

CHRISTOPHE HENRY

**LA CRISE DE LA PEINTURE D'HISTOIRE,
OU L'ART DU XVIII^E SIECLE VU PAR LUI-
MEME**

Essai d'iconologie culturelle

Communication présentée au colloque « Le XVIII^e siècle vu par lui-même », tenu au Lincoln College d'Oxford les 18-20 avril 2003, publiée in : SVEC, 7, 2004.

Le XVIII^e siècle par lui-même : la question ainsi posée nous renvoie au problème de la fabrique de son image par le XVIII^e siècle – problème délicat s'il en est, puisque nous sommes en présence d'un génie de la contrefaçon d'identité, ce XVIII^e siècle dit aussi bien siècle des Lumières que siècle de Louis XV, siècle du bon goût et de la frivolité tout autant que de la philosophie ou de la liberté, pour n'évoquer que ses autoportraits les plus classiques. Dans cette optique, les œuvres d'art jouent le rôle de phares de côte donnant à connaître l'excellence du siècle, et cela, en vertu d'une tradition remontant à l'antiquité qu'illustrent après 1700 de nombreuses publications comme le *Parnasse Français* d'Evrard Tilton du Tillet (1727) ou le *Précis du siècle de Louis XV* de Voltaire (1755). L'idéologie en vertu de laquelle l'excellence des œuvres atteste de l'excellence du siècle est d'ailleurs si bien ancrée dans nos esprits modernes que nous n'examinons pas toujours de manière approfondie le tour de passe-passe par lequel on nous présente une œuvre d'art comme représentative du siècle qui l'a produite.

Prenons l'exemple du *Portrait des époux Lavoisier* par Jacques-Louis David [fig. 1], si souvent présenté comme l'image exemplaire du siècle des Lumières, au point d'illustrer la première de couverture de l'excellent *Dictionnaire européen des Lumières*, publié sous la direction de Michel Delon aux Presses Universitaires de France (1998). Dans ce cas précis, nous avons affaire à une double mystification. La première est originelle : c'est David qui produit d'un puissant fermier général de l'ancien régime l'image sémiotique du savant fertile et du bon époux. Présenté au salon de 1788, le portrait célèbre en effet les récentes découvertes de Lavoisier en matière de chimie et sa réfutation magistrale des idées communément reçues alors sur la phlogistique, insistant particulièrement sur ceci à dessein sans doute de faire oublier les fonctions économiques du célèbre fermier général.



1- J.-L. David, *Portrait des époux Lavoisier*, 1788, New-York, Metropolitan Museum of art (cl. du musée).

La seconde mystification regarde le statut qu'acquiert l'œuvre en devenant le frontispice d'un dictionnaire scientifique : soit le statut d'un symbole du siècle lui-même, qui prend appui sur la virtuose synthèse davidienne de toutes les qualités que s'attribuait l'esprit du temps en

1788 : génie scientifique et économique, sens de la culture et des arts, esprit de rigueur incarné ici par la décoration très épurée de pilastres... Evidemment, n'importe quel usager du *Dictionnaire européen des Lumières* ne doutera plus, dès lors qu'il aura associé dans son esprit l'œuvre de David à la matière traitée dans l'ouvrage, que le XVIII^e siècle est avant tout le siècle des Lumières.

Le problème et son historiographie

On pourrait disputer longtemps sur la question de savoir si ce double portrait rend compte spécifiquement de la nature culturelle du siècle. Dans la perspective de l'histoire tout court, on pourrait aussi s'intéresser plus généralement à la pertinence documentaire de l'ensemble des matériaux visuels hérités du XVIII^e siècle, qu'il s'agisse des œuvres d'art comme des témoins graphiques de la culture populaire. Et, à cet égard, on fait souvent le constat, sans doute faux mais rassurant, d'une représentativité relative du matériel artistique au XVIII^e siècle. En effet, le portrait des époux Lavoisier, pour filer cet exemple, n'a pas pour fonction de représenter ou de rendre compte objectivement de quoi que ce soit, qu'il s'agisse des Lavoisier ou de l'esprit d'un siècle qu'ils peuvent incarner subsidiairement, mais de se mettre au service du commanditaire. A cet endroit, l'illusionnisme de la représentation portraiturale ne doit pas nous abuser : car elle est tout aussi fabriquée que les multiples portraits de Madame de Pompadour par Boucher, auquel on croit peu, et ce sans effort, bien préparés que nous sommes idéologiquement à supposer leur commanditaire animée d'un besoin d'autocélébration au moins égale à la critique politique et morale dont elle fit et fait encore l'objet.

Une documentation artistique directe de l'image que se faisait ou que voulait se faire le XVIII^e siècle de lui-même paraît donc bien problématique. Comment faire néanmoins en sorte que l'histoire de l'art puisse contribuer à l'enquête ? Sans doute en substituant à l'analyse classique des œuvres d'art une étude des systèmes de représentation artistique, c'est à dire des schèmes culturels à travers

lesquels les hommes du XVIII^e siècle se représentèrent l'art de leur temps. L'historiographie de l'art du XVIII^e siècle permet d'en décompter au moins cinq : c'est le thème du *progrès*, et notamment celui du progrès des arts ; c'est le schème célèbre d'une *décadence* des arts conçue comme active tout au long du siècle, et souvent donnée pour le résultat de lentes et sourdes *révolutions* ; c'est le thème esthétique de la *crise*, principalement associée à la peinture d'histoire ; c'est enfin l'idée de *régénération*, qui caractérise particulièrement la mentalité architecturale à partir des années 1770. Il n'existe pas à proprement parler une histoire des représentations culturelles du XVIII^e siècle, même si les ouvrages de Baldine Saint-Girons, *Esthétiques du XVIII^e siècle : le modèle français* (Paris, éd. P. Sers, 1990) et d'Annie Becq (*Genèse de l'esthétique française moderne : de la raison classique à l'imagination créatrice : 1680-1814*, Paris, éd. A. Michel, coll. Bibliothèque de l'évolution de l'humanité n°9, 1994) se présentent comme de légitimes introductions aux débats esthétiques et critiques du siècle des Lumières.

Ici, nous nous intéresserons principalement à cette crise de la peinture d'histoire, qui a fait l'objet d'une historiographie abondante en histoire de l'art. Le genre avait particulièrement souffert des foudres et autres excommunications prononcées contre elle dans des publications comme *L'Art du XVIII^e siècle* des frères Goncourt (1881), qui n'est certes pas la plus sévère. Pour avoir tenté de réhabiliter la part galante de l'art des Lumières, les deux essayistes rejoignirent eux aussi la troupe des fossoyeurs à long terme de toute sa part grave et tragique. Si, dès 1912, Jean Locquin contribua à la redécouverte de cette peinture héroïque, religieuse, épique et allégorique, on ne peut pas dire qu'il la réhabilita [Jean Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785. Etude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Paris, 1912]. En effet, c'est sous l'angle de sa crise qu'il l'étudia.

L'argument de Jean Locquin était clair et limpide : délaissée par les instances monarchiques et par les grands mécènes

durant la première moitié du siècle, la peinture d'histoire aurait fait l'objet, à partir de 1747, d'un grand chantier de rénovation nationale. Sous l'impulsion d'une critique citoyenne, l'Etat débloque des crédits et crée des écoles, tandis que les peintres abandonnent la peinture de boudoir pour rejoindre la carrière homérique des grands sujets, dans un noble esprit d'émulation. Après quelques écueils, le grand art finit par triompher. Cette belle vision d'une réforme institutionnelle de la peinture d'histoire (toute inspirée par les convictions radicales socialistes de l'historien d'art) constitua la toile de fond des études monographiques jusque dans les années 1980, lors desquelles la thèse s'écroula, faute de fondation. En effet, les recherches menées sur la crise de la peinture d'histoire au XVIII^e siècle visaient à démontrer qu'elle avait affecté principalement la première moitié du siècle et qu'elle avait été lentement jugulée à partir des années 1750, grâce à l'exceptionnelle solidarité de l'institution, de la critique et du corps social. La cause de cette crise était ainsi clairement identifiée : c'était le relâchement de l'emprise du gouvernement sur les arts qui avait conduit la peinture d'histoire à vau l'eau.

Pourtant, plusieurs aspects essentiels du dossier avaient été négligés. En premier lieu, on avait omis de remarquer que la peinture d'histoire se portait plutôt bien durant la première moitié du siècle, même si elle avait réduit ses formats pour s'adapter aux cabinets des collectionneurs. Cette peinture d'histoire soi-disant en crise, c'était l'*Hercule et Omphale* de François Lemoyne [fig. 2] ou le même sujet par François Boucher [fig. 3], c'est à dire une peinture que l'on pouvait soupçonner de légèreté morale mais certainement pas de crise, qualitative ou quantitative. Avant d'être caractérisée par un sujet historique comme elle le sera au XIX^e siècle, la peinture d'histoire du XVIII^e siècle se définit d'ailleurs par une logique poétique, celle de la métaphore qui, incarnée dans la matière picturale, constitue le vrai travail de l'artiste, conformément à une tradition remontant à la Renaissance. C'est la capacité d'incarner la pensée en une image associant la perfection matérielle au pouvoir idiomatique qui fait de la peinture d'histoire le premier des genres de la célèbre hiérarchie. C'est la raison pour laquelle on ne peut pas



2- F. Lemoyne *Hercule et Omphale*, 1724, Paris, musée du Louvre (cl. du musée).



3- F. Boucher, *Hercule et Omphale*, 1735, Moscou, musée Pouchkine (cl. du musée).

parler d'une crise de la peinture d'histoire dans la première moitié du XVIII^e siècle, mais qu'en revanche, on peut évoquer pour la même époque une raréfaction de la peinture d'histoire de grande dimension consécutive à la fin des commandes versaillaises. C'est moins tragique, mais plus conforme à ce que nous connaissons de l'exceptionnelle production de la première partie du règne de Louis XV.

Dès 1727, concours et Salons attestent néanmoins d'un nouveau départ pour les grands formats. Quant à la critique des salons sur laquelle on s'est lourdement appuyé pour attester d'un désir national de sauver le grand art, elle tendit plutôt à développer dans les esprits le spectre d'une crise, de façon récurrente et obstinée. Et si elle n'a jamais réussi à convaincre les peintres et les amateurs d'alors, elle est bien parvenue à convaincre les historiens d'art du XVIII^e siècle. Pourtant, si la peinture d'histoire a connu une crise, elle est comparable à celle, chronique, que connaît par exemple l'édition du livre au XIX^e siècle, dans la formule à la fois prospère et pénible que décrit la seconde partie des *Illusions perdues* de Balzac. En fait, d'un point de vue structurel, quantitatif et même qualitatif, on pourrait presque dire que la peinture d'histoire ne s'est jamais si bien portée qu'entre 1730 et 1770, justement à cette époque que l'historiographie identifie comme l'apogée de la crise.

Mais alors pourquoi ce thème historiographique se maintient-il avec une telle ténacité dans la littérature artistique ? Certes, les historiens du genre, et notamment Jean Locquin ont péché par manichéisme. A dessein de réhabiliter une partie de la peinture d'histoire des Lumières, ils ont volontiers déprécié l'autre partie, scindant arbitrairement le siècle en deux pôles séparés par une crise se résorbant progressivement de 1750 à 1780. Pour qu'il y ait eu renouveau, il était nécessaire qu'il y ait eu crise. De fait, l'ensemble des archives de la direction des bâtiments du roi furent volontiers tournées dans le sens désiré, quoiqu'il soit en fait impossible de comparer la situation des années 1710-1750 à celles des années 1750-1770 – des pans entiers des archives institutionnelles ayant disparu pour la première période. Sans archives, pas d'histoire, c'est le credo français. Toutefois le gauchissement historiographique, qui fit de la première moitié du XVIII^e siècle une période d'assoupissement et de recul, est directement tributaire d'une vision forgée par le XVIII^e siècle lui-même, et en particulier par une réception critique d'une rare intransigeance.

La fortune d'un thème critique

D'un point de vue strictement documentaire, la crise de la peinture d'histoire, en tant que débat, est littéralement déclenchée par le scandale critique de 1746-47, pour devenir un soupçon permanent que l'on fait peser sur les œuvres des années 1750 aux années 1780. Mais rétrospectivement, la critique ira puiser à différents événements de la première moitié du siècle pour en documenter la sourde émergence. Ainsi, le refus du duc d'Antin, directeur des Bâtiments du Roi, de passer commande à des peintres d'histoire pour la décoration des demeures royales dans les années 1720, et sa préférence pour les copies de grands maîtres, sera retenu à charge. La décennie suivante ne sera pas en reste : la crise de la peinture y deviendra la toile fond du suicide du premier peintre du roi, François Lemoyne, le 4 juin 1737. Deux mois plus tard, son spectre resurgit avec la destruction publique par Carle Vanloo du grand tableau qu'il avait peint sur le thème d'Alexandre et Porus, que la critique du salon avait trouvé inférieur à l'œuvre éponyme de Charles Le Brun (1737).

Neuf ans plus tard, la crise prend la forme d'un véhément plaidoyer critique, celui de La Font de Saint-Yenne, qui ne peut supporter que la peinture d'histoire ne soit pas toute uniment déclinée dans le registre du grand : de grands sujets, de grands formats, de la grande manière à l'imitation des grands maîtres et au service de la Nation ; voilà la seule peinture d'histoire qui soit selon lui digne de l'époque. Soulignons que ces *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Aout 1746* (La Haye, chez Jean Neaulme, 1746), souvent commentées et récemment rééditées (La Font de Saint-Yenne, *Œuvre critique*, éd. établie et présentée par Etienne Jollet, Paris, éd. De l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2001), doivent être replacée dans le contexte de la lutte sourde des parlementaires contre les valeurs et les pouvoirs de la cour et du roi, ce qui laisse penser que l'enjeu des *Réflexions* est moins esthétique que politique. A cet endroit, le divorce du plaisir et de la raison qui se

développe à partir de 1746-47 dans la critique des Salons ne peut pas être soustrait d'un débat politique qui emploie la critique comme l'une de ses armes et le Salon de peinture comme l'un de ses champs de bataille. D'autant plus que, passée la première décennie louangeuse des années 1735-1745, les polygraphes donnent au lecteur patient du fonds Deloynes de la Bibliothèque Nationale l'impression que toute critique s'efforce bon an mal an de détruire son objet.

La promotion littéraire de la peinture confine ici à son démantèlement, au point que dans les années 1760, ce ne sont plus les tableaux qui font le clou du salon, mais telle ou telle critique ou bon mot de Lord xxx ou de Raphaël, broyeur de couleurs dans l'atelier de Tartouillis. Pour un florilège critique des brochures les plus notables de ces polygraphes, voir : René Démoris et Florence Ferran, *La peinture en procès* (Paris, Presse de la Sorbonne nouvelle, 2001). Quoique le contenu des brochures ne soit pas toujours aussi invalidant que ce que donnent à lire les Salons de Diderot, le grand *Sacrifice d'Iphigénie* de Carle Vanloo [fig. 4], lorsqu'il est présenté au Salon en août 1757, est sacrifié sans vergogne aux mannes de la crise de la peinture d'histoire. Ce paradigme de la grande peinture d'histoire des Lumières avait été méticuleusement élaboré pour répondre à l'intransigeance critique des dix années précédente, et pour réaffirmer le prestige de l'académie royale de peinture et sculpture. Commandé par le roi de Prusse Frédéric II qui le destinait à son Neues Schloss de Potsdam, il fut présenté à l'appui de la publication d'un livret explicatif rédigé par le comte de Caylus, alors instance intellectuelle majeure de l'académie royale. Mais il probable que cette précaution ne suffit pas dans le contexte de guerre avec la Prusse, initié l'année précédente par un renversement d'alliances qui ne faisait pas partie du cahier des charges dont Carle Vanloo avait dû tenir compte.

L'auteur de la volumineuse brochure de trente et une pages, intitulée *Description d'un tableau représentant le Sacrifice d'Iphigénie, peint par M. Carle Vanlo* (Paris, 1757) et que tous les contemporains attribuèrent sans hésitation au comte de Caylus, explique dans son

introduction son soucis de prévenir les « jugements précipités » auxquels était exposé le tableau. Caylus se propose donc de « donner une idée de cette belle composition à ceux qui ne sont pas à portée d'en juger par eux-mêmes », soit, « à l'homme de Lettres, qui n'observe que le point d'histoire et le Costume ; à l'homme d'esprit qui n'est touché que des expressions ; à l'homme d'Art qui ne considère que l'exécution ». Autant de précautions, qui n'empêchèrent pas la publication d'une réponse virulente de quinze pages réfutant point par point les arguments livrés par Caylus pour fonder la perfection esthétique de l'œuvre de Vanloo [Lettre à l'auteur. Sur les Tableaux actuellement exposés au Louvre, *Observations périodiques sur la physique, l'histoire naturelle et les arts*, 1757, III, 10 sept., Paris, Pissot, Lambert, Cailleau, p. 163-170].



4- C. Vanloo, *Sacrifice d'Iphigénie*, 1757, Berlin, Château de Postdam-Sans Souci, (cl. du musée, Roland Handrick).

Qu'elle émane ou non d'une coterie de peintres minoritaires à l'académie et en cela vigoureusement opposés à Vanloo, ou bien d'un parti-pris lié à la politique internationale, cette lapidation critique doit être replacée dans la perspective d'un besoin séculaire de rejeter la peinture d'histoire et le grand genre, ou du moins de ne pas s'y reconnaître politiquement et culturellement. Et l'idée d'une crise, dès lors, de se renforcer de salon en salon, chaque critique exigeant pour la peinture d'histoire un dépassement, les polygraphes se refusant à reconnaître dans les œuvres du salon du jour l'application des *desiderata* émis au salon précédent. Désaxés, les peintres tâtonnent, hésitent, et quand quelquefois ils produisent une œuvre correspondant assez bien à l'idée générale, la critique du détail effacera la bonne impression donnée par l'ensemble.

En 1759, il en va ainsi de la critique de *Mademoiselle Clairon en Médée* de Carle Vanloo [fig. 5], œuvre héroïque d'un grand aboutissement formel qui recueillera pourtant moins de suffrages que les esquisses inachevées pour la décoration de la chapelle Saint-Grégoire de Saint-Louis-des-Invalides, petits morceaux de cabinets d'amateurs présentés en 1765. Deux ans plus tard, le roi lui-même récuse la galerie de grands sujets moraux peinte pour son château de Choisy, soit un ensemble d'une dizaine de toiles qui va rejoindre le cabinet du roi sans avoir jamais connu sa destination originelle. Et le débat de prendre avec les années 1770 un tour particulièrement agressif, puisqu'il devient le prétexte d'un règlement de compte entre le nouveau premier peintre du roi, Jean-Baptiste-Marie Pierre, et la génération défunte des Boucher et des Vanloo, accusée d'avoir intentionnellement nourri la crise de la peinture d'histoire en abusant de la candeur de leurs élèves pour imposer leur style dégénéré – c'est le point de vue inquiétant de Jean-Baptiste-Marie Pierre dans sa lettre sur la décadence des arts au XVIII^e siècle publié par Christian Michel (*Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Coll. des Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, Paris, 1993).

De ces témoignages, nous en collectionnons des dizaines, au point que le thème d'une décadence de la peinture du XVIII^e siècle devient dans les années 1780-1800 un poncif que reprendra à son compte un peintre aussi profondément institutionnel que Joseph Marie Vien, espérant ainsi rehausser la portée révolutionnaire de son style à la grecque, au demeurant bien décoratif, et n'hésitant pas au passage à jeter le discrédit sur l'ensemble des institutions et des instituteurs artistiques des années 1740 [Béziers, musée des Beaux-Arts, fonds Vien, fol. 65-70, « Mémoires de Joseph-Marie Vien » [v. 1800], publiées par Th. Gaethgens et J. Lugand, *Joseph-Marie Vien 1716-1809*, Paris, éd. Arthéna, 1^{ère} éd. 1988, p. 302-303].

En 1792, quand la crise de la peinture d'histoire est considérée depuis près de dix années comme réglée et que la question semble ne plus avoir d'actualité, on peut lire



5- C. Vanloo, *Mademoiselle Clairon en Médée*, 1759, Musée de Postdam (cl. du musée, Wolfgang Pfaunder).

sous la plume de Pierre-Charles Lévesque, éditeur et co-auteur du dictionnaire des arts de Claude-Henri Watelet, ce réquisitoire retentissant contre Antoine Coypel, premier peintre du roi et directeur de l'académie royale de peinture et sculpture de 1714 à 1722 : « Les défauts d'un homme médiocre ne sont pas contagieux. Pour qu'un artiste puisse gêner une école, il faut qu'il aît un talent capable d'en imposer, & en même temps un goût vicieux. Coypel étoit supérieur à plusieurs artistes dont nous avons parlé même avec quelque'éloge ; mais il a été funeste à l'école Française, précisément parce qu'à ses vices il a joint des qualités assez séduisantes pour se faire regarder comme le premier peintre de son temps, & surtout parce que ses vices étoient précisément ceux qui fascinent les yeux du vulgaire [...] Il adopta, il tâcha d'éterniser par son pinceau toutes les affêtries qui étoient alors à la mode, & il plut à la cour, parce que la cour se reconnoissoit dans ses ouvrages et voyoit avec plaisir que l'art prenoit l'exemple d'elle pour s'écarter de la nature. A tout cela il joignoit un coloris d'éventail, que les gens du monde appeloient une belle couleur. » [Claude Henri Watelet & Pierre-Charles Lévesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* (Paris, L. F. Prault, impr., 5 vol., 1792..., IV), p. 553-554].

Cette citation, ainsi que le dossier qui l'introduit, permettent de comprendre de quelle nature fut vraiment la crise de la peinture d'histoire au XVIII^e siècle : ce fut une crise de conscience, fonctionnant comme une incapacité de l'époque à accepter l'image de la société qu'elle renvoyait. A cet égard, elle met

en relation l'espace des arts avec le travail qui s'accomplit dans la politique et les sciences entre 1680 et 1715, constituant une sorte de survivance localisée de ce que Paul Hazard a qualifié de crise de la conscience européenne. C'est la crise de croissance d'une conscience critique qui a surgi des limbes durant le premier tiers du siècle, fascinée par le potentiel politique de la critique d'art et l'aura des œuvres, qui ne sont pas vraiment regardées pour leurs qualités artistiques mais pour le potentiel de profanation qu'elles recèlent.

Symptomatologie d'une crise imaginaire

La conscience critique du salon assemble les avis divers de publicistes cultivés et de gentilshommes curieux, trouvant dans la rédaction d'une brochure ou dans la formation d'un cabinet le moyen de se faire valoir socialement. A ces avis bien formulés se joignent les vitupérations d'une masse assez interlope de polygraphes, dont la production littéraire peut être au service d'un atelier, d'un marchand, d'un commanditaire ou d'un parti-pris. Entre ces deux types de protagonistes, on trouve un vaste faisceau de curieux et d'amateurs dont l'évolution idéologique, entre 1730 et 1790, est assez cohérente : du plaisir acculturé d'utiliser une terminologie rare on passe à l'obsession d'une expression critique dite salutaire. Puis, lorsque l'amateur ou le curieux atteint un semblant d'impartialité, il se laisse le plus souvent dévorer par la manie de faire valoir une culture artistique acquise avec peine, aux dépens des œuvres, ce qui fait de l'esprit des polygraphes le terreau fertile d'une mythologie de la crise. Pour une introduction aux publics du salon, nous renvoyons bien sûr à Thomas Crow (*La peinture et son public à Paris au dix-huitième siècle*, trad. de l'anglais par André Jacquesson, Paris éd. Macula, 2000).

Confondant volontiers ses procédés avec ceux de la littérature, la critique peu profonde d'alors ira jusqu'à user de l'amalgame critique d'une manière scandaleuse, quand elle confond grossièrement une subtile référence avec un plagiat, ou la savante pratique de l'imitation avec la copie d'un débutant. Cette question de l'imitation savante est partie prenante de la

symptomatologie de la crise qui se construit alors. Car, volontairement mise et tenue en crise, la peinture d'histoire du XVIII^e siècle doit présenter des symptômes. Les déséquilibres plastiques internes, les moments d'inefficacité chromatique, les contradictions perspectives ou encore les dérèglements de la composition demeurant par trop complexe à analyser, la critique jettera volontiers son dévolu sur l'art de la référence pratiqué alors par les peintres. Procédant par intégration de références visibles dans le dessein de démultiplier les possibilités d'interprétation, cette diplomatie de l'emprunt croise le plus souvent la citation historique, l'allusion théorique et l'imitation picturale pour atteindre à un très haut degré d'érudition culturelle, assorti d'un fort potentiel métaphorique.

Cette procédure iconique, qui possède un fondement théorique solide dans la doctrine de l'imitation savante des maîtres, a fait les beaux jours du Salon, transformant certains tableaux en véritables opéras référentiels, pour le plus grand plaisir du public. La *Vie de Carle Vanloo* que Michel-François Dandr -Bardon consacra en 1765 à celui qui sur lesquels tous les regards se tournaient en premier lieu à l'ouverture du Salon, est symptomatique de la reconnaissance publique de cette *maestria* picturale : « C. Vanloo, écrit l'historiographe, a souvent varié le stile de son pinceau, ainsi que celui son crayon. Tels sont les procédés des Génies, dont la sphere n'a point de bornes. On a des Tableaux de lui exécutés dans la manière vigoureuse ; d'autres dans le ton argentin & suave. Tantôt il imite le coloris, la touche du *Guide* ; tantôt la pâte, la fonte du *Corrège*. Veut-il traiter un Paysage ? C'est *Benedetto Castillon*, ou *Salvator Rosa*, qu'il a en vue. Retracer-t-il des animaux ? C'est *Sneydre*, ou *des Portes* qui dirigent son goût. On diroit qu'il ne voit la Nature qu'avec les yeux de ces grands Maîtres : il voudroit réunir leurs divers stiles. Le fruit de cette sorte d'ambition est, que toutes les différentes façons de Carle, toutes ses diverses manieres de dessiner & de peindre jettent dans ses ouvrages un goût original, qui n'appartient qu'à lui. Disons tout : elles sont si admirables, qu'on auroit bien du regret s'il n'avoit jamais eût que la même. » [M. Fr. Dandr -Bardon, *Vie de*

Carle Vanloo (Paris, chez Desaint, 1765), p. 30].



6- P. Peyron, *Mort d'Alceste*, 1785, Paris, musée du Louvre (cl. du musée).

De cette imitation référentielle des grands maîtres atteste bien une célèbre peinture d'histoire que Pierre Peyron présenta au Salon de 1785, la *Mort d'Alceste* [fig. 6]. Fidèle à la formule d'articulation des « différents stiles » proposée par Carle Vanloo, Peyron construit en effet sa scène centrale en empruntant l'effet de frise à la *Mort de Germanicus* de Poussin [fig. 7], la servante couvrant le corps au *Testament d'Eudamidas* du même peintre [fig. 8], et la tête et la figure du roi Admète à Céphée, le père reconnaissant d'Andromède délivrée par Persée dans l'*Andromède* de Pierre Mignard [fig. 9]. Quant à la figure de la servante écartant le petit garçon du lit, elle est empruntée à Michel-Ange, dont le *Tondo Doni* est un modèle de perfection picturale depuis la Renaissance [fig. 10]. Quelques années plus tôt, en 1767, Gabriel-François Doyen et Joseph-Marie Vien présentaient au Salon les deux œuvres qui leur avaient été commandées pour le chœur de l'église Saint Roch à Paris, le *Miracle des Ardents* pour Doyen [fig. 11] et le *Saint Denis prêchant la foi dans les Gaules* pour Vien [fig. 12]. On a dit les deux œuvres concurrentes, mais dès lors que l'on prend conscience des rapports référentiels croisés qu'elles entretiennent respectivement avec les *Miracles de saint François Xavier et de saint Ignace* de Rubens [fig. 13 et 14], célèbres peintures d'histoire du siècle précédent, on comprend mieux que la lecture référentielle

s'impose en fait pour tout ou partie de ces œuvres, dans une conception quasiment orchestrale. Le point de vue des peintres rejoint ici le protocole du duo musical, et non celui de l'affrontement stérile des orgueils.



7- N. Poussin, *Mort de Germanicus*, 1628, Minneapolis, Institute of Art (cl. du musée).



8- N. Poussin, *Testament d'Eudamidas*, 1643-1644, Copenhague, Statens Museum for Kunst (cl. du musée).



9- P. Mignard, *Andromède*, 1679, Paris, musée du Louvre (cl. du musée).

De nombreuses réalisations soulignent l'ampleur du phénomène référentiel, et montrent son rôle stratégique dans l'imaginaire artistique de l'Europe des Lumières. Mais de cette systématisation réussie d'une procédure picturale en tous points fondée par la théorie classique, l'esprit du temps fera l'argument majeur de sa conviction obsessionnelle d'une crise de la peinture d'histoire. Au lieu de démontrer la vitalité et la nouveauté de la peinture, l'idiomatique picturale du XVIII^e siècle deviendra, aux yeux de ceux que la subtilité picturale n'intéresse pas, le signe éloquent d'un pouvoir de création ex-nihilo irrémédiablement perdu pour le siècle. A l'appui du portrait d'une peinture d'histoire qui ne possède plus les qualités essentielles à la production de la grande œuvre plastique, on railera volontiers, à la fin des années 1760 et durant toute la décennie suivante, cet art pourtant souverain de la référence, qui ambitionnait de refonder la production artistique sur un principe perceptible, intelligible et cognitif, celui de l'empathie avec l'expérience savante du *Faire* [Voir notamment les *Dialogues sur la peinture*, Paris, Tartouillis éditeur, 1773].



10- Michel-Ange, *Tondo Doni*, 1503-1504, Florence, galerie des Offices (cl. du musée).

Plus tard, on aura aucun mal à faire valoir que la manière d'un Jacques-Louis David et de ses émules visait, quant à elle, à une régénération de cette peinture confite dans la référence et le plagiat - régénération que l'on assortit d'ordinaire d'une volonté tenace de revenir à la rustique simplicité en art, seule à même de faire resurgir l'œuvre vraie. Le mythe néo-



11- G.-F. Doyen, *Miracle des Ardents*, esquisse, 1767, Paris, musée du Louvre (cl. du musée).



12- J.-M., *Saint Denis prêchant la foi dans les Gaules*, 1767, Paris, église Saint-Roch (cl. de l'auteur).

classique s'esquissait ainsi habilement, en négligeant volontiers de souligner que l'art de David est tout aussi référentiel que celui de Vanloo, de Doyen ou de Peyron. De cette mauvaise foi contrôlée témoignent bien les *Observations générales sur le Sallon de 1783*, qui indexent le renouveau pictural sur la méditation (et non sur l'imitation) des grands maîtres, anéantissant au passage l'art des décennies précédentes dans une caricature inconcevable : « En général, d'après la vue du Sallon & avec quelque sévérité qu'on veuille le juger, il est impossible de ne point s'apercevoir que l'École françoise touche au moment de la plus heureuse révolution. Les efforts de nos jeunes Peintres pour se rapprocher du style des grands Maîtres, la sagesse de leurs compositions, le ton de leur coloris, tout cela semble promettre à la France des Artistes dignes d'elle. Pendant trop longtemps les petits genres avoient été presque les seuls cultivés chez nous. Égarés par la charlatanerie des Marchands, & le goût dépravé de quelques prétendus Amateurs, nous dédaignons la grande Machine de l'Art [...] l'on jetait à peine un regard sur les plus belles compositions de Poussin, de le Sueur ; & l'on ne rougissait pas d'épuiser en quelque sorte



13- P.-P. Rubens, *Miracle de saint François Xavier*, 1619, Vienne, Kunsthistorisches Museum, (cl. du musée).

son admiration sur une scène de cabaret & une bambochade flamande. Les tableaux d'histoire ordonnés depuis quelques années pour le Roy, nous ramènent au goût du beau, & sauront le fixer parmi nous.» [L. P, *Observations générales sur le Sallon de 1783*, Paris, 1783, p. 29-30].



14- P.-P. Rubens, *Miracle de saint Ignace*, 1619, Vienne, Kunsthistorisches Museum (cl. du musée).

La crise comme représentation du siècle

A de nombreux égards, il paraît clair que la crise de la peinture d'histoire n'est pas l'invincible fléau dont souffrirait, impuissant, le XVIII^e siècle, mais qu'il s'agit d'une obsession, d'une imagination, que l'esprit du temps a délibérément nourri à son encontre. Mais pourquoi et à quelles fins ? On n'échappera pas ici à une tentative d'interprétation culturelle de cette curieuse facette de l'imaginaire des Lumières. Cette crise est-elle à l'image de l'état de l'art que ce siècle cultivé croyait devoir mériter, surtout dès lors qu'il se tournait vers les siècles passés pour percevoir, grâce à l'histoire de l'art naissante, que les époques les plus dogmatiques et les régimes les plus tyranniques avaient engendré les plus parfaites œuvres d'art ? La crise de la peinture

d'histoire nous renvoie-t-elle l'image sublime d'un géant critique incapable de revenir à l'autoritaire et rustique simplicité du vrai créateur ?

Le XVIII^e siècle s'est pensé penseur, cultivé, écrivain, polygraphe, philosophe et théoricien, inventeur génial de nouveaux modes d'explicitation et de médiation, mais il est vrai qu'il ne s'est guère reconnu dans le créateur de formes plastiques. Passionné de raison et de cognition plutôt que de réalisation et d'application, le XVIII^e siècle artistique fait passer l'explicitation des lois, règles et principes avant le travail quasi-autiste de l'investissement de la matière plastique. Ce travail d'investissement de la matière l'ennuie d'ailleurs au plus haut point, ce que documente bien l'histoire sociale et intellectuelle de l'art des Lumières, qui campe ses héros dans les salons (quand ils y ont accès) et dans les Académies, plutôt que dans leurs ateliers. Et quand cette histoire nous fait enfin le portrait d'un peintre qui, tel Carle Vanloo, parle peu, n'écrit jamais, passe sa journée à peindre et à enseigner le dessin, le XVIII^e siècle fond sur cet homme comme la misère sur le pauvre peuple, le traitant d'imbécile et d'analphabète, sous prétexte qu'il ne lit pas, ou que s'il lit, il ne le fait pas savoir.

Pourtant, il est des contemporains que ce silence du peintre ne trompera pas, tel Voltaire qui écrit dès 1751 dans *Le Siècle de Louis XIV* : « Il n'y a guère dans l'Europe de plus vaste ouvrage que le plafond de Lemoyne à Versailles ; et je ne sais s'il y en a de plus beaux. Nous avons eu depuis Vanloo, qui, chez les étrangers mêmes, passait pour le premier de son temps. » [Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV* (1751), éd. Th. Besterman, 1971, XIIV, p. 556. La même année, on trouve encore dans une lettre du philosophe à Charles-Augustin Ferriol datée du 4 mai : « [...] et qu'est-ce qu'un public bizarre qui approuve et qui condamne tout de travers ? Et qu'est-ce qu'une cour qui préfère Bellecour à le Quien, Coyzel à Vanloo, Royer à Rameau ? », éd. Th. Besterman, 1971, XII, p. 180-181].

Ce qui est très délicat dans ce désamour, c'est que ceux qui lapident la peinture d'histoire existante sont les mêmes qui en appellent à une peinture d'histoire qui soit spécifiquement

celle du XVIII^e siècle. Ici réside une des ambiguïtés essentielles de Diderot, qui ne fut vraiment enthousiasmé que par une dizaine de peinture d'histoire en tant que telles, alors qu'il en embrassa du regard plusieurs centaines en dix salons bisannuels. En revanche, il ne lassa pas de dissenter sur des œuvres issues des petits genres, qu'il s'agisse des natures mortes de Chardin ou des paysages de Vernet, dans lesquels il affirme par moment que se cache la véritable peinture de son siècle. Mais le plus souvent, il s'obstine à rechercher dans les livraisons des peintres une réalisation qui satisfasse à la double exigence du plaisir et de l'édification, c'est à dire cette émotion poétique qu'il croit vraiment discerner en 1765 dans le *Corésus et Callirhoé* de Fragonard [fig. 15].



15- J.-H. Fragonard, *Corésus et Callirhoé*, 1765, Paris, musée du Louvre (cl. RMN, Jean Schormans).

Véritable clou du Salon de Peinture de 1765, ce tableau, qui est aussi le morceau d'agrément de l'artiste à l'académie royale de peinture et sculpture, a fait l'objet de diverses études et commentaires, mais on n'a pas assez souligné combien la géniale ekphrasis qu'en fait Diderot dans le salon de 1765 fonctionne comme un programme pour l'œuvre. La programmation par un homme de lettres d'une œuvre présentée au Salon n'était pas rare au XVIII^e siècle, et le comte de Caylus la pratiquait volontiers avant Diderot, qui corrige et reformule verbalement plusieurs œuvres des Salons de 1759 à 1763. Avec Fragonard, Diderot aura peut-être ambitionné de produire un chef d'œuvre à deux mains, relayant ainsi par son génie poético-rhétorique les faiblesses irréductibles de la meilleure des peintures

d'histoire qui soit en son temps. Rappelons brièvement qu'en appendice au Salon de 1765, Diderot met en scène une de ses conversations avec Grimm, dont le sujet est le tableau de Fragonard, que Grimm est sensé être le seul à avoir vu. Diderot, quant à lui, a fait un rêve, dont le récit scénarise un à un les différents moments dramatiques du tableau de Fragonard, *Le grand prêtre Corésus se sacrifiant pour sauver Callirhoé*, d'après un sujet tiré de Pausanias. Progressivement, Grimm se rend compte que son ami a rêvé l'œuvre même que le peintre a présenté au Salon, dans ses moindres détails.

La mise en scène littéraire et de cette critique des plus élogieuse laisse entendre que Diderot est partie prenante de l'invention de l'œuvre. Assortie de sa programmation dialogique, celle-ci peut ainsi prendre place dans la lignée de ces grands dialogues oniriques qui permettent au philosophe de développer sa « métaphysique matérialiste », tellement en phase idéologique avec le texte présent. L'ekphrase résonne alors magistralement de la condition matérielle de l'humain, partagé entre l'élan mystique vers l'improbable transcendance et le retour à la bestialité, et figure poétiquement le combat qu'il mène tragiquement pour s'en émanciper. Cette condition est apparemment posée dans le proemium du rêve, qui décrit la caverne de Platon, comme une condition nécessaire au surgissement de l'apparition spectaculaire du sujet, c'est à dire de la peinture d'histoire de Fragonard : « L'Antre de Platon. Il me semble que j'étais renfermé dans le lieu qu'on appelle l'antre de ce philosophe. C'était une longue caverne obscure. J'y étais assis parmi une multitude d'hommes, de femmes et d'enfants. Nous avions tous les pieds et les mains enchaînés et la tête si bien prise entre des éclisses de bois qu'il nous était impossible de la tourner. Mais ce qui m'étonnait, c'est que la plupart buvaient, riaient, chantaient, sans paraître gênés de leurs chaînes et que vous eussiez dit, à les voir, que c'était leur état naturel ; il me semblait même qu'on regardait de mauvais œil ceux qui faisaient quelque effort pour recouvrer la liberté de leurs pieds, de leurs mains et de leur tête, qu'on les désignait par des noms odieux, qu'on s'éloignait d'eux comme s'ils eussent été

infectés d'un mal contagieux, et que lorsqu'il arrivait quelque désastre dans la caverne, on ne manquait jamais de les en accuser. Équipés comme je viens de vous le dire, nous avions tous le dos tourné à l'entrée de cette demeure, et nous n'en pouvions regarder que le fond qui était tapissé d'une toile immense. [...] Malgré le prestige de cet apprêt, il y en avait dans la foule quelques-uns d'entre nous qui le soupçonnaient, qui secouaient de temps en temps leurs chaînes et qui avaient la meilleure envie de se débarrasser de leurs éclisses et de tourner la tête ; mais à l'instant tantôt l'un, tantôt l'autre des charlatans que nous avions à dos se mettait à crier d'une voix forte et terrible : Garde-toi de tourner la tête ! Malheur à qui secouera sa chaîne ! Respecte les éclisses... Je vous dirai une autre fois ce qui arrivait à ceux qui méprisaient le conseil de la voix, les périls qu'ils couraient, les persécutions qu'ils avaient à souffrir ; ce sera pour quand nous ferons de la philosophie. Aujourd'hui qu'il s'agit de tableaux, j'aime mieux vous en décrire quelques uns de ceux que je vis sur la grande toile ; je vous jure qu'ils valaient bien les meilleurs du Salon. » [Voir à ce sujet l'ekphrasis de Diderot citée dans l'ouvrage de : D. Rabreau & Chr Henry (ss dir.), *Le Corésus et Callirhoé de Fragonard. Un chef d'œuvre d'émotion*, Paris-Bordeaux, éd. William Blake & co, 2007, p. 131-137].

Si cet extrait appelle l'interprétation philosophique, il ouvre aussi des droits à l'herméneutique culturelle. En effet, on ne pourra que très difficilement évacuer l'hypothèse d'une peinture d'histoire consubstantielle au despotisme, ici métaphorisé par les éclisses. Une peinture d'histoire vivante, n'en déplaie à notre nostalgie du grand genre, ne pourra être engendrée qu'en un siècle tyrannique, fut-il grand, tel le siècle de Louis XIV dont Voltaire fait l'éloge en 1751. En retour, un siècle critique paiera sa liberté rendue par une certaine médiocrité plastique, par un renoncement à la force suggestive et cathartique du grand genre, et par une inlassable nostalgie de la perfection artistique disparue, fruit du despotisme et de l'obscurantisme. Reste à savoir si l'ancien détenu de Vincennes, appréhendé pour une *Lettre sur les aveugles* qui présente un certain nombre de résonances avec l'ekphrase

présente, a finalement tranché la question : l'œuvre de Fragonard est-elle réussie parce que l'obscurantisme ressurgit à l'appui d'un contexte difficile pour les philosophes (les années 1760 lors desquelles la publication de l'Encyclopédie est mise à mal) ? Ou bien ne constitue-t-elle que l'illustration magistrale d'une crise de la peinture d'histoire rendue obligatoire par l'émergence des Lumières, ce que pensent certains spécialistes de l'artiste qui considèrent cette œuvre comme un ratage ?

Le tableau de Fragonard, s'il n'a pas réussi à endiguer la crise aux yeux de l'historiographie, a du moins le mérite de figurer le problème : celui de difficulté d'un grand genre de peinture qui fut à la fois agréable et édifiant en un siècle critique. Au delà, le rêve que conçut Diderot d'une peinture d'histoire critique devait devenir la grande utopie de la peinture moderne, pour ne se réaliser peut-être jamais. Après ce que nous soupçonnons être l'un des coups de maître de l'art des Lumières, Fragonard abandonna la carrière académique et n'exposa plus jamais au Salon.

De la crise à la régénération

La crise de la peinture d'histoire constituerait donc l'image que le XVIII^e siècle aurait intentionnellement voulu donner de son art. Erigé en véritable système de représentation de l'art des Lumières, elle serait la preuve par omission du génie intellectuel et culturel du siècle. De ce point de vue, la peinture d'histoire est désormais pensée comme l'interface picturale d'un ordre esthétique nouveau, le grand genre. Invention culturelle de la seconde moitié du XVIII^e siècle, le grand genre, qui semble équivaloir dans la sphère artistique à la poésie épique, au théâtre tragique ou à l'oraison, est présenté vers 1780 comme le principe et l'essence de la peinture d'histoire (ce qu'elle aurait dû être toujours), au bénéfice d'une définition rétrospective des fins de la peinture. En forgeant cette notion, d'inspiration littéraire et inconnue dans la théorie de l'art antérieure à 1750 (où l'on parle de grand ou de grande manière dont la sémantique est toute différente), l'esprit des Lumières peut aisément s'étonner du fait que

la peinture des décennies précédentes n'en relève pas.

Ce qui demeurerait problématique pour les nouveaux théoriciens de l'art, qui ne s'embarrassait pas trop de la seule théorie alors constituée, celle de l'académie royale de peinture et sculpture fondée sous protection royale en 1648, était que cette nouvelle peinture du grand genre ne disposait d'aucun modèle antique. Non seulement le XVIII^e siècle n'a connu que très tardivement les découvertes de Pompéi et d'Herculanum, qu'il trouva médiocres, mais en outre les sources littéraires antiques ne décrivaient qu'exceptionnellement des peintures susceptibles de s'identifier à la peinture d'histoire régénérée d'inspiration politique et morale. A l'encontre, le livre XXXV des *Histoires naturelles* de Plin l'Ancien ne citait pratiquement que des œuvres assimilables dans leurs sujets, leurs formats et leurs finalités à la peinture des deux premiers tiers du XVIII^e siècle. Restait la possibilité de fonder historiquement le grand genre sur la généalogie serrée des quelques réalisations monumentales de quelques peintres triés sur le volet (Raphaël, Annibal Carrache, Poussin, Le Sueur, Le Brun), soit une cote mal taillée mais efficace pour ceux qui s'obstinaient à refuser que la tradition de la peinture d'histoire ait été fondée depuis l'antiquité sur des valeurs intellectuelles et sensibles, et non sur des principes de moralité et de propagande.

Reconstitué comme système politique de conciliation du sentiment et de l'édification, de l'*aesthesis* et de la *catharsis*, le grand genre pouvait ainsi passer pour avoir bien représenté l'Etat absolutiste au siècle précédent, tant au travers de la peinture de Charles Le Brun que dans le théâtre de Racine – puis pour avoir périclité en un temps qui avait préféré le goût au sentiment et le plaisir à l'édification, ce que dénonce Voltaire dans la dissertation sur la tragédie ancienne et moderne placée à la tête de sa *Sémiramis* (1748). Le XVIII^e siècle se délecta-t-il d'une crise généralisée du grand genre qu'il pouvait faire valoir comme une preuve incontestable de sa lutte contre l'absolutisme et le dogmatisme ? En ce qui concerne ses deux premiers tiers, c'est en tout cas une hypothèse qui s'impose. Mais le dernier tiers du siècle, et notamment les

années 1780, va bousculer quelque peu cette autoreprésentation artistique du siècle.

En effet, lorsque Jacques-Louis David présente au salon de 1785 son *Serment des Horaces* [fig. 16], qui puise pour l'esprit et la lettre à l'idéologie dramatique de Voltaire, le tableau suscitera intérêt et enthousiasme. Ce retournement attestait d'une révolution complète dans la vision que les polygraphes et les amateurs pouvaient se faire de l'art du XVIII^e siècle. Car, non seulement ils toléraient désormais de l'identifier avec un art mâle et sévère, réglé et quasiment versifié, mais ils acceptaient en outre qu'il fut possible de sortir de la crise de la peinture d'histoire. La civilisation, en si peu de temps, avait-elle à ce point changé pour que l'on puisse renaître à cette rustique simplicité nécessaire à la production du grand art ? A l'identique de la crise de la peinture d'histoire, cette idée d'une *régénération* constitue rien moins qu'une mythologie culturelle, dont l'idée même de néo-classicisme est la dupe. Loin de permettre un quelconque renouveau, l'idéologie de la régénération, portée par l'abstraction antiquisante des formes artistiques et littéraires ambitionne clairement l'anéantissement du fait artistique tel qu'il avait été conçu et pratiqué depuis le XVI^e siècle – et c'est ainsi qu'elle vise à endiguer une crise qu'elle a inventée de toutes pièces.



16- J.-L. David, *Serment des Horaces*, 1784, Paris, musée du Louvre (cl. RMN).

A cet égard, on aura garde d'oublier, entre autres faits, que le tableau théoriquement idéal des années 1780 est une œuvre dont on ne peut sentir la touche ni les marques du travail – les traces de la main du peintre constituent alors le principal reproche que l'on fait à

Caravage. Pareillement, la théorie architecturale contemporaine prône une imitation concentrée du modèle gréco-romain, ce dont atteste la réduction de la notion d'invention à celle d'imitation par l'architecte et théoricien Antoine Quatremère de Quincy [Antoine Quatremère de Quincy, *De l'imitation*, introd. de Léon Krier & Demetri Porphyrios (Bruxelles : Archives d'architecture moderne, 1980)].

De toutes parts, la fin du XVIII^e siècle plaide pour une dématérialisation du fait artistique, dont la peinture se ressent vigoureusement avec la présentation au Salon de 1785 du *Serment des Horaces* de Jacques-Louis David, œuvre doublement inspirée par l'exigence d'effacement de la main et par l'idéal de conformation intégrale à l'Antiquité. L'un des modèles médités de David fut pourtant Caravage, celui, pour reprendre les poncifs historiographiques du XVIII^e siècle, qui était « venu au monde pour détruire la peinture ». Pourquoi Poussin écrivait-il cela ? Comme l'a suggéré Louis Marin, c'est sans doute parce qu'au sein de l'inspiration caravagesque la révolte et l'expression priment sur la pensée et la réflexion ; ce que détruit Caravage c'est la peinture comme métaphore, soit l'ensemble du legs renaissant. De fait, l'œuvre de David donne souvent à penser qu'en tant qu'inventeur du néoclassicisme pictural, il acheva avant tout l'ouvrage de son prédécesseur vénéré. Réfutant comme son aîné le principe métaphorique de la peinture, David anéantit le culte du Faire qui la fondait afin de lui assigner une nouvelle fonction, exclusivement politique. L'œuvre d'art n'a plus cette opacité sémantique qui l'excipait de l'actualité et de fait, le *Serment du jeu de paume* ne sera jamais achevé. De l'expression politique révoltée du *Marat* à l'exaltation de l'ordre nouveau (*Sacre de Napoléon*), David ne régénère pas la peinture d'histoire mais l'anéantit, en ne conservant de l'ancien art pictural que la fonction iconique – de façon incontestablement efficace, chacun sachant qu'il est inutile de tenter de convaincre les adorateurs du *Sacre de Napoléon* qu'il ne s'est pas déroulé tout à fait ainsi.

L'on croit et l'on dit, Jean Locquin en tête, que la crise de la peinture d'histoire a été bel et

bien résolue par David, mais il se pourrait que la solution que ce dernier trouva fut celle du lit de Procuste. Au demeurant, si l'on doit ou si l'on veut parler de génie pour David, il paraîtrait plus cohérent de fêter le grand homme pour avoir fait de l'ancienne peinture d'histoire un incunable médiatique, plutôt que pour avoir accompli une très hypothétique régénération de la peinture. Comme l'apprenti Rousseau renaît philosophe aux Charmettes après une accès terrassant qu'il identifie à une crise salutaire, l'image-média moderne ne dut peut-être son émergence davidienne qu'à cet intense moment de questionnement interne et d'agression externe que traversa la peinture d'histoire entre 1730 et 1770, moment partie prenante, s'il en fut, de l'image du siècle.

© Christophe Henry. Vous pouvez lire tous les textes publiés sur le site du Ghamu, les stocker sur votre disque dur et les imprimer, sous réserve d'en faire un usage exclusivement personnel ou selon le droit habituel de citation.