



PARIS 1820

L'affirmation de la génération romantique

Actes de la journée d'étude organisée par
le Centre André Chastel le 24 mai 2004

Peter Lang



PARIS 1820

L'affirmation de la génération romantique

Actes de la journée d'étude organisée par
le Centre André Chastel le 24 mai 2004

Peter Lang

Introduction

Paris 1820. Du «chef d'école» au grand artiste, l'art à l'épreuve de la modernité

SÉBASTIEN ALLARD

Dès ses premières manifestations en France, le romantisme dans les arts apparut comme un mouvement de libération. A l'issue du Salon de 1827, Arnold Scheffer tenta une généalogie du phénomène: «... la réforme *romantique*, puisque c'est le nom qu'on lui donne, [...] ne se proposait point un objet spécial et défini; elle aspirait à quelque chose de bien autrement large, à l'affranchissement de l'art de peindre, entravé par un système de lois et de restrictions arbitraires¹.» Scheffer semble employer, comme à contrecœur, l'adjectif nouvellement forgé, le vidant immédiatement de tout contenu précis autre qu'une aspiration à la liberté. Son analyse identifie ce désir d'indépendance à la génération nouvelle, celle qui était née vers 1800: «l'école romantique luttera contre des souvenirs, jusqu'à ce que la génération née avec le siècle ait acquis sur l'opinion nationale une influence prépondérante².» «Cette école romantique», hormis le soutien «[d'] hommes d'un âge mur, dont l'esprit est assez souple, assez dégagé des liens de l'habitude pour se complaire aux innovations et suivre la marche du siècle³», était donc bien perçue, sous la Restauration, comme une affaire de génération et comme conforme au sens de l'histoire. Delécluze, dans le *Journal des débats*, rechignait lui aussi à utiliser le terme «romantique» et préférait

les appellations insistant sur la jeunesse fougueuse des Delacroix, Devéria ou Scheffer, « nos jeunes novateurs ». Dans le texte de Scheffer, l'utilisation de l'imparfait pour évoquer ce mouvement ne manque pas d'étonner ; le critique en effet rédige son article au moment où la bataille du romantisme en peinture est réputée faire rage : Delacroix scandalise avec sa *Mort de Sardanapale*, tandis que Devéria ou Delaroche étonnent par leurs grandes machines, la *Naissance d'Henri IV* et la *Mort d'Elisabeth, reine d'Angleterre*. Le critique se place d'emblée dans une perspective historique, ce qui fait de cet article, où il tente de retracer l'évolution de l'école nationale, l'une des premières histoires de l'art contemporain français. L'usage d'un temps du passé consacre bien le romantisme pictural comme « une école » dont l'existence ne peut plus, en 1827, être remise en cause, même si elle ne manque pas de susciter le débat : « C'est dans cette jeunesse qu'elle trouvera des juges impartiaux, des admirateurs passionnés. » Scheffer observe l'histoire se faire et le futur succède au passé, comme pour mieux souligner la relativité imprimée par le passage du temps, voire par les « lois » historiques, aux mouvements artistiques : « ... et quand viendra pour elle le temps de la décadence, des louangeurs outrés et des défenseurs fanatiques. » L'association d'un mouvement artistique et d'une catégorie spatio-temporelle – une génération, première expression de la modernité, consacrait définitivement la fin d'une conception du beau absolue et idéale.

C'est ce mouvement que la journée d'étude, dont on a réuni les communications dans ce volume, a tenté d'explorer selon un parti pris chronologique volontairement réducteur : à peine une dizaine d'années. Face à un courant artistique qui ne se donne, en terme d'imitation ou de politique, aucun but précis, mais qui apparaît d'emblée comme une libération, qui, profondément individualiste, ne se structure pas clairement, mais dont certaines caractéristiques, subversives notamment, traversent les frontières géographiques et celles des techniques et dont les limites chronologiques, aussi bien en amont qu'en aval, sont loin d'être

claires, l'historien ou l'historien de l'art, perplexe, peut adopter plusieurs méthodes de travail. Rebuté par la diversité du réel et de peur d'aboutir à l'établissement, un peu vain, de listes de critères, il peut être tenté par une méthode « transcendante », valorisant l'étude de la théorie au détriment des conditions concrètes de la création des œuvres d'art. C'est la voie suivie, entre autres, par Pierre Wat⁴. Si ce type d'approche se révèle riche d'enseignement en Allemagne et en Angleterre, où la théorie occupe une place prépondérante et précoce, le rôle de la France y est trop sous-évalué. En effet, en France, la réflexion sur le romantisme, loin de prendre la forme du traité, de la thèse ou de la conférence académique, se construit, le plus souvent de façon « immanente », à partir des œuvres elles-mêmes ; c'est, depuis Diderot, la critique d'art qui remplit ce rôle. Bien sûr, la profondeur de la pensée n'y apparaît-elle pas toujours de façon très construite et, face à l'ironie mordante d'un Jal ou, plus tard, à la cruauté d'un Thoré, il faut savoir lire entre les lignes ; mais ne s'agit-il pas là justement d'une première rupture par rapport à l'appareil théorique et administratif édifié par le classicisme ? Chez Victor Hugo, le manifeste prit la forme d'une préface⁵, soulignant le lien indissoluble de l'œuvre et de son commentaire. La modernité romantique semble s'être attachée, en France, à emprunter les moyens modernes de communication, la presse en particulier – tout comme elle s'est intéressée à la lithographie. Les artistes eux-mêmes n'ont pas hésité à s'y exprimer, valorisant l'expression personnelle, la souplesse de la forme et la rapidité de réaction. Michèle Hannoosh a bien montré ce que l'article de Delacroix sur le *Portrait de Pie VII* par Lawrence pouvait contenir de réflexion sur la hiérarchie des genres et la question du sublime⁶ ; Marie-Claude Chaudonneret et Jean-Claude Yon ont analysé les tentatives de définition du romantisme dans les journaux de l'époque. La richesse de la critique d'art ou théâtrale, liée au développement sans précédent de la presse dans les années 1820, permet de suivre les événements « à chaud », avec ce que cela peut comporter d'incertitudes ou de retournements. La méthode théorique nous a

donc semblé, dans l'état actuel de la question et en raison de la manière dont le débat s'est articulé en France, difficilement applicable.

Une approche plus sémiotique, centrée sur la notion d'imitation et mettant en évidence les rapports de forme et de contenu, peut prévaloir. Depuis les travaux de Hugh Honour, Jean-Claude Lebensztejn, Charles Rosen et Henri Zerner, Werner Hofmann ou Régis Michel, cette voie a été largement exploitée et avec succès⁷ ; la communication d'Elisabeth Fraser sur les sources de Delacroix et, plus encore, celle de Nina Athanassoglou-Kallmyer mettant en évidence les ambiguïtés dans la représentation des derniers moments du duc de Berry, liées tant au contexte politique qu'aux media utilisés, en rendent compte. Cette vision « globalisante » est parfaitement adaptée à un mouvement polymorphe attaché à la circulation entre les arts et les disciplines, mais elle risque, si elle n'est pas complétée par une approche historique précise, de privilégier les lignes de force sur le moyen terme au détriment d'une approche chronologique fine d'un phénomène mouvant par nature. Dans son article « deuxième puissance », Jean-Claude Lebensztejn signalait « qu'encore en 1800, on définissait le romantique (le romantisme n'existait pas), comme le monde de l'imagination [...] ; en 1825, « comme l'imitation des choses telles qu'elles sont ; le classicisme se plaît dans l'idéal, le romantisme dans le réel » ; après 1850, comme un appel à la liberté du rêve et une insurrection contre le réel » et Lebensztejn de conclure : « Ces définitions opposées sont toutes justes » car « elles tiennent à cette confusion délibérée de l'art et de la nature, du sujet et de l'objet, de la vie et du rêve⁸. » Ontologiquement la remarque est incontestable, mais peut-être faut-il préciser les conditions d'apparition de ces définitions et leur séquence chronologique. Bien souvent, en effet, les contradictions apparentes sont le fruit d'un rythme historique soutenu, comme l'a montré Jean-Claude Yon en étudiant une année de critique théâtrale dans *Le Globe*. Aussi nous a-t-il semblé intéressant, alors que le mouvement a été bien observé sur le moyen terme, de réduire notre champ de vision temporel et géographique, tout en élargis-

sant notre domaine d'étude à plusieurs disciplines (peinture, musique, théâtre...) et à plusieurs méthodes d'analyse, de façon à observer, comme au microscope, les mouvements, les variations sur le court terme, les décalages entre les différents domaines ou, au contraire, les concomittances. Le moment était opportun d'adopter une telle approche. D'une part, des études récentes en matière d'histoire des institutions, d'histoire de la presse ou de la critique d'art donnent désormais un cadre précis à de telles recherches⁹. D'autre part, l'époque de la Restauration semble susciter aujourd'hui parmi les historiens et les historiens de l'art un regain d'intérêt, comme le prouve le colloque pluridisciplinaire (*Re)penser la Restauration*, organisé, en septembre 2003, sous l'égide de Jean-Yves Mollier, Martine Reid et Jean-Claude Yon, par l'université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines. Notre journée d'étude entend s'inscrire dans cette dynamique et n'est qu'une première étape dans une analyse plus vaste du phénomène.

Le choix des années 1820, pour évident qu'il paraisse au regard de ces travaux, demande cependant à être précisé. Trop souvent, l'aspiration à la liberté portée par le courant romantique a été identifiée avec les années 1830 ; il était en effet tentant de faire coïncider les revendications artistiques et les bouleversements politiques, d'autant que les Trois Glorieuses avaient leur icône : la *Liberté sur les barricades* d'Eugène Delacroix, présentée au Salon de 1831, mais très vite envoyée en réserve. Dès 1835, Alexandre Decamps, dans *La Revue républicaine*, s'exclamait : « Nous demanderons au gouvernement de Juillet où est le tableau de *La Liberté* d'Eugène Delacroix et comment il a réparé envers son auteur les torts de la Restauration¹⁰. » C'était oublier que, dès 1822, *Dante et Virgile aux enfers* était exposé au musée du Luxembourg et que, malgré le scandale qu'ils suscitèrent, les *Massacres de Scio* furent acquis, en 1824, par les Musées royaux. C'était aussi donner une signification politique claire à une œuvre dont la genèse est, pour le moins, ambiguë. Tout au long du XIX^e siècle, particulièrement après 1870, tant que la République

ne fut pas définitivement installée, la Restauration fut rejetée en bloc. Dans le domaine des arts, pourtant, elle apparaît à la fois comme le temps de toutes les incertitudes, mais aussi de toutes les espérances. Il suffit pour s'en convaincre d'observer les audaces d'un Delacroix ou d'un Deveria, impensables dix ans auparavant, et de lire leur correspondance¹¹. Là encore, un chef-d'œuvre littéraire, *la Confession d'un enfant du siècle*, trop souvent cité, a peut-être faussé notre perception de ces années. Alfred de Musset, qui avait cinq ans au moment de la chute de l'Empire, n'a guère pu vivre les événements qu'il raconte et projette ses propres désillusions des années 1830. Au début des années 1820, tout semblait encore possible, d'autant que le gouvernement, très vite, chercha à se concilier les bonnes grâces des artistes, de façon à soutenir l'éclat de l'école nationale et à affirmer le caractère éclairé du mécénat royal. Il s'agissait aussi de surmonter le traumatisme de 1815 et le dépeçage du musée. Dès 1816, le comte de Forbin, directeur des musées, dans un rapport, stigmatisa la manière dont l'Empire conduisit sa politique artistique en s'appuyant sur des « peintres courtisans ». Bien sûr, l'impact politique du *Radeau de la Méduse* fut brisé par le titre du livret, qui transforma cette peinture d'histoire moderne en une scène de genre monstrueuse, et, en 1822, la *Bataille de Jemmapes* et la *Barrière de Clichy* d'Horace Vernet, trop chargées de connotations révolutionnaires et orléanistes, refusées par le Conseil des ministres ; cela n'empêcha pourtant pas le peintre d'organiser une exposition à succès dans son atelier de la rue des Martyrs, profitant de la censure pour se faire un peu de publicité. Globalement, la Restauration apparut comme une période de liberté dans les arts. L'Etat encouragea les travaux des plus jeunes artistes, soit en achetant des œuvres présentées au Salon, soit en leur passant des commandes¹². Cette attention à la jeunesse est flagrante en 1822. Face à la défection probable des grands noms de la peinture, Gros, Girodet ou Guérin, qui assuraient une grande partie du succès de l'exposition, le comte de Forbin redoubla d'activité pour inciter les jeunes gens à se présenter au Salon. Certains, comme Delacroix, surent

en profiter¹³. Le directeur eut d'ailleurs plus d'une fois à essuyer les critiques de ceux qui l'accusaient de transformer ainsi le Salon en « bazar. » « Il n'y a pas de grimaud à peine échappé de l'atelier qui ne sollicite les honneurs de l'exposition » s'exclamait Mély-Janin, dans *la Quotidienne*, à l'ouverture du Salon de 1824¹⁴. Aussi n'est-il pas étonnant que les grands Salons romantiques, ceux où les questions de définition furent posées, datent des années 1820, justifiant la fourchette chronologique de notre journée d'étude.

Encore convenait-il de se pencher plus précisément sur les évolutions à court terme. L'étude, année par année, des critiques de Salons de 1819 à 1827, menée par Marie-Claude Chaudonneret a permis de renouveler notre vision de l'importance respective de chacune de ces expositions pour la définition du romantisme pictural. Généralement considéré comme le Salon romantique par excellence, celui de 1827 apparaît désormais plutôt comme une sorte de bouquet final, les critiques prenant conscience du triomphe des « novateurs », de l'effondrement des « saines doctrines » et de l'impossibilité de donner un contenu cohérent à « l'école romantique », terme choisi par défaut. Cette analyse rejoint ainsi celle plus générale de Jean-Jacques Goblot qui, pour *le Globe*, s'est livré à une comptabilité précise de l'emploi du terme « romantisme » ou « romantique » et constate une raréfaction du vocable à partir de 1827. « Non point qu'il soit expressément ou subrepticement renié ; mais sa vertu *négative*, en quelque sorte, s'est épuisée dans les effets de sa propre victoire » conclut-il¹⁵. Trois ans plus tôt, tout était encore possible, et Delécluze, avec son sens aigu de l'air du temps, jouait les pythies : « Les personnes qui ont vu le Salon s'aperçoivent bien que l'Ecole est dans la crise, et va subir un changement notable¹⁶. » Selon Marie-Claude Chaudonneret la vraie bataille s'est donc livrée en 1824. La simple comparaison des articles livrés par Delécluze pour le *Journal des débats* en 1824 et en 1827 renforce cette analyse. En 1824, le critique ne cesse de revenir, à chaque livraison, sur les problèmes de défini-

tion ; son texte se révèle alors plus dense que trois ans plus tard. Dans cette remise en perspective, le Salon de 1822 ne marque plus seulement, pour reprendre l'expression d'Arnold Scheffer, un « temps d'arrêt dans la marche de la nouvelle réforme », initiée par le *Radeau de la Méduse* en 1819, mais une étape décisive, malgré l'apparente médiocrité de l'ensemble. D'une part, les critiques commençaient à prendre conscience de l'extrême diversité des manières des artistes. D'autre part, pour la première fois, les grands maîtres accusaient une certaine usure et brillaient par leur absence, ouvrant la voie aux velléités d'une bouillonnante jeunesse, qu'encourageait, par la force des choses, l'administration. La brèche était ouverte et deux ans plus tard, Mély-Janin constatera : « les grands maîtres sont fatigués ; ils commencent à se laisser vaincre¹⁷. » Nous avons montré par ailleurs, combien la réussite, en 1822, de *Dante et Virgile aux enfers* avait joué dans la stratégie « agressive » de Delacroix aux deux Salons suivant¹⁸.

Reste à se demander pourquoi l'historiographie a eu tendance à autant privilégier 1827. La vision rétrospective a joué de façon déterminante. D'une part, la victoire des novateurs donne à l'exposition un éclat qui peut être compris comme le début de la modernité ; les avant-gardes y triomphaient, les enfants perdus avaient raison des prétendus chefs. D'autre part, le poids occupé par Delacroix, un peu à son corps défendant, dans la définition d'une peinture romantique à partir des années 1840 n'a pas été sans incidence. De tous les jeunes novateurs des années 1820, les Scheffer, les Devéria (grand triomphateur du Salon de 1827), les Boulanger, il est le seul à s'être affirmé comme le grand peintre du XIX^e siècle, position sanctionnée par l'Exposition universelle de 1855 et gravée dans le marbre par Baudelaire. Aussi devenait-il plus essentiellement « romantique » de l'associer à un scandale se soldant par le refus de l'Etat d'acquérir sa toile, « son Waterloo » comme il le disait lui-même. L'étude de Jean-Claude Yon sur le théâtre conduit à des conclusions assez proches ; son examen attentif de la critique théâtrale met en évidence le fait que la fameuse préface de *Cromwell* de Victor Hugo

sanctionne plus une évolution, à laquelle elle donne une dimension polémique et un lustre historique, qu'elle n'initie un mouvement. D'un point de vue méthodologique, ces deux exemples conduisent réévaluer la part des « grands noms » dans la constitution du paysage artistique des années 1820 et à se méfier des analyses rétrospectives. Dans le domaine de la peinture par exemple, c'est Horace Vernet qui apparaît, au milieu des années 1820, comme la grande figure de la nouvelle école. Delécluze le qualifie même de « fondateur de l'école moderne », en raison de son attention au réel et de la dimension profondément nationale de sa peinture¹⁹. De même, parmi les novateurs, Delacroix est mis sur le même plan que l'oublié Saint-Evre, Schnetz ou Delaroche, qui triomphe en 1827 avec sa *Mort du Président Duranti*, commandée par la Maison du Roi pour les salles du Conseil d'Etat au Louvre. Jal vit dans cette œuvre « l'un des plus admirables tableaux de l'exposition de 1827, et une des productions les plus complètes de l'école française, depuis la régénération²⁰. » Delacroix étant trop personnel, trop excessif, Delaroche apparut alors à nombre de contemporains comme le grand espoir de la nouvelle école, qualifiée de romantique. L'allusion de Jal à la « régénération » davidienne le laisse entendre. On voit alors qu'en 1827, dans cette balance des peintres, le « juste milieu » n'a guère de sens ou, du moins, pas celui que l'historiographie lui donna par la suite. Lorsque Delécluze utilise le terme en 1824, c'est à propos du paysage et plutôt pour décrire la tendance composée et classique du genre²¹. Il ne s'agit pas tant pour lui de définir ainsi une voie médiane entre deux tendances que d'évoquer la rigueur de la peinture classique contre les excès des novateurs.

Si notre approche centrée sur les années 1820 met en valeur les innovations dans le domaine de la peinture ou du théâtre, elle souligne aussi des absences, qui ne tiennent pas toutes aux limites naturelles imposées par le cadre d'une seule journée d'étude. Il en va ainsi de la sculpture, pourtant présente au Salon ; elle ne connut d'évolutions com-

parables à celles de la peinture qu'au début des années 1830, plus précisément au Salon de 1831 et surtout à celui de 1833. En décembre 1824, Stendhal remarquait : « Nous avons vu, en parlant des tableaux, que, cette année, une nouvelle école s'est élevée, au grand mécontentement des élèves de David [...]. Un mouvement semblable ne se fait point remarquer dans la sculpture²². » Les conditions concrètes de réalisation expliquent ce décalage. En effet, même si la création de peintures de grand format demandait un investissement financier important, il était de beaucoup inférieur à celui exigé par l'exécution d'une sculpture dans un matériau noble et durable, essentiellement le marbre. Aussi, sauf exception, cet art resta-t-il largement tributaire des commandes officielles, alors que les peintres pouvaient parfois compenser cette situation par des œuvres plus commerciales. Là encore le cas de Delacroix est symptomatique. Il fallut donc attendre le développement de la statuette et de la sculpture « d'intérieur », pour que, en dehors du buste, elle fût libérée des contraintes de la commande officielle et, indirectement, de la tutelle des doctrines académiques de l'Institut²³. Par ailleurs, dans les années 1820, avec le développement de la critique et d'un marché privé de l'art contemporain, le public devint un acteur essentiel de la vie artistique. C'est un leitmotiv des observateurs du Salon que de dénoncer la propension démagogique des peintres « novateurs » à abandonner la voie des saines doctrines pour flatter les goûts du public, s'assurant ainsi un succès rapide. Or, la sculpture était un art mal aimé des Français. Pour Ludovic Vitet, dans *Le Globe*, cette défaveur était le résultat « d'une manière plus abstraite de penser, plus métaphysique, une supériorité plus incontestable accordée à l'esprit sur la matière²⁴ » ; en un mot, la sculpture échappait au génie moderne, pittoresque et expressif. A chaque Salon, Delécluze engageait désespérément les visiteurs à se rendre dans les salles du rez-de-chaussée du Louvre, certes mal éclairées et froides, qui accueillaient les marbres et les plâtres ; lors de sa venue à l'exposition de 1827, Charles X se contenta de passer devant les tableaux, oubliant lui aussi les sculptures. Négligée, soumise à la commande pu-

blique, la sculpture faisait, dans les années 1820, figure de « vieille fille qui n'a pas su se pourvoir²⁵ » ; la mode et les évolutions du goût n'exerçaient donc pas la même pression sur les peintres et sur les sculpteurs²⁶.

Pourtant, cette idée mériterait d'être réexaminée, au moins du point de vue des doctrines. Face aux évolutions de la peinture, on observe, semble-t-il, une brève réévaluation théorique de la sculpture que Delécluze résume ironiquement en 1828 : « il arrive souvent qu'une femme belle, mais modeste et sage, est (*sic*) délaissée pour une coquette agaçante, qui sacrifie tout pour obtenir un succès de passage. C'est précisément le cas où se trouve la sculpture cette année au Louvre²⁷. » Pour les tenants de la tradition, la sculpture apparut, à partir du milieu des années 1820, comme le dernier bastion échappant à la dispersion des principes classiques. Le retournement fut assez spectaculaire. En 1817, cherchant à défendre son art préféré, Emeric-David laissait entendre que beaucoup considéraient, à tort selon lui, la sculpture « dans notre école [comme] fort au-dessous de la peinture²⁸. » En 1824, au contraire, Delécluze louait le sérieux et la qualité générale de la production nationale et assignait à cet art un rôle fondamental dans le maintien de la grande tradition : « Les statuaires, par la nature de leurs études, sont appelés à entretenir le feu sacré des arts d'imitation. Tant qu'ils resteront fidèles aux saines doctrines la peinture trouvera un obstacle sur le penchant du mauvais goût ; mais une fois que les sculpteurs faibliront, l'art dégénérera encore une fois et il faudra un nouveau David pour le régénérer²⁹. » Un nouveau *paragone* semblait se mettre en place, qui penchait, aux yeux de certains, du côté de la sculpture, mais il ne tarda pas à s'évanouir. Dès le Salon suivant, Delécluze se contentait de mettre en garde les statuaires contre les séductions du « mauvais goût. » Cet échec d'un nouveau *paragone* était moins dû à une évolution formelle brutale de l'art du statuaire qu'au dégonflement, à partir de 1827, de la querelle du romantisme en peinture. La prise de conscience des évolutions propres à chaque art, des influences respectives, des circulations ne manifesteraient-elles pas aussi la fin d'un système des beaux-arts

conçu comme un édifice solidaire ? Dès 1817, Emeric-David soulignait l'inadéquation du critère qualitatif (« quel est le premier des arts ? ») dans l'évaluation des mérites respectifs de la peinture et de la sculpture. Pour lui, cette question, qualifiée d'« oiseuse », relevait d'une métaphysique périmée. Aussi proposait-il, de façon beaucoup plus pragmatique et moderne, de l'envisager en fonction des conditions concrètes de production³⁰. Malgré son rythme plus lent, la sculpture n'a pas été figée, dans les années 1820, dans l'immobilisme du beau idéal et notre journée d'étude aurait pu lui accorder plus de place.

Dans sa communication, Susan Siegfried souligne, à juste titre, la modernité choquante du nu de la *Grande Odalisque* d'Ingres, présentée au Salon de 1819. Elle montre bien comment, subtilement, le nu féminin devient un enjeu du débat artistique et du positionnement sexuel. La réforme davidienne, cette fameuse régénération, s'inscrivant en opposition aux toiles des Boucher et autres Van Loo, avait privilégié le nu masculin héroïque, dans le cadre de compositions à forte valeur morale. La preuve en est que, dans les années 1790-1800, la question rebondit, comme le fait remarquer Elisabeth Fraser, avec une féminisation de ce nu masculin et non pas encore à partir du corps féminin. On mesure alors toute l'audace de l'exposition publique de la *Grande Odalisque* et pourquoi elle put apparaître comme un retour au XVIII^e siècle³¹ ; l'allusion n'est probablement pas non plus dénuée de références « à la décadence », antérieure à la « régénération » davidienne. La sculpture, dont l'objet principal était alors la représentation du corps humain, ne resta pas insensible à ce mouvement général. A ce même Salon de 1819, James Pradier présenta sa *Bacchante* (Fig. 14). Tout comme l'*Odalisque* d'Ingres, elle renvoyait à une tradition « licenciuse » illustrée au XVIII^e siècle, qui était tolérée dans les petits formats ; comme elle, sa nouveauté résidait donc dans ses dimensions imposantes et dans son inscription dans un contexte public. Pradier développait un art sensualiste exaltant la plénitude des formes et un certain naturalisme en rupture avec l'art canovien. La rencontre, au Salon de 1819, de la *Grande*

Odalisque d'Ingres, peinte en 1814, et de la *Bacchante* de Pradier, loin de relever de la simple coïncidence de dates, semble bien témoigner d'un mouvement de fond, qui pose, dès l'aube des années 1820, la question fondamentale de la valeur morale³² et de la tension entre la dimension privée et la dimension publique de l'art. Cette question, exprimée ici pour la première fois en des termes sensualistes, agitera tout le siècle de la *Femme piquée par un serpent* de Clésinger jusqu'à l'*Olympia* de Manet. De même, la question du mouvement dans la sculpture fut posée dès les premières années de la Restauration. Dès 1817, la pantomime véhémement du plâtre du *Grand Condé* de David d'Angers pour le pont Louis XVI avait été diversement appréciée, mais c'est le monument à Bonchamps, présenté au Salon de 1824, qui marqua un tournant décisif. Dans cette œuvre qui refuse le calme sublime et se détourne de l'allégorie traditionnelle dans un contexte funéraire, c'est le geste, véhément, qui exprime l'idée. Par ailleurs, ces deux exemples proposaient un nouveau rapport de l'œuvre avec son environnement ; la statue, privée de l'abri de la niche ou du mur, crée autour d'elle son propre espace, engageant directement le spectateur.

Si le décalage entre l'évolution de la peinture et celle de la sculpture vient d'être évoqué, que dire des autres arts ? Jean-Jacques Goblot a montré combien les contemporains, particulièrement les rédacteurs du *Globe*, pensaient leur évolution de façon globale et dans quelle mesure « la révolution de la peinture paraissait aller de pair avec l'innovation littéraire³³. » Cécile Reynaud, à partir de l'exemple de Berlioz, a bien souligné le retard chronologique de la musique et la manière dont le romantisme musical se construisit précisément à partir de l'exemple de la littérature. L'architecture, dont les conditions concrètes de réalisation sont encore plus lourdes que celles de la sculpture et de la musique, ne connaîtra de réalisations marquantes que bien plus tard, à la fin des années 1830, voire dans les années 1840. Cependant, il ne faudrait pas sous-estimer le renouveau de la réflexion sur les modèles classiques ; l'aspiration à la liberté de quelques jeunes architectes prit parfois, dès les années 1820,

la forme d'une remise en question de la valeur éternelle et immuable du beau d'inspiration romaine. En 1828, Félix Duban proposait comme « monument à vocation nationale », qui devait constituer son dernier travail de pensionnaire à la Villa Médicis, un temple protestant, écho direct à la définition du romantisme que donnait, la même année, Ludovic Vitet : « le protestantisme dans les lettres et dans les arts », véritable manifeste contre l'autorité. En peinture, en sculpture, en architecture ou en musique, avec des décalages, les « jeunes novateurs », dénués de programme précis, revendiquaient pour les arts une indépendance qui, selon eux, avait déjà été obtenue depuis la fin du siècle précédent en matière de religion, de commerce, d'impôts ou de gouvernement.

C'est alors que la notion de génération, posée comme instrument de travail, prend tout son sens, surtout si on la complète par une étude précise des conditions concrètes de production des œuvres d'art et de l'organisation administrative du système des beaux-arts. Les décalages chronologiques deviennent signifiants, car il y a parfois loin de l'idée à la réalisation. Si l'on se penche sur les dates de naissance des grands artistes romantiques français, on constate qu'ils sont tous nés entre 1790 et 1805, comme la plupart des rédacteurs du *Globe* et nombre d'écrivains (Balzac, Hugo, Mérimée...) ³⁴ : David d'Angers en 1788, Pradier en 1790, Géricault en 1791, Ary Scheffer en 1795, Delaroche et Duban en 1797, Delacroix en 1798, Labrousse en 1801, Duc en 1802, Vaudoyer en 1803 et Eugène Devéria en 1805. Jean-Claude Caron a parfaitement mis en évidence les limites de cette notion de génération, qui ne concerne évidemment qu'une élite « faisant l'histoire » et qui peut être, en partie, une reconstitution rétrospective ; mais il a aussi prouvé la validité du concept dans le cadre de la société française des années 1820, confrontée à une redéfinition de sa structure en catégories. Il a souligné le rôle de la jeunesse qui se constitue en catégorie, à un moment où le système éducatif adopte un découpage en promotions correspondant à des classes d'âge globalement communes. Les amitiés ly-

céennes, si présentes dans les jeunes années de Delacroix, en témoignent. Toute une étude reste à faire sur ces solidarités qui se continuèrent parfois dans les ateliers. Enfin, Jean-Claude Caron a montré le rôle fondateur, pour cette génération, de la rupture de 1815, première à être vécue en temps réel par les contemporains. Faut-il y voir l'une des explications de la hâte avec laquelle les jeunes artistes cherchèrent à se faire un nom et cette angoisse de vieillir sans avoir rien créé. Critiquant la périodicité du Salon (deux ans!), Delacroix, âgé de 23 ans, s'exclamait : « Ces expositions se trouvent [...] à des époques si éloignées les unes des autres qu'on a le temps de devenir vieillard dans l'intervalle³⁵. » Les années 1820 apparaissent donc bien comme celles de l'affirmation de la jeunesse dans la sphère publique.

Cette affirmation, dans le domaine des beaux-arts, bénéficia de conditions favorables, en particulier l'effacement de la génération précédente. En 1821, le comte de Forbin résumait la situation de la manière suivante à son ami Granet : « On ne sait pas très bien ce que fait Gérard [...] ; Gros s'occupe peu des autres, il est toujours aussi aimable de manière ; je le laisse dans son triste coin ; Girodet est retiré à la campagne et ne fait plus de peinture ; Guérin est ici mais ne fait plus grand chose non plus. Les jeunes gens feront des grands efforts et le Salon sera, je crois, très vigoureux³⁶. » Cette visibilité de la jeunesse est donc en partie l'effet de vases communicant : les maîtres déclinant, la jeunesse se renforce. Cet affaiblissement des chefs d'école se manifesta et par leur désertion de la scène publique³⁷, et par leur propension à s'adonner aux genres mineurs, essentiellement le portrait. « Pourquoi circonscrire son talent dans un cercle si borné ? » se demande Mély-Janin à propos de Gros en 1824³⁸. On observe là un décalage entre la jeunesse qui tient à exprimer ses audaces dans le « grand genre » et les maîtres qui s'adonnent au portrait. Cette manière qu'eut la jeunesse de profiter de la défection des grands noms demande à être approfondie.

C'est bien au Salon de 1822 que l'association de la novation avec une génération montante commença à se préciser. Jusqu'alors, les ouvrages

des jeunes artistes étaient généralement traités par la critique dans une livraison spéciale ; il ne s'agissait pas d'en faire une catégorie à part, mais de les juger plus équitablement à l'aune de leur talent naissant, par définition imparfait, sans les écraser par les productions admirables des maîtres. Aussi les critiques, quelquefois peintres eux-mêmes, ne se gênaient-ils pas pour leur adresser des conseils et des mises en garde. Par ailleurs, le jeune peintre, autrefois présenté dans le livret du Salon comme « élève de... », restait dans un rapport de hiérarchie avec le maître, rapport sanctionné par toute une série de rituels de la présentation d'une couronne de lauriers jusqu'à l'hommage funèbre. Dès le Salon de 1824, Delécluze, entre autres, commença explicitement à constituer une catégorie nouvelle, à qui il donna le nom d'école : « les nombreux ouvrages des artistes dont l'âge les classe dans la nouvelle école³⁹. » La remarque est particulièrement signifiante, car, pour la première fois, une école artistique ne se définissait plus en référence à un maître, mais en fonctions de données sociologiques. A la relation interpersonnelle se substituait une dimension collective. Parallèlement, les livrets de Salon abandonnaient toute référence au maître. Les registres commençaient à se mélanger, trahissant un éclatement de la structure du système des beaux-arts. En effet, la jeune génération romantique, avide d'exprimer son identité propre, semble avoir entretenu un rapport assez lâche avec les maîtres vivants, bien différent de celui qui avait pu exister entre David et ses élèves, ou au moins sa première génération d'élèves, Drouais, Gros, Gérard ou Girodet⁴⁰. Les Géricault, les Delacroix passèrent dans plusieurs ateliers sans vraiment se fixer et souvent sans que l'on comprenne exactement leur dette envers leurs maîtres. Peut-être n'y cherchaient-ils que l'apprentissage de procédés techniques et non pas l'enseignement d'un corps de doctrine ou d'un style. Si Delacroix fut fasciné par les œuvres de Gros et envisagea même d'entrer dans son atelier, il ne tarda pas à être dégoûté de son enseignement au regard des travaux de ses élèves. Le récit de cette désillusion dans le *Journal* témoigne admirablement de cette perte d'aura des grandes figures contemporaines de la

peinture. Aussi n'est-ce peut-être pas un hasard si les plus brillants des romantiques se retrouvèrent chez Guérin, qui fut un maître, sans être réellement un chef d'école de l'ampleur du peintre de *Jaffa*. Mehdi Korchane a bien mis en lumière la manière dont son enseignement laissait une large place au développement personnel et la façon qu'il eut de canaliser l'énergie de ses disciples par la discipline. Il serait urgent que les études de ce type, sur l'atelier de Gros en particulier, se multipliasent. Cette relative indépendance par rapport aux maîtres vivants se doubla d'une attention nouvelle et diversifiée pour les maîtres anciens ; le musée a joué un rôle fondamental dans le développement d'une expression plus personnelle. Les jeunes artistes pouvaient s'y constituer, de façon assez libre, leur propre répertoire de sources visuelles, indépendamment des normes académiques. Il semble bien que les jeunes novateurs aient, de toutes façons, privilégié les relations « horizontales » aux rapports de hiérarchie. Aussi la figure de Géricault, trop peu présente dans notre journée d'étude, exerça-t-elle une fascination sur ses congénères, fascination dont se ressent tout l'œuvre de jeunesse de Delacroix. Nous avons montré, par ailleurs, comment, en pastichant son aîné, le peintre de *Dante et Virgile* réussit à devenir lui-même⁴¹. A sa mort, le père du *Radeau de la Méduse* bénéficia presque des honneurs d'un maître, même s'il fut, dans l'immédiat, privé d'une tombe à la hauteur de son génie⁴² et Ary Scheffer exposa au Salon de 1824 sa fameuse *Mort de Géricault*, version moderne de la *Mort de Léonard de Vinci*. L'émulation, de toute évidence, l'emportait sur le respect des hiérarchies et l'affirmation d'une originalité personnelle sur le respect des règles.

Le Salon offrait ainsi l'image d'un champ de bataille où les premiers rôles, les généraux en chefs, avaient disparu et où la piétaille, pleine d'énergie, suivait, de façon désordonnée, ses propres impulsions : « chaque artiste d'après sa tournure d'esprit ou le goût qui lui est propre, ainsi que le cercle dans lequel il vit habituellement, se fait le centre d'une petite sphère⁴³. » Le Salon devenait le lieu de l'affirmation personnelle. Profitant de l'ouverture de l'exposition encouragée par l'admi-

nistration, quelques jeunes artistes y tentèrent leur chance, avant même ou, pire, au lieu de concourir pour le Grand Prix. Paris s'affirmait contre Rome ; la recherche d'une gloire individuelle, et peut-être passagère, contre le caractère plus impersonnel du *cursus honorum* traditionnel, sanctionné par le séjour à l'Académie de France. Pour les tenants de la tradition, cet état de fait ne pouvait apparaître que comme un détournement de sens intolérable, où l'intérêt personnel et bientôt les spéculations commerciales l'emportaient sur les principes éternels de l'art. « J'ai renoncé à courir la chance du prix de l'Académie » déclarait en 1821 Delacroix, « comme je ne désire pas aller à Rome pour y bien manger et dormir dans un palais, je saurais aussi m'y contenter de peu comme je fais ici⁴⁴. » Le poncif sur l'inutilité du séjour romain, déjà exprimé dans des termes analogues par Géricault, relevait en fait d'une stratégie qui se révéla terriblement efficace : tenter un coup de force au Salon pour s'insérer dans un système de commande tout à fait officiel. Le pari fut réussi. La plupart des jeunes intrépides du Salon de 1824 obtinrent une peinture pour les salles du Conseil d'Etat au Louvre, inaugurées en 1827 : Vernet, Delacroix, Delaroche... A l'issue du Salon de 1827, le même scénario se reproduisit pour la seconde partie du musée Charles X : Schnetz, Delaroche remplacé un peu plus tard par Devéria, Coignet...⁴⁵ Géricault, Vernet, Delacroix, Delaroche, Devéria furent donc bien, pour reprendre l'expression d'Oskar Bätschmann, des artistes d'exposition⁴⁶ et obtinrent leurs premiers succès de cette confrontation directe avec le public, passant outre les jugements académiques et les recommandations de leurs maîtres. On observe alors clairement une sorte de décalage entre le fonctionnement des ateliers, qui privilégiaient la préparation des concours, et les appétences d'une bouillonnante jeunesse qui avait compris tout le parti qu'elle pouvait tirer « d'un coup de fortune », pour reprendre l'expression de Delacroix. Pour que le système fonctionnât, il fallait cependant ce développement inédit de la presse sous la Restauration, à l'origine d'une opinion publique. L'exemple du *Globe* étudié par Jean-Jacques

Goblot le prouve. De façon plus particulière, l'éloge vibrant que fit, dans le puissant journal d'opposition, le jeune Thiers, à peine arrivé de Marseille, du premier tableau que Delacroix présenta au Salon en 1822, *Dante et Virgile aux enfers*, témoigne bien de ces « solidarités générationnelle » résultant de stratégies de carrières similaires et parfaitement individualistes. Ni l'un, ni l'autre ne se connaissait, mais chacun tirait les bénéfices de l'action de l'autre⁴⁷.

Très vite, les institutions traversèrent une période de turbulence et les systèmes de régulation furent passablement perturbés. Un vent de panique et de contestation s'éleva parmi les pensionnaires de la Villa Médicis au vu des succès brillants remportés par les romantiques aux Salons de 1824 et 1827⁴⁸. L'administration en fut consciente ; il s'agissait alors pour elle de faciliter l'éclosion des jeunes talents indépendants tout en maintenant les structures traditionnelles, de façon à les faire évoluer. Aussi, le comte de Forbin, entretenant de bonnes relations avec le Préfet de la Seine Chabrol, s'attachait-il à obtenir pour les pensionnaires de retour à Paris des commandes, pour les églises notamment⁴⁹. Il proposa même de faire faire par des pensionnaires sculpteurs des œuvres pour les Tuileries, ce que refusa, au nom des principes, Quatremère de Quincy, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. La nomination d'Horace Vernet, qui avait été qualifié par certains « père de la nouvelle école », à la tête de l'institution romaine en 1828, manifestait aussi les efforts de l'administration pour équilibrer le rapport entre l'exposition et l'école de Rome. De façon symptomatique, le même débat rebondit dès 1830 à propos de la musique. A peine eut-il réussi le Grand Prix que Berlioz, conscient de l'importance de Paris dans la carrière d'un musicien, chercha à échapper à ses obligations de pensionnaires, qualifiant son séjour romain d'exil⁵⁰. On remarque là de nouveau ces décalages chronologiques précédemment évoqués et l'importance de ces années 1820 dans la constitution d'un mode de fonctionnement moderne des beaux-arts.

De façon plus profonde, il en résultait un éclatement sans précédent du paysage artistique. En 1824, Delécluze déclarait : « je ne sais de quelles

écoles sortent MM. Scheffer, Sigalon, Saint-Evre, Delacroix et Delacroix⁵¹», affirmant ainsi que la cohérence du système traditionnel était désormais remplacée par une collection d'individus. Il lançait même le terme « d'école éclectique » et en dénonçait l'intolérance, qui lui tenait lieu de principe structurant⁵². Trois ans plus tard, l'image de la tour de Babel venait couronner cette description⁵³. Delécluze, malgré lui, soulignait le rejet des poncifs que les romantiques désiraient ardemment et la valeur positive accordée alors à l'expérimentation, qui constituait une réelle façon d'être. Le paysage artistique devenant trouble, il échappait à toute définition ; dès lors, sa régulation se révélait extrêmement complexe. Après l'institution romaine, le jury du Salon ne tardera pas à être contesté au nom de la liberté des arts. Cette situation, résultat de la libéralisation du système organisée par la direction des musées, était absolument inédite et ne manquait pas d'inquiéter ; la jeune génération semblait effectivement réaliser ce « 14 juillet » qu'appelait de ses vœux Ludovic Vitet dans *Le Globe*. L'emploi par certains des termes « d'extrême gauche », de « centre » traduit bien la dimension politique, au sens général, de la bataille romantique ; il s'agissait bien de faire entrer la démocratie dans les arts. Même les partisans de la tradition le sentirent et Delécluze qualifia le Salon de 1827 « d'assemblée des Etats généraux de la peinture⁵⁴. » Au regard de l'histoire récente, l'expression ne manquait pas de force et laissait présager une révolution. L'affirmation individuelle des artistes, rendue possible par le fonctionnement plus souple du Salon, rejoignait les revendications libérales d'une partie de la presse, pour remettre en question la structure fortement hiérarchique du système des beaux-arts. La notion d'école, colonne vertébrale de la réflexion, en fit immédiatement les frais. L'idéologie didactique qui avait présidé à l'ouverture du musée du Luxembourg en 1818 reposait sur cette idée d'école nationale, identifiée avec celle de David qui en était le fondateur. Dès lors, si l'école de David était directement visée, les revendications avouées ou inconscientes des jeunes novateurs allaient bien au-delà. Armand Vergnaud, dans son opuscule *Examen du Salon de 1827*,

attaqua violemment le système : « Que signifient ces mots, *chefs d'école*, *appartenir à une école*? Dès qu'un peintre abdique de son talent et l'imitation de la nature pour se traîner sur les traces d'un autre peintre, il cesse d'être un artiste pour devenir un imitateur [...] comment s'abuser au point de croire que la liberté puisse être exclue plus longtemps de ce qu'il y a de plus nativement libre au monde : les Beaux-Arts » et encouragea à « habituer le public à juger l'œuvre et non la signature⁵⁵. » Désormais l'artiste ne devait plus tirer sa légitimité d'une reconnaissance de ses pairs/pères, mais de ses propres œuvres. Cette vision pragmatique des choses, qui revenaient à souligner l'originalité des productions au détriment de la valeur régulatrice des grands principes, ne pouvait conduire, aux yeux des classiques, qu'à l'anarchie. On comprend alors mieux la violence des attaques menées contre le comte de Forbin : le pittoresque du « bazar » risquait de mener à de graves conséquences. L'école nationale devenait, en raison de sa diversité, proprement inqualifiable et menaçait d'imploser. De plus, pour la première fois, en 1824, elle était fortement confrontée à la concurrence des écoles étrangères, anglaise en particulier, qui ne manquaient pas de séduire la jeunesse. Michèle Hannosh rappelle ici l'influence déterminante de Lawrence, qui devint chevalier de légion d'honneur à ce même Salon, sur le jeune Delacroix. Cette « dégénérescence », selon l'expression de Coupin, était bien la preuve du rôle international de Paris, mais en même temps, elle suscitait l'inquiétude des tenants de l'ordre.

Les plus fins des classiques comprirent toute l'importance de la critique et si, en 1824, ils espéraient encore la venue d'un homme providentiel capable de procéder à une nouvelle régénération, ils en avaient déjà compris l'inutilité. Delécluze, en 1825, s'illusionnait peu sur le rôle qu'aurait pu jouer David, s'il avait pu rentrer en France : « La présence du maître ici ferait comme un cautère sur une jambe de bois » déclarait-il à Ingres⁵⁶. Un peu à court de ressources, il proposa que l'on exposât, à l'entrée du Salon, des peintures de Jouvenet, Boucher ou Van Loo, « pour épouvanter les artistes de la voie dans laquelle ils

s'engageaient⁵⁷ » et peut-être susciter la venue d'un « nouveau David. » Aussi les « classiques » s'attachèrent-ils à tenter de redonner vie à la notion d'école, seule capable de rendre une cohérence au paysage artistique. D'une part, ils définirent cette nouvelle école, sans autre contenu que l'âge de ses membres. Subtile manière de faire passer en second lieu la revendication de liberté. Puis, ils lui cherchèrent un chef et le trouvèrent en la personne d'Horace Vernet. En forçant un peu le trait, l'attention qu'il portait au réel, sa manière pittoresque et consensuelle, sa carrière indépendante de l'Ecole de Rome pouvait faire illusion au Salon de 1824 ; dès 1827, alors qu'il venait d'être élu à l'Institut et que l'on prenait conscience de la puissance du courant novateur, Vernet s'effondrait dans ce rôle. D'ailleurs, très vite Delécluze fut obligé de se justifier du fait même de l'avoir proposé comme fondateur de « l'école nouvelle »⁵⁸. On sent alors les espoirs de trouver en Delaroche, peut-être après un séjour romain, l'envergure d'un tel rôle. D'autre part, et de façon plus fondamentale, pour répondre à la revendication de liberté, qui rejetait la routine des écoles, les critiques affirmèrent à mi-mot que le concept avait été mal compris. Si la notion de chef, et donc d'école, induisait une relation de pouvoir et de hiérarchie, elle devait être considérée comme moins exclusive qu'elle ne le paraissait de prime abord. Aussi s'attachèrent-ils à démontrer que le génie de David avait justement été de laisser se développer les talents personnels de ses élèves et d'avoir permis l'éclosion de peintres aussi différents et brillants que Gros, Gérard ou Girodet, les actuels grands maîtres. Dès lors, si sclérose il y avait, elle n'était pas le fruit de la réforme davidienne et des principes hérités de la « régénération », mais de la médiocrité de ceux qui imitèrent avec servilité l'auteur des *Sabines*. Le peintre qui avait si noblement magnifié le nu n'était-il pas aussi celui qui, le premier en France, « avait osé représenter des hommes habillés *en frac* dans un tableau d'histoire et de grande dimension ? » C'était là une pierre dans le jardin des modernes. Ils ne tardèrent d'ailleurs pas à en être convaincus et, dès 1833, Laviron et Galbaccio rendaient hommage à la stature de David⁵⁹.

Le problème à la fin des années 1820 résidait moins dans l'appréciation du rôle historique de David que dans ce que son école et les principes dont elle était porteuse pouvait contenir d'enjeu de pouvoir. Parfaitement formés à la rhétorique classique, les critiques établissaient, d'une certaine manière, une distinction entre la *potestas* et l'*auctoritas*. Dans ce climat romantique de revendication de liberté, le spectre d'une « royauté artistique », trouvant à s'incarner dans un homme, ne manquait pas d'inquiéter. Est-ce la raison pour laquelle toutes les attentions se portèrent sur les absents ou les morts ? Les funérailles de Girodet, le 13 décembre 1824, prirent une dimension symbolique, dont rend compte le récit pittoresque qu'en donne Delécluze dans son *Journal*⁶⁰. Au milieu d'une foule dense, sous une pluie battante, le cercueil du peintre, porté par les élèves et suivi, en premier lieu, par Gérard, manque de glisser sur un chemin escarpé. Gros, de la main où il tient une couronne de laurier, indique une voie, probablement moins pittoresque, mais plus sûre. De toute évidence, Delécluze transforme l'événement en parabole et les difficultés du cortège funèbre en allégorie sur l'état de l'Ecole au Salon de 1824. Puis Gros prononce une attaque en règle de la nouvelle « école », regrettant Girodet « qui était le seul peintre dont le talent et l'autorité pouvait faire contrepoids et arrêter l'Ecole qui est sur une pente qui la conduit à sa perte. » Girodet, qui ne produisait plus guère depuis longtemps, même si ses portraits de Cathelineau et de Bonchamps furent fort appréciés au Salon, et dont la *Galatée* n'avait pas obtenu tous les suffrages en 1819, venait d'être propulsé, par sa mort, et pour quelque temps seulement, comme la grande figure tant attendue. Dénué de toute *potestas*, il pouvait être reconnu pour son *autoritas*. La mort de David l'année suivante replacera ce dernier à la tête de l'Ecole. Le discours de Gros, par ailleurs, trahit bien sa propre démission, dès 1825, comme chef d'école. Formellement d'ailleurs, son art évoluait vers un « intégrisme » davidien qui peinait à marier la rigueur de la ligne et le « réalisme » qui marquait les dernières années de son maître.

Il est intéressant de noter comme le fait Marie-Claude Chaudonneret qu'au même moment, Géricault, qui venait de mourir, était lui aussi immédiatement promu chef d'école. Sa disparition l'élevait au rang de référence, d'image régulatrice, alors même qu'il n'avait jamais ouvert d'atelier. L'âge, d'autre part, n'était plus un critère déterminant dans l'établissement des hiérarchies ; la génération née vers 1800 avait réussi, au moins symboliquement, à s'affirmer face à la précédente. Après les turbulences des années 1820, tout semblait rentrer dans l'ordre. Au temps de la critique succédait celui de l'histoire et Arnold Scheffer pouvait brosser un tableau de l'évolution des arts depuis la fin du siècle précédent. A la régénération impulsée par David avait succédé, dans les années 1820, une orientation nouvelle qui trouvait son origine dans l'œuvre de Géricault. Un nouveau maître succédait à un ancien. Paradoxalement, le principe monarchique, tant redouté dans ces années 1820 qui se piquaient de libéralisme, ne tarda pas à réapparaître, tout comme en littérature autour de Victor Hugo ; l'opposition entre les classiques et les romantiques, ou, pour le dire de façon plus archaïque, entre les Anciens et les Modernes finit par s'illustrer dans deux hommes : Ingres et Delacroix, la ligne contre la couleur, la tradition contre la modernité. Il y a là un vrai paradoxe. D'une part parce que Delacroix, probablement profondément marqué par le libéralisme de sa jeunesse, refusa toujours le statut de chef d'école. D'autre part, parce que, Ingres, bien qu'élève de David, apparaissait alors plus comme un novateur original que comme l'artiste capable de maintenir la tradition de son maître.

En réalité cette vision simplificatrice visait à masquer l'éclatement de l'école nationale et l'affirmation inédite de la diversité des manières, qui valorisait l'expression personnelle au détriment de l'uniformisation des pratiques. L'art entraînait dans l'ère, démocratique, de l'éclectisme. Il faudra attendre l'Exposition universelle de 1855, comme l'a montré Patricia Mainardi⁶¹, pour que ce terme, inauguré dans les années 1820, finisse par recouvrir pour l'école nationale une valeur positive, synonyme de richesse.