



HAL
open science

**Note de lecture sur S. Allard et M.-C. Chaudonneret, Le
Suicide de Gros. Les peintres de l'Empire et la
génération romantique (2010)**

Séverine Sofio

► **To cite this version:**

Séverine Sofio. Note de lecture sur S. Allard et M.-C. Chaudonneret, Le Suicide de Gros. Les peintres de l'Empire et la génération romantique (2010). 2011. hal-02874140

HAL Id: hal-02874140

<https://hal.science/hal-02874140>

Submitted on 18 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sébastien Allard, Marie-Claude Chaudonneret, *Le Suicide de Gros. Les peintres de l'Empire et la génération romantique*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2010, 150 pages. ISBN : 978-2-35340-090-4. 29 euros.

Prix de l'Essai 2011 de l'Académie française.

Compte rendu de lecture par Séverine SOFIO (CNRS, Paris).

Le 27 juin 1835, deux pêcheurs trouvent, dans la Seine, le corps d'un noyé. Il s'agit de Antoine-Jean Gros, l'un des plus fameux peintres de l'époque. Elève de Jacques-Louis David, peintre officiel de l'épopée napoléonienne, Gros venait de présenter ses dernières toiles au Salon qui avait ouvert quelques semaines auparavant. Académicien, Officier de la Légion d'honneur, auteur de plusieurs commandes officielles, Gros était un peintre et un professeur respecté. A 64 ans, il était encore en bonne santé, et s'il était quasiment de notoriété publique qu'il n'était pas heureux en ménage (situation commune, s'il en est, dans la bourgeoisie privilégiée de l'époque), il avait également une certaine réputation de bon vivant.

Dès lors, pourquoi Gros s'est-il suicidé?

C'est la question que posent Sébastien Allard (conservateur au Musée du Louvre) et Marie-Claude Chaudonneret (chercheuse au CNRS) dans cet ouvrage. Or, à travers leur analyse du "cas Gros", c'est bien une vision renouvelée de la situation du monde de l'art en France dans les premières décennies du XIXe siècle que nous offrent les auteurs.

Le premier chapitre (« Le Suicide de Gros ») s'ouvre sur une analyse des récits qui ont été faits de l'événement tout au long du siècle. Même si des rumeurs circulent dès le lendemain du décès de Gros, les interprétations autour de cette mort varient jusqu'en 1880, lorsque Justin Tripiet-Lefranc, dans la biographie qu'il consacre au peintre un demi-siècle après sa disparition, publie procès-verbaux et témoignages confirmant le suicide de l'auteur des *Pestiférés de Jaffa*. Mais pourquoi les proches de Gros ont-ils tenté de cacher la vérité ? S. Allard et M.-C. Chaudonneret montrent que, pour les contemporains, le rapprochement ne pouvait qu'être fait avec les morts récentes de Girodet et Géricault (1824) ou de Guérin (1833) qui avaient alors tant marqué les esprits dans le monde de la peinture. La déchirante agonie de ces artistes, trop tôt arrachés à leur œuvre par un destin cruel, avait été considérée comme exemplaire : dans la déploration collective qui a suivi leur mort, s'exprime en effet l'idée que ces peintres, dédiés à l'art par vocation – c'est-à-dire par une sorte d'élection divine – avaient, tels des prêtres laïcs, une « mission », une œuvre à accomplir pour l'humanité. Que le sort décide d'abrégier leur existence, c'est une impression d'inachevé et de gâchis qui prédomine et l'artiste, parti trop tôt, apparaît en martyr ; mais que l'artiste lui-même décide de mettre fin à ses jours et c'est la disgrâce, car ce dernier met alors un terme à ce qui – en quelque sorte – ne lui appartenait pas : sa vocation et son œuvre à venir. Gros lui-même avait exprimé son désaveu face au suicide du peintre Léopold Robert, peu de temps auparavant.

C'est dans cette perspective que, selon les auteurs, il faut comprendre les tentatives des proches de Gros de dissimuler la véritable nature de la mort du peintre. En outre, S. Allard et M.-C. Chaudonneret suggèrent qu'en choisissant la mort par noyade, Gros s'est – consciemment ou non – privé du rituel de la veillée, qui permet aux vivants de se rassembler autour de la dépouille, de rendre honneur au disparu et de faire ainsi leur deuil. Mais on peut également, dans cet ordre d'idées, ajouter quelques réflexions. En effet, la noyade est une manière de se tuer qui reste extrêmement « féminine » pour cette époque¹. Par son suicide, Gros apparaît ainsi comme une sorte

¹ Durkheim (Emile), *Le Suicide*, Paris, PUF, 2007 (1897) ; Cobb (Richard), *Death in Paris : the records of the Basse-Geôle de la Seine*, Oxford, Oxford University Press, 1978.

de double en négatif de la peintre Constance Mayer qui, quatorze ans plus tôt (en 1821) avait mis fin à ses jours en se tranchant la gorge (exactement comme Léopold Robert), c'est-à-dire en optant pour une mort sanglante, généralement perçue comme plus « masculine ». La mort de Mayer avait également défrayé la chronique, ainsi qu'en témoigne la lithographie qu'en fait Eugène Devéria en 1831 pour la revue *L'Artiste*.

Le chapitre 2 (« Les peintres de l'Empire dans la société nouvelle ») traite de la rupture violente que représente le retour des Bourbons pour les peintres d'histoire de la génération de Gros, nés dans les années 1770. Les auteurs reviennent ainsi sur les différentes manières dont ceux-ci (Gros, mais aussi Girodet, Gérard, Guérin...) ont réagi au changement de régime qui constitue un bouleversement à la fois politique et culturel – dans le sens où les conditions de production des œuvres changent progressivement. A partir des exemples du Prix décennal pour la peinture d'histoire et du Salon de 1814 qui s'annonçait crucial pour les artistes, S. Allard et M.-C. Chaudonneret montrent que, de tous, c'est Gros qui s'en tire le moins bien. Spécialisé pendant plus de dix ans en commandes officielles de toiles magnifiant l'histoire nationale et contemporaine, le peintre se trouve à la fois compromis sur le plan politique et démuné sur le plan artistique, avec la fin du très « dirigiste » système de commandes sous l'Empire. Celui-ci fait désormais place à une liberté quasi-totale dans le choix du sujet, au passage obligé de l'exposition au Salon et à la nécessité d'un réseau social et d'un entourage dont le peintre de l'épopée napoléonienne ne dispose pas. Bien qu'on ne puisse rien leur reprocher au niveau technique, les toiles qu'il produit après 1815 présentent des sujets « bizarres » ou politiquement maladroits, qui semblent en total décalage avec le goût du public. La conséquence est qu'aucune de celles-ci ne reste au nouveau musée du Luxembourg plus de quelques semaines, tandis que non seulement ses confrères du premier atelier de David, mais aussi ses propres élèves y ont au moins une œuvre exposée. De même, que ce soit pour l'élection à l'Académie ou pour l'élévation au grade d'officier de la Légion d'honneur, Gros obtient toujours *après* eux ce que Gérard, Girodet, Guérin ou même Ingres – plus jeune – obtiennent sans difficultés. A chaque fois, le camouflet est terrible.

Après le traumatisme du changement de régime, Gros doit également affronter l'exil à Bruxelles de son ancien maître, David, auquel il était resté extrêmement dévoué. Dans sa correspondance assidue avec David exilé, il se révèle indécis et particulièrement vulnérable, attendant de son ancien maître jusqu'à la mort de celui-ci en 1825, qu'il prenne les décisions pour lui, concernant le choix d'un sujet pour sa prochaine toile par exemple, ou qu'il conforte ses décisions en matière pédagogique.

Au début des années 1820, si l'ombre de David plane encore sur le monde de l'art, c'est Girodet qui domine la peinture d'histoire sur le plan esthétique, tandis que Gérard s'impose sur le plan des titres et de l'influence. La mort du premier (1824) et la retraite forcée du second laissent néanmoins la place à Ingres dont les toiles singulières et les élèves dévoués font bientôt une figure incontournable du monde de l'art. Dans ce contexte de concurrence généralisée, les auteurs expliquent dans les deux derniers chapitres (« Une génération nouvelle de peintres » et « Les ateliers à l'épreuve du Salon et du musée ») que Gros est « à la traîne », même si l'on continue d'attendre de lui un tableau marquant. Dans un développement particulièrement intéressant sur les évolutions de la peinture de bataille sous l'Empire et la Restauration, S. Allard et M.-C. Chaudonneret montrent bien comment Gros est en complet décalage avec le goût de l'époque. Les critiques et les jeunes générations ne comprennent pas ses tentatives maladroites de restaurer un style perçu comme obsolète. Outre l'esthétique désormais dépassée dont il continue de se réclamer, Gros persiste également à « jouer selon les règles du jeu » en ne pratiquant ni les retard opportuns de livraison au Salon, ni les stratégies ostensibles de conquête du public. Pour les auteurs, cette volonté de Gros de ne pas s'écarter du droit chemin davidien pour lutter contre les « errances » de l'École nationale et montrer l'exemple aux jeunes générations, est le fait d'une sorte de « courage esthétique », qui peut d'ailleurs apparaître légèrement contradictoire avec l'attitude indécise, voire velléitaire dont le peintre fait preuve par ailleurs dans sa correspondance avec David. La constance dont Gros fait preuve dans la

transmission de l'héritage davidien ne se voit nulle part mieux qu'au sein de son atelier – qui accueille au début des années 1820 les élèves que David avait dû abandonner en raison de son exil. En dépit de quelques succès au Prix de Rome, cet enseignement ne convient cependant pas à nombre de ces jeunes peintres. Beaucoup préfèrent à l'atelier de Gros, ceux de Louis Hersent, Horace Vernet ou Pierre-Narcisse Guérin. S. Allard et M.-C. Chaudonneret montrent, en outre, que le conservatisme de Gros n'est pas totalement étranger à l'agitation des pensionnaires de Rome, confrontés à la concurrence de ceux de leurs camarades qui, restés à Paris, brûlent les étapes et lancent leur jeune carrière au Salon. Ainsi, la section « Le musée, lieu d'émulation et d'émancipation » au sein du chapitre 4 décrit parfaitement les évolutions du système des arts dans les premières décennies du XIXe siècle. Nous n'avons qu'une seule – légère – réserve sur ce passage : les auteurs y affirment, en effet, que la pratique de la copie tend « sinon à remplacer, du moins à concurrencer l'atelier » (p. 116). Or la copie et l'apprentissage en atelier nous semblent relever, au contraire, de la même logique, dans la mesure où il est encore très difficile de faire carrière « sans maître » dans la première moitié du XIXe siècle. L'atelier demeure, à cette époque, un passage obligé pour exposer au Salon, et ce même si la mention du maître ne figure plus depuis 1812 sur les livrets. En fait, ce n'est qu'à partir de la seconde moitié du siècle que l'on commence à pouvoir se passer d'atelier, c'est-à-dire précisément au moment l'on commence à ne plus concevoir l'enseignement à travers le seul prisme de la copie – signe que ces deux aspects restent, selon nous, les deux faces d'une même pièce².

Au début des années 1830, l'atelier de Gros ne compte plus qu'une dizaine d'élèves, les Prix vont tous à l'atelier d'Ingres qui obtient la direction de l'Académie de France à Rome en 1835. Le *Hercule et Diomède* qu'il montre au Salon de cette même année reçoit un accueil fort réservé du public et n'est pas acquis par l'Etat. La mission que, encouragé par David, il avait tenté d'assumer seul – la survivance des principes davidiens, dont lui-même n'était plus représentatif – était manifestement devenue trop lourde pour lui. Est-ce la raison de son suicide ? On ne le saura évidemment jamais avec certitude. Cette enquête passionnante éclaire, en tous les cas, d'un nouveau jour les transformations que connaît le monde de l'art en ce début du XIXe siècle.

Le Suicide de Gros s'impose comme une biographie d'un nouveau genre : non seulement cette étude ne traite qu'un « fragment » de la vie d'un peintre (les vingt dernières années de la vie de Gros), non seulement elle s'intéresse finalement autant à Gros lui-même qu'à ses confrères, mais son point de départ est, en outre, une question d'emblée conçue comme sans réponse (pourquoi Gros s'est-il donné la mort?). Or, tout en partant d'un événement finalement assez anodin du point de vue de l'histoire de l'art « canonique » – un suicide d'artiste en mal de reconnaissance – qui aurait pu les conduire tout droit dans le piège d'un causalisme psychologisant, les auteurs *n'expliquent* rien, mais proposent un faisceau de contextes et de faits dont le lecteur peut se saisir librement non pour comprendre le geste d'un individu mais pour reconstituer, le plus finement possible, sa place dans le monde de l'art en plein bouleversement dans la France de la Restauration. En effet, en rapportant chaque action, chaque œuvre, chaque décision de Gros non seulement au contexte social et artistique de son époque, mais aussi aux actions, aux œuvres et décisions des autres artistes de son temps, c'est, finalement, une histoire pointue et érudite des conditions de production de l'art à un moment donné que S. Allard et M.-C. Chaudonneret proposent ici. Parce qu'ils tentent de reconstituer et de suivre les multiples fils qui constituent une carrière d'artiste, les multiples couches superposées que forment les histoires à la fois collectives et individuelles qui s'entremêlent et permettent de comprendre les stratégies et les choix des uns et des autres à un moment précis de

² Nous renvoyons au travail d'Alain Bonnet sur ce point (*L'Enseignement des arts au XIXe siècle. La Réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, PUR, 2006), ainsi qu'aux actes à paraître du récent colloque sur ce thème, coordonné par Alain Bonnet et France Nerlich (*Apprendre à peindre au XIXe siècle. La formation dans les ateliers privés parisiens de la fin du XVIIIe siècle à 1863*, colloque des 16 et 17 juin 2011, Université François Rabelais, Tours).

leur trajectoire, les auteurs sont contraints de jouer avec la chronologie, de revenir fréquemment en arrière, de recontextualiser chaque situation exposée. Dès lors – et c'est là la seule critique que nous ferons au livre – les fréquents aller-retours dans le temps qu'impose une compréhension parfaite du parcours de Gros et des évolutions de ses relations avec les uns ou les autres après 1815 sont parfois dommageables à la compréhension globale du déroulement des événements. Mais c'est là un défaut directement lié à la (louable !) volonté des auteurs de rendre une trajectoire individuelle dans toute sa complexité : on le leur pardonne donc d'autant plus aisément que l'on comprend la nature quasi-« expérimentale » d'une telle étude. En effet, Sébastien Allard et Marie-Claude Chaudonneret permettent de questionner et de comprendre ce à côté de quoi passent encore bien des histoires de l'art : la complexité des enjeux et des rivalités entre collègues qui se fréquentent depuis tant d'années, le jeu de la sociabilité et des réseaux, les résonances plus ou moins fortes de la sphère politique, les lentes évolutions des institutions artistiques et leur poids dans les destinées des créateurs ou dans la production des œuvres – c'est-à-dire, au fond, la nature humaine et profondément sociale de l'art.