Jacques-Louis David et ses élèves : les stratégies de l'atelier

Jacques-Louis David and his students: strategies of the studio

Jacques-Louis David und seine Schüler: Atelierstrategien

Jacques-Louis David e i suoi allievi: le strategie dell'atelier

Jacques-Louis David y sus alumnos: las estrategias del taller

Philippe Bordes

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4387>

DOI : 10.4000/perspective.4387

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2014

Pagination : 99-112

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Philippe Bordes, « Jacques-Louis David et ses élèves : les stratégies de l'atelier », *Perspective* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 31 décembre 2015, consulté le 02 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4387> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.4387>

Jacques-Louis David et ses élèves : les stratégies de l'atelier

Philippe Bordes

À l'automne 1781, grisé par son succès lors de sa première participation au Salon, Jacques-Louis David prit une initiative plutôt déplaisante. Après cinq années passées à l'Académie de France à Rome au cours desquelles il avait posé les bases d'un style propre à lui, il était de retour à Paris depuis environ un an. Constatant que sa consécration parisienne lui permettait d'augmenter le prix de ses œuvres, il écrivit en décembre 1781 au bureau du Lazaret de Marseille qui lui avait commandé le tableau de *Saint Roch* (1780, Marseille, Musée des Beaux-Arts ; fig. 1) et le lui avait réglé depuis un an et demi, mais qu'il avait tardé à expédier justement pour pouvoir l'exposer et le mettre en valeur au Salon. Il demanda aux édiles un complément de paiement ou alors de se contenter d'une copie « qui serait faite sous ses yeux et qui serait corrigée par lui ». On pense naturellement à la formulation de la célèbre liste fournie à Dudley Carleton en avril 1618, par laquelle Rubens énumérait et vantait les mérites de plusieurs tableaux à vendre, réalisés par ses élèves mais qu'il se proposait de retoucher avec soin.

Comme l'a finement remarqué Antoine Schnapper, cette initiative de David est la première indication que le peintre nouvellement agréé par l'Académie royale accueille des élèves¹. Plusieurs témoignages attestent que dans les années 1780 ces derniers l'assistaient pour peindre les répétitions de ses compositions qu'il signait ensuite. François-Xavier Fabre serait ainsi l'auteur de la réduction du *Bélisaire demandant l'aumône* (1784, Paris, Musée du Louvre) et Anne-Louis Girodet de celle du *Serment des Horaces* (1786, Toledo, The Toledo Museum of Art), qui comportent des révisions vraisemblablement décidées par David. Dans les ateliers, cette subordination et cette discrétion des élèves par rapport au maître étaient traditionnelles, de même que l'obligation d'effectuer parfois de basses tâches d'intendance rappelant l'univers artisanal de la maîtrise².

Il semble toutefois qu'en pratique David cherchait à rompre avec ce modèle. Ses relations avec ses élèves dans les années 1780 furent animées par un sentiment de réciprocité, peut-être même de fraternité, impliquant l'émulation et l'échange. En témoigne l'aide apportée par Jean-Germain Drouais quand le maître peinait à parachever le *Serment des Horaces*, puis par François Gérard pour terminer *Les Licteurs rapportent à Brutus le corps de ses fils* (1784, 1789, Paris, Musée du Louvre). Si son atelier

1. Jacques-Louis David, *Saint Roch*, 1780, Marseille, Musée des beaux-arts.

Premier directeur du Musée de la Révolution française à Vizille, près de Grenoble, de 1984 à 1996, **Philippe Bordes** est, depuis 2001, professeur d'histoire de l'art moderne à l'université Lyon 2. De 2007 à 2010, il a dirigé le département des études et de la recherche à l'Institut national d'histoire de l'art. Il a notamment publié *Jacques-Louis David: Empire to Exile* (New Haven, 2005) et *Représenter la Révolution : les Dix-Août de Jacques Bertaux et de François Gérard* (Lyon, 2010). Ses recherches actuelles portent sur les imaginaires sociaux du portrait et sur les enjeux politiques du rococo.

partageait avec les autres ateliers privés de son temps l'objectif de préparer des jeunes gens aux concours académiques, il offrait cependant de nombreux aspects singuliers, qui tenaient autant au caractère de l'homme qu'à sa stratégie pour conquérir une position prééminente dans le monde des arts. Les élèves des écoles de dessin de l'académie avaient l'obligation de suivre concurremment les leçons d'un maître, auprès duquel ils pouvaient s'exercer à la peinture. Très tôt, semble-t-il, la formation des élèves de David se déroula dans un lieu distinct de l'atelier où il réalisait ses propres tableaux. Le rayonnement de son « école » fut tel qu'en raison de l'affaiblissement du système académique de l'Ancien Régime, jugé arbitraire et exclusif, elle acquit une renommée inédite et un statut presque institutionnel.

Les raisons ayant incité David à recevoir des élèves à son retour de Rome furent multiples. En plus de mettre à sa disposition des assistants, l'atelier d'enseignement lui procurait un surcroît de prestige et légitimait ses prétentions à viser une charge de professeur à l'Académie royale ou de directeur de l'école de Rome. L'atelier d'élèves offrait également une source de revenus. À la veille de la Révolution française, la direction des Bâtiments du roi couvrait les frais de certains élèves des ateliers privés, probablement des pensionnaires en attente de partir pour Rome³. Chez David, quelques jeunes sans ressources ne payaient rien, mais en général pour bénéficier de ses conseils il fallait lui verser chaque mois douze livres, le montant pratiqué dans la plupart des autres ateliers. Comme nous l'apprend le Toulousain Pierre-Théodore Suau, cette somme fut doublée en 1811 lors du déménagement de l'atelier du collège du Plessis, dans le Quartier latin, à l'ancien collège des Quatre-Nations⁴. Le fonctionnement entraînait des frais de modèle et de chauffage, mais David paraît avoir toujours pu jouir d'un local mis à sa disposition pour ses élèves par les gouvernements successifs. Une motivation d'une autre nature était le sentiment de trouver chez ses élèves des alliés dans sa lutte contre la « manière française » et « le mauvais goût de peinture » auxquels ses collègues de l'académie demeuraient fidèles, selon lui, pour masquer leurs faiblesses⁵. En 1784, Drouais obtint le grand prix de peinture, puis, lors du Salon de 1785, devant le *Serment des Horaces*, les élèves de David se firent remarquer en louant bruyamment leur maître et en dénigrant à l'envi les sommités académiques. Au sujet des *Horaces*, le peintre aixois Joseph II Cellony, comme d'autres visiteurs, observa : « On vient au salon pour admirer ce tableau presque avec exclusion. À mon avis, il y a du fanatisme dans ce fait. Il est jusqu'au point que les vrais connaisseurs et les artistes judicieux et non jaloux, n'osent en citer les défauts ; ils craindraient de révolter ». Il dut avouer cependant que l'imitation du style de David s'était répandue en peu d'années : « c'est le ton actuel de l'Académie, et il y a une Révolution en peinture comme il y en a eu une dans la musique »⁶. Quant à Charles-Nicolas Cochin fils, il s'étonna en 1786 de l'efficacité de la formation dispensée dans « l'École » de David, montée « je ne sais par quel miracle, à un tel degré que les élèves dès l'âge de 19 ans y sont déjà des hommes ». Et à propos des tableaux des concurrents pour le grand prix en 1786 qui pour la plupart avaient adopté sa manière et que les juges académiques avaient sanctionnés, il écrivit : « les professeurs sont humiliés et irrités de voir tous les prix remportés par les élèves de David »⁷. Bien que plusieurs de ses élèves au cours des années 1780 remportassent le grand prix à l'académie, David conçut son atelier comme une instance d'opposition à l'institution, qui en retour, selon ses dires, ne cessait de persécuter tous ceux qui se réclamaient de son école. Encore en juillet 1816, au début de son exil à Bruxelles, lorsqu'il exhorta Gros de se charger de ses « chers élèves », il ne manqua pas de lui rappeler son combat : « Défendez ces chers jeunes gens, quand ils seront en état de concourir au grand prix de Rome, de l'injustice de leurs juges, qui n'ont cessé de poursuivre leur maître. Préservez-les ; soyez leur guide »⁸.

L'intensité et la fécondité des échanges entre David, Drouais et Girodet au sein de l'atelier durant les années 1780 ont inspiré un livre majeur de Thomas Crow (CROW, 1995) d'une grande force narrative, qui suit la trame affective de « fils laissés sans père et des substituts paternels qu'ils ont cherchés » en tant que peintres⁹. Son récit s'ouvre sur l'exégèse des souvenirs publiés conjointement en 1839 par Jean-Baptiste Debret et Alexandre Péron¹⁰, deux élèves moins connus que Étienne-Jean Delécluze, auteur du livre clé de l'historiographie de l'atelier, *Louis David, son école et son temps* (1855), dont Jean-Pierre Mouilleseaux procura une réédition en 1983¹¹. Les analyses visuelles de Crow, particulièrement attentives aux

points de convergence (Drouais) et de divergence (Girodet) avec le maître, sont au service d'une thèse centrale, selon laquelle le passage par l'atelier demeura l'expérience marquante de la vie des élèves¹². Les correspondances laissées par de nombreux artistes passés par l'atelier l'attestent suffisamment, tout comme la persistance chez certains d'entre eux à revendiquer au grand jour l'appellation d'« élève de David », tel que le faisaient Jean-Louis Laneuville (fig. 2) quand il signait ses portraits et Jean-Baptiste Isabey pour s'identifier dans les livrets des Salons sous l'Empire. L'idée que l'atelier de David fut, non seulement un lieu d'exercice artistique, mais aussi un lieu de construction personnelle et de maturation individuelle, est rappelée par Barthélémy Jobert dans son compte rendu du livre de Crow : « l'atelier est également un lieu de vie, de formation humaine et intellectuelle, où s'affirment les personnalités, où les peintres rencontrent les écrivains et les politiques, point qu'on aurait tendance à négliger au profit de considérations purement esthétiques et que l'auteur remet justement en valeur » (JOBERT, 1999, p. 92 ; voir aussi BAJOU, 2005, p. 54-55). Dans un livre dense privilégiant des problématiques psychanalytiques et philosophiques, Satish Padiyar tente d'aller plus loin encore, en s'attachant à repérer la circulation du désir sexuel au sein de l'atelier, en proposant comme clé de lecture le tableau de *Léonidas aux Thermopyles* (1813, Paris, Musée du Louvre ; fig. 3) qui devient l'expression d'un idéal fraternel et homosocial (PADIYAR, 2007). Enfin, dans une remarquable thèse de sociologie, Séverine Sofio attribue au sentiment d'hostilité envers l'institution académique qui régnait dans l'atelier de David un rôle décisif dans l'émancipation professionnelle des artistes, au profit en particulier des femmes (SOFIO, 2009, p. 35-196).

Le travail de Crow fut facilité par d'importants travaux antérieurs : le catalogue de l'exposition *David*

2. Jean-Louis Laneuville, *Portrait de Marie-Jean Hérault de Séchelles*, 1792, Paris, Musée Carnavalet, signé « La Neuville, élève de David ».

3. Jacques-Louis David, *Léonidas aux Thermopyles*, 1813, Paris, Musée du Louvre.

4. Jean-Baptiste Isabey, *Portrait de Jacques-Louis David*, 1789, Paris, Musée du Louvre.

e Roma, organisée par Régis Michel et Arlette Sérullaz à Rome en 1981, qui détaillait les relations entre le maître et Drouais, et celui de l'exposition consacrée au seul Drouais organisée par Patrick Ramade à Rennes en 1985¹³. À son tour, le livre de Crow contribua à encourager de nouvelles recherches. Une exposition de grande ampleur consacrée à Girodet circula en France et en Amérique du Nord à partir de 2005, accompagnée d'un catalogue conçu par une équipe coordonnée par Sylvain Bellenger (*Girodet*, 2005) et d'un cédérom offrant plus de 1 100 pages de documents réunis et commentés par Bruno Chenique (*CHENIQUE*, 2005). La même année, Anne Lafont publia une monographie sur Girodet soulignant ses multiples écarts par rapport

aux normes de son temps. Sous l'intitulé « Fratricides : le schéma filial dans l'atelier de David », elle évoque les années 1780 et qualifie le maître de « frère aîné de cette petite société de peintres » qui favorise une « collaboration compétitive » (LAFONT, 2005a, p. 44). Avec le temps et le décalage à la fois générationnel, émotionnel et artistique qui se crée entre ses élèves, le chef d'atelier se contente du rôle paternel qu'il est amené à jouer. En novembre 1820 depuis son exil à Bruxelles, dans une lettre à Louis-Charles-Auguste Couder qui avait fréquenté l'atelier à Paris, il évoque la visite que lui rendent Horace Vernet et Théodore Géricault : « ils sont venus à Bruxelles dans l'intérêt de me voir encore et de m'embrasser, nous avons bu à la santé de ceux de mes élèves qui n'ont jamais refroidi pour moi leur attachement filial, vous êtes du nombre mon ami »¹⁴.

Toujours en 2005, Richard Dagorne organisait au Musée Girodet à Montargis une exposition ambitieuse intitulée *Au-delà du Maître : Girodet et l'atelier de David* (*Au-delà du Maître*, 2005). Se manifestait en particulier le souci d'ajouter au récit du premier atelier de David un nombre plus important d'élèves, tels Fabre, Jean-Baptiste Wicar, Isabey (fig. 4) et Antoine-Jean Gros. Dans son livre de 1995, Crow avait rappelé comment ce dernier s'émancipa de sa formation davidienne en mettant ses pinceaux au service de l'héroïsme de Bonaparte. En effet, jusqu'à la fin de sa vie et en dépit de ses propres digressions sous l'Empire, David administra à ses élèves des leçons indexées sur le principe académique de la hiérarchie des genres qui privilégiait l'histoire ancienne et la fable. Développant ces analyses, David O'Brien publia une importante monographie sur Gros en 2006, qui fait la part belle à ses grandes réalisations napoléoniennes.

O'Brien rappelle au passage que vers 1790 le maître confia à son élève les portraits (dessinés pour certains) de célébrités et de députés en vue d'une collection gravée (O'BRIEN, 2006, p. 20). David avait accepté ces travaux secondaires par complaisance pour les commanditaires et en surveilla tout au plus l'exécution. Par rapport à l'esprit d'étroite collaboration des années antérieures, ce fait suggère une prise de distance à l'égard des élèves qui serait nouvelle. Le désarroi entraîné par la mort de Drouais en 1788 et les relations constamment difficiles avec Girodet ont certainement joué dans ce sens, mais le souci manifesté par David de moins s'impliquer dans la vie des élèves s'explique surtout par les circonstances révolutionnaires. S'étant rangé dans le camp favorable au nouvel ordre politique, en 1790 il fut accaparé par sa participation aux initiatives destinées à libéraliser les institutions artistiques et par son projet de porter sur la toile la scène du serment du Jeu de paume, pour lequel il devait réunir le financement. Quant aux trois autres acteurs introduits

dans le panorama de l'atelier de David lors de l'exposition à Montargis, ils ont également été, au cours des dernières années, le sujet de recherches qui mettent en relief combien les personnalités parmi les élèves de David étaient diverses : Fabre, l'émigré pusillanime (*François-Xavier Fabre*, 2008), Wicar, le jacobin impétueux (CARACCILO, 2009, 2011) et Isabey, l'audacieux mondain (*Jean-Baptiste Isabey*, 2005 ; LÉCOSSE, 2005a, 2005b).

Durant les mois les plus tumultueux de la Révolution, à partir de la fondation de la république et de l'élection de David comme député de Paris à la Convention, celui-ci associa des élèves à la confection de décors et de peintures éphémères pour les fêtes publiques et à la réalisation de répliques de la *Mort de Marat* (1793-1794, Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique), mais il faut croire que ses charges politiques multiples lui laissaient peu de temps pour suivre les élèves¹⁵. Du reste, l'association des artistes en « commune générale des arts », puis en « société populaire et républicaine des arts », où tous les âges se retrouvaient sur un pied d'égalité, nourrit l'esprit d'indépendance chez les jeunes qui s'y pressaient en nombre. Dans ce contexte de radicalisation culturelle, le prestige qu'avait acquis le style « romain » de David en tant que paradigme de l'art républicain se fissura. La *Mort de Marat* en témoigne au sein même de son œuvre : lors des réunions des clubs professionnels, des clivages se firent jour opposant anciens et modernes, les partisans d'un art nourri de références et ceux qui prônaient un art en prise avec l'énergie de l'événement et la vérité de la société. David assistait rarement à ces réunions, mais son statut de député fit de lui l'intermédiaire entre les artistes et le gouvernement, reconnu par tous et contesté seulement à l'approche de Thermidor.

En août 1793, l'ouverture du Muséum central des arts livrait un ensemble incomparable de modèles pour l'étude des artistes. Ceux qui estimaient avoir souffert du système académique n'hésitaient pas à étendre leur hostilité aux ateliers privés dirigés par ses anciens membres. Ces jeunes artistes voyaient l'étude et la copie des maîtres au Muséum comme la meilleure école pour se former librement¹⁶. La suspension du concours au grand prix de peinture pendant trois ans, conséquence de la dissolution de l'académie en 1793, mina encore plus la raison d'être de la formation que dispensait David. Si l'on ajoute son indisponibilité après Thermidor, lors d'une incarcération qui dura environ un an, on conçoit qu'à sa sortie de prison, malgré un groupe d'élèves qui lui manifesta publiquement sa fidélité, il dût ressentir le besoin de revoir son enseignement. Il s'agissait dès lors moins d'accomplir un vaste effort de régénération artistique comme dans les années 1780, que de préserver des acquis et de se renouveler personnellement (BORDES, 2005). Il se montra soucieux de ne pas brider les élèves et de s'en tenir à des généralités en matière de principes¹⁷. Quant à l'organisation pratique de la reprise de l'atelier, au printemps 1796, il se préoccupa d'aider plusieurs élèves à se soustraire à la réquisition militaire et de faire équiper la salle de moulages d'après des statues antiques¹⁸.

Sous le Directoire, la diversité de l'offre était à l'ordre du jour chez les peintres, désormais libres de faire commerce de leurs productions. Cette perspective inédite réveilla d'ailleurs la tentation d'appliquer à leur activité le régime de la patente¹⁹. Depuis 1789, la scène artistique de la capitale avait considérablement changé, avec une nouvelle génération, en particulier d'anciens élèves de David qui réalisaient leur ambition d'attirer les regards sur eux au Salon et dans les lieux à la mode. L'œuvre la plus exemplaire de ce phénomène est *La Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey* (1798, Paris, Musée du Louvre ; fig. 5), un portrait collectif exposé par Louis-Léopold Boilly au Salon de 1798. L'atelier avec son décor à la mode ne se présente pas comme un lieu de travail voué à l'étude et à la pédagogie,

5. Louis-Léopold Boilly, *La Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey*, 1798, Paris, Musée du Louvre.

mais comme un espace de sociabilité et de divertissement, à l'image de ces scènes d'ateliers du XVII^e siècle dues à des peintres nordiques, où l'artiste jouit de la compagnie de clients, d'amis, de musiciens et de serviteurs. Selon Bruno Chenique, l'entreprise et l'exposition de ce plaidoyer en faveur d'une égalité des conditions et des genres, qui réunit « dix-huit peintres, trois sculpteurs, trois architectes, deux graveurs, un compositeur de musique, un tragédien, un comédien, un chanteur et un homme de lettres », fut un acte politique destiné à entériner les acquis de la Révolution²⁰. Cette idée fait écho à la thèse développée par Tony Halliday selon laquelle la génération postrévolutionnaire de Gérard et d'Isabey s'efforça de convaincre les critiques et le public que leur travail de portraitiste se nourrissait d'autant d'ambition et méritait la même considération que les sujets historiques²¹. David, soucieux de s'inscrire dans l'air du temps et de rappeler la prééminence de son talent, s'aventura sur ce terrain du portrait historié et, parfois à ses dépens, approcha de « nouveaux enrichis » (comme on le disait à l'époque), tels que Henriette de Verninac et Juliette Récamier, mais pour lui l'essentiel résidait ailleurs. Son tableau *Les Sabines* (1799, Paris, Musée du Louvre) qu'il exposa en 1799, fruit de trois années de travail, fut reçu comme un manifeste en faveur de principes anciens, nonobstant la nouveauté de dénuder les figures, un parti pris théorisé longuement dans une brochure éditée pour l'occasion. De manière explicite, le sujet et la composition traduisent la volonté qu'avait David de soutenir et ranimer le cursus professionnel qui passait par les concours, organisés à partir de 1797 sous l'égide de l'Institut national. Ses figures posées et peu liées entre elles – une résolution esthétique ayant particulièrement frappé les visiteurs anglais à Paris durant la Paix d'Amiens (1802-1803) – ont inspiré des gravures de détail d'après le tableau – figures, têtes, autres parties du corps – destinées à l'étude.

La fin du Directoire et le début du Consulat sont sans doute les années les plus familières dans l'histoire de l'atelier de David, grâce au récit de Delécluze qui restitua avec verve les caractères balzaciens, les tendances artistiques et les crises, allant jusqu'à

inventer des conversations. Les souvenirs consignés par cet ancien élève, qui après 1814 abandonna la peinture pour la critique, sont orientés par un souci romanesque et par sa fidélité au classicisme du maître. Il met dans la bouche de David des paroles que ses propres écrits et d'autres témoignages permettent de confirmer ou de nuancer. Les partis pris de Delécluze, en premier lieu la vision de l'activité révolutionnaire

6. Jean-Pierre Granger, *Antiochus renvoie son fils à Scipion*, prix de Rome, 1800, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts.

de David comme un égarement, peuvent aisément se débusquer en s'appuyant sur ces autres sources et sur les productions elles-mêmes. Néanmoins, l'historien a du mal à ne pas s'appuyer sur ce monument historique et littéraire, tant sont abondantes les informations fournies. On le sait, la fin des années 1790 est l'époque de la fronde des Primitifs – appelés aussi les « Penseurs » ou les « Médiateurs » – qui estimaient que le style des *Sabines* n'était pas assez en rupture avec la « manière française » et qui ont été chassés de l'atelier par le maître vers octobre 1799 à cause de leur insolence. Jean-Auguste-Dominique Ingres et Jean-Pierre Granger sont alors les élèves les plus proches de David et un temps ses collaborateurs. Ces deux amis formaient un autre petit groupe dans l'atelier, désigné par Péron, en raison de ses goûts, comme « la suite des Penseurs » (BORDES, 2009). Le succès que ces deux élèves remportèrent au concours du prix de Rome – en 1800 un premier prix est attribué à Granger (fig. 6) et un second à Ingres, lauréat l'année suivante – leur garantit un prestige énorme auprès des autres élèves. Cela aurait dû ravir leur maître, mais en vérité leur volonté de se détacher de son enseignement était trop évidente pour qu'il l'ignore. Au même moment, s'affirmait un groupe de jeunes gens nettement plus discrets, les Lyonnais Pierre Revoil et Fleury-François Richard (BÉGHAIN, BRUYÈRE, 2014). Ces derniers étaient réceptifs à l'atmosphère sépulcrale qui régnait dans les salles historiques qu'Alexandre Lenoir avait agencées au Musée des monuments français, ainsi qu'à l'éclat précieux des enluminures et des objets d'art du Moyen Âge (fig. 7). Motivés par les récits de chevaliers et de troubadours, ils s'écarterent radicalement de la voie des concours et du grand genre. Quand on songe avec quel dogmatisme David s'était employé dans les années 1780 à opposer son imaginaire romain aux sujets nationaux encouragés par la direction des Bâtiments, la liberté qu'il accorda à ces élèves qui œuvrèrent dans le « genre anecdotique » est bien le signe de son nouveau pragmatisme. En 1803, intervenir auprès de la municipalité de Lyon afin d'aider Revoil à obtenir la direction de l'école de dessin de la ville ne lui posa d'ailleurs aucun problème de conscience artistique.

7. Fleury-François Richard, *Charles VII écrivant ses adieux à Agnès Sorel*, vers 1804, Rueil-Malmaison, Musée national des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau.

8. Angélique Mongez, *Thésée et Pyrihoüs purgeant la terre des brigands, délivrent deux femmes des mains des ravisseurs*, 1806, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts.

Depuis une quinzaine d'années, deux aspects de la vie de l'atelier de David que Delécluze avait largement ignorés ont été mis en avant par les chercheurs. Le premier concerne les leçons qu'il donnait à des femmes, tout au long de sa carrière semble-t-il. Il s'agit d'une activité relativement discrète dont les conditions d'exercice sont mal connues : ce sont tantôt des cours particuliers, tantôt des cours au profit d'un petit groupe de femmes réunies

probablement chez lui, en tout cas sans qu'il n'y ait de contact avec l'atelier des jeunes gens (STRUCKMEYER, 2013, p. 128-129). Mary Vidal dans son étude de cet « autre atelier », ainsi qu'Astrid Reuter dans sa monographie sur Marie Guilhelmine Benoist née Laville-Leroux, recensent plus d'une vingtaine de noms de peintres et de dessinatrices, dont plusieurs se réclamèrent « élève de David » dans les livrets du Salon entre 1796 et 1810 (VIDAL, 2003 ; REUTER, 2002, p. 17-67 ; voir aussi SOFIO, 2007). Sofio a inscrit ces données dans une ambitieuse analyse sociale des milieux artistiques parisiens dans lesquels les femmes parvenaient à trouver leur place (SOFIO, 2009). L'esprit d'initiative et le sentiment de confiance qui s'emparèrent de nombreuses femmes sous le Directoire et le Consulat se traduisit par l'envie de soumettre leurs œuvres au jugement du public et par le désir de bénéficier d'une éducation artistique. Si dans certains cas David voulait satisfaire des demandes de familles amies, il ne pouvait ignorer que la participation croissante des femmes à la vie publique relevait d'un projet politique et social esquissé au début de la Révolution, puis combattu par le gouvernement révolutionnaire. Le temps consacré par David à Angélique Mongez, née Levol sous l'Empire, l'aidant à atteindre son ambition de peindre des sujets antiques dans un style héroïque, correspond à une démarche clairement volontariste de sa part (FIELDS DENTON, 1998 ; DOY, 1998 ; REUTER, 2002, p. 67-85 ; fig. 8). À Bruxelles, c'est Sophie Frémiet, âgée de 21 ans, qu'il sollicita pour la répétition des *Adieux de Télémaque et Eucharis* (1818, collection particulière).

L'autre aspect récemment abordé est la rivalité entre les différents ateliers sous le Consulat et l'Empire : les plus courus étaient alors ceux de David, de François-André Vincent, de Jean-Baptiste Regnault et de Joseph-Benoît Suvée jusqu'à son départ pour Rome en 1801, même si certains élèves de Pierre Peyron, Girodet et Nicolas-André Monsiau obtinrent également des prix. Cette rivalité ne se limitait pas au cadre des compétitions organisées sous l'égide de l'Institut, où l'influence de Vincent et ses amis était prépondérante (GRIGSBY, 1997, p. 86-99 ; CUZIN, 2013, p. 205-206, 233-234, 279-281) ; les enjeux étaient également artistiques et esthétiques. Dans un texte rédigé probablement vers 1802, Vincent reproche à Suvée et à David « de confondre le caractère de la peinture et de la sculpture, et de méconnaître les limites des deux arts »²². Cela devint plus tard un leitmotiv des attaques contre

les classiques. Quant à David, il fait sans doute référence à l'enseignement de Vincent dans une lettre écrite en 1801 au ministre de l'Intérieur Jean-Antoine Chaptal, souvent citée, où il se pose en « artiste passionné pour le progrès des arts, encore tout échauffé des combats sans nombre qu'il a essuyés depuis vingt années, et qui mourrait de désespoir s'il voyait de nouveau le mauvais goût de peinture relever sa tête orgueilleuse ». Sans « modestie » comme il le reconnaît, il affirme, « c'est que, *seul*, citoyen ministre, je vau^x une académie. Les élèves qui sortent journellement de mon école, les prix qu'ils remportent annuellement dans les concours publics confirment assez cette vérité »²³. Le positionnement de Regnault à cette époque demeure peu étudié. Pourtant son originalité est patente : dans les années 1780 il fut l'un des premiers à revendiquer la prééminence paradigmatique du nu masculin, que David reprit à son compte (SOLOMON-GODEAU, 1997 ; FEND, 2003) ; en pleine Révolution il ouvrit un atelier pour les femmes ; puis vers 1800 il eut l'ambition de faire revivre le motif rococo du nu féminin en le révisant à la manière d'un Antonio Canova.

David et Vincent s'accordèrent pourtant sur la nécessité de soutenir la peinture d'histoire face à la pression qu'exerçait le gouvernement en privilégiant l'illustration de l'épopée napoléonienne. Avec pragmatisme, Martin Drölling conseilla en 1812 à son fils Michel-Martin Drölling, qui avait étudié avec David et remporté le prix de Rome en 1810, « de t'occuper un peu de batailles car comme le système dans les arts est changé, il faut suivre le torrent car vous vous donnez beaucoup de peines à étudier les mœurs et les costumes des Anciens et puis quand vous serez de retour à Paris, il faudra faire pour gagner de l'argent, des bottes et des sabres, etc. ou des portraits »²⁴.

Les élèves de David, qui traitaient ceux de Vincent de « Brosseurs », ont cependant le sentiment de travailler différemment des autres : un topos des récits des anciens élèves qui passèrent chez David après un apprentissage auprès d'un autre maître est le besoin de désapprendre à dessiner et à peindre, autrement dit d'appréhender la nature sans céder aux facilités du pinceau (comme chez Vincent) ni étaler des savoirs anatomiques (comme chez Regnault). L'étude de l'anatomie est alors un enjeu particulier : à la fin de l'année 1797, Jean-Joseph Sue le fils installa un cours de dissection dans un local au Louvre, mais six mois plus tard des habitants se plaignirent de cet « entrepôt de parties de cadavres, qui en pourrissant infectent l'air » ; ce sont finalement Jean-Antoine Houdon et Regnault qui prirent la défense de Sue. Les débats suscités par les *Recherches sur l'art statuaire* de Toussaint-Bernard Émeric-David, rédigées entre 1797 et 1800 mais publiées seulement en 1805, ainsi que les démonstrations du médecin sculpteur Jean-Galbert Salvage en 1804²⁵ favorisèrent un rendu figuratif soulignant l'anatomie (JOLY, 2013). Tandis que David, selon les souvenirs des anciens élèves, fonda plutôt ses leçons sur des principes de modération et de synthèse, comme dans les *Sabines*, les changements qu'il opéra entre les deux phases de conception de *Léonidas* témoignent néanmoins de ses préoccupations à ce sujet (JOHNSON, 1993, p. 121-173).

Les recherches sur l'atelier de David durant l'Empire, à l'époque où il peignit les deux toiles du *Sacre de Napoléon* (1806-1807, Paris, Musée du Louvre), puis acheva *Léonidas*, se caractérisent par deux approches distinctes. La première, centrée sur la figure de Georges Rouget, consiste à préciser le rôle et le degré de participation de cet élève à l'exécution des tableaux du maître (POUGETOUX, 1993 ; *Georges Rouget*, 1995 ; *Sacre...*, 2004). Pour ordonner ses immenses compositions, David comptait sur l'aide d'un décorateur de théâtre, Ignace-Eugène-Marie Degotti, et, pour peindre les portraits et les draperies, il fit de Rouget un assistant salarié²⁶. En 1812, Suau confia à son père, « c'est lui qui a peint les draperies et même souvent les chairs dans les tableaux de M. David »²⁷.

La correspondance de Suau qui couvre les années 1810 à 1813, nouvellement étudiée par Nina Struckmeyer (STRUCKMEYER, 2013), renseigne sur les conseils que David donna à cette époque à ses élèves. Le Toulousain trouve d'ailleurs que le maître « parle de façon énigmatique » et il ne manque pas de relever quelques contradictions dans ses propos. Cette autre approche de la vie de l'atelier consiste à redécouvrir les témoignages des élèves, toujours impressionnés par leurs contacts avec le peintre célèbre et prompts à en rendre compte dans leurs correspondances. Depuis l'exposition *Les Élèves espagnols de David* organisée en 1989 à Castres par Jean-Louis Augé et Marie-Paule Romanens²⁸, ce sont plutôt les appréciations formulées par des élèves allemands qui ont retenu l'attention des chercheurs (STRUCKMEYER, 2013 ; SAVOY, NERLICH, 2013), ainsi que celles de François-Joseph Navez, né en territoire autrichien à Charleroi (COEKELBERGHS, JACOBS, LOZE, 1999, p. 18-25). Betsy Rosasco et Charlotte Christensen, quant à elles, ont rouvert le dossier des lettres de Christopher Wilhelm Eckersberg (ROSASCO, 2006 ; CHRISTENSEN, 2009). Arrivé à Paris en mai 1811, le Danois évoque ses journées au Musée Napoléon et comment il se réunissait avec de jeunes peintres allemands pour former une « petite académie » où l'on dessinait d'après le nu. Puis, en septembre de la même année, cédant probablement aux recommandations de son protecteur Tønnes-Christian Bruun Neergaard, il se rendit chez David, auprès duquel il étudia jusqu'en 1813, date de son départ à Rome. La lettre capitale du 14 octobre 1811 au graveur Johann Frederick Clémens, publié en danois par Henrik Bramsen en 1947, est traduite en anglais par Rosasco et en allemand par Christensen²⁹. Eckersberg y décrit la variété des modèles que David met sous les yeux de ses élèves : « il y en a un exactement comme Hercule, un autre comme le *Gladiateur*, et un troisième qu'on croirait un jeune Bacchus ou Antinoüs, et trois autres qui changent chaque semaine ». De passage dans l'atelier tous les jours vers onze heures, le maître corrigeait les élèves en ne reprenant, non pas leur figure au crayon ou à la craie, mais en les invitant seulement à la comparer au modèle. David invoquait l'antique et les maîtres, mais il ne parlait jamais de ses propres œuvres et il se disait « l'ennemi juré de toute manière ». Le 22 juin 1812, Eckersberg raconte que David s'était rendu chez lui pour voir son tableau du *Christ bénissant les enfants* (1812, église de Horne, île de Funen) qui lui avait fait très bonne impression. Le maître aurait voulu qu'Eckersberg concourût pour le prix de peinture, en tant qu'étranger seulement pour l'honneur, mais le Danois rechigna : « je m'exposerais à beaucoup de désagréments, et je serais contraint de poursuivre dans l'atelier de David ». Il trouvait utile de s'exercer au dessin et à la couleur d'après le modèle, mais estimait qu'un tableau ne se résumait pas à cela : « David n'est pas enclin à laisser partir les élèves, car cela l'honore d'avoir d'excellents élèves et lui assure un louis d'or tous les mois ».

En conséquence de la proscription qui le frappa au début de l'année en 1816, David dut abandonner ses élèves. Cette séquence dans l'histoire de l'atelier a été fort bien étudiée (ALLARD, CHAUDONNET, 2010, p. 116-122). Les orphelins du peintre de *Léonidas* durent supplier Gros de reprendre son atelier, car celui-ci hésita longtemps, déchiré entre le devoir de maintenir la jeunesse dans la voie qu'avait tracée son maître et la crainte que la défense de cet héritage, ouvertement contesté pour sa froideur, soit un combat qui le dépassa. Dans la mesure où l'enseignement dispensé devait continuer à préparer pour les concours, Gros ne pouvait qu'être mal à l'aise dans ce nouveau rôle, car sa réputation reposait sur l'exaltation coloriste des sujets nationaux, des toiles alors remisées par le gouvernement royal en raison de leur iconographie. Il était conscient que la reprise de l'atelier de David entraînait l'obligation de faire ses preuves dans le genre historique.

De Bruxelles, où deux anciens élèves, Joseph-Denis Odevaere (fig. 9) et Navez, l'accueillirent à son arrivée, David ne cessa de répéter à ses correspondants parisiens qu'il était heureux. En raison de son âge sans doute et de ses réticences à adosser son enseignement aux concours de l'académie locale, il n'ouvrit pas d'atelier de formation. Il se contenta de recevoir de jeunes artistes et de leur rendre visite pour commenter leurs œuvres. Il apporta sans doute un soutien à Pierre-Joseph-Célestin François, qui en 1821 parvint à fonder une classe de peinture d'après modèle vivant à l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles (fig. 10)³⁰. Sans véritable concurrent sur place, sinon le vieux André Lens, né en 1739, d'emblée il occupa une position prééminente parmi les artistes de la ville. En septembre 1817, il écrit : « je paye mon hospitalité par les soins que je donne à ceux qui cultivent mon art, et chacun s'aperçoit ici de l'influence de ma présence »³¹. Des travaux sur son exil ont détaillé ses relations avec Navez (COEKELBERGHS, JACOBS, LOZE, 1999) et avec Sophie Frémiet, qui, en 1821, épousa le sculpteur François Rude (GEIGER, 2004 ; *François & Sophie Rude*, 2012).

Malgré les leçons libéralement prodiguées par le peintre exilé, depuis son départ de France en 1816, il est patent que l'idée de « l'école de David » a définitivement remplacé la réalité de l'atelier de formation. Trente-cinq ans plus tôt, David avait mis en place une machine à concours en adéquation avec un académisme que les artistes, les collectionneurs et les gouvernements, surtout après la Révolution, estimaient de moins en moins adaptée aux évolutions et aux demandes de la société. Un horizon de pratiques nouvelles se dégagait, avec moins de contraintes et d'affirmations doctrinales – en d'autres termes, avec moins d'enseignement. Le romantisme légitima durablement une sorte de nihilisme pédagogique. D'un autre côté, les conseils que David donnait à ses élèves, soucieux de les aider à trouver et à emprunter leur propre voie, se conçoivent aisément comme opposés à tout académisme. Devant ses élèves, il aurait comparé l'académie à « la boutique du perruquier, on ne peut en sortir sans avoir blanchi son habit. Que de temps vous perdez à oublier ces attitudes, ces mouvements de convention dont ses professeurs tendent, comme une carcasse de poulet, la poitrine du modèle ! Ils vous apprendront sans doute à faire votre torse, le métier enfin ; car ils font métier de la peinture ; quant à moi, le métier, je le méprise comme la boue »³².

L'histoire de l'atelier de David ici esquissée reste largement à écrire. Non pas celle, morcelée, des quelque quatre cents artistes ayant profité de ses leçons, mais celle du rôle déterminant de cette institution dans une construction historique de l'art entre 1780 et 1820 en phase avec les termes des contemporains. Cette histoire n'opposerait plus classicisme, romantisme et réalisme, mais transcenderait le principe réducteur d'une succession de styles et parviendrait à tenir compte de l'ensemble des forces contradictoires qui s'exercent sur les créations.

9. Joseph-Denis Odevaere, Tanauil, épouse de Tarquin l'Ancien, prédisant la grandeur future de Servius Tullius à la vue de la flamme sur la tête de l'enfant, corrigé et annoté par Jacques-Louis David, 1813, Dijon, Musée Magnin.

10. Célestin François, La Classe de Pierre-Joseph-Célestin François à l'Académie de Bruxelles, 1821-1822, Bruxelles, Musée de la Ville.

Notes

1. Jacques-Louis David, 1989, p. 117. L'ouverture de l'atelier est généralement située à l'automne 1780. En effet, Philippe-Auguste Hennequin, qui se dit « l'élève le plus ancien » dans ses *Mémoires*, se souvient d'avoir été introduit auprès de David à l'époque où il ébauchait *Bélisaire*, tableau auquel il se consacra à partir de novembre 1780. Par ailleurs, il signale que la copie de *Saint Roch* que David voulut faire réaliser, donc dans le courant de l'année 1781, lui fut confiée, puis retirée au profit de « Gar... », probablement Jean-François Garneray, également l'un des premiers élèves. Il ajoute enfin qu'à l'époque où David fit un voyage en Flandres (octobre 1781), « le nombre des élèves commençait à être considérable ». Philippe-Auguste Hennequin, *Mémoires de Philippe-Auguste Hennequin : un peintre sous la Révolution et le Premier Empire écrits par lui-même*, Jenny Hennequin éd., Paris, 1933, p. 56-57.

2. Selon Hennequin le tout premier atelier de David se trouvait « dans l'un des pavillons de l'Hôtel de Ville, place de Grève » ; l'atelier personnel était « à côté » de celui des élèves (Hennequin, 1933, cité n. 1, p. 58, 69-70). Sur les différentes localisations de l'atelier des élèves, voir STRUCKMEYER, 2013, p. 127-129.

3. Voir la quittance pour l'année 1787 publiée par Jacques Louis Jules David, *Le Peintre Louis David 1748-1825 : souvenirs et documents inédits*, Paris, 1880, p. 57-58.

4. Paul Mesplé, « David et ses élèves toulousains », dans *Archives de l'art français*, 24, 1969, p. 98. Voir aussi SCHNAPPER, 1993, p. 913. En décembre 1796, David écrit à un élève (« Laffrey ») : « Il m'est actuellement de toute impossibilité, citoyen, de donner gratuitement mes soins à l'éducation des jeunes gens qui fréquentent mon atelier ; des raisons impérieuses m'obligent de moins consulter les sentiments de mon cœur que l'état de ma fortune. Si vous désirez continuer à recevoir mes leçons, vous voudrez bien vous conformer à payer par mois la somme de 12 liv., prix ordinaire des autres ateliers » (Daniel et Guy Wildenstein, *Documents complémentaires au catalogue de l'œuvre de Louis David*, Paris, 1973, p. 137, n° 1237).

5. L'emploi péjoratif de « manière française », courant dans les milieux ro-

maines proches de Mengs, se retrouve sous la plume de Stanislas Potocki en 1787 ; Maria Evelina Zoltowska, « La première critique d'art écrite par un Polonais : *Lettre d'un étranger sur le salon de 1787* de Stanislas Kostka Potocki », dans *Dix-huitième siècle*, 6, 1974, p. 339. Dans une lettre à Chaptal écrite en 1801, citée plus bas dans le texte, David exprime sa crainte du retour du « mauvais goût de peinture ».

6. Lettre de Joseph II Cellony du 27 septembre 1785 publiée en février 2014 dans un catalogue de la librairie historique Jérôme Cortade Le Prosopographe à Bougival (p. 2, n° 7). À la veille des événements de l'été 1789, ce lieu commun bien établi pouvait s'appliquer à l'atelier : « les David et les Drouais ont fait une grande Révolution dans cette partie [les arts]. Ils ont amené à Paris le goût sévère et épuré de l'antique au temps d'Apelles » (lettre de Hugues-Adrien Joly du 16 avril 1789 ; Hugues-Adrien Joly, *Lettres [de Joly] à Karl-Heinrich von Heineken 1772-1789*, William McAllister Johnson éd., Paris, 1988, p. 158).

7. Lettre de Charles-Nicolas Cochin fils à Jean-Baptiste Descamps du 3 septembre 1786 (Christian Michel éd., « Lettres adressées par Charles-Nicolas Cochin fils à Jean-Baptiste Descamps 1757-1790 », dans *Archives de l'art français*, 28, 1986, p. 80).

8. Lettre de David à Antoine-Jean Gros du 18 juillet 1816, citée dans ALLARD, CHAUDONNERET, 2010, p. 119-120.

9. « [...] sons left fatherless, and of the substitutes they sought » (CROW, 1995, p. 1).

10. Alexandre Péron, *Examen du tableau du serment des Horaces, peint par David*, Paris, 1839. L'auteur précise qu'il doit « les principaux traits » de sa notice à Debret (p. 32).

11. Étienne-Jean Delécluze, *Louis David, son école et son temps : souvenirs*, Jean-Pierre Mouilleseaux éd., Paris, 1983.

12. Voir le compte rendu de l'ouvrage de Crow : BORDES, 1996.

13. *David e Roma*, (cat. expo., Rome, Académie de France à Rome, 1981-1982), Rome, 1981 ; Jean-Germain Drouais 1763-1788, (cat. expo., Rennes, Musée des beaux-arts, 1985), Rome, 1985.

14. Lettre du 16 novembre 1820 citée par WILDENSTEIN, 1973, cité n. 3, p. 220, n° 1887 ; et par Pierre Loze, « David et l'art en Belgique », dans 1770-1830 : au-

tour du néo-classicisme en Belgique, Denis Coeckelberghs, Pierre Loze éd., (cat. expo., Bruxelles, Musée communal des beaux-arts d'Ixelles, 1986), 1985, p. 445, n. 6.

15. En 1793 Nikolaus Müller de Mayence fut tellement déçu par le peu d'attention que David accordait à ses travaux qu'il quitta son atelier pour celui de Jean-Baptiste Regnault (STRUCKMEYER, 2013, p. 124).

16. Le musée « contribua à creuser le fossé qui séparait les premiers élèves de David, les Girodet et Gros, de ceux qui entrèrent dans l'atelier de David sous le Directoire, Ingres notamment » (ALLARD, CHAUDONNERET, 2010, p. 116).

17. C'est le sens de la remarque du graveur Henri-Charles Muller : « Dans cette dernière période à laquelle j'ai eu l'avantage d'appartenir, l'enseignement de David eût mérité d'être recueilli jour par jour par un sténographe, à cause de l'intérêt qu'il savait y répandre, et qu'une longue expérience avait dégagé de tout ce qu'il y eut d'exclusif dans ses premières années » (« Souvenirs d'atelier, par M. Muller. Lu dans la séance du 21 octobre 1845 », dans *Annales de la société libre des beaux-arts*, 15, 1847, p. 177).

18. WILDENSTEIN, 1973, cité n. 4, p. 135-36, n° 1227, 1230.

19. Édouard Pommier, « De l'art libéral à l'art de la Liberté : le débat sur la patente des artistes sous la Révolution et ses antécédents dans l'ancienne théorie de l'art », dans *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1992, p. 147-167.

20. Bruno Chenique, « L'atelier d'Isabey : fraternité des arts et fraternisation des genres », dans *Au-delà du Maître*, 2005, p. 116-125. Pourtant, si la demande implicite d'une égalité des genres est d'une radicalité certaine à l'aune du dogme moderniste prônant une création sans entraves, le reniement de l'art républicain incarné par le modèle davidien afin de se faire accepter dans les rangs des élites postrévolutionnaires est le signe d'un conservatisme non moins certain.

21. Tony Halliday, *Facing the Public: Portraiture in the Aftermath of the French Revolution*, Manchester, 1999. Voir aussi LA-FONT, 2005b.

22. Cette remarque figure dans les *Rapports à l'Empereur sur le progrès des sciences, des lettres et des arts depuis 1789 (Rapport sur*

les Beaux-arts : Peinture), remis par Joachim Le Breton en 1808. Udolpho Van de Sandt a dirigé une édition critique (Paris, 1989) comprenant une analyse par Sylvain Laveissière, « Le rapport sur la peinture », p. 25-33, citation p. 94-95.

23. Le texte le plus complet de cette lettre à Chaptal, du 11 germinal an IX (1^{er} avril 1801) se trouve dans le catalogue de la vente d'autographes à l'hôtel Drouot à Paris, du 10 mai 1995, lot n° 191 (notice avec extraits et fac-similé du folio 1 verso) ; retranscrite par l'auteur lors de ce passage en vente. Des extraits sont repris dans *Jacques-Louis David*, 1989, p. 599.

24. Lettre du 22 avril 1812, publiée par Carole Blumenfeld, « Les conseils avisés d'un peintre à son fils : la correspondance entre Martin Drölling (1752-1817) et Michel-Martin Drölling (1786-1851) », dans *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 2009, p. 300.

25. Un consensus s'exprime le 27 octobre 1804 à l'Institut entre Vincent, David, Regnault, Houdon, Charles-Clément Balvay dit Bervic et Le Breton au sujet des gravures de Salvage d'après le *Gladiateur*. Ces rapporteurs recommandent le moulage du modèle qu'il présentait à l'entrée du Salon « pour qu'on puisse en répandre des copies dans les Écoles » : « En réduisant ce plâtre à l'état d'*Écorché*, M. Salvage s'est proposé de prouver que cette statue n'est réellement belle, que parce que les principes anatomiques y sont fidèlement observés et qu'il est impossible de faire de pareils chefs-d'œuvre, si l'on ne réunit pas la science positive de l'anatomie au génie et au talent de l'artiste » (Marcel Bonnaire éd., *Procès-verbaux de l'académie des Beaux-Arts*, 3 vol., Paris, 1937-1943, II, 1940, p. 288. Ce rapport fut reproduit par Charles-Paul Landon dans ses *Nouvelles des arts*, 4, an XIII-1804, p. 75).

26. Alain Pougetoux (*Georges Rouget*, 1995, p. 12) note que Rouget fut admis, vers la fin de l'année 1799, à travailler dans l'atelier de David et non dans celui des élèves : « [David] semble s'être donc attaché personnellement le jeune garçon, le soustrayant ainsi, dès son arrivée, à l'éventuelle influence de l'atelier des élèves ». Il souligne à quel point l'atelier devint un vivier d'assistants : « D'autres élèves encore avaient un prestige particulier lors de leur entrée chez David : certains, tels Jérôme-Martin Langlois ou Alexandre-Évariste Fragonard, devai-

ent pour partie à un père artiste, connu de David, leur admission dans l'école la plus recherchée. Le cas le plus célèbre et le plus particulier fut celui des frères Franque, Jean-Pierre et Joseph, deux frères jumeaux originaires d'un village de la Drôme : leur talent avait été reconnu par les autorités locales alors que les deux jeunes gens n'étaient encore que bergers. Ils avaient été envoyés à Paris afin de parfaire leur formation et, devant la Convention, le 15 janvier 1792, furent solennellement adoptés par David. Il faut remarquer, dans le cas de ces deux frères, comme dans celui de Langlois, que David avait une certaine tendance à se rembourser de ses gestes de bienveillance envers ses élèves en les faisant, par la suite, travailler à ses propres œuvres. On sait ainsi que Jean-Pierre Franque collabora aux *Sabines*, avant d'être remplacé par Langlois pour avoir trop affirmé son indépendance envers David en adhérant aux idées du groupe des *Primitifs* ».

27. Mesplé, 1969, cité n. 4, p. 102 (lettre du 12 février 1812).

28. *Les Élèves espagnols de David*, Jean-Louis Augé, Marie-Paule Romanens, (cat. expo., Castres, Musée Goya, 1989), Saint-Sébastien, 1989.

29. Les originaux en danois des lettres citées dans le texte : Henrik Bramsen, *C.W. Eckersberg i Paris: Dagbog og Breve 1810-13*, Copenhague, 1947, p. 65-66, 78-81, 90-93. Les traductions en français sont de l'auteur d'après les traductions anglaises et allemandes citées.

30. Célestin François, le neveu de Pierre-Joseph-Célestin François, célèbre l'événement en 1821 par un petit tableau représentant *La Classe de Pierre-Joseph-Célestins François à l'Académie de Bruxelles* (1821-1822, Bruxelles, Musée de la Ville ; voir fig. 10), où, selon Barbara Is-saverdens, François et David sont représentés en pied au premier plan ; voir 1770-1830, 1985, cité n. 12, p. 430-431, n° 434, reproduit.

31. Lettre du 21 septembre 1817 à de Coster « pour remettre à M^r Le Sieur », citée par 1770-1830, 1985, cité n. 12, p. 439, 445, n. 2. Sur l'enseignement de la peinture à Bruxelles au moment où David s'y installe, voir Christophe Loir, « Aux origines de la vie publique de l'artiste en Belgique », dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, 83/4, 2005, p. 1211-1224.

32. David, 1880, cité n. 3, p. 57.

Bibliographie

– ALLARD, CHAUDONNET, 2010 : Sébastien Allard, Marie-Claude Chaudonneret, *Le Suicide de Gros : les peintres de l'Empire et la génération romantique*, Paris, 2010.

– *Au-delà du Maître*, 2005 : *Au-delà du maître : Girodet et l'atelier de David*, Richard Dagorne éd., (cat. expo., Montargis, Musée Girodet, 2005), Paris, 2005.

– BAJOU, 2005 : Valérie Bajou, « Portraits et sociétés dans l'atelier de David, 1784-1802 », dans *Au-delà du Maître*, 2005, p. 46-59.

– BÉGHAIN, BRUYÈRE, 2014 : Patrice Béghain, Gérard Bruyère, *Fleury Richard (1777-1852) : les pinceaux de la mélancolie*, Lyon, 2014.

– BORDES, 1996 : Philippe Bordes, « Consolidating the Canon », dans *Oxford Art Journal*, 19/2, 1996, p. 107-114.

– BORDES, 2005 : Philippe Bordes, *Jacques-Louis David: Empire to Exile*, New Haven/Londres/Williamstown, 2005.

– BORDES, 2009 : Philippe Bordes, « Les débuts du portraitiste : le dialogue avec les contemporains », dans Claire Barbillon, Philippe Durey, Uwe Fleckner éd., *Ingres, un homme à part ? Entre carrière et mythe, la fabrique du personnage*, (colloque, Paris/Rome, 2006), 2009, p. 191-201.

– CARACCILO, 2009 : Maria Teresa Caracciolo, « Jean-Baptiste Wicar (Lille, 1762-Rome, 1834). Catalogue raisonné des peintures. 1^{ère} partie : peintures historiques et religieuses », dans *Les Cahiers d'histoire de l'art*, 7, 2009, p. 137-161.

– CARACCILO, 2011 : Maria Teresa Caracciolo, « Jean-Baptiste Wicar (Lille, 1762-Rome, 1834). Catalogue raisonné des peintures. 2^e partie : les portraits », dans *Les Cahiers d'histoire de l'art*, 9, 2011, p. 114-149.

– CHENIQUE, 2005 : Bruno Chenique, *Biochronologie*, cédérom dans *Girodet*, 2005.

– CHRISTENSEN, 2009 : Charlotte Christensen, « Von Blaakrog nach Paris. C. W. Eckersberg als Schüler Jacques-Louis David », dans *Nordelbingen: Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Schleswig-Holsteins*, 78, 2009, p. 9-32.

– COEKELBERGHS, JACOBS, LOZE, 1999 : Denis Coekelberghs, Alain Jacobs et Pierre Loze, *François-Joseph Navez (1787-1869) : la nostalgie de l'Italie*, Gand, 1999.

– CROW, 1995 : Thomas Crow, *Emulation: Making Artists for Revolutionary France*, New Haven/Londres, 1995 [éd. fr. : *L'Atelier de David : émulation et révolution*, Paris, 1997].

- CUZIN, 2013 : Jean-Pierre Cuzin, *François-André Vincent 1746-1816 : entre Fragonard et David*, Paris, 2013.
- DOY, 1998 : Gen Doy, *Women and Visual Culture in 19th-Century France 1800-1852*, Leicester, 1998.
- FEND, 2003 : Mechthild Fend, *Grenzen der Männlichkeit: Der Androgyn in der französischen Kunst und Kunsttheorie 1750-1830*, Berlin, 2003. [éd. fr. : *Les limites de la masculinité : l'androgynie dans l'art et la théorie de l'art (1750-1850)*, Paris, 2011].
- FIELDS DENTON, 1998 : Margaret Fields Denton, « A Woman's Place: The Gendering of Genres in Post-Revolutionary French Painting », dans *Art History*, 21, juin 1998, p. 219-246.
- François & Sophie Rude, 2012 : *François & Sophie Rude : un couple d'artistes au XIX^e siècle, citoyens de la liberté*, Sophie Jugie éd., (cat. expo., Dijon, Musée des beaux-arts, 2012), Paris, 2012.
- François-Xavier Fabre, 2008 : *François-Xavier Fabre (1766-1837) : de Florence à Montpellier*, Laure Pellicer, Michel Hilaire éd., (cat. expo., Montpellier, Musée Fabre/Turin, Galleria d'arte moderna e contemporanea, 2007-2008), Paris/Montpellier, 2008.
- GEIGER, 2004 : Monique Geiger, *Sophie Rude, peintre et femme de sculpteur : une vie d'artiste au XIX^e siècle (Dijon-Bruxelles-Paris)*, Dijon, 2004.
- Georges Rouget, 1995 : *Georges Rouget (1783-1869) : élève de Louis David*, Alain Pougetoux éd., (cat. expo., Paris, Musée de la Vie romantique, 1995), Paris, 1995.
- Girodet, 2005 : *Girodet 1767-1824*, Sylvain Bellenger éd., (cat. expo., Paris, Musée du Louvre/Chicago, The Art Institute of Chicago/New York, The Metropolitan Museum of Art/Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2005-2007), Paris, 2005.
- GRIGSBY, 1997 : Darcy Grigsby, *Classicism, Nationalism and History : The Prix décennaux of 1810 and the Politics of Art Under Post-Revolutionary Empire*, thèse, University of Michigan, 1995.
- Jacques-Louis David, 1989 : *Jacques-Louis David 1748-1825*, Antoine Schnapper, Arlette Sérullaz éd., (cat. expo., Paris, Musée du Louvre/Versailles, Musée national du château de Versailles, 1989-1990), Paris, 1989.
- Jean-Baptiste Isabey, 2005 : *Jean-Baptiste Isabey (1767-1855) : portraitiste de l'Europe*, François Pupil éd., (cat. expo., Rueil-Malmaison, Musée national des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau/Nancy, Musée des beaux-arts, 2005-2006), Paris, 2005.
- JOBERT, 1999 : Bathélémy Jobert, « Thomas Crow, *L'Atelier de David : émulation et révolution*, Paris, 1997 », dans *Revue de l'art*, 126, 1999, p. 92.
- JOHNSON, 1993 : Dorothy Johnson, *Jacques-Louis David: Art in Metamorphosis*, Princeton, 1993.
- JOLY, 2013 : Morwena Joly, « La formation des artistes pendant la Révolution : disséquer 'dans la salle d'anatomie, près celle des Antiques, cour du Louvre' », dans *Revue de l'art*, 180, 2013, p. 53-59.
- LAFONT, 2005a : Anne Lafont, *Girodet*, Paris, 2005.
- LAFONT, 2005b : Anne Lafont, « Les stratégies marchandes des élèves de David pendant la Révolution », dans Monica Preti-Hamard, Philippe Sénéchal éd., *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, (colloque, Paris, 2003), Rennes, 2005, p. 113-129.
- LÉCOSSE, 2005a : Cyril Lécosse, « Le parcours de Jean-Baptiste Isabey sous la Révolution 1789-1795 », dans *Jean-Baptiste Isabey*, 2005, p. 29-38.
- LÉCOSSE, 2005b : Cyril Lécosse, « De l'intérêt d'être amis, ou le Bélisaire de Gérard et son *Portrait d'Isabey, peintre* », dans *Au-delà du Maître*, 2005, p. 106-115.
- LEMEUX-FRAITOT, 2005 : Sidonie Lemeux-Fraitot, « Faire œuvre d'atelier », dans *Au-delà du Maître*, 2005, p. 16-27.
- LEMEUX-FRAITOT, 2008 : Sidonie Lemeux-Fraitot, « *Academicus Gallus, Romanus, Florentinus*, & Fabre et les cercles artistiques parisiens », dans *François-Xavier Fabre*, 2008, p. 75-90.
- MICHEL, 1993 : Régis Michel éd., *David contre David*, (colloque, Paris, 1989), 2 vol., Paris, 1993.
- NERLICH, BONNET, 2013 : France Nerlich, Alain Bonnet éd., *Apprendre à peindre : les ateliers privés à Paris 1780-1863*, Tours, 2013.
- O'BRIEN, 2006 : David O'Brien, *After the Revolution: Antoine-Jean Gros, Painting and Propaganda Under Napoleon*, University Park (PA), 2006 [éd. fr. : *Antoine-Jean Gros*, Paris, 2006].
- PADIYAR, 2007 : Satish Padiyar, *Chains: David, Canova, and the Fall of the Public Hero in Postrevolutionary France*, University Park (PA), 2007.
- POUGETOUX, 1993 : Alain Pougetoux, « 'Un élève de David et son plus favori' : Georges Rouget », dans MICHEL, 1993, II, p. 881-892.
- POUGETOUX, 2004 : Alain Pougetoux, « L'exécution du *Sacre* : la part de Rouget », dans *Sacre...*, 2004, p. 71-74.
- REUTER, 2002 : Astrid Reuter, *Marie-Guilhelmine Benoist: Gestaltungsräume einer Künstlerin um 1800*, Berlin, 2002.
- ROSASCO, 2006 : Betsy Rosasco, « Christoffer Wilhelm Eckersberg's *Ulysses Fleeing Polyphemus*: A Painting by a Danish Student of Jacques-Louis David in 1812 », dans *Record: Princeton University Art Museum*, 65, 2006, p. 22-45.
- *Sacre...*, 2004 : *Le Sacre de Napoléon peint par David*, Sylvain Laveissière éd., (cat. expo., Paris, Musée du Louvre, 2004-2005), Paris/Milan, 2004.
- SAVOY, NERLICH, 2013 : Bénédicte Savoy, France Nerlich éd., *Pariser Lehrjahre: Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt, Bd. 1, 1793-1843*, Berlin/Boston, 2013.
- SCHNAPPER, 1993 : Antoine Schnapper, « David et l'argent », dans MICHEL, 1993, II, p. 909-926.
- SOFIO, 2007 : Séverine Sofio, « La vocation comme subversion : artistes femmes et anti-académisme dans la France révolutionnaire », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, 168, 2007, p. 34-49.
- SOFIO, 2009 : Séverine Sofio, « *L'art ne s'apprend pas aux dépens des mœurs !* » *Construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes 1789-1848*, thèse, École des hautes études en sciences sociales, 2009, http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/92/44/88/PDF/SOFIO_these_sans_annexe-2009.pdf (consulté le 30 avril 2014).
- SOLOMON-GODEAU, 1997 : Abigail Solomon-Godeau, *Male Trouble: A Crisis in Representation*, Londres, 1997.
- STRUCKMEYER, 2013 : Nina Struckmeyer, « Dans l'atelier des élèves de Jacques-Louis David », dans NERLICH, BONNET, 2013, p. 123-137.
- VIDAL, 2003 : Mary Vidal, « The 'Other Atelier' : Jacques-Louis David's Female Students », dans Melissa Hyde, Jennifer Milam éd., *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*, Aldershot, 2003, p. 237-262.