
David à Naples : une source pour le Saint Jérôme de Québec*

SYLVAIN BÉDARD

Université de Montréal

ABSTRACT

This article examines a work painted by David in Rome in 1779 when the artist was a pensioner of the King in the Academy of France (1775-80). An academic figure study on the theme of St. Jerome, the work was executed in the framework of assignments required of young pensioners at the time.

Since its "reappearance" 40 years ago, the *St. Jerome* has received but little attention until now from Davidian criticism. An exception was Antoine Schnapper's initial investigation of the work in an important article in the *Revue du Louvre* (1974) where he sought to establish a chronology of David's works from his first stay in Rome. Schnapper noted for example the "strongly Caravaggesque character" of the painting, which he related to Ribera's aesthetic and also to that of the Bolognese who often treated the subject, Guercino in particular. But

this beginning, motivated especially by the picture's clear affiliation with luminist painting of the seventeenth century, did not have a sequel, for no serious attempt has been made since to identify clearly a work that might have served David as a model.

The author presents a stylistic comparison enabling him to place the *St. Jerome* in direct relation with a Ribera canvas painted in 1626 on the theme of St. Jerome and the angel of the Last Judgment. David was able to see this work during his trip to Naples in the summer of 1779, a sojourn that shortly preceded execution of the painting now in Québec. The present study is also concerned to locate the work within the artist's production in Rome, thus underlining its importance to the formation of what is generally regarded as Davidian style.

Le Musée du Séminaire de Québec conserve une oeuvre de jeunesse de Jacques-Louis David, un *Saint Jérôme*, peint à Rome à l'époque où le peintre était pensionnaire à l'Académie de France (novembre 1775-juillet 1780)¹. Cette toile (Fig. 24)², longtemps considérée comme perdue³ par les biographes du peintre et les historiens, n'était connue, jusqu'à tout récemment encore, que par la gravure qu'en avait faite, à la fin du siècle dernier, Jules David, le petit-fils du peintre (Fig. 25)⁴. Localisée depuis à Québec⁵, l'oeuvre est toutefois restée en marge de l'exégèse davidienne récente⁶. Elle n'en marque pas moins, croyons-nous, une étape importante dans la mise au point de ce qu'il conviendra d'appeler le style davidien.

C'est à la fin de sa quatrième année au Palais Mancini (alors le siège de l'Académie de France à Rome) que David, pour satisfaire au nouveau règlement qui rétablissait depuis peu l'usage des envois de Rome⁷, peignit, en guise d'académie annuelle, cette figure représentant saint Jérôme. Les

tons sombres de l'oeuvre et son dessin réaliste rendent bien compte des préoccupations stylistiques qui sont alors celles du jeune peintre. Depuis la fin de 1778, David tentait en effet de s'affranchir, par le biais de l'expérience caravaggesque, de son ancienne manière, jugée alors trop éthérée. Il avait peint, jusque-là, au moins trois autres toiles dans cette gamme luministe : l'académie dite *Hector* (1778), du Musée Fabre de Montpellier, une copie (aujourd'hui disparue) d'après la *Cène* de Valentin, réalisée vraisemblablement au printemps 1779, et, la même année, le *Philosophe* (en fait une tête d'étude), du Musée Baron Gérard de Bayeux.

Dans sa préface au catalogue de l'exposition *David* de 1948, René Huyghe avait déjà évoqué le nom de Ribera comme source probable du *Saint Jérôme* (alors introuvable). Parlant des années romaines du peintre, l'historien écrivait : « Caravage alors apparaît fraternel à David : il copie la *Cène* de son disciple français Valentin, il imite Ribera

dans le saint Jérôme disparu, dont il reste cependant la gravure significative de Jules David. »⁸ Les forts contrastes d'ombre et de lumière présents dans l'eau-forte (Fig. 25), ainsi que l'organisation générale de l'image, rappellent en effet la manière de l'artiste espagnol. Ribera, on le sait, avait, sa vie durant, multiplié les oeuvres (tableaux et gravures) sur ce fameux thème de Saint Jérôme⁹.

Plus près de nous, Antoine Schnapper, après avoir noté « le caractère fortement caravagesque du *Saint Jérôme* » cite à son tour Ribera, mais étend aussitôt la zone d'influence jusqu'au Guerchin¹⁰. Cette présence de la plastique bolonaise, quoique souvent perceptible dans les ouvrages de la fin du séjour romain, ne semble pourtant guère évidente ici. Il n'est pas impossible alors qu'un tableau comme le *Saint Roch* de Marseille, peint en 1780, et où le coloris emprunte davantage aux Bolognais, ait pesé sur la lecture faite par Schnapper de la toile de Québec. Cela dit, Régis Michel, dans son analyse du tableau, insiste également sur l'élément bolonais, qu'il fait cependant passer par l'entremise de cet autre Français de Rome : Subleyras. Séduisante, l'hypothèse reste toutefois assez conjecturale¹¹.

Mais revenons à Ribera. Si l'influence stylistique du maître espagnol paraît assez claire, il demeure que l'on n'a pas encore identifié précisément à quelle oeuvre David aurait emprunté sa composition.

Une solution, que l'on pourra qualifier d'économique, a déjà été avancée par Jonathan Brown en 1982.¹² En fait, Brown ne cherchait pas précisément à désigner la source du *Saint Jérôme*. Son propos était autre. Il s'agissait pour lui, dans un premier temps, de montrer comment les gravures de Ribera, largement diffusées en Europe au xvii^e siècle, avaient contribué à le faire connaître, tant des amateurs que des artistes eux-mêmes, ses compositions sur le thème de Saint Jérôme et l'Ange ayant influencé nombre de peintres¹³. L'auteur parlait en particulier d'une planche, un *Saint Jérôme et l'Ange* (Fig. 26), gravée en 1621 et qui, déjà célèbre du vivant de l'artiste, avait eu une longue descendance. Selon lui, Guerchin s'en était certainement inspiré dans sa *Vision de Saint Jérôme* de 1641. Or ce rayonnement de l'oeuvre gravé du maître devait largement dépasser le seul xvii^e siècle. Brown donnait ainsi l'exemple de David qui, près d'un siècle et demi plus tard, allait reprendre, pour son *Saint Jérôme*, la formule mise au point par Ribera¹⁴.

On sait que l'enseignement académique a toujours été friand de ces gravures de maîtres que l'on donnait à copier aux élèves, et il est probable que Ribera figurait parmi ces modèles. C'est un fait également que les peintres caravagistes sont, à

partir du milieu du xviii^e siècle, très populaires auprès des jeunes Français de Rome. David a donc pu connaître cette gravure, ou quelque autre de Ribera traitant ce même thème (Fig. 27). Il est moins sûr toutefois qu'il ait eu recours à l'une ou l'autre de ces gravures pour son tableau. Et ce pour trois raisons.

D'abord, ces planches présentent une image inversée par rapport au tableau de Québec. Elles montrent en plus une composition assez différente de celle adoptée par David, tant au niveau de l'attitude générale du saint que de l'organisation des accessoires emblématiques tout autour. D'autre part, il apparaîtrait assez étonnant que David ait pu se satisfaire de simples gravures comme modèles, alors que son *Saint Jérôme* devait être classé sous le vocable bien précis d'*académie*. On connaît les exigences propres à ce genre : il s'agit invariablement d'une étude d'après nature de nu masculin, où le jeune peintre fait montre de son habilité à traiter l'anatomie humaine. Dans le cas présent, une fois achevée, l'académie était expédiée à Paris, où les « Commissaires nommés pour l'examen des tableaux envoyés par les élèves de l'Académie de France à Rome » pouvaient juger des progrès des jeunes pensionnaires. C'est dire l'importance que l'on accordait à ce type d'exercice imposé¹⁵.

David, au fait de tels impératifs, s'est sans doute alors servi d'une oeuvre peinte, également de la main de Ribera. La toile de Québec laisse en tout cas paraître certains traits de composition que l'on retrouve, presque identiques, dans un *Saint Jérôme et l'Ange du Jugement dernier* (Fig. 28), peint par Ribera en 1626, et que conserve aujourd'hui le Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte de Naples. Or il est à peu près certain que David a vu cette toile, lors du voyage qu'il fit dans cette ville à l'été de 1779.

Grâce à la correspondance échangée entre Vien et son supérieur immédiat à Paris, le comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments, les circonstances entourant ce départ de David pour Naples nous sont connues¹⁶. A partir de juillet 1779, David traverse une grave crise personnelle. L'artiste travaille à son envoi annuel, une académie, qu'il n'arrive pas à mener à bien¹⁷. Découragé, s'épuisant à un labeur qui ne le mène nulle part, le peintre est en proie aux pires doutes. La crise semble empirer lorsque David accepte enfin, sur les conseils de Vien, de faire le voyage de Naples, afin, écrira plus tard ce dernier, de « reposer sa tête qu'il avait trop fatiguée par l'envie de se surpasser dans la figure qu'il doit envoyer cette année »¹⁸. Notons ici que ce choix de Naples comme lieu de repos n'était pas fortuit. Il s'inscrivait alors tout naturellement dans le cursus des jeunes pensionnaires, depuis la re-

fonte du règlement régissant l'École de Rome¹⁹. Le voyage dura un mois, du 22 juillet au 20 août 1779. David était accompagné d'un autre artiste, pensionnaire comme lui, le sculpteur Suzanne, et, selon certaines sources, du jeune antiquaire Quatremère de Quincy²⁰.

On a très souvent—trop peut-être—résumé l'importance de ce voyage, sur lequel on demeure encore mal informé, à la seule découverte par David des antiquités d'Herculanum et de Pompéi²¹. Pourtant David aura certainement visité aussi quelques églises de la ville, comme c'était la son habitude depuis son arrivée en Italie. Ses carnets de voyage abondent en exemples de croquis faits à partir d'oeuvres des maîtres des XVI^e et XVII^e siècles vues dans des églises²². C'est ainsi que Peter Walch a pu signaler un dessin de David, portant l'inscription « à Naples », et qui reproduit une composition du Dominiquin sise dans la Chapelle du trésor de Saint Janvier²³.

Le *Saint Jérôme et l'Ange du Jugement dernier* de Ribera se trouvait, au moment du passage de David, à l'église de la Trinità delle Monache, d'où il fut retiré en 1813, sur ordre des Français, pour être transféré au Museo Napoleonico, alors nouvellement créé²⁴. Ce tableau a, de toute évidence, servi de prototype à la toile de Québec.

Comparons les oeuvres. La composition de David est orientée cette fois dans le même sens que celle de Ribera. Il adopte aussi, comme son modèle, un point de vue légèrement en contre-plongée. Pour le reste, la citation est presque littérale. La pose du saint d'abord : recroquevillé, saint Jérôme est penché vers l'avant. Il lève les bras en l'air, dans une attitude de surprise, formant une diagonale par rapport à l'axe du corps. On retrouve également, pour la scène, le même éclairage dramatique, si caractéristique des peintres caravagistes, avec ces rehauts de lumière qui viennent souligner crûment certaines parties du corps (on remarquera, dans les deux cas, le bel effet de clair-obscur sur l'épaule droite du personnage). Quant aux éléments du décor, à savoir le bloc de pierre sur la droite qui sert d'écrivoire, le lion à gauche, dont on devine à peine la présence dans l'obscurité, l'entrée de la grotte avec le rocher qui se détache sur le fond plus clair du ciel, tout cela est repris du *Saint Jérôme* de Naples.

Il existe bien aussi quelques différences : la plus notable étant certes l'absence de l'Ange. C'est qu'une académie, par définition, est toujours une figure isolée. David dut par conséquent réorganiser sa toile afin de combler le vide créé alors à droite. Il choisit donc de ramasser davantage sa composition, rapprochant le saint de l'écrivoire, où il s'appuie désormais. Il déplace ensuite l'intérêt dramatique de la scène en faisant se retourner le

personnage sur sa droite, le bras pointant vers le haut de l'image, signifiant (de façon implicite) la présence de l'Ange à cet endroit. Autre « écart » par rapport au modèle de Naples : la draperie relevée qui laisse voir la jambe nue du saint. Les juges à Paris n'auraient sans doute pas apprécié que le jeune artiste dissimule ainsi une partie importante de l'anatomie du modèle. On notera enfin le beau détail de la main tenant la plume qui joute le rebord supérieur du cadre, absent dans l'oeuvre de Naples, et que David a peut-être emprunté à un autre *Saint Jérôme* de Ribera (Fig. 29), peint en 1629²⁵.

On peut dès lors imaginer ce qui s'est passé. Une fois à Naples, et bien qu'occupé à jouer les touristes, David n'a de cesse de penser à l'académie restée en plan à Rome. Découvrant, au hasard d'une promenade, la toile de Ribera, il voit en elle un modèle inespéré. Revenu à Rome le 20 août, il abandonne donc l'ouvrage déjà en chantier et réalise une toute nouvelle toile.

Cette proposition, fondée sur l'indubitable parenté qui existe entre les oeuvres de Naples et de Québec, devrait nous permettre d'écarter l'autre « solution », déjà avancée par Régis Michel, voulant que le *Saint Jérôme* ait été peint, ou à tout le moins commencé, avant le voyage de Naples. Ce dernier établit en fait une correspondance entre la toile de Québec et l'académie « problématique » de juillet²⁶. Or, nous l'avons vu, la toile de Québec n'a pu être commencée, au plus tôt, qu'après le retour de Naples.

Le *Saint Jérôme* apparaît alors comme l'académie à laquelle travaille David à partir de la fin août²⁷, et que l'on a confondue parfois avec une autre académie, le *Patrocle*, du Musée de Cherbourg (Fig. 30).

L'imbroglia tient en fait à une déclaration de David, rapportée par son ami et ancien élève Delafontaine, où le peintre laissait entendre que le *Patrocle* avait été peint dès son retour à Rome : « Il me semblait à mon retour que je venais d'être opéré de la cataracte, et je fis sous le coup d'une inspiration toute nouvelle une grande figure vue de dos qui me fit un grand honneur parmi mes camarades de la pension à Rome. »²⁸ Si certains auteurs ont eu tôt fait de reconnaître ici l'académie de Cherbourg—le personnage, allongé, est effectivement vu de dos—Antoine Schnapper a montré que, stylistiquement, cela était impossible. Le *Patrocle*, avec son aspect beaucoup plus antiquesant, date certainement de la toute fin du séjour romain²⁹. D'ailleurs, en examinant de près les dates, on s'aperçoit que le *Saint Jérôme*, terminé fin septembre (le 22), est suivi, dès après, par le *Saint Roch*, auquel David travaille déjà le 8 novembre³⁰. Ce qui laisse peu de place en fait pour la réalisation

de l'académie de Cherbourg. Augustin Jal, un autre biographe de David, reprendra l'information de Delafontaine, mais en la transformant quelque peu : « Mon premier pas dans la carrière nouvelle, où j'ai toujours marché depuis, fut une figure vue de dos qui me fit beaucoup d'honneur à Rome. »³¹ Plus évasive, cette seconde version des faits laisse à penser qu'il y a pu effectivement s'écouler un certain délai (assez long?) entre le moment où David revient de Naples et celui où il peint le *Patrocle*.

Selon Schnapper, de telles imprécisions dans le récit d'événements passés sont monnaie courante chez David³². Seulement, cette fois, l'erreur paraît pour le moins énorme. Volontaire presque. Il semble que le peintre ait alors cherché délibérément à nier l'existence du *Saint Jérôme*; l'oeuvre (encore imprégnée de luminisme) s'opposant désormais à l'idée d'un voyage napolitain exclusivement orienté vers l'antique. C'était peut-être aussi pour David une façon de masquer le fait que sa crise de confiance s'était poursuivie, un temps encore, après son retour à Rome.

Par l'entremise de Vien toujours, nous apprenons en effet que l'état de dépression du peintre, loin de s'être résorbé depuis l'intermède napolitain, persistait encore, au point d'inquiéter son directeur : « je tâche de l'encourager et à le calmer du mieux qu'il m'est possible, mais si cette mélancolie lui durait, je serais le premier à lui conseiller de retourner en France »³³. David qui s'était remis à la tâche vers la fin août, éprouvait une fois de plus toutes sortes de difficultés à terminer sa composition (que l'on sait avec certitude être le *Saint Jérôme*). La crise, qui dure une bonne partie de septembre, ne prenant fin qu'au moment où David achève son tableau, le 22 du mois.

Or un commentaire tardif du peintre, repris une fois encore par Delafontaine et que l'on a associé jusqu'ici aux « révélations » de Naples, semble en tous points faire écho à cette seconde crise :

Je compris que je ne pouvais pas améliorer ma manière dont le principe était faux, et qu'il fallait divorcer avec tout ce que j'avais cru être le beau et le vrai. Je compris que copier la nature sans choix, c'est faire un métier vulgaire avec plus ou moins d'habileté mais que procéder comme les anciens et comme Raphaël, c'est vraiment être artiste³⁴.

Allusion très claire à un changement stylistique imminent, le récit, note Régis Michel, « paraît impliquer déjà un dépassement du caravagisme »³⁵; ce qu'un examen plus attentif de la toile de Québec révèle justement.

Car si on s'emploie d'ordinaire à noter le caractère réaliste du *Saint Jérôme* — les commissaires de l'Académie, dans leur appréciation du tableau, fai-

saient déjà allusion à cette « vérité de nature dans les parties telles que les bras, les mains et la tête³⁶—il faut dire que l'oeuvre, comparée à son modèle de Naples, paraît d'un naturalisme plus réservé. Comme si ce goût du réel, qui s'affirmait de façon constante chez David depuis l'*Hector* de 1778, s'était tout à coup tempéré, au contact du caravagisme beaucoup plus « sévère » de l'Espagnol. Le peintre aurait-il alors pressenti quelque danger à pousser plus avant dans cette voie—jusque-là salutaire pour lui—du réalisme? Ce qui est sûr, c'est qu'au moment de peindre son *Saint Jérôme*, David hésite à reconduire en force son modèle. Ce sont ces résistances nouvelles face à la formule luministe qui précipiteront, en un sens, la seconde crise du peintre.

En effet, alors que Ribera insiste pour montrer saint Jérôme sous les traits d'un vieillard au corps décharné et à la peau flétrie, David, au contraire, nous propose une vision rajeunie de l'ermite, à la musculature athlétique et au tour de taille généreux; ce qui faisait dire à Jonathan Brown : « Jacques-Louis David recasts Ribera's bony hermit as an incongruously well-nourished version of the ascetic saint »³⁷. En fait, dans la toile de Québec, tous les détails anatomiques choquants (ces « accidents » du corps), qui sont si souvent le propre des Caravagistes, seront édulcorés au profit d'une esthétique plus en accord avec le goût français contemporain. Résultat : une oeuvre hybride, où le peintre cherche à concilier à la fois l'attrait irrésistible pour le réel, qu'il partage avec les émules du Caravage et cet idéalisme nouveau qui lui vient de la fréquentation de l'antique et de Raphaël. Ce qui ne se fera pas toutefois sans peine; David étant encore loin de la synthèse idéale de ces deux styles.

Le tableau semble en fait construit sur deux registres. D'abord une partie haute, qui, malgré les efforts du peintre, reste résolument naturaliste, avec des morceaux finement observés comme la tête et les bras : c'est que David ne peut alors faire tout à fait abstraction des deux années qu'il vient de passer en compagnie des peintres luministes. Puis une partie basse, voulue sans doute plus respectueuse de l'antique mais qui se rapproche davantage de l'ancienne manière de l'artiste—ce rococo tardif dont témoignent ses essais pour le Prix de Rome—où draperies et jambe paraissent d'un caractère plus mou, moins plastique.

A remarquer cependant, ça et là, ces quelques notes déjà davidiennes. Comme les ombres claires sur le corps du saint qui aplatissent l'image et la privent de relief³⁸; en fait un beau questionnement sur l'espace du tableau dont David tirera bientôt profit. Ou encore cette main gauche du

personnage qui, contrairement à son modèle, semble épouser carrément le plan de la toile et qui annonce au moins une création ultérieure de l'artiste³⁹.

Oeuvre de transition donc, le *Saint Jérôme* rappelle à la fois les acquis de la leçon caravagesque de même qu'il rend compte de son rejet final par le peintre. C'est dire toute l'ambiguïté de cette création. Elle reste néanmoins un jalon important à l'intérieur de cette maturation du jeune David, préparant, juste avant cette autre toile exploratoire qu'est le *Saint Roch* de Marseille, la venue du *Bélisaire* (1781), premier tableau à proprement parlé davidien et aboutissement heureux de ces longues années d'efforts.

NOTES

* Ce texte reprend une communication donnée lors du congrès annuel de l'Association d'art des universités du Canada, qui s'est tenu à l'Université Laval de Québec du 3 au 6 novembre 1988.

- 1 Au mois d'août 1774, après trois tentatives malheureuses, David remportait enfin le Premier Prix de peinture de l'Académie (dit aussi Prix de Rome) avec son tableau *Erasistrate découvre la cause de la maladie d'Anthiochus dans son amour pour Stratonice* (Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts). En octobre de l'année suivante, il prenait le chemin d'Italie, en compagnie de son maître Joseph-Marie Vien, nouvellement nommé à la tête de l'Académie de France, et de deux autres lauréats (le peintre Bonvoisin, premier prix de 1775, et le sculpteur La Buissonnière, premier prix de 1774). Après des arrêts successifs à Parme, Bologne et Florence, on gagna Rome le 4 novembre.
- 2 Huile sur toile : 174 × 124 cm. Signée en bas à droite (sur le pilastre renversé) : *J. L. David F. / Roma 1780/*; mais peinte en fait en 1779. Donnée à la fabrique Notre-Dame de Québec par Mlles Henriette et Geneviève Cramail après l'incendie de la cathédrale en décembre 1922, la toile est en dépôt au Musée du Séminaire de Québec depuis 1986 (communication de M. Didier Prioul, conservateur).
- 3 Bien qu'il existe un Rapport des commissaires de l'Académie à Paris, pour l'année 1780, où il est question de la toile (dans *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793*, publié par A. de Montaiglon, 10 vols. [Paris, 1875-1892], ix, 12-13), et que sa présence soit confirmée au Salon de 1781 (n° 315 — « Trois figures académiques, dont une présente un S. Jérôme »), le commentaire critique, durant une bonne part du XIX^e siècle, est à peu près inexistant à son sujet. L'oeuvre passe alors entre les mains de collectionneurs privés, dont le cardinal Fesch, oncle de Napoléon. Il y a bien quelques mentions, ici et là, dans les monographies anciennes, d'un *Saint Jérôme* peint au temps où David était pensionnaire à Rome, mais on semble ignorer, chaque fois, et l'allure générale de la toile et sa localisation. Miette de Villars (*Mémoires de David peintre et député à la Convention* [Paris, 1850], 72) parle d'un « Saint Jérôme, tableau en manière d'académie », empruntant manifestement l'information directement au livret du Salon de 1781.

Pour un historique complet de la toile, on se reportera à la notice de l'exposition *David e Roma* (catalogue par R. Michel, A. Sérullaz et U. Van de Sandt), Villa Médicis (Rome, 1981-1982), 101, n° 24.

- 4 A l'imposant ouvrage qu'il consacre à son grand-père, *Le peintre Louis David 1748-1825. Souvenirs et documents inédits* (Paris, 1880), Jules David joignit, deux ans après, un vo-

lume de planches (non paginé), gravées par lui, en guise de catalogue de l'oeuvre peint. On y trouve une eau-forte exécutée d'après l'oeuvre originale que l'auteur avait retrouvée chez un certain Gustave Mailand à Paris, alors propriétaire du tableau.

- 5 Après que Jules David eut réalisé sa gravure, les descendants de ce Mailand vinrent s'établir à Québec, emportant avec eux le tableau (on ignore quand exactement). Ce fait, longtemps ignoré de la critique européenne, fit que très tôt on considéra le *Saint Jérôme* bel et bien perdu. Cette méprise persistera jusqu'à tard au XX^e siècle. Gérard Morisset reproduira le premier le tableau dans un très court article, passé inaperçu : « A propos de Jacques-Louis David », *Vie des Arts*, III (1956), 22-23.
- 6 Sa bibliographie critique tient véritablement à deux textes : d'abord l'article important d'Antoine Schnapper, « Les académies peintes et le *Christ en Croix* de David », *La Revue du Louvre*, VI (1974), 381-92 (l'auteur reprendra l'essentiel de son propos dans sa monographie *David témoin de son temps* [Fribourg, 1980], 44); puis l'excellente (et précieuse) mise au point de Régis Michel. « David à Rome (1775-1780) : situation de l'oeuvre peint », in *David e Roma*, 90-95.
- 7 Sur le nouveau règlement dit de 1775, voir Antoine Schnapper, « Les académies peintes », 391, note 10.
- 8 René Huyghe et Michel Florisoone, *David. Exposition en l'honneur du deuxième centenaire de sa naissance*, Orangerie des Tuileries (Paris, 1948), 19.
- 9 S'il peut sembler curieux que René Huyghe ait tenté ce rapprochement à partir uniquement de la gravure du tableau, reconnaissons que Jules David a bien su rendre dans son oeuvre l'atmosphère toute ribésque de l'original peint. A noter que dans son commentaire, Huyghe paraphrasait presque alors une déclaration de David, souvent reprise par les historiens depuis Delécluze (1855), où le peintre racontait comment, une fois en Italie, il avait dû refaire toute son éducation artistique tellement celle-ci lui était apparue, à ce moment, incomplète et grossière. Il disait alors que ses yeux « ne saisissaient vraiment et ne comprenaient bien que les ouvrages brutalement exécutés, mais pleins de mérite d'ailleurs, des Caravage, des Ribéra, et de ce Valentin qui fut leur élève ». Voir E.-J. Delécluze, *Louis David, son école et son temps* (Paris, 1855), réédition annotée par J.-P. Moulleux, Macula (Paris, 1983), 114.
- 10 Schnapper, « Les académies peintes », 384.
- 11 Par deux fois, ces dernières années, Régis Michel a proposé cette filiation : d'abord dans une notice du catalogue de l'exposition *Diderot et l'art de Boucher à David* (Paris, 1984), 160, et, tout récemment, dans l'ouvrage qu'il a publié en collaboration avec Marie-Catherine Sahut, *David, l'art et le politique* (Paris, 1988), 27-28. Sur l'incidence de Subleyras dans l'esthétique davidienne, voir également l'allusion de Jean Clay, *Le Romantisme* (Paris, 1980), 30.
- 12 Jonathan Brown, « The Prints and Drawings of Ribera », in J. Brown et al., *Jusepe De Ribera, Lo Spagnoletto 1591-1652*, Kimbell Art Museum (Fort Worth, 1982), 70-78.
- 13 « The number of paintings by major and minor artists alike which were inspired by Ribera's prints is beyond counting » (Brown, « Prints and Drawings of Ribera », 78). On verra également l'article de Luis de Moura Sobral, « Etude d'un dessin du Guerchin », *Revue M* (Musée des Beaux-Arts de Montréal), XXII (1974), 5-18.
- 14 Brown, « Prints and Drawings of Ribera », 78.
- 15 Une bonne critique de la part des commissaires à Paris pouvant valoir, aux jeunes artistes, une prolongation de leur séjour normal de quatre années à Rome. David, dont les envois paraissaient prometteurs, se vit ainsi offrir de demeurer une année de plus en Italie (son temps réglementaire se terminant en novembre 1779). Il quittera finalement Rome en juillet 1780, sans avoir épuisé tout à fait son année d'option.

- 16 *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments (1666-1793)*, publiée par A. de Montaiglon et J. Guiffrey, 17 vols. (Paris, 1887-1908).
- 17 Vien écrit : « [David] a recommencé plusieurs fois son académie sans en être content » (*Correspondance*, XIII, 451).
- 18 *Correspondance*, XIII, 455.
- 19 L'article cinq du nouveau règlement tentait d'officialiser une pratique déjà ancienne : « Il est accordé aux pensionnaires de faire le voyage [*sic*] de Naples pendant les quatre ans de leur séjour en Italie », in Henri Lapauze, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, 2 vols., t. 1 : 1666-1801 (Paris, 1924), 354. Sur cette question du voyage à Naples, on consultera également l'ouvrage important de Louis Hautecoeur, *Rome et la Renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIIIe Siècle* (Paris, 1912), 79-93.
- 20 Sur la présence (plus qu'hypothétique) de ce personnage auprès du peintre, les avis restent partagés. Si Antoine Schnapper semble encore, avec d'autres, accepter cette version des faits (*David témoin de son temps*, 42), Régis Michel, pour sa part, refuse catégoriquement l'hypothèse qui n'est étayée par aucun document (« Situation de l'oeuvre peint », 94).
- 21 On pourra en effet s'interroger sur l'impact réel de ce voyage, étant donné que David, à Rome depuis quelques années, évoluait déjà dans un environnement marqué du sceau de l'antique. Voir à ce propos Jean Locquin, *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785* (Paris, 1912), réédition chez Arthena (1978), 220 et note 1.
- 22 Sur ces dessins, voir Agnès Mongan, « Some Drawings by David from his Roman Album I », in *Etudes d'art français offertes à Charles Sterling* (Paris, 1975), 319-26; et Arlette Sérullaz, « A propos des Dessins du premier séjour de David à Rome (1775-1780) », in *David e Roma*, 64-70.
- 23 Peter Walch, « Foreign Artists at Naples: 1750-1799 », *Burlington Magazine*, CXXI (1979), 251. Au fait il s'agit d'un calque attribué à David et qu'ont publié Jean Adhémar et Jean Cassou (voir *David. Naissance du génie d'un peintre* [Monte-Carlo, 1953], 72). Sur les calques de David, au sujet desquels Arlette Sérullaz a émis déjà de fortes réserves (*David e Roma*, 69, note 46), voir Clemency Coggins, « Tracing in the Work of Jacques-Louis David », *Gazette des Beaux-Arts* (1968), 261-64.
- 24 Sur l'historique de la toile de Ribera, voir C. Felton et William B. Jordan, *Jusepe De Ribera, Lo Spagnoletto*, cat. n° 7, 113-17.
- 25 Rome, Galleria Doria Pamphili. Reste à savoir si David connaissait la toile, les catalogues de l'oeuvre peint de Ribera étant muets quant à la provenance du tableau (voir Craig Felton, « Jusepe de Ribera, a catalogue raisonné », thèse de doctorat, University of Pittsburg, 1971, 183, n° A-19; Nicola Spinoza, *L'opera completa del Ribera* [Milan, 1978], 97, n° 33). Le Musée de l'Ermitage conserve pour sa part un autre *Saint Jérôme* de Ribera, daté de 1626 (non reproduit ici), et où le geste de la main est aussi très proche du tableau de Naples (voir Spinoza, 96, n° 29).
- 26 « [L]'académie qu'il recommence "plusieurs fois" en juillet doit être le *Saint Jérôme* de Québec »; Régis Michel, « Situation de l'oeuvre peint », 93. L'affirmation est, de fait, ancienne : on la retrouve chez Henri Lapauze (*Histoire de l'Académie de France à Rome*, 370) : « David exécuta l'académie. abandonnée, puis reprise : c'était un *Saint Jérôme* ».
- 27 Selon Régis Michel, deux documents autorisaient déjà « son identification avec l'envoi de 1779 » : soit le Rapport des commissaires de l'Académie (aux détails anatomiques explicites), et une lettre « inédite » du Premier Peintre Pierre au directeur Vien, où il est fait, dans ce dernier cas, mention nommément du *Saint Jérôme*. Voir « Situation de l'oeuvre peint », 93, puis 231 et 242.
- 28 Delafontaine, Bibl. Institut, Ms. 3782. Passage cité par Antoine Schnapper (« Les académies peintes », 384 et note 25).
- 29 Schnapper, « Les académies peintes », 384. On sait par ailleurs que la source de l'oeuvre est romaine. Arlette Sérullaz (*The Age of Neo-Classicism* [Londres, 1972], 38, n° 59) souligne, avec d'autres, que la pose du *Patrocle* est empruntée au *Gladiateur mourant* (ou *Gaulois mourant*) du Musée du Capitole, tout en y notant l'influence de Michel-Ange et des Caravagistes. A ce propos, M. Jean-François Lhote nous faisait remarquer que l'attitude générale de ce nu, posé comme en équilibre, avec son étrange chevelure, n'est pas sans rappeler justement l'un des *ignudi* du plafond de la Sixtine : celui situé à droite, au-dessus de la *Sibylle Persique*.
- 30 Catalogue de l'exposition *David e Roma*, 229, à l'article « 8 novembre ».
- 31 Augustin Jal, « Notes sur Louis David, peintre d'histoire », *Revue étrangère* (1845), 624. Cité par Louis Hautecoeur, *Louis David* (Paris, 1954), 49.
- 32 Schnapper, « Les académies peintes », 383-84.
- 33 *Correspondance*, XIII, 455.
- 34 Delafontaine, Bibl. Institut, Ms. 3783. Voir Hautecoeur, *Louis David*, 49.
- 35 Michel, « Situation de l'oeuvre peint », 94.
- 36 *Procès-verbaux*, IX, 12-13.
- 37 Brown, « Prints and Drawings of Ribera », 78.
- 38 Alors que la critique s'entend généralement pour louer l'effet « sculptural » du *Saint Jérôme* de Naples : voir, entre autres, Aldo de Rinaldis, *Pinacoteca del Museo di Napoli* (Naples, 1928), 262, n° 312; Felton, *Jusepe de Ribera, a catalogue raisonné*, 189, n° A-21.
- 39 Motif que le peintre devait reprendre, tel quel, dans son *Bélisaire* du Musée de Lille (pour le soldat à gauche). Dans la réduction d'atelier de ce tableau (1784, Louvre), le geste du soldat est différent, la main gauche étant présentée cette fois de façon oblique. Ceci permettrait d'affirmer, une fois de plus, que cette figure n'est pas de David, mais est l'oeuvre d'un assistant—on a parlé de François-Xavier Fabre (voir Robert Rosenblum, « Jacques-Louis David at Toledo », *Burlington Magazine*, CVII [1965], 473-75). A noter qu'Anne-Louis Girodet, cet autre élève de David, reprendra, dans sa *Mort de Camille* (1785, Musée de Montargis), pour le personnage à l'extrême gauche, ce même motif de la main qui s'aplatit contre le plan-surface du tableau. Hommage d'un disciple à son maître?

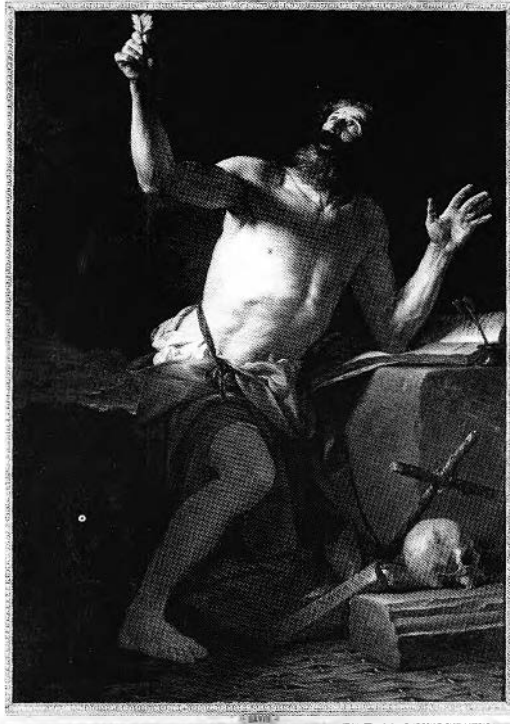


FIGURE 24. Jacques-Louis David, *Saint Jérôme* (daté de 1780, mais peint en 1779), huile sur toile (174 × 124 cm.). Collection Fabrique Notre-Dame de Québec, en dépôt au Musée du Séminaire de Québec, numéro d'inventaire Pe 34.984 (Photo : Musée du Séminaire de Québec — Patrick Altman).



FIGURE 25. Jules David, *Saint Jérôme*, eau-forte, tirée de son ouvrage *Le peintre Louis David (1748-1825). Suite d'Eaux-fortes d'après ses Oeuvres gravées par J. L. David son petit-fils*, Paris, 1882 (Photo : Bibliothèque Nationale, Paris).



FIGURE 26. Jusepe de Ribera, *Saint Jérôme et l'Ange*, 1621, eau-forte (31.8 × 23.8 cm.). Hispanic Society of America, New York (Photo : Reproduite d'après l'ouvrage de Jonathan Brown, *Jusepe de Ribera: Prints and Drawings* [Princeton, 1973]).



FIGURE 27. Jusepe de Ribera, *Saint Jérôme et la trompette du Jugement dernier*, 1621, eau-forte (32.5 × 24.6 cm.). The Metropolitan Museum of Art, New York, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1953 (53.512.5) (Photo : The Metropolitan Museum of Art, New York).



FIGURE 28. Jusepe de Ribera, *Saint Jérôme et l'Ange du Jugement dernier*, 1626, huile sur toile (262 × 164 cm.). Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Naples (Photo: Reproduite d'après l'ouvrage de Jonathan Brown, *Jusepe de Ribera: Prints and Drawings* [Princeton, 1973]).



FIGURE 29. Jusepe de Ribera, *Saint Jérôme*, 1629, huile sur toile (125 × 100 cm.). Galleria Doria Pamphili, Rome (Photo: Reproduite d'après l'ouvrage de Jonathan Brown, *Jusepe de Ribera: Prints and Drawings* [Princeton, 1973]).



FIGURE 30. Jacques-Louis David, *Patrocle*, c. 1780, huile sur toile (125 × 170 cm.). Musée Thomas Henry, Cherbourg, numéro d'inventaire 835-102 (Photo: Musée Thomas Henry, Cherbourg).