

## CHAPITRE 1

---

# UN JEUNE PEINTRE DANS LA FRANCE DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE (1748-1774)

COMMENTAIRE : *LE MÉDECIN ERASISTRATE DÉCOUVRANT LA CAUSE DE LA MALADIE D'ANTIOCHUS*, 1774. HUILE SUR TOILE, 120 X 135 CM, PARIS, ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

Qui, connaissant les chefs-d'œuvre ultérieurs de David exposés au Louvre et reproduits dans les manuels scolaires, mais ignorant ses premiers ouvrages, pourrait lui attribuer sans hésiter ce tableau ? En effet, cette toile ne présente pas l'intensité dramatique qui caractérisera les œuvres des années 1780 dans lesquelles David développera, à la fois, son grand talent et le style néo-classique. Ce tableau est peint pour le concours du prix de Rome. Ce concours a été créé en 1661. Il consacre la formation des jeunes peintres, dans le cadre de l'académie de peinture fondée en 1648. Le lauréat va compléter sa formation à Rome.

En 1774, l'académie donne comme sujet la maladie d'Antiochus : fils du roi de la Syrie hellénistique, Séleucos, le jeune prince est amoureux de la nouvelle épouse de son père, Stratonice. D'après Plutarque, il se laisse mourir de faim et dépérit. Mais, dès que paraît Stratonice, il sort de sa langueur : le médecin Erasistrate perce alors le secret de cette

maladie. En 1774, c'est la quatrième fois que David concourt : après avoir été violemment dépité par son échec en 1772, au point d'envisager de se laisser mourir de faim, il obtient enfin le prix de Rome avec ce tableau. Même si David remporte un succès grâce à cette œuvre, il est difficile d'y déceler les prémices de son talent et du style néo-classique.

En effet, ce tableau présente des caractéristiques propres au style rococo qui domine la peinture française au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle : ce style se caractérise notamment par des tableaux brillants, marqués par la profusion décorative. Ici, le jeune David présente à l'arrière-plan de nombreux éléments d'architecture, marqués par la richesse mais répartis de manière désordonnée. Dans l'angle supérieur gauche du tableau, la grande draperie contribue aussi à cette impression de richesse dépourvue de signification profonde. Enfin, les grands rais de lumière et les couleurs se révèlent aussi artificiels. De tels défauts caractérisent les précédents tableaux peints par David pour le concours. Néanmoins, on peut déceler des progrès dans *La Maladie d'Antiochus* : grâce à la présence du lit sur lequel repose Antiochus, les personnages sont disposés en frise, ce qui introduit une plus grande rigueur dans la composition<sup>1</sup>.

En 1806, le critique d'art Pierre Chaussard écrira dans *Le Pausanias français*, ouvrage consacré au salon et, au-delà, à l'histoire de la peinture, que « ce tableau est le premier où M. David pressentit la beauté de l'expression historique ». Toutefois, cette toile est bien éloignée des chefs-d'œuvre que peindra bientôt David, tel *Le Serment des Horaces*. Mais le grand défi de l'historien, n'est-ce pas de suivre le parcours de David, d'essayer de le comprendre dans son contexte sans être fixé sur un horizon – le néo-classicisme du grand David – que les protagonistes de la vie culturelle du royaume de France ignorent au début des années 1770 ? Dans quel contexte familial, social, politique et culturel se forme donc le jeune David, né en 1748 ?

\*\*\*

---

1. Sur les morceaux de concours pour le prix de Rome, voir A. Schnapper, *Jacques-Louis David. 1748-1825*, catalogue de l'exposition du Louvre, Paris, RMN, 1989, p. 47-57.

Jacques-Louis David est né le 30 août 1748 à Paris, grande capitale culturelle de l'Europe des Lumières. Dans une autobiographie rédigée vers 1808, il présentera ses parents comme des gens « honnêtes et aisés<sup>1</sup> ». Son père, Maurice, est un négociant. Fils d'un marchand mercier c'est-à-dire d'un marchand engagé dans de multiples commerces, il s'est spécialisé dans les ferronneries. Prospère, il s'engage dans la voie normale de l'ascension sociale des bourgeois : il achète une charge, probablement dans l'espoir d'accéder à la noblesse. En 1746, il épouse Marie-Geneviève Buron, fille et nièce d'architectes et entrepreneurs en bâtiment. Le frère de Marie-Geneviève, François Buron reprend l'entreprise de bâtiment de leur père. Leur sœur épouse Jacques-François Desmaisons, un architecte très réputé, qui entre dans la noblesse.

Maurice David est tué en duel en 1757. Veuve, la mère de David se retire à Évreux et confie l'éducation de son fils à ces deux oncles. Ils souhaitent en faire un architecte, mais David veut être peintre, comme il l'écrira vers 1808 : « Dès sa plus tendre enfance, David témoigna pour le dessin une passion exclusive ; le dessin seul avait du charme pour lui ». Il raconte que « les larmes aux yeux, il conjura sa tante dans les termes les plus pressants d'intercéder » en sa faveur auprès de son oncle. Mais cette vocation correspond en fait à un lieu commun : ce thème apparaît sous la plume de P. Chaussard, dans *Le Pausanias français*, pour Vien et son élève, Vincent, rival de David. En 1764, ses oncles cèdent, l'amènent à François Boucher, premier peintre du roi, apparenté à leur famille, qui les oriente vers Vien.

En 1827, dans l'une des premières biographies de David mort à la fin de l'année 1825, le critique d'art Pierre-Alexandre Coupin, admirateur de David et du classicisme, livrera de cette démarche de Boucher une version très favorable à Vien et David, mais point trop défavorable à Boucher, qui est pourtant la grande figure du style galant si honni par les classiques :

---

1. Ce document est conservé à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts (manuscrit 316-54) ; il a été intitulé *Notes écrites par David sur son enfance et ses études jusqu'à son premier séjour à Rome*. J.-L.-J. David en a publié d'importants passages dans *Le peintre Louis David. 1748-1825. Souvenirs et documents inédits*, Paris, V. Havard, 1880.

*« Sa mère le chargea un jour de porter une lettre à Boucher, son parent, dont le nom seul réveille le souvenir d'une époque où le mauvais goût avait perverti l'école. Le peintre était dans son atelier, terminant, je crois, une Vénus : il quitte ses pinceaux pour lire la lettre ; lorsqu'il a fini, il se retourne et voit le jeune David absorbé dans une sorte de contemplation que son âge rendait encore plus remarquable. Après l'avoir considéré quelque temps, il lui adresse la parole, et lui demande s'il aime la peinture. Le jeune homme répondit avec un accent et une émotion qui décelaient une vocation que rien ne saurait détourner. Sa mère, cédant enfin à un penchant si décidé, ainsi qu'aux sollicitations de Boucher, pria celui-ci, alors premier peintre du roi, de recevoir son fils dans son école ; mais Boucher, supérieur par son esprit aux mauvais peintres de son temps, sentait, tout en sacrifiant à la mode un talent réel, ce qu'il y avait de faux et de dangereux dans sa manière ; il fit une chose tout à la fois judicieuse et honorable : il confia le jeune David aux soins d'un autre maître. Vien, chez lequel il le conduisit, avait un sentiment du beau et du vrai qui contrastait avec son époque : il prit son élève en affection, et les arts doivent se féliciter de cette heureuse circonstance ; car c'est à Vien que l'on doit David, comme c'est à David que l'on doit l'éclat dont l'école a brillé depuis près d'un demi-siècle ».*

Cependant, pour la situation de la peinture française sous Louis XV comme pour la vocation du jeune David, il faut dépasser ces visions postérieures pour retrouver le siècle des Lumières, afin de découvrir le contexte dans lequel David se forme et les enjeux politiques et culturels qui marquent le début de sa carrière.

## LE STYLE GALANT

François Boucher est une grande figure de la peinture galante, qui présente un univers érotique, en réponse aux commandes hédonistes des élites. En 1765, Boucher reçoit le titre officiel de premier peintre du roi. Ses *Odalisques* blonde (1743) et brune (1752) montrent de magnifiques jeunes femmes nues, allongées sur des draps défaits : par leur petit format,

ces toiles sont destinées à orner cabinets ou boudoirs. L'érotisme est projeté dans un cadre antique, dans des tableaux beaucoup plus grands : *Vénus dans la forge de Vulcain* (1757). Vénus est entourée par des putti, dans un décor composé de nuages et de rochers. Cette composition toute en courbes caractérise le style rococo, terme né *a posteriori* de la fusion entre « rocaille » et « baroque ». Ce terme est inventé par les détracteurs de ce style : adeptes du classicisme, ils veulent condamner un style jugé désormais suranné, artificiel, bizarre, lié aux élites corrompues de l'Ancien Régime, détruit par la Révolution française. Au-delà de cette condamnation *a posteriori*, on peut rappeler que, par ses caractéristiques artistiques, le style galant s'inscrit dans la continuité du style de Rubens, par opposition à celui de Poussin.

Ce style galant apparaît à la mort de Louis XIV sous la Régence, marquée par une réaction après la fin de règne dévote du vieux roi. Jean Antoine Watteau représente de manière symbolique cette rupture dans *L'enseigne de Gersaint* (1720). Le tableau est coupé en deux parties : à gauche, apparaît l'ancien monde avec des portraits d'hommes en costumes noirs, des commis glissent un portrait de Louis XIV dans une caisse, ce qui constitue un enterrement symbolique. S'y oppose, à droite, un monde nouveau, plus gai, plus coloré, plus attrayant : des amateurs d'art d'allure aristocratique admirent des nudités. Le lien entre les deux parties du tableau est fait par un homme de face qui donne la main à une femme de dos et l'entraîne du spectacle de l'enterrement vers celui de la galanterie. Watteau peint aussi le fameux *Pèlerinage à Cythère* (1717) : des aristocrates s'embarquent pour l'île de l'amour et des plaisirs. Ce tableau est à l'origine d'un nouveau genre : « la fête galante ». C'est une métaphore de l'ambiance libertine de la cour du régent Philippe d'Orléans, qui a fui Versailles pour Paris et s'y adonne aux plaisirs des fêtes et des bals masqués. Toutes les caractéristiques artistiques concourent à illustrer ce tourbillon des plaisirs. La composition se déploie en arabesque. Les couleurs ne sont pas tranchées ; bien au contraire le peintre recourt au pastel. Les contours sont estompés, ce qui contribue aussi à façonner une atmosphère vaporeuse. Enfin, la lumière diffuse crée un véritable scintillement.

Watteau représente des fêtes aristocratiques avec des costumes italiens (*Fêtes vénitiennes*, 1717). Il peint les personnages de la comédie italienne. Chassés en 1687 par un Louis XIV devenu dévot, les comédiens italiens sont rappelés en 1716 et jouent désormais les comédies de Marivaux, *La Surprise de l'Amour* (1722) ou *La double inconstance* (1723) : les jeux de séduction, l'inconstance, le libertinage rompent avec la tragédie classique, de même que le style pictural de la fête galante rompt avec la grande peinture religieuse et historique de Le Brun.

## LA CRÉATION DE L'ACADÉMIE

L'essor du style galant rompt avec la politique culturelle de la monarchie absolue. Dans le domaine artistique comme dans les domaines intellectuel et scientifique, la monarchie absolue du XVII<sup>e</sup> siècle a imprimé un grand élan, qui se manifeste notamment par la création des académies. L'importance institutionnelle de l'académie dans le domaine artistique et le modèle que représente la politique de Louis XIV pour le pouvoir royal nous amènent à présenter la création de l'académie. Suivre son histoire permet de saisir tant le contexte dans lequel David se forme que les critiques de plus en plus virulentes adressées à l'académie par les intellectuels séditieux, puis les artistes révolutionnaires. Nous verrons que, tout en suivant la carrière académique, David se montrera de plus en plus hostile à l'encontre de cette institution.

L'académie de peinture est créée en 1648 par quelques artistes prestigieux, notamment Charles Le Brun. Sa création suit celle de l'Académie française par Richelieu et précède celle des académies des sciences, d'architecture et des inscriptions. La fondation de l'académie de peinture consacre la séparation entre les artisans et les artistes et permet à ces derniers d'échapper à la tutelle de la corporation. Cette séparation a commencé à la Renaissance lorsque les artistes ont dû répondre à de nouvelles exigences savantes : ils doivent désormais maîtriser l'anatomie et la perspective et être suffisamment lettrés pour concevoir des programmes mythologiques. Des peintres de plus en plus nombreux vont achever leur formation en Italie, où ils découvrent les

académies de peinture. Fils d'un maître parisien, Charles Le Brun aspire à une carrière artistique. De retour à Paris après un séjour en Italie, il propose la création d'une académie de peinture, qui dispensera une formation scientifique et savante et produira ainsi des artistes capables de rehausser le prestige de la peinture française et de contribuer à la gloire du roi. Dans l'autobiographie écrite vers 1808, David soulignera qu'il a fait des études grâce à la recommandation de Boucher qui regrettait de n'en avoir pas suivi lui-même, et qu'il exige que ses élèves sachent « au moins le latin ».

Les statuts de l'académie stipulent que les académiciens ne peuvent tenir boutique. Sous l'impulsion de Colbert, nommé surintendant des Bâtiments en 1664, soit directeur de la politique artistique, l'académie développe un enseignement de qualité, pratique et théorique. Les académiciens assurent de manière collégiale la formation pratique des élèves, notamment en recourant au modèle vivant. Des conférences sont organisées, en particulier sous l'égide de Félibien. La politique de gloire de Colbert renforce donc l'académie, dont l'organisation et les prérogatives se fixent. Elle contrôle les commandes officielles. Le prix de Rome permet aux meilleurs élèves d'aller compléter leur formation dans ce centre universel de l'art. La carrière académique est fixée : les peintres sont d'abord agréés, puis reçus. Une exposition régulière des tableaux des académiciens est organisée : c'est la naissance du salon. Colbert et les théoriciens de l'art s'entendent pour développer un public qui pourra juger de la qualité des œuvres des académiciens. L'existence de ce public permettra d'éviter que la relation exclusive des peintres et des commanditaires n'affecte la qualité de la production picturale. La hiérarchie des genres se fixe, au profit de la peinture d'histoire. Les sujets antiques et religieux, les figures allégoriques requièrent une haute culture intellectuelle et font donc de la peinture un art libéral. Les sujets fondés sur l'imitation sont moins bien considérés, avec une hiérarchie allant de l'homme à l'animal, du vivant à l'inanimé : les natures mortes sont donc moins considérées que le portrait. Les commandes royales portent sur le grand genre.

Les morts de Colbert, puis de Le Brun (1690) provoquent une décadence de l'académie. Jules Hardouin-Mansart, surintendant des

Bâtiments en 1699, tente de la redresser en organisant de nouveaux salons : l'académie est installée au Louvre où se tiennent les salons, dans la grande galerie proche de la Seine. Mais ils disparaissent de nouveau après sa mort (1708). Puis la mort de Louis XIV provoque – comme on l'a vu – l'éclatement du style rococo. Si l'érotisme s'épanouit au XVIII<sup>e</sup> siècle, les aspirations des hommes du siècle des Lumières s'avèrent variées et l'histoire culturelle complexe, comme le montre, pour la peinture, l'analyse développée par Th. Crow dans *La peinture et son public à Paris au dix-huitième siècle*.

## LE SUCCÈS DE L'ÉROTISME AU SIÈCLE DES LUMIÈRES

Malgré les critiques dénonçant sa futilité et sa corruption, le style galant prospère tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme le montrent les œuvres de Boucher et de Fragonard. De ce dernier, citons *Le feu aux poudres* (1763), *Les hasards heureux de l'escarpolette* (1767) ou encore *Le verrou* (1776). Il est vrai qu'au siècle des Lumières, l'érotisme se développe, explore avec Sade de nouvelles voies. Il imprègne une grande partie de ce que l'historien américain Robert Darnton, spécialiste de la culture des Lumières, appelle la « littérature séditieuse », qui critique le roi, débauché (Louis XV) ou impuissant (Louis XVI), les favorites libertines (Madame du Barry) ou la reine réputée licencieuse (Marie-Antoinette). En 1761, Diderot condamne avec virulence la peinture galante de Boucher, l'accusant de placer son talent au service de la corruption des mœurs :

« Quelles couleurs ! quelle variété ! quelle richesse d'objets et d'idées ! Cet homme a tout, excepté la vérité. Il n'y a aucune partie de ses compositions qui, séparée des autres, ne vous plaise ; l'ensemble même vous séduit. On se demande : mais où a-t-on vu des bergers vêtus avec cette élégance et ce luxe ? Quel sujet a jamais rassemblé dans un même endroit, en pleine campagne, sous les arches d'un pont, loin de toute habitation, des femmes, des hommes, des enfants, des bœufs, des vaches, des moutons, des chiens, des bottes de paille, de l'eau, du feu,