de changement ». L'ouvrage de Craske a pour sous-titre : « A History of the Visual Arts in an Era of Unprecedented Urban Economic Growth ». Paneuropéenne, fondée sur l'économie du goût, des valeurs et de la morale artistique, son analyse proposait des rapprochements inédits et des explications tout à fait neuves :

2. *Le beau idéal*, catalogue de l'exposition, 1989, Paris.

« Sur le marché extrêmement compétitif de Rome, de Londres et de Paris à la fin du XVIII^e siècle, les artistes qui parvenaient à s'associer publiquement à la réforme morale, à un retour aux formes d'un classicisme épuré, obtenaient un avantage considérable. Cela avait pour double effet de placer leurs rivaux en position de retardataires du développement culturel et de dévaluer totalement leurs prédécesseurs immédiats. À une allure prodigieuse, ces grandes carrières de réformateurs volontaires s'élançaient loin du fumier où venaient pourrir les réputations de ceux qui passaient pour les derniers représentants d'une tradition décadente »¹ (CRASKE, 1997). Si les théories esthétiques venues d'Allemagne étaient au cœur du nouvel agencement de l'histoire du néo-classicisme qu'élaborait Michel, le commerce international et l'essor urbain structuraient chez Craske une réécriture encore plus radicale parce qu'économique, voire marxiste. Les deux essais ouvraient leur champ d'étude à la dimension internationale, mais Craske délogeait la France de sa position centrale, et David avec elle.

Si on veut bien déloger le peintre-pilier de l'édifice narratif du néo-classicisme, le pilier théorique se mine peu à peu. Winckelmann fut-il réellement un tournant ? Notre époque l'a célébré, sinon idolâtré : quoi de surprenant, si on songe à nos préoccupations concernant l'histoire de l'art, l'identité sexuelle, les questions d'esthétique ? Mais au cours de ces dernières années, divers ouvrages nous engagent à douter de la stabilité du concept « Winckelmann » (SCHNEIDER, 1994 ; GRIENER, 1998 ; POTTS, 1998 ; DÉCULTOT, 2000 ; POMMIER, 2003). Chacun à sa manière, Alex Potts en soulignant éloquentement la « logique déconstructive qui se répercute à travers l'ambitieuse structure de son édifice »² (POTTS, 1998), Élisabeth Décultot en s'attachant à réfuter le mythe dominant de la « rupture épistémologique » que représenteraient les écrits de Winckelmann dans une vaste enquête à travers les sources artistiques et littéraires de ce lecteur infatigable (DÉCULTOT, 2000, p. 4 et suiv.), nous amène à réviser nos jugements sur l'originalité radicale de sa pensée et la réalité de son influence sur la pratique des arts. Avec ces deux livres, les écrits de Winckelmann nous apparaissent dans toute la variété de leur polysémie et de leurs effets. Nous ne pouvons plus nous contenter de considérations univoques sur la place et la signification que sa génération lui attribuait et cette remise en cause nous oblige à repenser notre définition des bases du néo-classicisme.

Ces questions peuvent en entraîner d'autres : comment différencier les fondements théoriques du néo-classicisme de la théorie académique du XVII^e et du début du XVIII^e siècle ? Qu'y avait-il là de *nouveau* ? Les théoriciens autochtones du néo-classicisme français sont tardifs (Quatremère) ou bien rétrospectifs (Paillot de Montalbert) et on ne trouve pas de véritable corpus théorique français établissant les distinctions qui nous permettraient de départager le « nouveau » classicisme et ses antécédents. C'est sans doute pourquoi les plus utiles et les meilleurs ouvrages qui aient été publiés depuis vingt ans sur la théorie de la peinture de l'époque couvrent non les seules années 1775-1825 mais toute l'étendue du XVIII^e et du premier XIX^e siècle (BECQ, 1984 ; PUTTFARKEN, 2000).

Comme on le voit, le partage entre nouveau classicisme et classicisme poussinien apparaît moins tranché que ne le faisait Michel. Et à plus d'un titre, ce n'est plus seulement le classicisme de Poussin mais celui de Lebrun, de Corneille, de Racine qui vient par endroits se confondre avec l'esthétique nouvelle. Crow a écrit des pages éloquentes à propos de Corneille et de David (Crow, 1995 [1997]) et, mieux que tout, l'un des grands projets éditoriaux de l'époque néo-classique, l'édition Didot des œuvres de Racine, témoigne du stimulant qu'apportait son théâtre à l'inspiration des artistes néo-classiques. Nous ne pouvons nous contenter d'expliquer cette reviviscence du poète par la réaction conservatrice qui suivit la révolution puisque Didot conçut son projet au plus fort de la période révolutionnaire et que David allait

chercher des idées dans ses tragédies dès les années 1781 ou 1782 (OSBORNE, 1979 ; LEDBURY, 2005). Il est temps, semble-t-il, de définir la place du néo-classicisme dans le *continuum* des classicismes et d'approfondir les implications idéologiques et esthétiques de la position qu'il y occupe. Il nous faudra certainement nuancer la distinction qui prévaut encore d'un classicisme « Grand siècle », autoritaire, assujéti à la politique culturelle de Louis XIV, et d'un néo-classicisme des Lumières, éclairé, bourgeois, et même prérévolutionnaire. Lorsque D'Angiviller et Vien s'attaquent à leur réforme de l'art français par un nouveau programme d'encouragements publics, de commandes et d'organisation des études, ils se considèrent eux-mêmes comme les héritiers de Louis XIV et de Le Brun. Les cadres institutionnels, théoriques et esthétiques que connut David durant ses années de formation furent ceux-là même que connurent les Coypel ou Boucher. Les académiciens tenaient séance sous les portraits de leurs prédécesseurs et ne cachaient pas leur volonté d'imiter les modèles du XVII^e siècle (*Les Peintres du Roi*, 2000). Peut-on s'assurer, avec Michel, d'un classicisme poussinien différant « en tout » de celui de David ?

Faut-il concevoir une histoire de « longue durée » qui déroulerait une continuité du classicisme français depuis l'école de Fontainebleau jusqu'au milieu du XIX^e siècle, traversé de contradictions, de moments de rupture où d'autres priorités s'affirmeraient, ou devons-nous à l'inverse distinguer autant de particularités que possible pour produire des histoires du ou des néo-classicismes français qui se fragmenteraient en un plus grand nombre d'étapes que les trois phases définies par Michel ? Il me semble que ces deux démarches permettraient de contredire certains postulats et quelques poncifs où se complaît notre paresse.

L'une et l'autre approche pourraient d'ailleurs se combiner avec le regain d'intérêt que suscitent aujourd'hui les échanges d'influences, de principes partagés et d'enthousiasmes par-delà les frontières. Après tout, le *Serment des Horaces* fut peint et exposé pour la première fois en Italie ; Füssli, citoyen suisse, se fit l'Anglais Fuseli après une longue période romaine ; la carrière de Mengs le conduisit de Dresde à Rome puis en Espagne – pour ne rien dire de Copley, Thorvaldsen, etc. De plus, dans le sillage de travaux aussi importants que ceux de Thomas Da Costa Kauffman, nous pouvons élargir pour de bon notre compréhension des courants classiques, étendre le domaine de nos recherches et commencer à concevoir le néo-classicisme du XVIII^e siècle tardif comme partie d'un ensemble extrêmement complexe incluant les vastes territoires de l'Europe et de l'Amérique du nord (DA COSTA KAUFMANN, 1995).

Portrait de David en Goliath

Le présent examen a pour point de départ la publication d'un livre qui eut le mérite d'entreprendre de nouvelles recherches sur David, lesquelles incitèrent tout à la fois à ouvrir, à bouleverser ce champ d'étude, mais en même temps à confirmer la primauté de l'artiste pour une nouvelle génération de chercheurs. L'ouvrage de Thomas Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*, publié en 1985 (titre français : *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle* ; CROW, 1985 [2000]), a œuvré plus qu'aucun autre à réviser nos cadres interprétatifs du XVIII^e siècle. Son influence a été grande, tant sur l'enseignement du néo-classicisme en France que sur les études consacrées à David et à sa période prérévolutionnaire. Il a posé les bases de ce qu'on a appelé depuis la « new social history of art » et ce dans d'autres domaines que le sien, qu'il s'agisse des recherches de T. J. Clark sur les artistes du XIX^e siècle, des travaux d'historiens tels que Robert Darn-ton ou de chercheurs qui allaient être associés au « nouvel historicisme » appliqué à la littérature et aux arts, comme John Barrell (BARRELL, 1986) et Stephen Greenblatt (GREENBLATT, PAYNE, 2005). Dans les chapitres qu'il consacrait à David, Crow insistait sur les modalités d'échanges complexes

3. Jacques-Louis David,
Le Serment des Horaces, 1784,
Paris, Musée du
Louvre.

mençait à se faire entendre autour du Salon, dans les critiques des pamphlétaires anonymes. Les arguments de Crow avaient une couleur néohistoriciste. Ainsi refusait-il de retrancher l'œuvre d'art de son « arrière-plan » historique : il mêlait au contraire étroitement l'une et l'autre.

David en Révolution/Crow en contexte

Ce livre participait d'une vague d'écrits sur l'artiste fortement teintée de nouvelles approches méthodologiques dans les sciences humaines. Albert Boime et Yvonne Korshak ont publié des études polémiques et politiques sur l'activité du peintre dans les années 1780 (BOIME, 1980, 1987 ; KORSHAK, 1987) qui liait David à un « radicalisme prérévolutionnaire ». Mais on doit aussi noter de cette époque les analyses foucaldiennes de Elmar Stolpe en Allemagne (STOLPE, 1985), et bien sûr celles de Michael Fried envisageant l'œuvre de David à travers les paradigmes d'« *absorption* » et de « *theatricality* » développés dans un esprit moderniste (FRIED, 1980 [1988, 1990]), ainsi que le modèle sémiotique/psychanalytique du *Tradition and Desire* de Bryson (BRYSON, 1984) et les études novatrices allemandes (GERMER, KOHLE, 1986 ; KEMP, 1986). L'intérêt que suscitait David le plaçait au point de convergence des directions nouvelles qui s'affirmaient alors dans l'histoire de l'art aux années quatre-vingts. En quoi l'ouvrage de Crow se distinguait-il dans ce contexte ? Pourquoi eut-il un tel retentissement ? C'est que ses analyses audacieuses, aussi sensibles et détaillées que pouvait le souhaiter le plus intraitable des formalistes, reposaient sur une connaissance approfondie, non seulement de l'œuvre et de l'historiographie de l'artiste, mais aussi des conditions de sa réception. Impossible de le récuser comme un pur théoricien, et cependant il était combattif, remettait en cause toutes les prémisses des commentaires « autorisés ». L'œuvre prérévolutionnaire de David trouvait avec lui une signification politique radicale dans un champ culturel où s'agitaient alors des idées contestataires. Mais la grande nouveauté de ce livre était son argument que la forme (et non le sujet) de la peinture apparaissait saturée de signification politique, immergée qu'elle était dans une culture des formes et des représentations : « Son art est seul à s'opposer au métier servile de l'artiste académique. Sa signification *politique* s'affiche dans l'énergique sobriété de l'expression, le refus de la sensualité et des nuances psychologiques, dans la réduction volontaire des moyens techniques, le rejet évident des poncifs académiques, des formes contournées, du culte superficiel de la manière »³ (CROW, 1985 [2000], p. 251).

Le David de Thomas Crow n'était pas un artiste officiel, mais le peintre favori d'une opinion libérale contestataire, le *Serment des Horaces* n'était pas le manuel d'école de la peinture française, mais une œuvre hardie, dérangeante, résolument provocatrice et même hallucinatoire. Le livre reçut deux prix importants aux États-Unis et devint une référence essentielle pour l'enseignement de la « nouvelle histoire » de l'art français du XVIII^e siècle. Cependant, il jetait l'auteur dans la mêlée d'une controverse sur les implications politiques de l'art néo-classique en général et de David en particulier. En France, l'ouvrage rencontra de vives résistances : sa traduction n'a paru qu'en 2000, malgré l'accueil favorable que lui avaient fait des historiens d'art aussi divers qu'Alastair Laing (1986), Thomas Puttfarcken (1987), Linda Nochlin (1986) et l'importance que lui reconnaissaient Philippe Bordes (1988), Régis Michel et Marie-Catherine Sahut (1989).

La nouvelle vague critique, cette accumulation de travaux qui contestaient certaines des thèses naguère les plus autorisées, expliquent l'atmosphère de fièvre qui enveloppa la grande rétrospective de l'œuvre de David organisée au Louvre et à Versailles en 1989 (*David*, 1989; fig. 4). Cette exposition, avec son catalogue, constitue la plus importante manifestation consacrée à David au cours des trente dernières années. Son calendrier ne correspondait pas, comme d'ordinaire, aux dates anniversaires de l'artiste, mais à la célébration du Bicentenaire de la Révolution française. Le comité d'organisation était présidé par le meilleur spécialiste de sa génération, le regretté Antoine Schnapper, maître d'œuvre du catalogue avec la collaboration d'Arlette Sérullaz pour les dessins. Les moyens uniques du Louvre et de Versailles furent mobilisés, ressources artistiques, financières, « idéologiques », pour un événement qui ne sera jamais égalé sans doute, quant au nombre et au choix des œuvres exposées. Son ampleur, son calendrier, son emplacement, tout cela faisait de David un fleuron du trésor national, le grand peintre de son époque, une figure de l'Histoire de France. Le catalogue, dont le volume et le poids garantissaient le sérieux scientifique, avait le même caractère monumental (la comparaison avec les 130 minces pages de l'exposition organisée pour le deuxième centenaire de la naissance de l'artiste en 1948 est très instructive). On n'aurait pu héberger à moins la longue liste des œuvres recensées, les articles, la bibliographie exhaustive et la biographie solidement documentée qui récapitulait la vie et la carrière de l'artiste. Il y avait là une mine de renseignements précieux, une somme de points de vue et de documents inédits ou mis à jour, et l'ensemble demeure un gisement essentiel pour les études davidiennes. Mais par un autre aspect, il se présente comme une énorme et lourde machine de guerre positiviste, tentant de réquisitionner toutes les connaissances utiles à son sujet pour étouffer sous la masse des documents les « nouveaux venus » de la critique. Les partis-pris idéologiques du catalogue, le ton de certains propos et notamment, dans la section « De Bélisaire à Brutus », les attaques contre les interprétations politiques et « les lectures sémiologiques infiniment fragiles puisque renouvelables à l'infini sans que rien ne permette jamais d'en tester la validité » (p. 120), peuvent s'expliquer, rétrospectivement, par une réaction aux assauts du courant « anti-positiviste » qui avait grossi dans les années précédentes. Sur le moment, certains lecteurs considérèrent ces propos comme agressifs.

Mais pour éviter l'opposition caricaturale d'un David français et d'un David anglo-américain, rappelons avec quelle lucidité d'autres spécialistes, en France, contredisaient dans leurs écrits le point

4. Vue de l'exposition Jacques-Louis David (1748-1825), salle Daru, 1989, Paris, Musée du Louvre.

5. Jacques-Louis David, *Marat assassiné*, 1793, Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts.

de vue dominant. Citons le bref et brillant *David. L'art et la politique* de Michel et Sahut, publié dans la collection de vulgarisation « Découverte » (éd. Gallimard), un livre qui tirait parti des recherches de Crow et de quelques autres (MICHEL, SAHUT, 1989), et la synthèse incisive, parfois hâtive, de Bordes pour les éditions Hazan (BORDES, 1988).

David révolutionnaire

La collaboration entre Bordes et Michel a affiné notre point de vue sur la situation de David dans l'art révolutionnaire : *Aux Armes et Aux Arts* est un livre richement documenté, plein d'aperçus profonds ; les cadres institutionnels et les enjeux politiques de la peinture, de la sculpture et de l'architecture révolutionnaires y font l'objet d'analyses sub-

tiles. Il n'a rien perdu de sa verve et conserve toute son utilité. Il reste la plus séduisante étude publiée à ce jour sur le sujet, avec le livre que Bordes a consacré au *Serment du Jeu de Paume* (BORDES, 1983). Il faut également mentionner la contribution de Klaus Herding au catalogue d'une vaste et ambitieuse exposition, *La Révolution française et l'Europe* : son texte constitue une précieuse mise au point des relations complexes entre art et révolution (HERDING, 1989).

Ces livres, ainsi que des catalogues comme *La mort de Bara* (1989), profitaient des commémorations de 1789 pour s'attacher à la période révolutionnaire de l'artiste, dans une lignée d'études politiques qui remonte au moins à David Dowd (DOWD, 1948). Ils mettaient naturellement au centre de leurs analyses *La Mort de Marat* (fig. 5), *La Mort du jeune Bara*, ainsi qu'une œuvre perdue, *Le Pelletier de Saint-Fargeau*. Ces peintures d'histoires à un seul personnage, de caractère complexe, allaient être examinées, scrutées toujours plus à fond, dans le vaste champ de leurs résonances politiques. Ainsi, l'axe central des commentaires sur la dimension politique de l'œuvre se déplaçait au cœur de la période révolutionnaire, la spécificité de l'engagement de David pendant la Révolution donnant lieu maintenant à des analyses détaillées. Et après cette première vague suscitée par le Bicentenaire, la fascination pour le Marat, notamment, ne s'est pas démentie. Il a fait l'objet d'un recueil d'études (BINDMAN, WESTON, 2000) et d'un essai de Tim Clark qui se signale par sa densité, *Painting in the Year II* (CLARK, 1994 ; CLARK, 2001). Dans celui-ci, de façon assez surprenante, le *Marat* est présenté comme le premier exemple d'une alliance de la peinture et de la politique : une combinaison qui caractérise, selon l'auteur, le modernisme artistique.

Mais retournons à 1989 : on trouve une vive réaction à la ligne éditoriale adoptée par Schnapper et Sérullaz dans un recueil qui ne fut publié, après bien des vicissitudes, qu'en 1993, mais qui reprenait les contributions d'un colloque mémorable, organisé par Michel l'année du Bicentenaire (MICHEL, 1993), *David contre David*. Michel en assura lui-même l'ouverture par un furieux feu de salve, « De la non-histoire de l'art », et à le lire on ne peut plus douter que David se retrouvait alors au centre de débats esthétiques et idéologiques beaucoup plus vastes. *David contre David* demeure le plus important ouvrage collectif jamais consacré à l'artiste. Il donnait large audience aux voix de ceux qui avaient commencé à redéfinir et à diviser ce champ d'étude : Crow, Fried, Kohle, Bryson, Traeger, Clark, etc. Autre mérite remarquable, ce volume produisait des interprétations et des matériaux inédits – je songe notamment au travail richement documenté de David Alston, « David et le théâtre », et à la fascinante étude d'Albert

Boime sur David et la franc-maçonnerie (ALSTON, 1993 ; BOIME, 1993). Parmi les voix nouvelles, celle d'Ewa Lajer-Burcharth, finissant alors sa thèse, fit sensation. Son analyse des *Sabines* associait à une recherche historique détaillée un cadre d'enquête psychanalytique centré sur les problématiques de genre et d'identité sexuelle qui ouvrait des perspectives inusitées et enrichissait le lexique des études davidiennes (1993). Dans la suite de ses travaux, notamment ceux dont un livre intitulé *Necklines* a donné la somme (LAJER-BURCHARTH, 1999), elle a précisé et approfondi son analyse d'une œuvre traversée par les tensions du désir, les vicissitudes de l'identité politique, les charges de la représentation. Ses recherches eurent pour autre effet de déplacer à nouveau l'axe de gravité des études sur le peintre, cette fois vers la période postrévolutionnaire. C'était à présent les *Sabines* (fig. 6), plus que les *Horaces* ou le *Marat*, qui occupaient le centre des débats interprétatifs. N'oublions pas qu'en 1989 l'approche de Lajer-Burcharth provoqua une espèce de « frisson nouveau ». Ewa Lajer-Burcharth est maintenant passée du statut d'étudiante douée à celui de professeur en titre à Harvard. Avec elle, la psychanalyse et le féminisme ont gagné beaucoup de terrain dans l'histoire de l'art, au point que la psychanalyse secrète à présent son propre esprit d'orthodoxie, dans les études d'art français autant qu'ailleurs. Mais ce fait même nous montre que c'est l'approche du colloque de Michel qui a stimulé et continue de stimuler la nouvelle génération d'étudiants et chercheurs.

D'autres commentaires des *Sabines* ont su joindre l'esprit de finesse, l'audace et de profondes connaissances à une volonté de se dégager des modèles antérieurs. Plusieurs interprètes se sont intéressés de près à cette œuvre, en s'inspirant à la fois de la théorie psychanalytique et de l'émergence dans le champ de la politique et des sciences humaines des problématiques de l'identité. Sans négliger le travail antérieur d'Hubertus Kohle, mentionnons le remarquable

6. Jacques-Louis David, *Les Sabines*, 1799, Paris, Musée du Louvre.

article de Darcy Grisby « Nudité à la grecque » (GRISBY, 1998), de Frédérique Desbuissons, un essai conjectural mais stimulant (DESBUISSON, 1997), en ajoutant le point de vue de Stefan Germer sur la culture du Directoire (GERMER, 1992). Plus récemment, Tony Halliday a attiré l'attention sur les caractères distinctifs de Tatiüs et Romulus à la lumière des plus récents modèles des sciences médicales et sociales (HALLIDAY, 2006). Autre témoignage de la fascination durable que les *Sabines* exercent, son choix par la vidéaste new-yorkaise Eve Sussman comme « déclencheur » (après Vélasquez) de sa dernière vidéo-performance (SUSSMAN, 2006).

Écrits sur le corps

De Bryson (1984) à Dorothy Johnson (1989, 1993), de Crow (1995 [1997]) à Lajer-Burcharth (1993, 1999), des *Horaces* aux *Sabines*, une tendance s'affirmait nettement, en dépit des différences idéologiques ou de méthode : le corps comme champ privilégié d'investigation. Cette tendance s'explique évidemment par l'importance grandissante du « corps » dans les sciences humaines depuis Foucault et par l'attention que lui accordaient les historiens (HUNT, 1984 ; OUTRAM, 1989 ; LANDES, 2004). C'est qu'ils pouvaient y déchiffrer les signes complexes des relations entre les « genres » : marginalisations ou exclusions du féminin, surdétermination du corps masculin comme domaine du désir, du conflit et du discours politique. Les historiens de l'art trouvaient là un point d'accès à l'histoire culturelle : c'est l'une des raisons qui attirèrent sur ce terrain une génération de jeunes chercheurs radicaux peu préoccupés des lois de la géométrie, de la théorie de l'imitation, et autres délicatesses de l'art néo-classique. Qu'Alex Potts puisse publier une étude sur Winckelmann et le néo-classicisme dans une revue d'histoire savante de tendance franchement gauchiste était déjà remarquable en soi (POTTS, 1990). Bien davantage, qu'une nouvelle histoire de la peinture de la période centre son propos sur les thèmes du corps et de la masculinité « en état de crise » (SOLOMON-GODEAU, 1997).

Le corps dont il était question dans ces études était souvent, sinon presque exclusivement, de sexe mâle et dans les débats interprétatifs « le masculin » disputa bientôt le haut de l'affiche au « corps ». Dans les travaux de Solomon-Godeau autant qu'ailleurs, « homosocial » s'impose comme un mot-clé. Emprunté à Eve Kosofsky Sedgwick (KOSOFSKY SEDGWICK, 1985), il désigne les formes de sociabilité privilégiant les relations d'homme à homme dans les sphères professionnelle, économique et culturelle. Le terme recoupe de façon fort complexe ce qui, en fait de désir et de comportement, relève de l'homosexualité et de l'homo-érotisme. L'homosocialité s'est affirmée depuis comme un concept majeur des analyses relatives à l'exclusion institutionnelle de femmes et à l'intensité des liens qui unissaient entre eux les hommes, particulièrement dans l'atelier de David (fig. 7). D'après Solomon-Godeau, le patriarcat et le culte des vertus viriles entraînèrent l'exclusion des femmes et la renforcement d'un modèle exclusiviste et machiste de relations entre les sexes. On a beaucoup écrit à propos de l'exclusion des femmes dans les mœurs académiques et artistiques de cette période mais, ainsi qu'on l'a souvent remarqué, pas plus à Rome que dans le premier ou le second atelier de David, celles-ci ne sont absentes, et dans ses œuvres pas davantage. Toujours d'un point de vue empirique, ajoutons qu'un autre groupe d'historiens des femmes et des genres sexuels a rassemblé ces dernières années de nouvelles preuves de leur importance et de leur nombre parmi les élèves de David (VIDAL, 2003). Peut-être est-il temps de considérer d'un peu plus près l'homosocialité de cette période ? Comment s'articule-t-elle à la sphère politique ? l'homosocialité du sans-culotte égalitaire, telle qu'elle s'affirme entre 1789 et 1794, diffère considérablement de l'homosocialité artistique, celle qui a l'atelier pour cadre, avec ses hiérarchies, ses réserves, ses lois non-écrites.

Et l'atelier de David était-il, sous cet aspect, différent des autres (de celui de Vincent, par exemple, ou de Regnault, et plus tard de Guérin) ? Enfin, comment intégrer les œuvres d'Adélaïde Labille-Guiard, Angelika Kauffmann, Élisabeth Vigée-Lebrun, Marie Guillemine Benoist, Angélique Mongez ou même Maria Hadfield Cosway à aucun des modèles généraux de l'homosocialité néo-classique ? Quand peut-on considérer qu'une exception vient contredire la règle ? Le travail d'Angela Rosenthal sur Angelika Kauffman (ROSENTHAL, 2006) offre à ce propos des suggestions d'un grand intérêt.

L'usage polémique mais avisé de la théorie féministe que fait Marie Sheriff dans son étude sur Vigée-Lebrun (1996), les analyses foucaaldiennes de Judith Butler et particulièrement la conception d'une élaboration de l'identité sexuelle par une gestuelle et une stylisation du corps produisant des structures de genres en apparence naturelles et ontologiquement fondées mais en réalité construites, ouvrent des perspectives nouvelles, même si certains ont pu trouver détestable dans son principe cette tentative d'appliquer à leur artiste de prédilection des clefs de lecture prises au trousseau de Derrida (1990 ; 2004).

Le corps et la masculinité étaient aussi au centre d'un ouvrage qui, pourtant, renversait à certains égards la tendance dont nous venons de parler : *Emulation* de Thomas Crow (CROW, 1995 [1997]). Ceux qui attendaient une reprise de *Painters and Public Life* en furent pour leurs frais. Les travaux publiés par l'auteur depuis ce premier livre l'avaient engagé dans des directions nouvelles. En 1989, déjà, dans sa contribution à *David contre David*, il s'était intéressé aux rapports de David et de Girodet (CROW, 1993). Au début des années quatre-vingt-dix, Crow s'était concentré davantage sur le jeu des relations intenses qui liaient l'artiste et ses élèves, leurs collaborations, leurs litiges et leurs réalisations communes. *Emulation* reprenait cette matière dans une sorte de récit à épisodes, en s'appuyant sur des archives inédites mais aussi sur les travaux de Bordes, Michel, Stephanie Nevinson Brown (BROWN, 1980) et quelques autres, pour composer une histoire puissante, poétique parfois, de « pères absents, de fils privés de pères, en quête de substituts »⁴ (CROW, 1995 [1997], p. 1). Crow nous avait habitués à cette vigueur et à cette acuité dans l'analyse des cas individuels, mais son livre se distinguait surtout par la manière dont la « saga familiale » de l'atelier structurait la narration, David, puis Drouais, Girodet ensuite, et enfin Géricault (en postface) venant en occuper tour à tour le centre. Le concept d'émulation, que d'autres avaient médité à leur heure (GOTLIEB, 1996), fournissait ici un nouveau modèle pour l'étude des relations qui se tissaient dans l'atelier du peintre, un modèle qui répondait moins à une problématique des genres qu'aux particularités du destin de ces hommes, des cercles dont ils étaient membres, des situations et des échanges qui leur avaient permis de se construire eux-mêmes. Ces pages revivifiaient le concept cardinal d'« imitation » en le confrontant à cet écheveau d'histoires très personnelles, où désirs, jalousies, loyauté, ambitions se mêlaient. Crow ne rejetait pas les modèles de la théorie critique (son analyse comparative de *l'Athlète mourant* de Drouais et de *l'Endymion* de Girodet doit quelque chose à Barthes et au structuralisme) mais son interprétation du *Marat* dans ses rapports avec la *Pietà* de Girodet, celle de *La mort de Socrate* comme méditation destinée au cercle de Trudaine,

7. Jean-Henri Cless, *Un atelier d'artiste en 1804*, dit *L'atelier de David*, Paris, Musée Carnavalet.

8. Vue de l'exposition *David*, 2005, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute.

celle encore du *Dix-Août* 1792 de Gérard mis en regard du *Serment du Jeu de Paume*, par leur netteté poétique, leur saveur, leur prise en compte des faits biographiques et culturels, faisaient une belle antithèse aux pages où Solomon-Godeau enlevait à larges traits ses définitions de la totalité d'une culture et d'une époque (le même auteur a publié depuis une version révisée de son ouvrage, avec un nouveau sous-titre, « David, Drouais and Girodet in the art of Revolutionary France » : CROW, 2006).

Dans l'intervalle des deux livres de Crow, l'intérêt manifesté par tant de chercheurs, issus de diverses écoles, avait fait de David une figure centrale qui succédait en quelque sorte à Manet et à Courbet comme terrain privilégié d'un plus large débat théorique et méthodologique. Cependant, de même qu'il passait au second plan dans *Emulation*, il commençait à céder le pas dans d'autres domaines de l'histoire de l'art : à la fin des années quatre-vingt-dix, l'attention commence à se détourner de lui, au profit de Girodet, d'Ingres et de quelques autres.

Mais il doit garder le dernier mot (dans ce chapitre, au moins). C'est que deux événements ont marqué récemment les études davidiennes. Le premier est la publication, en 2002, du catalogue raisonné des dessins de l'artiste, par Louis-Antoine Prat et Pierre Rosenberg (PRAT, ROSENBERG, 2002). Un monument d'érudition qui venait ordonner enfin ce foisonnement déconcertant de carnets, de projets et d'esquisses, exhumait une matière inconnue et offrait un outil indispensable non seulement à la connaissance du dessinateur que fut David, mais à la compréhension de la genèse et de la mise au point de ses idées picturales. Bien sûr, aucun travail de ce genre n'est jamais définitif, quel que soit son achèvement. À peine avait-il paru, qu'un nouveau carnet était découvert et publié (PERONNET, ROSENBERG, 2005). Mais certainement, dans les prochaines années, les dessins de David recevront de nouveaux éclairages que cet extraordinaire instrument de recherche aura rendus possibles.

C'est ce qu'on a pu voir dans deux réalisations récentes. Bordes, dont les travaux sur la période révolutionnaire du peintre ont apporté une contribution essentielle à ce domaine d'études (BORDES, 1988), a organisé en 2005 une exposition qui, avec son catalogue, privilégiait cette fois sa dernière période, celle de « l'Empire et de l'exil » (mais qui s'ouvre, de fait, sous le Consulat : *Empire to Exile*, 2005) et qui était aussi la première rétrospective de l'œuvre de David aux États-Unis (Getty and Clark Art Institute). Surtout, il produisait de nouveaux matériaux et ouvrait des perspectives inédites sur son art. Bordes se concentrait sur les portraits et les grands projets de l'époque impériale (fig. 8) ; il réunissait, parmi les œuvres tardives, trois de ses quatre principales peintures d'histoire (*L'amour quittant Psyché*, *Télémaque* et *Eucharis*, *La Colère d'Achille*), sans oublier l'inachevé *Apelle et Campaspe*. De plus, les derniers temps de sa carrière se trouvaient pour la première fois en bonne place, dans une exposition conjointe. Les derniers dessins, surtout, étaient mis en valeur et analysés dans leur contexte (fig. 9). Dans le catalogue, Bordes faisait des suggestions nouvelles sur l'art du portrait chez David, son travail pour le régime impérial, ses relations avec ses élèves et ses pairs. Selon lui, David, profondément impliqué dans son activité de peintre de cour, opéra ensuite une révolution intérieure pour devenir durant l'exil un expérimentateur étonnant, et que « malgré le contexte rétrograde de son activité de cour, on peut discerner chez lui une imagination expérimentale et une vision personnelle résolument modernes »⁵ (*Empire to Exile*, 2005). Cependant, il encouragea

les contrepoints à ce que sa propre interprétation pouvait avoir d'univoque en leur donnant audience dans un colloque qui accompagna l'exposition du Clark et dont les actes seront publiés en 2007 (LEDBURY, 2007). On trouvait là toute une nouvelle génération d'interprètes, parmi lesquels Medhi Korchane, Daniel Harkett, Issa Lampe et Satish Padiyar (dont les travaux sont déjà marquants : PADIYAR, 2004, etc.). Ils ouvriront sans doute de nouveaux chemins aux études davidiennes au cours des prochaines décennies. L'exposition *Empire to Exile* n'a pas été présentée en France, mais peut-être a-t-elle galvanisé les énergies du Louvre lors de sa célébration du Sacre (*Le Sacre...*, 2004) ? Celle-ci, malgré tous ses moyens, n'améliora pas autant qu'on pouvait l'espérer notre compréhension de cet aspect de l'œuvre. Il nous faudra attendre la parution prochaine du livre de Todd Porterfield et Susan Siegfried (2007).

Après David...

Le poids des grandes expositions, Géricault, Ingres, Girodet

L'exposition *Géricault* du Grand Palais (1991) suivit de près l'exposition *David*. Son catalogue n'était pas moins ambitieux, par la taille comme par les visées, mais il faisait meilleur accueil aux nouvelles interprétations. Dans ses pages et dans les publications qui suivirent (MICHEL, 1996), on put entendre des voix diverses, rarement unanimes. Cette fois encore, les enjeux étaient importants et deux générations bataillèrent à nouveau sur le terrain des rapports entre politique et représentation. Nina Athanassogolou-Kallmyer (KALLMYER, 1992 ; 1996) défia le positivisme de ses aînés en explorant les complexités de la représentation des portraits aux « têtes tranchées ». L'intérêt pour Géricault a redoublé depuis. Ne nous attardons pas sur les querelles d'attributions (L'affaire de la *Vieille italienne* a été envisagée sous tous ses aspects par Mehdi Korchane dans une critique sagace et malicieuse publiée sur le site de la *Tribune de l'Art* de Didier Rykner, site qui contribue beaucoup à notre champ d'étude ; KORCHANE, 2004), ni sur les controverses qui continuent d'entourer le *Catalogue raisonné* de Germain Bazin. Géricault, autant que David, a fait l'objet de commentaires aussi variés dans leurs méthodes que dans leurs points de vue : psychanalyse lacanienne et freudienne (NOCHLIN, 1994 ; GERMER, 1999), le corps (*The Alien Body*, 1997), les études post-coloniales (GRIGSBY, 2002) et jusqu'aux « Queer studies ». C'est sans doute Grigsby, dans un chapitre audacieux sur le *Radeau de la Méduse*, qui a le plus bousculé le milieu des spécialistes en contrariant les confortables interprétations libérales de l'œuvre. L'exposition lyonnaise récemment proposée par Bruno Chenique (*Géricault*, 2005-2006) est peut-être la plus intéressante contribution de ces dernières années dans son domaine. Sa principale nouveauté tient dans l'importance qu'elle accorde aux *Portraits de fous* plutôt qu'au *Radeau de la Méduse*, comme clé de la politique du peintre et de son monde intérieur. Chenique se démarque d'ailleurs nettement de Grigsby par son interprétation politique. Il insiste sur l'affaire Fualdès (fig. 10) et présente Géricault comme un partisan de la gauche extrême. C'est restituer l'artiste dans son éclat héroïque, de façon poignante, empathique, quoique contestable aux yeux de certains. Le point de vue cependant est avisé, subtil, et cette exposition n'a rien d'hagiographique. Elle propose de nouvelles

9. Jacques-Louis David, *Groupe de personnages affligés*, 1819, San Francisco, The Fine Arts Museums.

10. Théodore Géricault, *L'enlèvement du procureur Fualdès*, vers 1817-1818, Paris, Musée du Louvre.

attributions, des hypothèses inédites, parfois de nouveaux regroupements (notamment pour les *Scènes de l'épidémie de fièvre jaune à Cadix*), et veut seulement démontrer que nous ne sommes pas près d'épuiser les richesses de l'œuvre.

Ingres, lui aussi, attira davantage l'attention au cours des années quatre-vingt-dix. En témoignent une exposition ambitieuse organisée par la National Gallery of Art de Washington et la National Gallery de Londres, *Portraits by Ingres*, (1999), ainsi que les publications de Carole Ockman, Susan Siegfried et Adrian Rifkin, et quelques autres (OCKMAN, 1995 ; SIEGFRIED, RIFKIN, 2001). Tout aussi significative, la parution de nouvelles études documentaires et d'ouvrages de synthèse (BERTIN, 2005). Pour ménager mon lecteur (mais c'est aussi qu'une bonne partie de sa carrière sort des limites chronologiques fixées), je ne m'attarderai pas sur Ingres, d'autant que cette seule année a vu paraître une profusion de travaux à son sujet. Je me contenterai de remarquer que les feux du débats son passés, pour partie, de David à Ingres ainsi qu'à Géricault et que les modèles naguère appliqués au premier ont servi à réinterpréter les deux autres.

Mais ce regain d'intérêt n'égale peut-être pas celui qu'a provoqué dans le même temps le plus problématique et le plus illustre entre les émules de David, Anne-Louis Girodet. L'intensité et la singularité de son œuvre ne pouvaient que tenter une jeune génération de chercheurs. Girodet suscita notamment les commentaires de ce qu'on appelle à présent les études « queer ». Les essais de Whitney Davis et de James Small font de l'*Endymion* et du portrait de Belley le point de départ d'une argumentation de ce type (DAVIS, 1994 ; SMALLS, 1996). Darcy Grigsby va plus loin en prenant Girodet pour centre d'un exposé inspiré non seulement par la psychanalyse et la théorie queer, mais aussi par l'historiographie post-coloniale (GRISGBY, 2002). C'est la provocation la plus acérée qui ait paru dans ce domaine. Le récent catalogue de l'exposition *Girodet*, s'il accueillait des essais d'Abigail Solomon-Godeau qui renvoyaient clairement à la théorie queer et aux problématiques de genres, ne manquait d'ailleurs aucune occasion d'écarter, sinon de railler, les interprétations de Grigsby (Girodet, 2005).

Cela faisait songer au *David* de 1989 : un trésor d'érudition, des contributions étendues, pertinentes et l'apport des meilleurs spécialistes, dont l'organisateur de l'ensemble, Sylvain Bellenger. Des documents inédits venaient au jour, l'artiste était restitué dans tous ses contextes intellectuels et sociaux, toute la variété des milieux qu'il avait fréquentés. Mais on ne s'aventurait guère sur les chemins de traverse et les « irréguliers » étaient malvenus : Grigsby surtout,

et aussi Barbara Stafford dont les analyses auraient mérité plus d'attention (STAFFORD, 1982). L'érudition était manifeste, mais les exclusions plus couvertes. De nombreux colloques se sont tenus autour de cette exposition : on espère qu'ils nous aideront à dépasser des schémas qui ne tendent qu'à l'annexion et à la célébration de leur objet.

Le sous-titre de l'exposition dans sa version américaine, *Girodet, romantic rebel*, accréditait l'idée d'un artiste réfractaire, en contradiction avec son milieu davidien, et précurseur de l'art romantique (Donald Kuspit, plus inventif, en fait un annonciateur du symbolisme et du surréalisme, KUSPIT, 2006) mais rien dans les œuvres présentées ne venait confirmer de manière convaincante ce « pré-romantisme » (quelque sens qu'on y attache) alors même que chacun pouvait se convaincre de leur franche étrangeté. L'*Ossian* minutieux, surouvragé, la fadeur

11. Anne-Louis Girodet, *Mademoiselle Lange en Danaé*, 1799, The Minneapolis Institute of Art.

du *Pygmalion*, l'étrange et malicieuse *Mlle Lange en Danaë* (fig. 11), les tensions qui affleuraient dans *La Révolte du Caire*, l'intensité « sous haute pression » de certains dessins comme *La Mise au tombeau* : cela composait un singulier portrait d'artiste, une âme errante et obstinée, tiraillée par ses influences, ou bien une espèce de précurseur de Wilde, ou le dernier Français de la Renaissance, peut-être. Espérons que les commentateurs continueront d'interroger cette étrangeté, et la restitueront dans tout son éclat. Le dernier ouvrage d'Anne Lafont, une étude approfondie, pleine d'acuité, serait une bonne base de réflexion et de discussion (LAFONT, 2005). En attendant le livre qui poussera plus loin l'exploration des bizarreries de Girodet, dégagera ses rapports avec Flaxmann, Füssli ou autres, et serrera au plus près ses singularités et ses hantises.

Les autres : barbus, barons, élèves du « second atelier »

Les autres élèves de David ont fait l'objet d'une attention plus mitigée. Jusqu'à présent, Antoine-Jean Gros n'a pas trouvé sa place dans la critique, exception faite de ses peintures d'histoire napoléonienne, *Les Pestiférés de Jaffa* (fig. 12), notamment (PRENDERGAST, 1997 ; PORTERFIELD, 1998 ; GRIGSBY, 2002). Rares ont été les essais de synthèse. C'est le cas d'*After the Révolution* de David O'Brien (O'BRIEN, 2006) et de la thèse de Gabrielle Himmelmann, *Romantische Elements im Gros* (HIMMELMANN, 2000). Il serait intéressant de connaître les causes de cette désaffection. Il est vrai que depuis longtemps aucune exposition ne nous a donné l'occasion d'analyser et de reconsidérer son œuvre. Cela vaut aussi pour l'autre baron issu du premier atelier de David, François Gérard. Dans son cas, l'indifférence est unanime, déconcertante. Hormis l'exposition-vente de 1992 (Gérard, 1992), aucune exposition le concernant et de monographie, pas davantage. Cependant Gérard a tenu de près, plus qu'aucun autre artiste peut-être, au tissu de rapports sociaux, politiques et culturels du premier Empire. Son œuvre mérite d'ailleurs un examen attentif, et sa correspondance n'est pas moins captivante que celles des autres peintres de sa génération. Gros et Gérard furent les zélés serviteurs de la monarchie restaurée : cela les aurait-il desservis auprès de ceux qui ont tendance à faire fond de l'atelier révolutionnaire de David un modèle idéal ?

12. Antoine-Jean Gros, *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa*, 1804, Paris, Musée du Louvre.

Autres grands dédaignés (sauf par l'imagerie d'Épinal), les peintres dits parfois « du second atelier », auquel appartenaient les « barbus » et d'autres artistes comme Ducis ou Delécluze. Bien que Jean Broc et les « barbus » aient intéressé les chercheurs durant les années soixante-dix et que les mémoires de Delécluze offrent de nombreuses pistes d'investigations, beaucoup de peintres de l'entourage de David (Ducis, Angélique Mongez, Michel Stapleaux), demeurent mal connus. Cependant, nous commençons à être mieux renseignés sur la période bruxelloise, en grande partie grâce aux travaux de Denis Cockelberghs (*Autour du néo-classicisme en Belgique*, 2005). Il nous faudra apprendre davantage, si nous voulons considérer de près les pratiques d'atelier, les tâches auxiliaires, assistance, copie, reproduction, et toutes les habitudes en usage dans les lieux que David, au cours de sa carrière, a dédiés à son enseignement.

Sans David

Mais laissons de côté David et son atelier... Un autre travail resterait à faire, qui concerne ce qu'on pourrait appeler « la génération de 1775 » : ceux qui se trouvaient dans les années soixante-dix à Rome ou en revenaient à peine quand les réformes d'Angiviller commencèrent à produire leurs effets. On se figure la fièvre de concurrence, l'activité et l'énergie de ce milieu où les artistes se disputaient les premiers honneurs des Salons à la fin des années 1770 et au début de la décennie suivante. Mais la primauté de David (et le succès de sa stratégie personnelle pour en asseoir l'idée) a laissé dans l'ombre bien des peintres d'un grand intérêt historique et artistique : François-André Vincent, Pierre Peyron, Jean-Baptiste Regnault, sans compter des individus de moindre talent mais dignes d'attention, comme François-Guillaume Ménageot ou Jean-Simon Berthélémy. Nous devons beaucoup à deux ouvrages essentiels, l'un sur Joseph-Marie Vien (GAEHTGENS, LUGAND, 1988), l'autre sur Pierre Peyron (ROSENBERG, VAN DE SANDT, 1983), parus aux éditions Arthéna, une maison dont les publications constituent pour nous un ressource de plus en plus précieuse. Quelques ouvrages de grand intérêt, consacrés à des œuvres particulières, ont aussi vu le jour (*L'Ange de Peyron*, 2000). Mais il nous manque encore un catalogue de l'œuvre de Vincent et, plus généralement, les outils qui nous permettraient d'envisager David et ses contemporains d'un point de vue synchrone, tenant compte des jeux de relations et de concurrences. Nous sommes trop tributaires du modèle diachronique de l'émulation maître-élève et nous figurons toujours que David fut le seul artiste qui attirât les foules au Salon, bien qu'une lecture attentive des écrits du temps ne laisse rien supposer de tel (à l'évidence, ni en 1781, ni en 1783, les envois de David ne parurent plus exceptionnels que ceux de ses confrères). De nouveaux travaux dans la veine de l'étude de Chatelus sur la condition des peintres parisiens au XVIII^e siècle (CHATELUS, 1990) ou encore de l'ultime monument d'Antoine Schnapper sur les artistes du Grand siècle (SCHNAPPER, 2004) nous permettraient d'analy-

ser les faits (économiques, physiques, moraux et intellectuels) qui conditionnèrent la carrière des peintres de cette époque.

Ces vingt dernières années, l'œuvre d'un artiste étranger à la filiation de David a été redécouverte et reconsidérée : Pierre-Paul Prud'hon, longtemps choyé des connaisseurs et qui fit l'objet de quatre catalogues raisonnés avant 1914, n'avait pas trouvé sa place par la suite dans une histoire de l'art néo-classique dominée par David. Mais depuis l'exposition que le Louvre a

13. Pierre-Paul Prud'hon, *Vénus et l'Amour endormis, caressés et réveillés par les Zéphirs*, 1806, Paris, Musée du Louvre.

consacrée en 1986 à *La Justice et la Vengeance poursuivant le crime*, on observe un regain d'intérêt. Citons l'étude très documentée de Annie Bauduin (BAUDUIN, 1993), les travaux d'Hélène Weston (WESTON, 1984 ; 1996) et d'Elizabeth Guffy (GUFFY, 1993 ; 1996). Intérêt confirmé en 1997-1998 lorsque l'exposition *Prud'hon* conçue par Sylvain Laveissière vint nous rappeler par une présentation au Grand Palais et au Metropolitan Museum of Art qu'un contemporain notoire de David avait échappé, on ne sait comment, à l'attention des chercheurs (*Prud'hon*, 1997). L'œuvre de Prud'hon, avec ses allégories complexes, ses contributions considérables à la fabrique d'images révolutionnaires, ses extraordinaires représentations de rêves (fig. 13), ses portraits, n'a pas suffi à convaincre les « davidiens » dominants que l'histoire de l'art français de cette période pourrait s'écrire d'une autre manière que la leur. Dix ans ayant passé, il est permis d'espérer que cet important travail portera ses fruits et qu'on finira par comprendre que les définitions davidiennes du néo-classicisme ne sont pas exclusives.

Périls et délices de la biochronologie

Dernièrement, un nouveau genre a vu le jour, renforçant la tyrannie des grands maîtres : la biochronologie, une sorte d'hybride de la chronologie documentaire (pour celle-ci, voir le travail d'Élisabeth Agius d'Ivoire dans le catalogue *David* ou les *Documents complémentaires* de son devancier, Wildenstein). Bruno Chenique l'a d'abord conçu et théorisé pour le catalogue Géricault, puis adapté à Chassériau et à Girodet (*Girodet*, 2005 ; fig. 14). Éric Bertin l'a adopté dans le récent catalogue Ingres (*Ingres*, 2005). Il se rattache au courant de l'érudition positiviste, dont l'utilité n'est pas contestable, puisqu'elle exhume et produit tous les documents susceptibles de nous renseigner sur une œuvre et une vie données. Mais accorder une préférence trop exclusive à la matière biographique nous ramènerait, si l'on n'y prend garde, à une histoire de l'art uniquement centrée sur l'artiste, au détriment d'autres hypothèses de travail, et nous conduirait à négliger la dimension synchronique (la concordance des temps individuels dans une même époque) au profit de la seule diachronie (le déploiement d'une vie dans le temps). Cette démarche pose bien des problèmes. D'une part ses réalisations sont toujours incomplètes (jamais définitives, elles ne produisent d'ailleurs que des paraphrases et des extraits), de l'autre elle favorise l'idolâtrie du document et un recours abusif à la biographie dans le commentaire des œuvres. Mais il est certain que les travaux de Chenique et Bertin nourriront considérablement les essais d'interprétations à venir.

Plus pratiquement, espérons qu'à l'ère de l'internet la communauté des historiens de l'art comprendra bientôt qu'un site convenablement tenu et référencé constitue un outil idéal pour de vastes entreprises documentaires comme des biochronologies et les projets documentaires qui dans des cadres plus rigides ne pourraient être aussi régulièrement mises à jour.

Une histoire sans maître : nouveaux territoires, nouvelles approches...

Au-delà du Mâle

S'il est un groupe de peintres dont nous commençons à mieux évaluer le nombre, l'importance, les problèmes, et toutes les circonstances pratiques afférentes, c'est bien celui des femmes artistes (fig. 15). Longtemps marginalisées ou méconnues, elles sont à présent un objet d'étude

1819
1 ^{er} (?) (janvier (vendredi))
<i>Séjour au Bourgoin (?)</i>
Julie Candelle fait allusion au possible départ de Girodet (cf. supra : 25 décembre 1818) mais aucun document ne l'atteste.
25 janvier (lundi)
Le futur portrait de M^{me} de Reiset : programme iconographique
Girodet-Trisson à Colette de Reiset : « Si vous voulez une robe de velours je la préfère noire par la raison qu'elle nous plaît davantage à tous deux, et que son effet doit être de donner aux carnations plus d'effet et de fraîcheur, l'art toujours au-dessus de la nature, surtout lorsque c'est vous qui êtes le modèle à besoin de ne négliger aucune de ses ressources et d'en faire un choix judicieux, le vert ou le rouge conviendra d'ailleurs fort bien au velours de la table qui ne pourrait être noir : cette table peut être chargée de vos livres favoris : nous n'oublions ni la lettre ni les roses, tout ce qui est un emblème du sentiment et de la grâce doit trouver tout naturellement sa place auprès de votre portrait, et en devenir l'accessoire indispensable. Ce sera à l'art du peintre d'arranger toutes ces choses dans un rapport qui se concorde avec les lois de la posture. Nous pourrions même ajouter un rouleau de musique qui laissera entrevoir quelqu'un de ces airs que vous chantez avec une telle expression si attachante pour les auditeurs que vous voulez bien admettre à les entendre ».
Les inconvénients d'un portrait en pied
« Mais Madame permettez-moi de vous demander si vous tenez toujours invinciblement au projet d'un portrait en pied, qui deviendra nécessairement d'une grandeur plus que double d'un portrait jusqu'au genoux tel qu'est celui de M ^{me} de Montebello que vous avez vu chez moi, le cadre en augmentant encore beaucoup la dimension en tous sens, et peut-être sera-il possible que ce volume vous devienne embarrassant à placer dans vos appartements, les portraits en pied exigent de grands espaces pour ne pas être placés trop bas ce qui les exposerait à des accidents, empêcherait peut-être qu'ils ne fussent suffisamment éclairés, et qu'on ne put pas dans l'endroit où ils seraient faits sans reculer assez pour pleinement de leur effet, voilà les inconvénients que je trouvais au portrait en pied en lui-même ».
Les créanciers de Girodet
« Je dois à ces considérations qui y sont inhérentes joindre celles qui me concernent. Surchargé comme je le suis de travaux et d'affaires je serai bien plus

14. Bruno Chenique, *Biochronologie de Girodet*, année 1819, p. 940.

15. Marie-Gabrielle Capet, *Madame Vincent peignant le portrait de Joseph-Marie Vien*, 1808, Munich, Alte Pinakothek.

privilegié, du fait de leur singularité même (SHERIFF, 1996). Les recherches de Margaret Oppenheimer (1996) ont restitué à Marie-Guillemine Benoist et quelques autres certaines œuvres nonchalamment attribuées à David. L'étude consacrée à Adélaïde Labille-Guiard par Laura Auricchio (2000) a ouvert bien des perspectives à son sujet. Mais les nouvelles attributions, les nouveaux documents, ne suffisent pas. Les travaux de Gen Doy (1998), Margaret Fields Denton (1998), Nicholas Mirzoeff (1997-1998) et James Smalls (2004) ont commencé à établir la carte à plus grande échelle du vaste réseau de sociabilité des

femmes peintres et à lui appliquer les problématiques de genre et d'identité sexuelle. Comment surmontaient-elles les exclusions diverses, artistiques et sociales, auxquelles elles se heurtaient ? Quelle était leur approche de la peinture d'histoire ? Les modalités de leurs relations avec les artistes de l'autre sexe ? Ceux qui tentent de répondre à ces questions ont pu s'inspirer, notamment, des interprétations de Griselda Pollock qui envisage la constitution des canons artistiques dans son rapport à la notion de genre (POLLOCK, 1999). Ce corps de connaissances et d'analyses critiques en cours de constitution a intégré durablement les femmes artistes à notre domaine d'étude : les historiens ne peuvent plus ignorer leurs parcours. Il nous reste à établir un plan précis des liens complexes qui se nouaient entre elles et leurs confrères masculins. Nous devons nous tourner vers les « gender studies », les théories de l'histoire littéraire, les modèles historiques : ils nous aideront à forger des cadres d'analyse, pour cerner de plus près tout ce qui ressortit aux collaborations entre peintres des deux sexes. David et Mongez méritent une étude approfondie, ainsi que les relations qu'entretenait Labille-Guiard, non seulement avec Vincent, mais aussi avec Suvée et autres. Quant à Fragonard et Marguerite Gérard, c'est un sujet que les travaux de Sally Wells-Robertson (1978) n'ont pas épuisé. Sans oublier Prudhon et Constance Meyer...

Au-delà de la peinture

Les rapports entre les peintres et les praticiens des autres arts appellent également l'attention. On aimerait disposer de travaux relatifs à toutes les modalités, causes, dates et circonstances, des échanges qui se sont développés entre les peintres, les sculpteurs, les architectes, dans le cadre d'institutions comme l'École de France à Rome, et que favorisa une communauté d'idées et de sentiments, de mécénats, de projets partagés. À ce propos, il faut saluer le travail de Daniel Rabreau : son séminaire organisé dans le cadre de l'Université de Paris I, *Du Grand Prix de l'Académie aux premières commandes : carrières d'artistes de retour de Rome (1744-1774)* s'est attaché aux conditions de la formation des artistes, entre Rome et Paris. Cette initiative stimulera certainement les recherches dans les années qui viennent. Au temps du néo-classicisme, la peinture n'était retranchée ni de ses « soeurs » les plus proches, ni des lettres ou même de la musique. Une démarche inter-disciplinaire inventive et rigoureuse saurait restituer les enthousiasmes croisés, les préoccupations et les tensions qui travaillaient l'époque. Le catalogue de l'exposition *L'Invention du sentiment* (2002), bien qu'il s'annonce comme une « quête des origines », ce qui peut laisser sceptique, a le mérite d'esquisser un premier relevé des rapports entre la musique, les lettres et les arts : il contribuera à nous affranchir d'un certain type d'histoire du néo-classicisme dont les canons périmés privilégient trop exclusivement la peinture.

Pour une cartographie de la réception

Le complément nécessaire de la biochronologie serait un relevé tout aussi précis des écrits qui intéressent la réception des œuvres. Les leçons de l'historiographie récente ne nous permettent plus de retrancher les œuvres de leur réception : comment appréhender l'art français de cette période sans tenir compte de ce que les histoires et les esthétiques de la réception ont ajouté à sa compréhension ? Depuis Thomas Crow, les historiens de l'art ont mobilisé le concept de sphère publique (Habermas) ou celui de « discours » (Foucault), parfois les deux ensemble, et ont privilégié dans leurs analyses la critique de Salon (fig. 16), particulièrement sous sa première forme journalistique et pamphlétaire, celle qui fait la matière du recueil de la Collection Deloynes. Citons, parmi les plus importants, les travaux d'Udolpho Van de Sandt (1989), ceux de Richard Wrigley (1993) et d'Andrew Shelton (2005). Crow avait donné une lecture explicitement politique de cette matière littéraire et critique, d'autres l'ont approfondie jusqu'à ses points de contact avec la théorie esthétique (FORT, 1988 ; FORT, 1999). La littérature du Salon, cet étrange croisement du journalisme éphémère, du pamphlet et de l'essai esthétique, vaut d'ailleurs d'être considérée en elle-même, comme un genre à part entière. Ses représentants méritent d'être étudiés dans leurs particularités et leur contexte. N'oublions pas ce que nous avons appris de Fort : leur critique empruntait à d'autres discours et à d'autres formes, elle était souvent « intéressée » et de parti pris. On aurait donc tort d'y chercher quelque accès direct à « l'opinion du temps » ou au « discours dominant ». Dans son étude des rapports de Girodet et de Boudard, Shelton a montré comment l'œuvre pouvait parfois s'imposer au critique et parfois tourner court dans ses effets. Nous connaissons si mal ces écrivains de combat, nous savons si peu comment ils travaillaient au contact des artistes, avec eux ou contre eux (SHELTON, 2005). Les cartons d'archives et les bibliothèques recèlent peut-être de quoi tirer de l'anonymat certaines figures importantes. Nous savons que des textes de grand intérêt demeurent encore à l'état de manuscrits. La collection Deloynes, surtout, devrait être informatisée en son entier (si quelqu'un m'entendait à l'INHA...) pour qu'on puisse en extraire des échantillons, des mots-clés, etc. et tirer un nouveau parti de cette matière exceptionnelle⁶. Quoi qu'il en soit, gardons-nous de deux erreurs : celle de chercher dans ces textes l'immédiate expression de leur époque, et celle de nous exonérer par leur étude d'une réflexion toujours nécessaire sur les œuvres elles-mêmes.

16. Thomas-Charles Naudet, *Girodet apportant le portrait de Mademoiselle Lange au Salon* de 1799, gravure.

Collectionnisme, musées, mécénat

Je ne m'attarderai pas sur ce sujet : il pourrait faire l'objet d'un article séparé. Ces dernières années, il s'est imposé dans notre domaine. Colin Bailey, le premier, avait montré comment relier les pratiques du mécénat et du collectionnisme à l'histoire picturale de la période (BAILEY, 2002). Nous connaissons bien les Bâtiments du Roi, mais un travail sur D'Angivillier qui prolongerait les recherches documentaires d'Alden Gordon sur Marigny (GORDON, 2003) ferait un bon complément. Particulièrement significatif, le catalogue Denon (*Denon*, 1999) : une grande exposition non pas consacrée à un artiste mais à un administrateur, « brocanteur » et homme de goût, de nombreux matériaux et points de vue sur l'administration napoléonienne des arts et plus généralement sur le collectionnisme et l'histoire du goût aux temps du Consulat et l'Empire. On aimerait voir des expositions de ce type (nécessairement plus

modestes...) sur D'Angiviller, Quatremère, Alexandre Lenoir, Jean-Baptiste Pierre Lebrun et les autres protagonistes de la culture du temps. Et voir paraître plus de travaux dans la lignée des recherches de Bailey et Haskell, concernant les ventes, les confiscations, les collections et le mécénat durant la période révolutionnaire. Les patients travaux d'archives sont toujours bienvenus : citons spécialement la publication par Valérie Bajou et Sidonie Lemeux-Fraitot des *Inventaires après décès de Gros et Girodet* (BAJOU, LEMEUX-FRAITOT, 2003), il nous reste d'ailleurs beaucoup à apprendre au sujet des peintres collectionneurs, des dons, des échanges et des collections en milieu artistique, comme à propos des influences que les tendances du goût, les demandes du marché, exercèrent alors sur la pratique et les carrières des peintres. Le Getty Research Institute et l'INHA soutiennent des groupes de recherches sur l'histoire du goût et du collectionnisme, et il faut attendre les résultats de leurs travaux.

Ces trente dernières années, la muséologie et l'histoire muséale se sont beaucoup développées. Sans donner ici une approche détaillée, signalons cependant qu'Andrew McClellan, parmi les premiers, a renouvelé notre compréhension du fonctionnement des collections, et particulièrement du rôle du Louvre (MCCLELLAN, 1994) et que l'ouvrage d'Édouard Pommier (1995) a grandement contribué à l'histoire du développement des musées au cours de la période. Le regretté Francis Haskell et ses étudiants ont accordé une attention particulière à des institutions telles que le *Musée des monuments français* (HASKELL, 1993). Ces études ont mis en lumière certaines œuvres particulières, se sont intéressées aux modalités d'exposition, à la constitution des canons et à la définition même de cette notion. Mais je voudrais insister sur un point : nous devons rattacher la muséologie à nos réflexions sur les buts et les aspirations de l'artiste. En quoi les modalités d'exposition dans le contexte romain (celles des collections privées, du Vatican, etc.) diffèrent-elles de celles que ménageait le Louvre, lequel servait de substitut, par temps de guerre, au voyage italien ? Comment les artistes réagirent-ils à l'afflux de ces œuvres tellement précieuses dont l'Empire faisait son butin ? Doit-on comprendre la fréquentation du Louvre naissant par les jeunes artistes comme une démocratisation de l'expérience du « grand tour » ou comme la réduction de l'expérience romaine dans les limites d'une pédagogie imposée ? Et comment l'exposition permanente des œuvres anciennes modifia-t-elle la réception de celles que produisaient alors le Salon et les autres expositions temporaires ? La muséologie et l'histoire de la peinture doivent s'associer plus étroitement.

Genre et « horizon d'attente »

Le recours à la notion de genre artistique dans le questionnement des œuvres peut être un bon moyen de saisir les rapports entre la théorie, la pratique, la réception et les cadres institutionnels de la période. On se méfie d'abord de ce qui pourrait paraître une soumission servile aux critères et aux hiérarchies d'une époque. En fait, plusieurs travaux ont accordé une attention renouvelée à la problématique des genres dans l'étude des arts visuels, surtout dans le domaine privilégié de la peinture d'histoire, *Triomphe et mort du héros* (1998) notamment, ainsi que l'ouvrage de Thomas Gaehtgens et Uwe Fleckner *Historienmalerei* (1996). La peinture de l'histoire est un spectre, puissant, hantant, même, mais, un genre protéiforme dont la définition est toujours singulièrement floue et évasive. Comment cerner ses limites et ses catégories littéraires, picturales, morales ou historiques ? Comment le distinguer de la peinture de bataille, du portrait historique, de la peinture d'apparat, du « Modern Moral Subject », etc. ? Dans quelle mesure la Révolution l'avait-elle transformé ? Pouvait-on inclure dans la peinture d'histoire les représentations à un seul per-

sonnage ? Puttfarken et Crow l'ont montré (PUTTFARKEN, 1981 ; CROW, 1985 [2000] ; 1995 [1997] ; 2006), le *Serment des Horaces* et le *Brutus* furent d'abord considérés par les critiques contemporains comme des œuvres irrégulières, hors normes, et finirent néanmoins par servir de modèle et d'exemple à cette peinture. D'ailleurs, nonobstant la ténacité et la centralité de la hiérarchie des genres comme principe ordonnateur de la théorie académique, (VAN DE SANDT, 1989 ; PUTTFARKEN, 2000) ainsi que dans les histoires modernes de la période, les termes de cette hiérarchie ne sont ni stables ni aisés à définir. Espérons que l'édition des discours d'académie préparée actuellement par une équipe du Centre allemand d'histoire de l'art puisse donner une plus claire idée de ce que les critiques, les artistes et les administrateurs entendaient par « peinture d'histoire ». Et les historiens sont parfois tentés d'éluder ces flottements et ces contradictions, pour mieux se convaincre que tel ou tel artiste a su « briser les lois du genre ». Sans trop exagérer, on pourrait peut-être paraphraser Goya, et prétendre qu'« il n'y a pas de règles [fixes] en peinture d'histoire ».

D'autres genres picturaux vinrent déborder ses territoires ou s'opposer à l'histoire. Les études les plus suggestives sur l'art du portrait de la période l'ont clairement établi : celle de Lajer-Burcharth, celles surtout de Halliday (1999) et Bordes (*Portraiture...*, 2003). Halliday est parti d'un large échantillon de pamphlets contemporains pour débusquer les confusions, les tensions et les enjeux discursifs que recouvrent l'omniprésence et l'ambition des portraitistes du Directoire et de l'Empire, dans le contexte d'une hiérarchie des genres. Utilisant les cadres d'analyse forgés par Bourdieu, il définit le portrait comme étant « d'abord et avant tout le fait d'artistes en lutte pour leur carrière au sein d'une nouvelle culture, ou s'efforçant de subsister sur un marché bouleversé par la révolution »⁷ (HALLIDAY, 1999). Halliday repère le déplacement de leur motivation, du service de l'Église et de l'État à la satisfaction « des désirs privés du bourgeois ». Dans ses catalogues récents, Bordes a développé et nuancé ce point de vue. Dans le catalogue de l'exposition de San Diego (*Portraiture...*, 2003), il considère en détail les enjeux culturels, esthétiques et sociaux de l'art du portrait des années 1775-1802, lorsque les offres du marché, les rivalités artistiques, de nouveaux modes de représentation du sujet vinrent changer les habitudes des peintres d'histoire et des portraitistes qui se rattachaient désormais au « circuit culturel de la nouvelle élite »⁸.

Dans ses analyses de ce changement d'état, Halliday ne pouvait pas ignorer la peinture de genre, ni la variante composite genre-portrait dont témoigne la *Réunion d'artistes dans le studio d'Isabey* de Boilly (fig. 17). Nous avons peu d'études sur la peinture de genre de cette époque : c'est sans doute que dans l'historiographie traditionnelle elle passe au second plan en 1775, quand la peinture d'histoire achève de la supplanter. Ce modèle correspond largement à la réalité, mais il présente certaines lacunes. Il est trop facile de cantonner Aubry, Lépicié, Boilly, Gérard, Drolling, Garnier et d'autres dans l'imitation du *fijnmaler* et le statut de *petits maîtres* (*The Age of Watteau...*, 2003). On élude ainsi les questions complexes que posent les rapports de cette peinture avec la vie quotidienne à l'époque révolutionnaire, sa faveur persistante auprès des collectionneurs, ses liaisons avec l'imprimé qui prolifère dans les rues de Paris en ces dernières années du XVIII^e siècle, ses contraintes narratives et morales etc. L'ouvrage que Susan Siegfried

17. Louis-Léopold Boilly, *Réunion d'artistes dans le studio d'Isabey*, 1798, Paris, Musée du Louvre.

a consacré à Boilly (*The Art of Louis-Lepold Boilly*, 1995) offrirait un bon point de départ pour une étude approfondie de ses représentants oubliés. Siegfried soutient que l'art de Boilly, loin de relever d'un idiome de seconde main, « met en lumière les mythes et les préjugés à l'aide desquels les hommes de ce temps se représentaient le monde où ils vivaient »⁹. Ses commentaires rattachent Boilly aux changements économiques et culturels dont Halliday et Bordes repéraient les traces dans l'art du portrait. Ils démontrent qu'une analyse sensible et attentive peut trouver dans la peinture de genre « une première approche des représentations de la vie contemporaine ».

Voici un artiste à la croisée des genres (paysage et peinture de genre, en l'occurrence), dont la place n'a cessé de grandir ces derniers temps : Hubert Robert. Récemment, il a fait l'objet de nombreuses études, dans des contextes très divers : art des jardins, attrait des ruines, espaces parisiens, et même spéculation immobilière (*Hubert Robert*, 1988 ; *Hubert Robert et la Révolution*, 1989 ; *Hubert Robert und die Brücken* 1991 ; TAYLOR, 1995 ; RADISICH, 1998 ; HERZOG, 1999). L'exposition de Valence, *Hubert Robert et la Révolution*, a redonné accès à quelques aspects importants et méconnus de son œuvre. Radisich fait de lui un artiste des Lumières et le restitue dans son environnement social, culturel et idéologique. La peinture de Robert côtoie plusieurs domaines, celui de l'anecdote, ceux du paysage et de la mémoire, qui séduisent d'autant plus les chercheurs que les problématiques de l'espace, de la géographie culturelle, des lieux de mémoire et tout ce dont relève le sentiment des ruines, suscitent un intérêt croissant parmi les spécialistes comme dans le public (WOODWARD, 2001). Robert est-il un peintre de cour, un artiste commercial, une figure des Lumières ou un esprit conservateur, un compagnon de voyage nostalgique ? On peut toujours en discuter. Mais il est certain, et l'attrait qu'il exerce encore en témoigne, que la peinture de genre et l'art du paysage touchaient au plus profond l'imagination historique, même en un temps où la peinture d'histoire semblait triompher sans partage. On tiendrait là une des clefs de l'époque. Mais elle intéresse l'histoire des mentalités, et nous sortons des limites de l'histoire de la peinture.

La peinture de paysage de la période n'a pas été étudiée d'assez près, me semble-t-il. On n'a compris que depuis peu l'importance de sa théorie et de sa pratique pour notre compréhension de l'époque (dans certains ouvrages de synthèse comme le catalogue de l'exposition

18. Jean-Baptiste Greuze, *L'empereur Sévère reproche à Caracalla d'avoir voulu l'assassiner*, 1769, Paris, Musée du Louvre.

19. Jacques-Louis David, *Mars désarmé par Vénus*, 1824, Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique.

Paysages d'Italie, 2001). Dans le contexte français, on privilégie à présent Henri de Valenciennes, et le théoricien autant que l'artiste. Les spécialistes sont partagés : est-il l'héritier de Vernet et de Louthembourg, ou le précurseur de Corot et des impressionnistes (GALASSI, 1991) ? Les expositions de Spolète (*Valenciennes*, 1996) et de Toulouse (*La nature l'avait créé peintre*, 2003) ont montré que c'est mal poser le problème. Elles ne nous ont pas permis de mieux définir la place de Valenciennes dans la peinture de paysage de son temps. Sa réception, son statut, les mécénats dont il a bénéficié, tout cela devrait être étudié plus avant, avec la même rigueur que la peinture d'histoire et l'art du portrait. Mais avant d'accomplir cette tâche ambitieuse, les spécialistes auront à répondre à des questions plus élémentaires : comment ce genre a-t-il évolué après Vernet et Louthembourg ? Dans quelle mesure la théorie du paysage élaborée en Grande-Bretagne et en Allemagne a-t-elle influencé les artistes français ? Comment définir dans son époque le genre du « paysage historique » et ses limites ? Nous n'avons pas clarifié ces problèmes. Il se peut que les préoccupations des auteurs de monographies et des commissaires d'expositions, en se confinant à une seul genre ou à un seul peintre, ne facilitent pas notre compréhension des rapports entre les genres artistiques. D'autres cèdent au vertige finaliste et exagèrent les traits qui pourraient faire des peintres de paysage les précurseurs des peintres de plein air et des impressionnistes.

Un autre domaine mériterait d'être exploré en détail : les rapports du néoclassicisme français avec ses représentants européens. L'ouvrage d'esprit éminemment cosmopolite de Robert Rosenblum (1967 [1989]) a fait moins d'émules qu'on aurait pu s'y attendre, quand on se souvient que les principaux fondateurs du néo-classicisme (Hamilton, Canova, Flaxman, Winckelmann, Füssli, Thorwaldsen et autres), s'ils ne furent pas français, nouèrent cependant avec la France et ses artistes des liens nombreux et durables quoiqu'aujourd'hui négligés. En dépit de quelques expositions, d'une importance capitale, comme *The Füssli Circle in Rome* (1979) et *Maestà di Roma* (2003) et malgré l'intérêt soutenu de Bordes pour l'anglophilie française (BORDES, 1992) nous connaissons encore trop mal les cercles cosmopolites romains dans leur complexité, leur extension et leur influence sur le développement de l'art français. On pourrait très bien envisager une seconde *Channel Crossings exhibition* pour la période néo-classique (*Crossing the Channel*, 2003).

20. Anne-Louis Girodet, *Apothéoses des héros français morts pour la patrie*, 1801, Rueil-Malmaison, Musée national des châteaux de Malmaison et de Bois-Préaux.

21. Jean Broc, *La mort de Hyacinthe*, 1801, Poitiers, Musée Sainte-Croix.

Je voudrais pour finir suggérer une dernière tâche, la plus importante : la « dé-normalisation » du néo-classicisme. Crow a montré que David a détruit les règles mêmes qu'il prétendait restaurer. Depuis, les spécialistes ont interprété son œuvre comme un lieu de tensions, de conflits et d'irréductible étrangeté. Girodet n'est pas plus facile aujourd'hui à saisir et à caractériser. La peinture d'histoire n'est pas si aisée à définir qu'elle paraît. Les oppositions entre le néo-classicisme et le romantisme sont difficilement tenables. Peut-être faut-il donc abandonner nos récits trop confortables de néo-classicisme : on aimerait lire une histoire de la peinture française entre 1775 et 1825 qui envisagerait son sujet comme une variété du « bizarre ». Elle pourrait s'ouvrir sur le *Septime Sévère* de Greuze (fig. 18) et finir par le *Mars désarmé* de David (fig. 19) ; elle comprendrait l'*Ossian* de Girodet (fig. 20), la *Mort de Hyacinthe* de Broc (fig. 21), et quelques autres œuvres parmi les plus remarquables de l'époque. Aucune d'entre elles ne se conformait tout uniment à quelque règle que ce soit. En ajoutant les vastes projets inachevés des architectes de l'époque, des sculpteurs et les aperçus critiques d'une génération qui ne craint pas d'arpenter son domaine avec les instruments de la psychanalyse, de l'anthropologie et des études post-coloniales, nous pourrions concevoir une histoire qui nous dissuaderait de considérer cette époque comme celle des hiérarchies, des règles et des normes et nous engagerait à reconnaître en elle le temps des enthousiasmes, des expériences, de l'esprit d'étrangeté et d'invention.

Notes

1. « In the highly competitive late eighteenth-century markets of Rome, Paris, and London artists who succeeded in being associated publicly with moral reform, and a return to purer forms of classicism, gained a considerable advantage. It had the dual effect of making all their competitors appear behind the pace of cultural development and their immediate predecessors seem utterly worthless. The great careers of aspiring reformers sprung forth with prodigious speed out of the manure left by the rotting reputations of those artists singled out as the last representatives of a decadent tradition » (CRASKE, 1997, p. 248-249).
2. « The deconstructive logic reverberating within the ambitious structure of his edifice » (POTTS, 1998, p. 22).
3. « His art stands in lonely opposition to the servile *métier* of the academic artist, its *political* significance declared in its emphatic plainness of expression, its renunciation of sensual appeal and emotional nuance, its refusal to display the full range of the painter's craft, and its perceived avoidance of sterile academic cliché » (CROW, 1985 [2000], p. 227 de l'édition anglaise).

4. « Missing fathers, of sons left fatherless and of the substitutes they sought », (CROW, 1995 [1997], p. 1 de l'édition anglaise).

5. « In spite of the retrograde court context of his practice, one can discern here an experimental imagination and a personal vision that are decidedly modern », (*Empire to Exile*, 2005, p. 65).

6. Le Centre André Chastel prépare une édition de la critique des Salons des XVII^e et XIX^e siècles. Voir *Les Salons sous l'Empire*, actes du colloque organisé par l'Institut Napoléon et la Bibliothèque Marmottan, 21-22 novembre 2003, à paraître en 2005, mais non encore publié.

7. « First and foremost the work of artists striving to forge careers for themselves in a new culture, or simply to make a living in a market transformed by Revolutionary deregulation », (HALLIDAY, 1999, p. 3).

8. « The cultural circuit of the new elite », (*Portraiture...*, 2003, p. 8).

9. « brings into view the myths and prejudices through which people at the time tried to come to terms with the world they inhabited », (*The Art of Louis-Leopold Boilly*, 1995, p. ix).

Bibliographie

- ALSTON, « David et le théâtre », dans MICHEL, 1993, I, p. 165-198.
- ANSPERGER, VAROUFAKIS, 2006 : Christian Anspenger, Yannis Varoufakis éd., « What is Neo-Classical Economics », dans *Post-Autistic Economics Review* 38/1, 2006.
- AURICCHIO, 2000 : Laura Auricchio, « Portraits of impropriety: Adélaïde Labille-Guiard and the careers of professional women artists in late eighteenth-century Paris » (PhD), Columbia University, 2000.
- *Autour du néoclassicisme en Belgique, 1770-1830 : Autour du néoclassicisme en Belgique*, Denis Coekelberghs éd., (cat. expo., Bruxelles, Musée communal des beaux-arts d'Ixelles, 1985), Bruxelles, 1985.
- BAILEY, 2002 : Colin Bailey, *Patriotic taste*, New Haven/Londres, 2002.
- BAJOU, LEMEUX-FRAITOT, 2003 : Valérie Bajou, Sidonie Lemeux-Fraitot, *Inventaires après décès de Gros et Girodet : documents inédits*, Paris, 2003.
- BARRELL, 1986 : John Barrell, *The political theory of painting from Reynolds to Hazlitt 'the body of the public'*, New Haven/Londres, 1986.

- BAUDUIN, 1993 : Annie Bauduin, *Contributions à l'étude de l'œuvre et de la vie de P-P Prud'hon* (Thèse de doctorat), Université de Lille, 1993.
- BECQ, 1984 : Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne : de la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*, Pise, 1984 (1994).
- BERTIN, 2005 : Éric Bertin, Biochronologie, CDROM, dans *Ingres*, 2006, p.000.
- BINDMAN, WESTON, 2000 : David Bindman, Helen Weston éd., *David's 'Death of Marat'*, Cambridge, 2000.
- BOIME, 1980 : Albert Boime, « Marmon- tel's *Bélisaire* and the Pre-Revolutionary Progressivism of David », dans *Art History* 3/1, 1980, p. 81-101.
- BOIME, 1987 : Albert Boime, *Art in an Age of Revolution 1750-1800*, Chicago/Londres, 1987.
- BOIME, 1993 : Albert Boime, « Les thèmes du Serment : David et la franc-maçonnerie » dans MICHEL, 1993, I, p. 259-292.
- BORDES, 1983 : Philippe Bordes, *Le Serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David : le peintre, son milieu et son temps, de 1789 à 1792*, Paris, 1983.
- BORDES, 1988 : Philippe Bordes, *David*, Paris, 1988.
- BORDES, 1992 : Philippe Bordes, « Jacques-Louis David's Anglophilia on the Eve of the French Revolution », dans *The Burlington Magazine*, CXXXIV, aug. 1992, p. 482-490.
- BORDES, 1996 : Philippe Bordes : « Consolidating the canon. Review of: Thomas Crow, *Emulation: making artists for Revolutionary France* », dans *Oxford Art Journal* 19/2, 1996, p. 107-114.
- BORDES, MICHEL, 1988 : Philippe Bordes, Régis Michel éd., *Aux Armes et Aux Arts : les arts de la Révolution, 1789-1799*, Paris, 1988.
- BROWN, 1980 : Stéphanie Wevinson Brown, « Girodet: A contradictory career », thèse de doctorat, Université de Londres, 1980.
- BRYSON, 1984 : Norman Bryson, *Tradition and Desire: From David to Delacroix*, Cambridge, 1984.
- BUTLER, 1990, Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, 1990.
- BUTLER, 2004, Judith Butler, *Undoing Gender*, New York, 2004.
- CHATELUS, 1990 : Jean Chatelus, *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*, Nîmes, 1990.
- CLARK, 1994 : Timothy J. Clark, « Painting in the year Two », dans *Representations*, vol 47, summer 1994, p. 13-63.
- CLARK, 2001 : Timothy J. Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a history of Modernism*, New Haven/Londres, 2001.
- CRASKE, 1997 : Matthew Craske, *Art in Europe 1700-1830*, New York, 1997.
- *Crossing the Channel*, 2003 : *Crossing the Channel: British and French painting in the age of romanticism*, Patrick Noon éd., (cat. expo., Londres, Tate Britain/Minneapolis, Institute of Arts/New York, The Metropolitan Museum of Art, 2003), Londres, 2003.
- CROW, 1985 [2000]: Thomas Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven/Londres, 1985 ; trad. franç. : *La peinture et on public à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, 2000.
- CROW, 1993 : Thomas Crow, « Girodet et David pendant la Révolution: un dialogue artistique et politique », dans MICHEL, 1993, II, p. 843-866.
- CROW, 1995 [1997] : Thomas Crow, *Emulation: Making Artists for Revolutionary France*, New Haven/Londres, 1995 ; trad. franç. : *L'atelier de David : émulation et révolution*, Paris, 1997, voir aussi CROW, 2006.
- CROW, 2006 : Thomas Crow, *Emulation. David, Drouais, and Girodet in the Art of Revolutionary France*, New Haven/Londres, 2006.
- DA COSTA KAUFFMAN, 1995 : Thomas Da Costa Kauffman, *Cloister, Court and City: The Art and Culture of Central Europe, 1450-1800*, Chicago, 1995.
- DAVID, 1989 : Jacques-Louis David, 1748-1825, Antoine Schnapper, Arlette Sérullaz éd., (cat. expo., Paris/Versailles, 1989-1990), Paris, 1989.
- DAVIS, 1994 : Whitney Davis, « The Renunciation of Reaction in Girodet's *Sleep of Endymion* », dans Norman Bryson, Keith Moxey, Michael Ann Holly éd., *Visual Culture: Images and Interpretations*, Middletown/Hanovre, 1994, p. 168-201.
- *De David à Delacroix*, 1974 : *De David à Delacroix : la Peinture Française de 1774 à 1830*, Paris, 1974, Pierre Rosenberg, Frederick Cummings, Robert Rosenblum éd., (cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand palais, 1974-1975), Paris, 1974 ; voir aussi *French Painting 1774-1830*, 1975.
- DÉCULTOT, 2000 : Élisabeth Décultot, *Joachim Winckelmann*, Paris, 2000.
- DESBUISSONS, 1997 : Frédérique Desbuissons, « A Ruin: Jacques-Louis David's Sabine women », dans *Art history*, 20/3, sept.1997, p. 432-448, 512.
- Denon, 1999 : Dominique Vivant Denon, *l'œil de Napoléon*, Pierre Rosenberg, Marie-Anne Dupuy éd., (cat. expo., Paris, Musée du Louvre, 1999), Paris, 1999.
- DOWD, 1948 : David Dowd, *Pageant-Master of the Republic: Jacques-Louis David and the French Revolution*, Lincoln, 1948.
- DOY, 1998 : Gen Doy, *Women and Visual Culture in 19th-Century France, 1800-1852*, Londres/New York, 1998.
- *Empire to Exile 2005 : Jacques-Louis David: Empire to Exile*, Philippe Bordes éd., (cat. expo., Los Angeles Getty Museum/Williamstown, Clark Art Institute, 2005), New Haven/Londres, 2005.
- FIELDS DENTON, 1998 : Margaret Fields Denton, « A Woman's Place: The Gendering of Genres in Post-Revolutionary French Painting », dans *Art History*, 21/2, june 1998, p. 219-246.
- FORT, 1989 : Bernadette Fort, « Voice of the Public: The Carnivallisation of salon art in pre-Revolutionary pamphlets », dans *Eighteenth-Century Studies*, 22, 1989, p. 368-394.
- Fort, 1999 : Bernadette Fort, *Les Salons des « Mémoires secrets » : 1767-1787*, Paris, 1999.
- *French Painting, 1774-1830*, 1975 : *French Painting, 1774-1830: The Age of Revolution*, Frederick Cummings, Pierre Rosenberg, Robert Rosenblum éd., (cat. expo., New York, 1974-1975), Detroit/New York, 1974 ; voir aussi *De David à Delacroix*, 1974.
- FRIED, 1980 [1988, 1990] : Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago, 1980 (Chicago, 1988), trad. franç., *La place du spectateur esthétique et origine de la peinture moderne*, Paris, 1990.
- GAEHTGENS, FLECKNER, 1996 : Thomas W. Gaehgtgens, Uwe Fleckner éd., *Historienmalerei*, Berlin, 1996.
- GAEHTGENS, LUGAND, 1988 : Thomas Gaehgtgens, Jacques Lugand, *Joseph-Marie Vien, Peintre Du Roi, 1716-1809*, Paris, 1988.
- GALASSI, 1991: Peter Galassi, *Corot en Italie. La peinture de plein air et la tradition classique*, Paris, 1991.
- Gérard, 1992 : *Ensemble de dessins du baron Gérard provenant d'une collection privée*, (cat. expo., Newhouse), 1992.
- Géricault, 1991 : Géricault, Sylvain Laveissière, Régis Michel éd., (cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1991-1992), Paris, 1991.

- Géricault, 2005 : Géricault. *La folie d'un monde*, Bruno Chenique éd., (cat. expo., Lyon, Musée des beaux-arts, 2005), Paris, 2006.
- GERMER, 1992 : Stefan Germer, « In search of a beholder: on the relation between art, audiences, and social spheres in post-Thermidor France », dans *The Art Bulletin*, LXXIV/1, march 1992, p. 19-36.
- GERMER, 1999 : Stefan Germer, « Pleasurable Fear: Géricault and Uncanny Trends at the Opening of the 19th Century », dans *Art History*, 22/2, 1999, p. 158-183.
- GERMER, KOHLE, 1986 : Stefan Germer, Hubertus Kohle, « From the theatrical to the aesthetic hero: on the privatization of the idea of virtue in David's *Brutus* and *Sabines* », dans *Art History*, 9/2, 1986, p. 168-184.
- Girodet, 2005 : Girodet 1767-1824, Sylvain Bellenger éd., (cat. expo., Paris, Musée du Louvre, 2005), Paris, 2005.
- GORDON, 2003 : Alden Gordon, *The Houses and Collections of the Marquis de Marigny*, Los Angeles, 2003.
- GOTLIEB, 1996 : Marc Gotlieb, *The Plight of Emulation: Ernest Meissonier and French Salon Painting*, Princeton, 1996.
- Greuze et l'affaire du Septime Sévère, 2005 : Annick Lemoine, Mickael Szanto, Udolpho van de Sandt, Marie-Anne Dupuy-Vachey, *Greuze et l'affaire du Septime Sévère*, Paris, 2005. (cat. expo., Tournus, Musée Greuze).
- GREENBLATT, PAYNE, 2005 : Stephen Greenblatt, Michael Payne éd., *The Greenblatt Reader*, Oxford, 2005.
- GRIENER, 1998 : Pascal Griener, *L'esthétique de la traduction: Winckelmann, les langues et l'histoire de l'art (1755-1784)*, Genève, 1998.
- GRIGSBY, 1998 : Darcy Grimaldo Grigsby, « Nudity à la grecque in 1799 », dans *The Art Bulletin*, LXXX/2, juin 1998, p. 311-335.
- GRIGSBY, 2002 : Darcy Grimaldo Grigsby, *Extremities: Painting Empire in Post-Revolutionary France*, New Haven/Londres, 2002.
- GUFFEY, 1993 : Elizabeth E. Guffey, « The Drawings and Career of Pierre-Paul Prud'hon: A Re-Examination » (PhD), Stanford University, 1993.
- GUFFEY, 1996 : Elizabeth E. Guffey, « Prud'hon, Meyer and the Dream of Happiness », dans *Master Drawings*, 34, Winter 1996, p. 390-99.
- HALLIDAY, 1999 : Tony Halliday, *Facing the public: portraiture in the aftermath of the French Revolution*, Manchester, 1999.
- HALLIDAY, 2006 : Tony Halliday, « The Trouble with Tatius », dans *Oxford Art Journal*, 29/2, 2006, p. 197-211.
- HASKELL, 1993 : Francis Haskell, *History and its Images*, New Haven/Londres, 1993.
- HERDING, 1989 : Klaus Herding, Avant-propos de *La Révolution Française et l'Europe 1789-1799*, Paris, 1989, p. xxi-l.
- HERZOG, 1999 : Günter Herzog, *Hubert Robert und das Bild im Garten*, Worms, 1999.
- HIMMELMAN, 2000 : Gabriele Himmelmann, *Romantische Elemente im Werk von Antoine-Jean Gros (1771 – 1835)*, Cologne, 2000.
- HONOUR, 1979 : Hugh Honour, *Neoclassicism*, Harmondsworth, 1979 ; trad. franç. : *Le néo-classicisme*, Paris, 1998.
- Hubert Robert, 1988 : Hubert Robert: *The Pleasures of Ruins*, Georges Bernier, éd., (cat. expo., New York, Wildenstein, 1988), New York, 1988.
- Hubert Robert et la Révolution, 1989 : Hubert Robert et la Révolution, Catherine Boulot éd., (cat. expo., Valence, Musée de Valence, 1989), Valence, 1989.
- HUNT, 1984 : Lynn Hunt, *Politics, Culture Class and the French Revolution*, Berkeley, 1984.
- *In the Light of Italy*, 1996 : *In the Light of Italy: Corot and early open-air painting*, Philip Conisbee, Peter Galassi éd., (cat. expo., Washington, National Gallery), New Haven/Londres, 1996.
- Ingres, 2006 : Ingres, 1780-1867, Vincent Pomarède éd., (cat. expo., Paris, Musée du Louvre, 2006), Paris, 2006.
- IRWIN, 1997 : David Irwin, *Neo-classicism*, Londres, 1997.
- JOHNSON, 1989 : Dorothy Johnson, « Corporality and Communication: The Gestural Revolution of Diderot, David, and the Oath of the Horatii », dans *The Art Bulletin*, LXXI/1, march 1989, p. 92-113.
- JOHNSON, 1993 : Dorothy Johnson, *Jacques-Louis David: Art in Metamorphosis*, Princeton, 1993.
- KALLMYER, 1992 : Nina Athanassoglou-Kallmyer, « Géricault's Severed Heads and Limbs: The Politics and Aesthetics of the Scaffold », dans *The Art Bulletin*, LXXIV/4, déc. 1992, p. 599-618.
- KALLMYER, 1996 : Nina Athanassoglou-Kallmyer, « Géricault: politique et esthétique de la mort », dans MICHEL, 1996, I, p. 121-148.
- KEMP, 1986 : Wolfgang Kemp, « Das Revolutionstheater des Jacques-Louis David. Eine neue Interpretation des 'Schwurs im Ballhaus' », dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, n°21, 1986, p. 165-184.
- KORCHANE, 2004 : Mehdi Korchane, « La Vieille Italienne de Géricault ou les limites d'une attribution », dans http://www.latribunedelart.com/Debats_2004/Vieille_italienne_Korchane.htm.
- KORCHANE, 2005 : Mehdi Korchane, « Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833) et l'art français de la Révolution à la monarchie de Juillet » (Thèse de doctorat), Université Lyon II, 2005.
- KORSHAK, 1987 : Yvonne Korshak, « Paris and Helen by Jacques Louis David: choice and judgment on the eve of the French Revolution », dans *The Art Bulletin*, LXIX/1, 1987, p. 102-116.
- KOSOFSKY SEDGWICK, 1985 : Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, 1985.
- KUSPIT, 2006 : Donald Kuspit, « Girodet's Sensationalism », dans <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit8-16-06.asp>.
- *L'ange de Peyron*, 2000 : *L'ange de Peyron*, (cat. expo., Tours, Musée des beaux-arts, 2000), Tours, 2000.
- *L'invention du sentiment*, 2002 : *L'invention du sentiment: aux sources du Romantisme*, Barthélémy Jobert éd., (cat. expo., Paris, Cité de la musique, 2002), Paris, 2002.
- *La Justice et la Vengeance*, 1986 : Prud'hon. *La Justice et la Vengeance poursuivant le Crime*, Sylvain Laveissière éd., (cat. expo., Paris, Musée du Louvre, 1986), Paris, 1986.
- *La mort de Bara*, 1989 : *La mort de Bara*, Marie-Pierre Foissy-Aufrère éd., (cat. expo., Avignon, Musée Calvet, 1989), Avignon, 1989.
- *La Nature l'avait créé peintre*, 2003 : *La Nature l'avait créé peintre: Pierre-Henri de Valenciennes, 1750-1819*, Jean Penent, Luigi Gallo éd., (cat. expo., Toulouse, Musée Paul-Dupuy, 2003), Paris, 2003.
- LAING, 1986 : Alastair Laing, « Review of: Crow, Thomas, *Painters and public life in eighteenth-century Paris. Country Life* », dans *Country Life*, 179, n°4615, 30 janv. 1986, p. 282-283.
- LAJER-BURCHARTH, 1993 : Ewa Lajer-Burcharth, « Les Sabines ou la Révolution

- glacée », dans MICHEL, 1993, I, p. 471-491.
- LAJER-BURCHARTH, 1999 : Ewa Lajer-Burcharth, *Necklines: The Art of Jacques-Louis David after the Terror*, New Haven/Londres, 1999.
- LAFONT, 2005 : Anne Lafont, *Girodet*, Paris, 2005.
- LANDES, 2004 : Joan B. Landes, « Revolutionary Anatomies » dans Laura Lunger Knoppers, Joan B. Landes éd., *Monstrous Bodies/Political Monstrosities in Early Modern Europe*, Ithaca, 2004, p. 148-176.
- *Le beau idéal*, 1989 : *Le beau idéal ou l'art du concept*, Régis Michel éd., (cat. expo., Paris, Musée du Louvre, 1989), Paris, 1989.
- *Le sacre*, 2005 : *Le sacre de Napoléon peint par David*, Sylvain Laveissière éd., (cat. expo., Paris, Musée du Louvre, 2004), Paris, 2004.
- LEDBURY, 2005 : Mark Ledbury, « Stages of Creation: History, Epic and Theatre in David's Early History Paintings Projects », dans *Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, 3, 2005, p. 169-190.
- LEDBURY, 2007 : Mark Ledbury éd., *David After David: Essays on the later work*, (colloque, Williamstown, 2005), à paraître.
- *Les peintres du Roi*, 2000 : *Les peintres du Roi : 1648-1793*, Philippe Le Leyzour, Alain Daguerre de Hureaux éd., (cat. expo., Tours, Musée des beaux-arts/Toulouse, Musée des Augustins, 2000), Paris, 2000.
- LOCQUIN, 1912 [1978] : Jean Locquin, *La peinture d'histoire en France, étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Paris, 1912 (1978).
- *Maestà di Roma*, 2003 : *Maestà di Roma, da Napoleone all'unità d'Italia : d'Ingres à Degas, les artistes français à Rome*, Olivier Bonfait éd., (cat. expo., Rome, Académie de France, Villa Medici, 2003), Rome, 2003.
- MCCLELLAN, 1994 : Andrew McClellan, *Inventing the Louvre: art, politics, and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris*, Cambridge, 1994.
- MICHEL, 1993 : Régis Michel éd., *David contre David*, (colloque, Paris, 1989), Paris, 1993, 2 vol.
- MICHEL, 1996 : Régis Michel éd., *Géricault*, (colloque, Paris, 1991), Paris, 1996.
- MICHEL, SAHUT, 1989 : Régis Michel, Marie-Catherine Sahut, *David : l'art et le politique*, Paris, 1989.
- MIRZOEFF, 1997 : Nicholas Mirzoeff, « Revolution, Representation, Equality: Gender, Genre, and Emulation in the Académie Royale de Peinture et Sculpture, 1785-1793 », dans *Eighteenth-Century Studies* 31/2, 1997-1998, p. 169.
- MONNERET, 1998 : Sophie Monneret, *David et le Néo-classicisme*, Paris, 1998.
- Navez, 1999 : François-Joseph Navez. *La nostalgie de l'Italie*, Denis Coeckelberghs, Alain Jacobs, Pierre Loze éd., (cat. expo., Charleroi, 1999/ La Chaux de Fonds, 2000/ Coutances, 2000), Gand, 1999.
- NOCHLIN, 1986 : Linda Nochlin, « Review of: Crow, Thomas, *Painters and public life in eighteenth-century Paris* », dans *Art in America*, 74/3, march 1986, p. 9-15.
- NOCHLIN, 1994 : Linda Nochlin, « Géricault or the absence of women », dans *October*, 68, spring 1994, p. 45-59.
- O'BRIEN, 2006 : David O'Brien, *After the Revolution: Antoine-Jean Gros, Painting, and Propaganda under Napoléon Bonaparte*, Philadelphie, 2006.
- OCKMAN, 1995 : Carol Ockman, *Ingres's eroticized bodies: retracing the serpentine line*, New Haven/Londres, 1995.
- OPPENHEIMER, 1996a : Margaret A. Oppenheimer, « Three Newly Identified Paintings by Marie-Guillielmine Benoist », dans *Metropolitan Museum Journal*, 31, 1996, p. 143.
- OPPENHEIMER, 1996b : Margaret Oppenheimer, *Women Artists in Paris, 1791-1814* (PhD), New York University, 1996.
- OSBORNE, 1979 : Carol Margot Osborne, *Pierre Didot the Elder and French Book Illustration 1789-1822* (PhD), Stanford University, 1979.
- OUTRAM, 1989 : Dorinda Outram, *The Body and the French Revolution: Sex, Class and Political Culture*, New Haven/Londres, 1989.
- PADIYAR, 2004 : Satish Padiyar, « Sade/ David », dans *Art History*, 23/3, sept. 2004, p. 365-395.
- *Paysages d'Italie*, 2001 : *Paysages d'Italie. Les peintres du plein air (1780-1830)*, Anna Ottavi Caviva éd., (cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand palais/Mantoue, Palazzo Te, 2001), Paris/Milan, 2001.
- PERRONET, ROSENBERG, 2005 : Benjamin Perronet, Pierre Rosenberg, « Un Album inédit de David », dans *Revue de l'art*, 142, 2003/4, p. 45-83.
- POLLOCK, 1999 : Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres/New York, 1999.
- POMMIER, 1995 : Édouard Pommier éd., *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Paris, 1995.
- POMMIER, 2003 : Édouard Pommier, *Winckelmann inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, 2003.
- PORTERFIELD, 1998 : Todd Porterfield, *The Allure of Empire: Art in the Service of French Imperialism 1798-1836*, Princeton, 1998.
- PORTERFIELD, SIEGFRIED, 2007 : Todd Porterfield, Susan Siegfried, *Staging Empire: Napoléon, Ingres and David*, à paraître, 2007.
- *Portraits by Ingres*, 1999 : *Portraits by Ingres : image of an epoch*, Gary Tinterow, Philip Conisbee éd., (cat. expo., New York, Metropolitan Museum of Art/Londres, The National Gallery, 1999), New York, 1999.
- *Portraiture...*, 2003 : *Portraiture in Paris around 1800: Cooper Penrose by Jacques-Louis David*, Philippe Bordes éd., (cat. expo., San Diego, Timkin Museum of Art, 2003), San Diego, 2003.
- POTTS, 1990 : Alexander Potts, « Beautiful Bodies and Dying Heroes. Images of Ideal Manhood in the French Revolution », dans *History Workshop Journal*, autumn 1990, p. 1-21.
- POTTS, 1998 : Alexander Potts, *Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven/Londres, 1998.
- PRAT, ROSENBERG, 2002 : Louis-Antoine Prat, Pierre Rosenberg, *Jacques-Louis David 1748-1825 : catalogue raisonné des dessins*, Milan, 2002.
- PRENDERGAST, 1997 : Christopher Prendergast, *Napoléon and History Painting: Antoine-Jean Gros's La Bataille d'Eylau*, Oxford, 1997.
- *Prud'hon*, 1997 : *Pierre-Paul Prud'hon*, Sylvain Laveissière, Gary Tinterow éd., (cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais/New York, The Metropolitan Museum of Art, 1997-1998), Paris, 1997.
- PUTTFARKEN, 1981 : Thomas Puttfarken, « Davids' *Brutus* and Theories of Pictorial Unity in France », dans *Art history*, 3/4, 1981, p. 290-304.
- PUTTFARKEN, 1987 : Thomas Puttfarken, « Review of: Crow, Thomas, *Painters and public life in eighteenth-century Paris*, 1985 », dans *The Burlington Magazine*, CXXIX, June 1987, p. 397-399.
- PUTTFARKEN, 2000 : Thomas Puttfarken, *The Discovery of Pictorial Composition: Theories of Visual Order in Painting 1400-1800*, New Haven/Londres, 2000.
- *Robert und die Brücken*, 1991 : Dietmar Lüdke, *Hubert Robert, 1733-1808, und die*

Brücken von Paris, Dietmar Lüdke éd., (cat. expo., Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 1991), Karlsruhe, 1991.

– RADISICH, 1998 : Paula Ree Radisich, *Hubert Robert: Painted Spaces of the Enlightenment*, Cambridge/New York, 1998.

– ROSENBERG, 1993 : Pierre Rosenberg, « Entretien avec Pierre Rosenberg », dans *Connaissance des Arts*, 33, 1993 (numéro spécial).

– ROSENBERG, VAN DE SANDT, 1983 : Pierre Rosenberg, Udolpho van de Sandt, *Pierre Peyron, 1744-1814*, Paris, 1983.

– ROSENBLUM, 1967 [1989] : Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth-Century Art*, Princeton, 1967 (1970); trad. franç. : *L'art au XVIII^e siècle : transformations et mutations*, Saint-Pierre-de-Salerno, 1989.

– ROSENTHAL, 2006 : Angela Rosenthal, *Angelika Kauffman: Art and Sensibility*, New Haven/Londres, 2006.

– SCHMIT-LINSEHOFF, 2000 : Viktoria Schmidt-Linsenhoff, « Male Alterity in the French Revolution – Two Paintings by Anne-Louis Girodet at the Salon of 1798 », dans Ida Blom *et al.* éd., *Gendered Nations: Nationalisms and Gender Order in the Long Nineteenth Century*, Oxford/New York, 2000, p. 81-105.

– SCHNAPPER, 2004 : Antoine Schnapper, *Le Métier de peintre au Grand siècle*, Paris, 2004.

– SCHNEIDER, 1994 : Klaus Schneider, *Natur, Körper, Kleider, Spiel: Johann Joachim Winckelmann: Studien zu Körper und Subjekt im späten 18. Jahrhundert*, Würzburg, 1994.

– SHELTON, 1995 : Andrew Shelton, « Girodet et et Boutard : portrait d'une alliance artistico-journalistique au temps de Napoléon », dans *Girodet*, 2005, p. 129-136.

– SHERIFF, 1996 : Mary Sheriff, *The Exceptional Woman: Elizabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, Chicago, 1996.

– SIEGFRIED, RIFKIN, 2001 : Susan Siegfried, Adrian Rifkin éd., *Fingering Ingres*, numéro spécial de *Art History*, 23/5, 2001.

– SMALLS, 1996 : James Small, « Making Trouble for Art History: The Queer Case of Girodet », dans *Art Journal*, 55/4, winter 1996-1997, p. 20-27.

– SMALLS, 2004 : James Small, « Slavery is a Woman: Race, Gender and Visuality in Marie Benoist's *Portrait of a Negress* », dans *Nineteenth-Century Art Worldwide*,

3, n° 1, spring 2004.

– SOLOMON-GODEAU, 1997 : Abigail Solomon Godeau, *Male Trouble: A Crisis in Representation*, Londres, 1997.

– STAFFORD, 1982 : Barbara Stafford, « Endymion's Moonbath: Art and Science in Girodet's Early Masterpiece », dans *Leonardo*, XV, summer 1982, p. 193-198.

– STOLPE, 1985 : Elmar Stolpe, *Klassizismus und Krieg. Über den Historienmaler, Jacques-Louis David*, Frankfurt-sur-le-Main/New York, 1985.

– SUSSMAN, 2006 : Eve Sussman, *The Rape of the Sabine Women* (vidéo-performance), 2006.

– *The Age of Neo-classicism*, 1972 : *The Age of Neo-classicism*, Gabriel White éd., (cat. expo., Londres, Victoria and Albert Museum, 1972), Londres, 1972.

– *The Age of Watteau...*, 2003 : *The Age of Watteau, Chardin and Fragonard: Masterpieces of French Genre Painting*, Phillip Conisbee, Colin B. Bailey éd., (cat. expo., Washington, National Gallery of Art/Ottawa, National Gallery of Canada, 2003-2004), New Haven/Londres, 2003.

– *The Alien Body*, 1997 : *Théodore Géricault, The Alien Body: Tradition in Chaos*, Serge Guilbaut éd., (cat. expo., Vancouver, The University of British Columbia Art Museum, 1997), Vancouver, 1997.

– *The Art of Louis-Léopold Boilly*, 1995 : *The Art of Louis-Léopold Boilly: Modern Life in Napoleonic France*, Susan Siegfried éd., (cat. expo., Washington, national Gallery of Art, 1995), New Haven/Londres, 1995.

– *The Füssli Circle in Rome*, 1979 : *The Füssli Circle in Rome: Early Romantic Art in the 1770s*, Nancy Pressly éd., (cat. expo., New Haven, Yale Center for British Art, 1979), 1979.

– *Tradition and Revolution in French Art*, 1999 : *Tradition and Revolution in French Art 1700-1880: Paintings and Drawings from Lille*, Humphrey Wine, Jon Whiteley, Linda Whiteley éd., (cat. expo., Londres, National Gallery, 1999), Londres, 1999.

– *Triomphe et mort du héros*, 1988 : *Triomphe et mort du héros*, Eckerhard Mai, Anke Repp-Eckert éd., (cat. expo., Cologne, Walraf-Richartz-Museum, 1987-1988/Zurich, Kunsthau, 1988/Lyon, Musée des beaux-arts, 1988), Milan, 1988.

– *Valenciennes* 1996 : *Pierre-Henri de Valenciennes*, Bruno Mantura, Geneviève Lacambre éd., (cat. expo., Spoleto, Palazzo Racani Arroni, 1996), Naples, 1996.

– VAN DE SANDT, 1989 : Udolpho Van de Sandt, « 'Grandissima opera del pittore sarà l'istoria'. Notes sur la hiérarchie des genres sous la Révolution », dans *Revue de l'art*, 83, 1989, p. 71-76.

– VIDAL, 2003 : Mary Vidal, « The 'Other' Atelier: Jacques-Louis David's Female Students », dans Melissa Hyde, Jennifer Milam Burlington éd., *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*, 2003, p. 237-62.

– WELLEK, 1963 : Rene Wellek, dans Stephen G. Nichols Jr éd., *Concepts of Criticism*, New Haven, 1963, p. 128-221.

– WELLS-ROBERTSON, 1978 : Sally Wells-Roberston, *Marguerite Gérard, 1761-1837*, (PhD), New York University, 1978.

– WESTON, 1984 : Helen Weston, « Prud'hon in Rome: Pages from an Unpublished Sketchbook », dans *The Burlington Magazine*, CXVII, june 1975, p. 6-19.

– WESTON, 1994 : Helen D. Weston, « Representing the Right to Represent: The Portrait of Citizen Belley, ex-representative of the Colonies by A.-L. Girodet », dans *Res*, 26, autumn 1994, p. 83-99.

– WESTON, 1996 : Helen Weston, « Prud'hon, Pierre-Paul », dans Jane Turner éd., *Dictionary of Art*, Londres/New York, 1996, vol. 25, p. 669-72.

– WESTON, 2003 : Helen D. Weston, « *Portrait du citoyen Belley, ex-représentant des colonies* », dans Olivier Bonfait, Brigitte Marin éd., *Les portraits du pouvoir*, Rome/Paris, 2003.

– WITTGENSTEIN, 1953 (1968) : Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, New York, 1953 (1968); trad. franç. : *Investigations philosophiques*, Paris, 1961.

– WOODWARD, 2001 : Christopher Woodward, *In Ruins*, Londres, 2001.

– WRIGLEY, 1993 : Richard Wrigley, *The Origins of French Art Criticism from the Ancien Régime to the Restoration*, New York, 1993.

– WRIGLEY, MCWILLIAM, 1991 : Richard Wrigley, Neil McWilliam éd., *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the Ancien Régime to the Restoration, 1699-1827*, New York, 1991.