

# Un portrait de David par Nicolas-Bernard Lépicié?

SYLVAIN BÉDARD, ÉTUDIANT AU DOCTORAT À L'UNIVERSITÉ DE PARIS IV SORBONNE

## Abstract

In this article, the author proposes that the physiognomy of the painter Jacques-Louis David should be recognized in a *Portrait d'homme* belonging to the Musée Bonnat in Bayonne. This comparison is first of all based on the fairly close resemblance that exists between this head, painted by Nicolas-Bernard Lépicié (1735-84), and reliable, known effigies of David, such as his self-portrait of 1794 in the Louvre. It must be said that the quite particular characteristics of the painter have always facilitated his identification. David, in fact, had the left part of his face deformed by a swelling, the outcome of a wound

received during his youth. This physical characteristic is present in Lépicié's sitter, along with other distinctive traits of the painter, such as his broad, straight brow, his circumflex-shaped eyebrows, and finally, the slightly bulging tip of his nose.

We know, moreover, that the two painters each occupied a studio in the Louvre between the years 1782 and 1784. It may be that this "neighbourhood" provided the occasion for them to cultivate a certain relationship and ties of which the Bayonne canvas now constitutes the only evidence.

Il y a tout juste trente ans, l'historien d'art français Jacques Wilhelm faisait paraître un article dans lequel il dressait une liste, qui ne se voulait pas exhaustive, des portraits et autoportraits de Jacques-Louis David<sup>1</sup>. L'idée générale de ce texte était que la physionomie pour le moins particulière du peintre rendait son identification assez facile. David, on le sait, avait le côté gauche du visage déformé par une grosseur, conséquence d'un coup de fleuret reçu dans sa jeunesse<sup>2</sup>. Cette enflure, qui n'allait cesser de croître avec les années, jusqu'à le défigurer en partie à la fin de sa vie, permettait, selon l'auteur, de reconnaître presque à coup sûr les traits du peintre<sup>3</sup>. En guise de conclusion à son étude, Wilhelm disait espérer qu'une telle énumération de portraits puisse à son tour susciter «l'identification d'autres effigies de l'artiste»<sup>4</sup>.

Or un beau *Portrait d'homme*, que conserve le musée Bonnat à Bayonne, nous paraît justement pouvoir prétendre à ce titre. La toile (fig. 1), qui n'est ni signée ni datée, est donnée à Nicolas-Bernard Lépicié (1735-84)<sup>5</sup> et a fait partie un temps de la collection du peintre Léon Bonnat (1833-1922) avant son legs au musée<sup>6</sup>. On ne saurait en passant mettre en doute cette attribution du tableau à Lépicié. Comme le notait naguère Philippe Gaston-Dreyfus, les portraits de cet artiste reprennent à peu près toujours les mêmes éléments, les mêmes tons: «[...] ses personnages sont habillés en gris, le fond du tableau est gris, et un foulard blanc ou une chemise blanche arrêtent la lumière et l'oeil. Le charme de sa palette est dans le ton argenté de ces gris»<sup>7</sup>. Une description qui s'applique en tous points à notre toile.

Le rapprochement que nous faisons ici entre l'inconnu de Bayonne et David nous est d'abord suggéré par la ressemblance assez nette qui existe entre cette tête et l'autoportrait - célèbre - du peintre au Louvre (fig. 2). On retrouve dans les deux cas le même front droit et dégagé, les mêmes

sourcils en forme d'accent circonflexe; on remarque surtout la présence de cette déformation à la joue gauche (que l'on voit à droite dans le tableau du Louvre, David s'étant peint à l'aide d'une glace) qui fait en sorte d'entraîner de ce même côté l'arête du nez, au bout légèrement renflé. Seule en fait la coiffure du modèle, qui diffère d'une toile à l'autre, laisse supposer que ces portraits ont été peints à quelques années d'intervalle. En effet, chez Lépicié, le personnage est encore coiffé à la mode de l'Ancien Régime, les cheveux, légèrement bouclés sur les côtés se trouvant retenus derrière à l'aide d'un ruban noir; tandis que dans son autoportrait, peint au sortir de la tourmente révolutionnaire (en 1794), David apparaît le cheveu au naturel, un peu ébouriffé, comme il était souvent de mise alors.

Bien évidemment, lorsqu'il s'agit d'établir l'identité d'un personnage par le seul jeu de la ressemblance physique, la prudence devrait être de rigueur. Surtout si l'on sait que la toile de Bayonne a pu, par le passé, être considérée comme un autoportrait de Lépicié. Une édition ancienne du catalogue du musée Bonnat la présente en effet comme étant «peut-être le portrait de l'artiste»<sup>8</sup>; une identification, avouons-le, insoutenable, le modèle ne ressemblant en rien aux portraits sûrs de Lépicié que nous connaissons, tel son *Autoportrait* présenté au Salon de 1777 (n° 17 du livret), que conserve maintenant le musée Gulbenkian de Lisbonne<sup>9</sup>. Du reste, dans un ouvrage récent consacré à la collection du musée de Bayonne, Vincent Ducourau, beaucoup plus prudent, ne désigne plus notre toile que sous le titre de *Portrait d'homme*<sup>10</sup>.

La comparaison de la toile de Lépicié avec un autre autoportrait de David, qui se trouve dans une collection privée à Bruxelles (fig. 3), devrait, sur ce point, permettre de conforter encore notre hypothèse. Dans ce dessin, qui n'est pas daté, mais que l'on peut faire remonter aux années 1785-88 environ, David s'est représenté de profil droit,

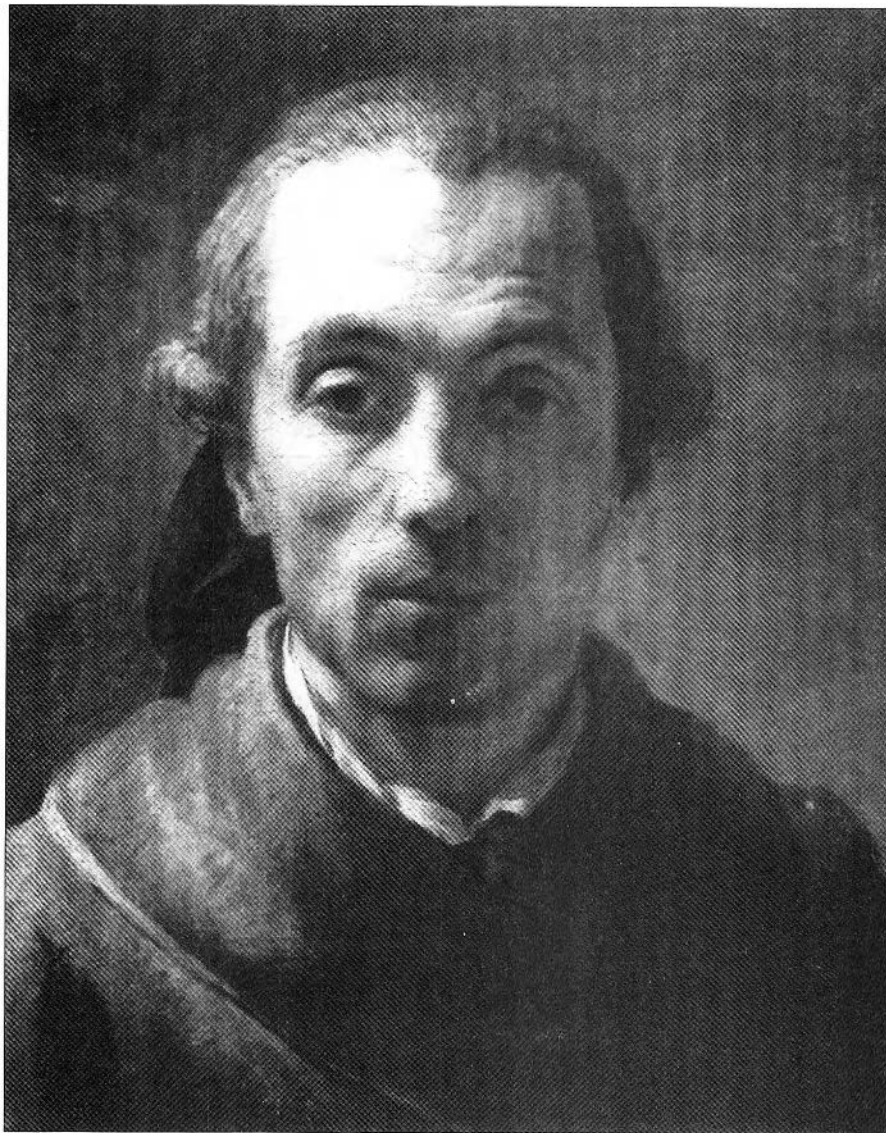
Figure 1. Nicolas-Bernard Lépicié, *Portrait d'homme*, non daté. Huile sur toile, 45 X 37 cm. Musée Bonnat, Bayonne (Photo: Musée Bonnat, Bayonne).

dans un médaillon, sans doute afin de dissimuler le côté déformé de son visage. On y remarque entre autres cette bosse au milieu du nez, visible dans la plupart des portraits du peintre, et qui est présente dans l'oeuvre de Lépicié, de même que la forme très particulière des sourcils de l'artiste, relevés en leur milieu, que nous notions déjà à propos du portrait de Bayonne. Que la chevelure de David paraisse dans ce cas-ci plus abondante s'explique: il porte cette fois une perruque que termine une longue et fine tresse<sup>11</sup>.

Une fois notés les traits de parenté qu'offrent entre eux ces portraits, il nous faut bien évidemment poser la question, pour expliquer l'existence de la toile de Bayonne: David et Lépicié ont-ils été en rapport l'un avec l'autre?

Les biographes et les spécialistes des deux peintres n'ont fait état jusqu'à présent d'aucune relation entre les deux hommes. Nous savons cependant que ces derniers ont été, un temps, «voisins» au Louvre, où chacun disposait d'un logement qui lui servait en même temps d'atelier. Il n'est pas exclu qu'ils aient pu à ce moment entretenir certains rapports; liens d'amitié, sinon de bon voisinage, dont la toile de Bayonne resterait, à ce jour, l'unique témoignage. On imagine volontiers qu'à l'intérieur de ce grand Louvre, que la monarchie française avait en partie abandonné à ses artistes les plus méritants, de tels rapprochements étaient fréquents, voire inévitables.

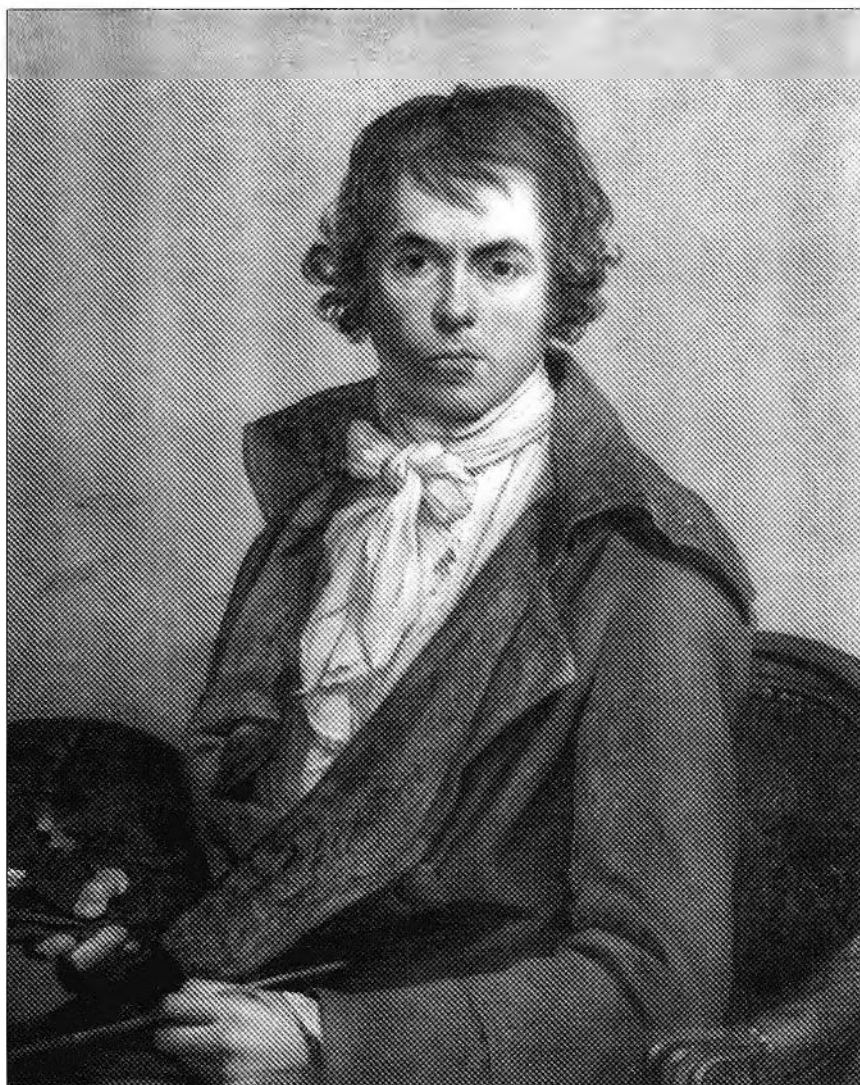
Lépicié, dont le père (François-Bernard) avait été nommé secrétaire de l'Académie royale en 1737, allait, à partir de 1748, habiter au Louvre avec toute sa famille, dans un logement fourni par l'administration royale<sup>12</sup>. À la mort de son père (en 1755), Nicolas-Bernard continua d'occuper avec sa mère et sa soeur ce logement qui se trouvait, nous dit son biographe, «du côté de la cour du vieux Louvre»<sup>13</sup>, c'est-à-dire dans le périmètre formé par la Cour Carrée. Ce local était situé au second étage, dans l'aile du bâtiment se trouvant à droite lorsqu'on quitte la cour par l'actuelle porte Marengo, anciennement nommée porte du Coq<sup>14</sup>. Plus tard, en 1783, le sculpteur Augustin Pajou ayant abandonné ses quartiers sous la Grande galerie (la partie



du palais où se trouvaient la plupart des ateliers occupés par les artistes), Lépicié allait obtenir de la Direction générale des Bâtiments du roi la permission d'emménager dans cet autre atelier<sup>15</sup>, qu'il devait conserver jusqu'à sa mort.

Quant à David, nous savons que quelques mois après son agrément à l'Académie royale, survenu le 24 août 1781, il allait pouvoir bénéficier lui aussi de la grâce d'un logement au palais. Ce n'était d'ailleurs pas la première fois que l'artiste s'installait au Louvre: il y avait habité entre 1769 et 1774, alors qu'il résidait chez son protecteur Michel Sedaine, qui était secrétaire de l'Académie d'architecture<sup>16</sup>. Il s'agissait, cette fois-ci, de l'ancien logement du peintre Pierre-Antoine Beaudoin, gendre de Boucher, mort en 1769. Sa veuve, qui était parente de David par son père, avait pu conserver cet atelier, occupé, depuis son remariage en 1773

Figure 2. Jacques-Louis David, *Portrait de l'artiste*, 1794. Huile sur toile, 81 X 64 cm. Musée du Louvre, Paris (Photo: © Réunion des Musées Nationaux).



avec Charles-Étienne Cuvillier, premier commis de la Direction des Bâtiments, par son frère, l'architecte Juste-Nathan Boucher. À la mort de ce dernier (survenue le 17 janvier 1782), Mme Cuvillier allait offrir à l'administration de céder ce logement à David. Une offre acceptée par d'Angiviller<sup>17</sup>. Cet atelier-logement se trouvait, contrairement aux nouveaux quartiers de Lépicié, du côté de l'ancienne Cour Carrée, au premier étage, dans l'aile de la Colonnade, celle faisant face à l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. On y accédait par l'«Escalier des Artistes», situé à gauche, sous la porte Saint-Germain<sup>18</sup>.

Nous sommes encore assez mal renseignés sur les relations de David avec ses confrères académiciens à l'époque où il obtient de l'administration royale le privilège d'habiter le Louvre. Selon Philippe Bordes, «[...] il n'est pas exclu, d'ailleurs, qu'il se soit tenu volontairement à l'écart de ses rivaux dans cette société d'artistes»<sup>19</sup>. On connaît les

démêlés du peintre avec l'Académie et son directeur Jean-Baptiste-Marie Pierre (1714-89) au moment où il avait pensé présenter son tableau de Saint Roch comme morceau d'agrément, une toile qui n'avait pas été peinte à Paris comme le prescrivait le règlement. Sa toile refusée, David avait dû exécuter un nouveau tableau, en l'occurrence son *Bélisaire*, pour satisfaire aux statuts de la Compagnie. Ce premier camouflet des autorités officielles, dont David avait pris ombrage, allait être suivi d'autres rebuffades à mesure de l'avancement de la carrière du peintre. Revenant sur cette question des rapports conflictuels de David avec l'Académie, Bordes rappelait récemment encore que l'épisode du morceau d'agrément

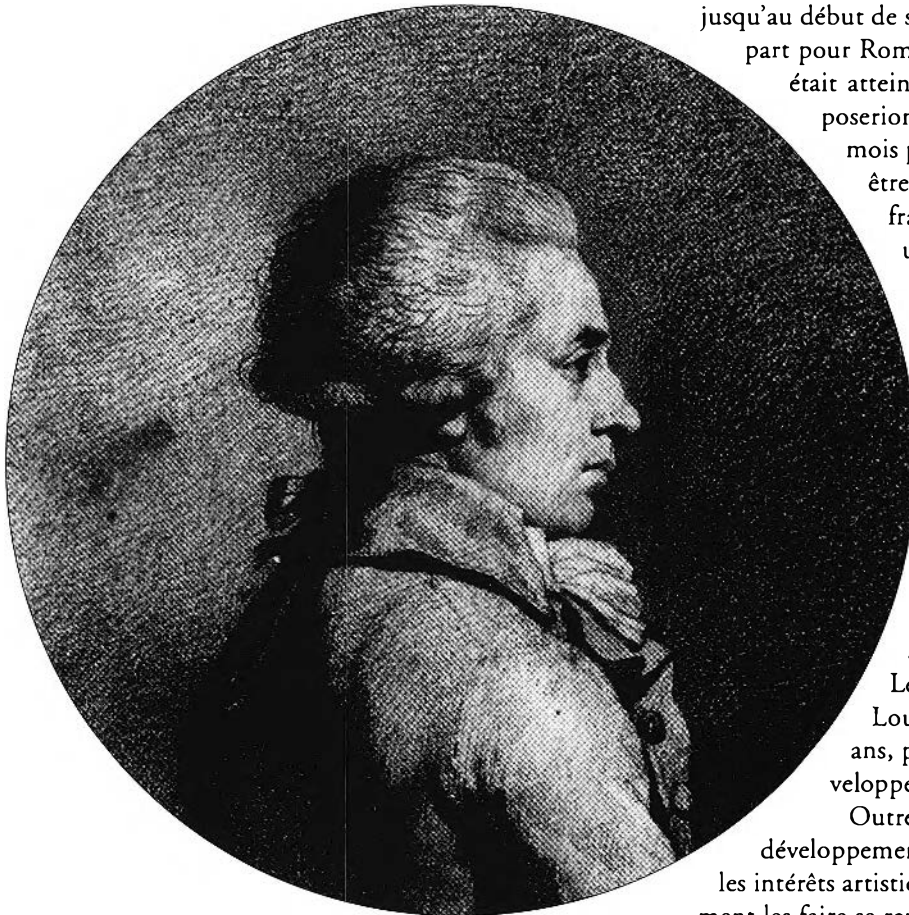
*[...] had been followed by the tense exchanges over the dimensions of the Horatii [1785], the harsh treatment of his pupils at the 1786 Grand Prix de Rome contest, the limited freedom in the choice of subject matter for the crown commissions, and any number of "despotic" decisions made by the officers administering the academy*<sup>20</sup>.

Il poursuivait plus loin en disant que «*The measure that most embittered him toward the royal arts administration was probably their refusal to appoint him director of the French Academy in Rome in 1787*»<sup>21</sup>.

Cela dit, à l'époque qui nous occupe (soit le début des années 1780), ces sentiments de défiance de David envers l'Académie royale ne semblent pas avoir été encore très marqués; en tout cas pas au point de lui interdire de poser pour l'un de ses confrères, fût-il académicien. En fait foi cette lettre du peintre à son vieux maître Vien, écrite de Rome le 13 décembre 1784, où il demandait à ce dernier (en post-scriptum) de bien vouloir témoigner son attachement à «MM. Roslin, Peyron et Vincent, sans oublier Taillasson et M. et M<sup>me</sup> Vanloo»<sup>22</sup>; des artistes qui, à cette date, étaient tous, sans exception, ses confrères à l'Académie royale.

Dans ce contexte, quelles pouvaient être les relations du peintre avec Lépicié, lui-même membre de la Compagnie et son aîné de treize années? Si l'on en croit son biographe, Lépicié ne semble pas avoir établi des liens très forts avec ses collègues de l'Académie royale, sa personnalité un

Figure 3. Jacques-Louis David, *Portrait de David par lui-même*, non daté. Dessin, dimensions inconnues. Collection privée, Bruxelles (Photo: Bulloz, Paris).



peu effacée y étant sans doute pour quelque chose. Gaston Dreyfus parle de lui comme d'un être «nerveux et impressionnable à l'excès», ajoutant que «[le] peu que nous connaissons de son caractère nous permet de supposer qu'il était très doux, très timide et très modeste»<sup>23</sup>. Nous lui connaissons pourtant quelques portraits d'artistes qui, pour la plupart, évoluaient dans son entourage immédiat du Louvre, preuve qu'il pouvait entretenir des relations amicales avec certains de ses confrères. Si l'on fait exception de celui assez célèbre du fils de Joseph Vernet, Carle, qui fut son élève et qu'il a peint vers l'âge de quatorze ans (1772, Louvre), l'artiste nous a laissé les portraits du sculpteur Jean-Baptiste Pigalle<sup>24</sup>, de Madame Vigée-Lebrun<sup>25</sup>, de même que celui dessiné de Chardin<sup>26</sup>, son autre voisin au Louvre. Il ne serait donc pas déraisonnable de penser qu'une amitié avec David ait pu, de la même façon, donner lieu à l'exécution d'un portrait. Au surplus, comment imaginer que parmi tous les collègues de David à l'Académie il ne s'en soit pas trouvé au moins un qui ait eu la bonne idée de nous laisser son image<sup>27</sup>.

C'est en janvier 1782 que David allait prendre possession de son nouvel atelier du Louvre, qu'il devait habiter

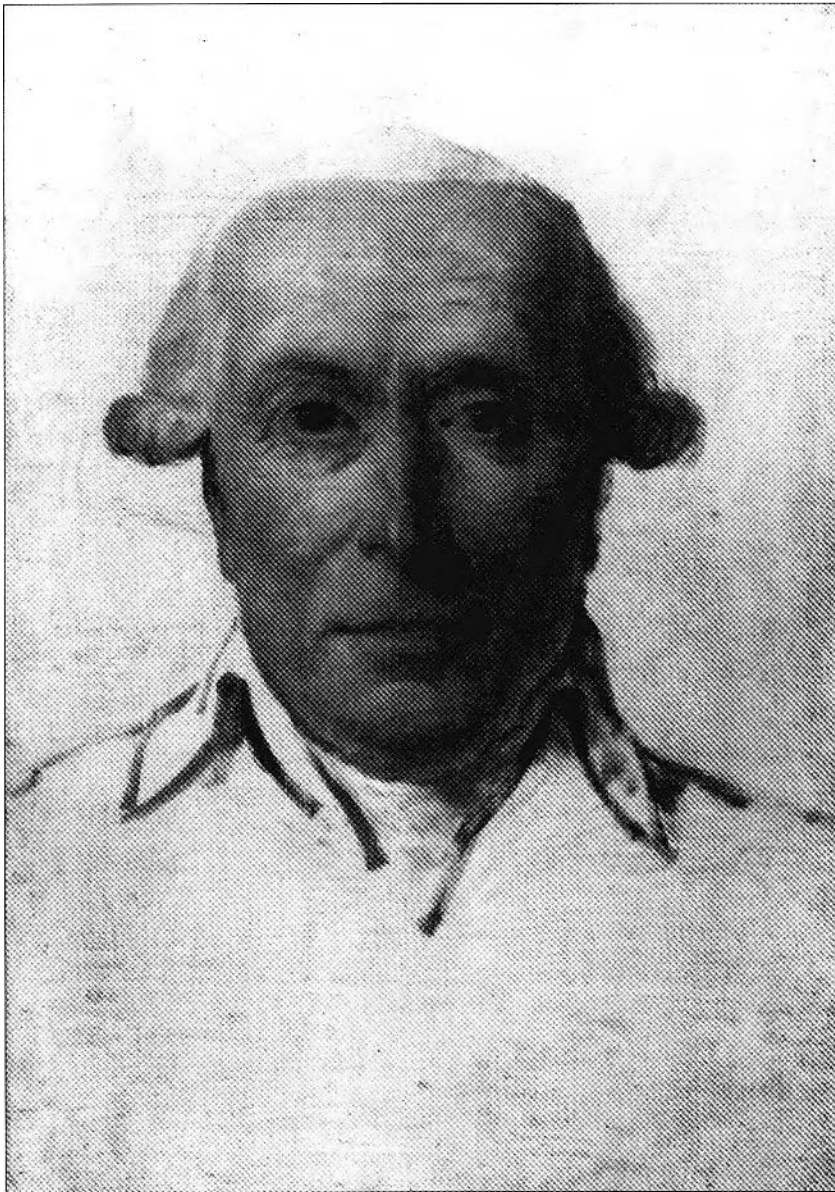
jusqu'au début de septembre 1784, date de son second départ pour Rome<sup>28</sup>. Le 15 du même mois, Lépicié, qui était atteint de tuberculose, mourait<sup>29</sup>. Nous disposerions dès lors d'une période de trente-deux mois pendant lesquels les deux artistes purent être amenés à se côtoyer et, pourquoi pas, à fraterniser. Cela nous fournirait du coup un élément de datation pour la toile de Bayonne: vers 1782-84. À ce moment, David, qui était né en 1748, pouvait avoir, au plus, trente-six ans, ce qui paraît assez correspondre à l'âge du modèle de Lépicié, à une ou deux années près. Cet écart d'environ dix années entre la réalisation du portrait de Bayonne et celle de l'autoportrait de 1794 de David pourrait, en outre, permettre d'expliquer le visage plus émacié, aux pommettes légèrement saillantes, que montre le personnage chez Lépicié, tandis que dans son portrait du Louvre, David, alors âgé de quarante-six ans, présente un faciès aux contours plus enveloppés.

Outre cette proximité physique, propice au développement de liens plus étroits, nous savons que les intérêts artistiques des deux hommes pouvaient également les faire se rencontrer.

Rappelons que vers les années 1781-83, David commence à jouir d'une réputation enviable parmi les cercles artistiques parisiens. Il est, depuis son retour de l'Académie de France à Rome (1780), l'une des figures montantes de la jeune école «antique», avec d'autres peintres comme Peyron, Vincent, Ménageot, groupe sur lequel le directeur des Bâtiments d'alors, le comte d'Angiviller, fondait de grands espoirs. L'exposition de son *Bélisaire* (musée de Lille) et de son grand tableau de Saint Roch (musée de Marseille) lui avait assuré, lors du Salon de 1781 (le premier auquel il ait participé), des critiques élogieuses de la part de la presse spécialisée; succès renouvelé à l'occasion de la présentation de sa toile *La Douleur d'Andromaque* (Louvre), son morceau de réception à l'Académie, au Salon suivant (1783).

Formé à l'école éclectique de son maître Carle Van Loo, Lépicié dut, comme bien d'autres de ses confrères, subir l'attraction de ce jeune talent dont le style paraissait alors si neuf. Il avait du reste déjà commencé à évoluer vers cette peinture d'histoire, noble et sévère, au moment où David connaissait ses premiers succès au Salon. Dans de grandes toiles comme le *Courage de Porcia* (1777, musée des beaux-arts de Lille), *Regulus quittant Rome pour se rendre à Car-*

Figure 4. Jacques-Louis David, *Portrait de Mazzei*, 1790. Huile sur toile, 49 X 33 cm. Musée du Louvre, Paris (Photo: © Réunion des Musées Nationaux).



*thage* (1779, musée de Carcassonne) ou *La piété de Fabius Dorso* (1781, musée des beaux-arts de Chartres), l'artiste s'essayait à traiter de ces sujets romains que la nouvelle esthétique néo-classique avait mis à la mode. Le succès mitigé de ces productions auprès de la critique des Salons - seul fut admiré son tableau de Porcia, de 1777 - allait cependant vite anéantir les prétentions de Lépicié dans ce genre de la peinture édifiante d'inspiration classique<sup>30</sup>. (Le peintre allait dès lors se rabattre presque exclusivement sur ces petites scènes de genre, à la manière des Hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle, où une certaine réussite l'attendait.) Malmené par une critique qui lui refusait le droit aux «grands ouvrages», Lépicié a peut-être alors cherché à manifester son admiration pour la peinture de son jeune et brillant collègue,

qu'il avait entre-temps appris à connaître, en peignant son portrait. Quoique, fidèle à sa personnalité, il nous donne ici une image de David toute en simplicité.

La toile de Bayonne se présente en effet comme une oeuvre intimiste, qui échappe à toute ostentation dans la mise en scène. Il s'agit là, dirons-nous, d'un portrait de peintre à peintre, où les qualités proprement picturales de l'oeuvre semblent primer sur tout le reste. On remarquera par exemple le rendu assez sommaire de la toile, brossée avec une grande économie de moyens. Aussi la sobriété de la mise en scène, le champ de l'image étant occupé presque essentiellement par le visage du modèle. Enfin le format réduit du tableau (45 X 37 cm), qui lui confère un caractère avant tout privé.

On pourra, à ce sujet, questionner le fait que Lépicié n'ait pas offert après coup ce portrait à David, pas plus qu'il n'ait pensé l'exposer au Salon. En fait, loin de poser une énigme de plus, ce trait de caractère de l'artiste résumerait assez bien à notre avis le personnage timide et effacé dont parlent ses biographes.

Remarquons également que David n'est pas représenté ici en tant qu'artiste: ni chevalet, ni palette ne sont là pour rappeler sa qualité de peintre. C'est le personnage privé, plutôt que le jeune académicien déjà auréolé d'un certain succès public, que nous montre Lépicié, façon peut-être d'insister sur cette amitié encore naissante qui le liait à son modèle. Il faut dire aussi qu'en cette fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le portrait d'artiste en France cherche parfois à se démarquer de

cette tradition iconographique qui, depuis deux siècles au moins, tend invariablement à représenter le modèle dans son atelier, entouré d'accessoires propres à son art. Il n'est pas rare alors que les peintres préfèrent, à ces représentations typées et conventionnelles, des images plus neutres, débarrassées de tout décor, où l'aspect psychologique du personnage est davantage mis en relief<sup>31</sup>.

Nous notions à l'instant le caractère fort peu «officiel» de ce portrait. Malgré une mise en page toute simple, la toile reste de première force: le regard tranquille du modèle, fixé directement sur le spectateur, étant d'une grande efficacité. Si le fait de placer le personnage en stricte frontalité n'est pas sans précédent à l'époque - pensons à

certain portraits au pastel d'un Jean-Baptiste Perronneau (1715-83)<sup>32</sup> - un tel parti semble cependant assez nouveau chez Lépicié, du moins en ce qui concerne ses portraits d'hommes. L'ouvrage de Gaston-Dreyfus indique en effet que si ses modèles masculins sont presque toujours représentés à mi-corps, la plupart d'entre eux sont montrés de trois quarts, leur silhouette se détachant alors sur un fond neutre.

À ce propos, serait-ce pousser trop loin l'analogie que de voir dans le portrait présumé de Filippo Mazzei (dit aussi de C.C. Danyel de Kervégan) par David (fig. 4)<sup>33</sup> une descendance directe de notre toile? Avec sa présentation toute frontale, ses ombres portées, cette figure, peinte en 1790, rappelle assez étrangement la toile de Bayonne, surtout dans le traitement des cheveux qui semble identique dans les deux cas. David pouvait-il avoir en tête sa propre effigie par Lépicié au moment de peindre ce portrait? La ressemblance entre les deux oeuvres reste, disons-le, troublante.

En fait, l'intérêt d'identifier l'inconnu du musée Bonnat devrait être, si nous avons été convaincant, d'un double bénéfice. On disposerait de ce fait d'une oeuvre de qualité à ajouter à l'iconographie traditionnelle de David, peu riche finalement en portraits de jeunesse. D'autre part, cette amitié de David avec un académicien de la trempe de Lépicié pourrait permettre d'éclairer un peu plus les rapports qu'entretenait le peintre des *Horaces* avec le corps académique à l'avant-veille de la Révolution.

1 J. Wilhelm, «David et ses portraits», *Art de France*, IV (1964), 158-73.

2 Jules David, *Le peintre Louis David 1748-1825. Souvenirs et documents inédits* (Paris, 1880-82), I, 8, raconte ainsi l'anecdote: «Ce fut pendant ses dernières années d'atelier qu'arriva l'accident qui lui déforma le visage. Dans un assaut, disaient ses enfants, un fleuret l'atteignit à la mâchoire supérieure. La blessure mal soignée amena une exostose qui ne cessa de grandir et d'ajouter à son défaut de prononciation». Daniel et Guy Wildenstein, *Documents complémentaires au catalogue de l'oeuvre de Louis David* (Paris, 1973), qui reprennent l'information de Jules David, placent l'épisode de la blessure vers 1773-74 (6, document n° 29).

3 Wilhelm, «David et ses portraits», 160, rappelait toutefois que certains artistes, désireux sans doute de représenter de manière plus obligeante leur ancien maître ou collègue, avaient pris soin parfois d'atténuer quelque peu cette déformation.

4 Wilhelm, «David et ses portraits», 172.

5 Élève de son père, le graveur du roi et secrétaire de l'Académie royale François-Bernard Lépicié (1698-1755), puis du Premier peintre du roi, Carle Van Loo (1705-1765), à partir de 1751, Lépicié avait obtenu une seconde place au concours du Prix de Rome en 1759. Il ne devait jamais faire le voyage d'Italie. Agréé

par l'Académie en 1764 avec son tableau *Guillaume le Conquérant envahissant l'Angleterre* (Caen, Abbaye aux Hommes), il était reçu par la Compagnie en 1769 sur la présentation de sa toile *Chiron instruisant Achille* (Troyes, Musée des beaux-arts et d'archéologie). Adjoint à professeur en 1770, il devint professeur en titre à l'Académie royale en 1777. Voir, pour la biographie du peintre, Philippe Gaston-Dreyfus, «Catalogue raisonné de l'oeuvre peint et dessiné de Nicolas-Bernard Lépicié (1735-1784)» [1910], remis à jour et publié par les soins de Florence Ingersoll-Smouse dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français* (1922), 134-283; de F. Ingersoll-Smouse toujours, «Nicolas-Bernard Lépicié», *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, XLIII (1923), 39-43, 129-36 et 365-78; ainsi que les catalogues d'expositions, *Le Siècle de Louis XV. Peinture Française de 1710-1774*, Galerie nationale du Canada (Ottawa, 1976), 60-61; *Diderot et l'art de Boucher à David. Les Salons: 1759-1781*, Hôtel de la Monnaie (Paris, 1984-85), 307-9; et *Les Amours des Dieux. La Peinture mythologique de Watteau à David*, Galeries nationales du Grand Palais (Paris, 1991-92), 391.

6 L'historique de l'oeuvre reste mal connu. Ainsi, M. Vincent Ducourau, conservateur du musée Bonnat, nous disait ne posséder aucune information à ce sujet (communication écrite du 5 juin 1990). La toile n'apparaît pas à la vente après décès de l'artiste du 10 février 1785 à l'hôtel de Bullion (voir *Catalogue de la vente de l'atelier du peintre Nicolas Bernard Lépicié*, par F. Basan [Paris, 1785]), non plus que l'on retrouve sa trace dans les anciens catalogues de ventes de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ou du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle n'est pas non plus répertoriée par Gaston-Dreyfus dans son «Catalogue raisonné» de 1910, aucune toile de Lépicié n'étant alors localisée au musée de Bayonne. Il y a bien le n° 136 de ce catalogue (192, «Lépicié [Portrait présumé de]» - non localisé) dont les dimensions (45 X 36 cm) correspondent à peu près à celles de notre toile, mais l'information qui l'accompagne, beaucoup trop sommaire, ne permet pas vraiment de se prononcer. Notre tableau, acheté par Bonnat à une date inconnue, dut faire partie du second groupe d'oeuvres léguées par le peintre au musée de Bayonne, à sa mort, en 1922 (n° d'inv. 1068). Rappelons qu'une première donation importante de l'artiste au musée de cette ville avait été faite dès 1901; voir V. Ducoureau et A. Sérullaz, cat. de l'exp., *Dessins français du XIX<sup>e</sup> siècle du Musée Bonnat à Bayonne*, Musée du Louvre, 69<sup>e</sup> exposition du Cabinet des Dessins (Paris, 1979), 9.

7 Gaston-Dreyfus, «Catalogue raisonné», 152.

8 Voir *Le musée Bonnat: catalogue sommaire...*, Musées nationaux (Paris, 1930), n° 829.

9 Sur cette toile, voir Gaston-Dreyfus, «Catalogue raisonné», n° 85, 180-81 (localisée alors dans la collection de M<sup>me</sup> la baronne Leonino).

10 V. Ducoureau, *Le musée Bonnat à Bayonne* (Bayonne, 1988), 70, et 68 (repr.). Il semble en fait que bien des portraits d'hommes de la main de Lépicié aient, à un moment ou l'autre, passé pour des autoportraits de l'artiste (voir Gaston-Dreyfus, «Catalogue raisonné», n° 122, 189 et n° 138, 192).

- 11 Cet autoportrait, dont il n'y a pas lieu de contester l'authenticité - il est reproduit dans l'ouvrage de René Verbraken, *Jacques-Louis David jugé par ses contemporains et par la postérité* (Paris, 1973), fig. 69 (sans pagination) - semble être à l'origine d'une série de portraits de l'artiste par quelques-uns de ses anciens élèves. Ainsi le très beau dessin de Jean-Baptiste Wicar (1762-1834) montrant David de profil droit (Paris, collection particulière), une feuille que reproduisent Annie Scottez et Hervé Oursel, cat. de l'exp., *Le Chevalier Wicar. Peintre, dessinateur et collectionneur lillois*, Musée des beaux-arts de Lille (Lille, 1984), n° 83, 73-74, et 75 (repr.), nous paraît être une reprise de l'original de David maintenant à Bruxelles. Une inscription manuscrite de Wicar, le long du cadre ovale de son dessin, indique que celui-ci a été fait à Florence en 1788 «d'après Girodet». Peut-être Wicar s'était-il alors servi d'une copie (sans doute dessinée) du portrait de son maître par Girodet, et non, comme le pense A. Scottez, d'un original de Girodet portraiturant David; voir Scottez et Oursel, *Le Chevalier Wicar*, 73. Une toile, qui se trouve au musée Pouchkine de Moscou - voir *La Peinture Française au Musée Pouchkine* (Paris, 1980), n° 122, 373 (repr.) - nous paraît de même produite à partir du prototype de Bruxelles. Considéré naguère comme un autoportrait de David, ce tableau a depuis été rejeté du catalogue de l'artiste: voir Antoine Schnapper, cat. de l'exp. *Jacques-Louis David (1748-1825)*, Musée du Louvre (Paris, 1989-90), 17. Wilhelm, «David et ses portraits», qui avait inclus cette oeuvre dans sa liste (164 et fig. 2, 162), sans toutefois aller jusqu'à la considérer comme un autoportrait du peintre, signale, sur son revers, une inscription ancienne qui la donne au peintre Antoine-Jean Gros (1771-1835).
- 12 «Brevet de logement aux vieux Louvre au sieur Bernard Lépicié, secrétaire de l'Académie de peinture et sculpture, chargé du dépôt des archives, titres, papier d'icelle, à la place de feu Jossemain; architecte. 2 juillet 1748», in J.-J. Guiffrey, «Logements d'artistes au Louvre. Liste générale des brevets de logement sous la grande galerie du Louvre depuis 1608 jusqu'en 1791...», *Nouvelles Archives de l'Art Français* (1873), 91, n° 132.
- 13 Gaston-Dreyfus, «Catalogue raisonné», 15.
- 14 J.-J. Guiffrey, «État des logements employés pour le service du Roi dans le Louvre et ses galeries, et dans les maisons appartenantes au Roi», *Nouvelles Archives de l'Art Français* (1873), 148.
- 15 On verra à ce sujet la lettre envoyée par le Premier peintre Pierre au comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments du roi, en (début d'année?) 1783 et publiée par Marc Furcy-Raynaud, «Correspondance de M. d'Angiviller avec Pierre», *Nouvelles Archives de l'Art Français*, Troisième série, XXII (année 1906 [1907]), 1-3, n° 412, de même que la réponse de d'Angiviller à cette lettre, datée du 29 avril 1783 (*ibid.*, 15, n° 428). Voir également Guiffrey, «Logements d'artistes au Louvre», 101, n° 190: «Brevet de logement aux galeries du Louvre en faveur du sieur Lépicié, peintre du roi et professeur de l'Académie, en place du sieur Pajou, démissionnaire. 16 mai 1783». Quant à l'ancien logement de Lépicié, il allait être repris dès 1783 par Antoine Renou (1731-1806), alors secrétaire adjoint de l'Académie (voir à ce sujet la lettre de Pierre à d'Angiviller citée ici en début de note).
- 16 Ph. Bordes, *Le Serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David* (Paris, 1983), 17.
- 17 J.-J. Guiffrey, «Correspondance du Directeur Général des Bâtiments du Roi et des artistes à l'occasion des logements et ateliers du Louvre (1755-1791)», *Nouvelles Archives de l'Art Français* (1873), 180, n° XV; ainsi que Schnapper, *Jacques-Louis David*, 116-17. Rappelons que, dès son retour de Rome, en 1780, David avait pu bénéficier d'un premier atelier à l'Hôtel de Ville de Paris, que lui avait obtenu l'architecte en charge du bâtiment, Pierre-Louis Moreau; voir Th. Gaehgans et J. Lugand, *Joseph-Marie Vien, Peintre du Roi (1716-1809)* (Paris, 1988), 326; également Schnapper, *Jacques-Louis David*, 113.
- 18 J.-J. Guiffrey, «État des logements», 147.
- 19 Bordes, *Le Serment du Jeu de Paume*, 19.
- 20 Ph. Bordes, «Jacques-Louis David's Anglophilia on the Eve of the French Revolution», *The Burlington Magazine*, CXXXIV (1992), 485.
- 21 Bordes, «Jacques-Louis David's Anglophilia», 485.
- 22 *Archives de l'Art Français*, Nouvelle période, I (1907), 324-26.
- 23 Gaston-Dreyfus, «Catalogue raisonné», 143. Ingersoll-Smouse, «Nicolas-Bernard Lépicié», 39, dépeint l'artiste de façon identique: «Homme timide, sensitif, consciencieux à l'excès [...], tout dévoué à ses élèves et à son art, menant une existence calme et recueillie, d'abord entre sa mère et sa soeur, ensuite seul avec cette dernière, tel fut, en résumé, ce peintre d'après les quelques notices biographiques et les documents qui nous sont parvenus».
- 24 Gaston-Dreyfus, «Catalogue raisonné», n° 140, 193.
- 25 Gaston-Dreyfus, «Catalogue raisonné», n° 152, 195.
- 26 Gaston-Dreyfus, «Catalogue raisonné», n° 347, 235.
- 27 Il existe bien un autre portrait de David, attribué généralement à Fragonard, qui fut lui aussi membre de l'Académie royale (collection privée, voir Wilhelm, «David et ses portraits», 160-64 et fig. 6, 166), mais ce tableau paraît plutôt dater de l'époque - vers 1773 - où les deux artistes travaillent ensemble au décor de l'hôtel particulier de la danseuse Marie-Madeleine Guimard, donc à un moment où David n'est pas encore académicien.
- 28 On ignore la date exacte du départ de David pour Rome, mais celle-ci doit se situer au tout début du mois de septembre. À la fin du mois de juillet 1784, le peintre avait déjà informé l'Académie de son intention de partir vers la fin du mois d'août suivant pour Rome, afin d'y exécuter son grand tableau des *Horaces*, une commande royale. Sur cette question du second voyage romain de David, on verra R. Michel, cat. de l'exp., *David e Roma, Villa Médicis* (Rome, 1981-82), 231-34; aussi, Schnapper, *Jacques-Louis David*, 119.
- 29 Dans une lettre du 19 septembre 1784 à Louis-Jean-François Lagrenée, dit l'Ainé, alors directeur de l'Académie de France à Rome, le Premier peintre, Pierre, annonçait ainsi le décès de l'artiste: «M. Lépicié est mort à quarante-huit ans après n'avoir joui qu'un an et un jour du logement des Galeries. Foible de santé,

son peu de facilité aggravait ses maux»; voir U. Van de Sandt, «Correspondance de Pierre avec les directeurs de l'Académie de France à Rome», *Archives de l'Art Français*, Nouvelle période, XXVIII (1986), Annexes, lettre n° 4, 113.

Notons qu'à son retour de Rome, au début du mois d'octobre 1785, David n'allait pas hériter de l'atelier de Lépicié aux galeries, comme on le pense souvent, mais retrouver son atelier de la Colonnade. Déjà, une note du 16 juillet 1784 inscrite dans le *Journal des Renvois et Décisions déposées au Bureau de la Direction Générale des Bâtiments du Roi* (Arch. Nat., O<sup>1</sup> 1215, 196, qu'a publiée E. Agius d'Yvoire dans Schnapper, *Jacques-Louis David*, 569) indiquait clairement les prétentions futures de David concernant son ancien atelier. On y lit: «Projet de M. David de partir pour Rome à la fin d'août, ce qui, dit M. Pierre, fera vacquer un atelier». Deux ajouts en marge (à droite), de deux mains différentes, viennent aussitôt contredire l'affirmation du Premier peintre: «M. Pierre se trompe. M. David n'abandonne pas son atelier logement. 16 juillet 1784», et «Non, il ne l'abandonne pas. S'il est vrai que d'Angiviller avait bel et bien pensé dès la fin septembre 1784 réserver l'atelier vacant de Lépicié à David, local que le peintre Wertmuller était autorisé à occuper jusqu'au retour de notre artiste de Rome - on verra à ce sujet la correspondance du directeur des Bâtiments avec Pierre, échangée entre le 23 septembre et le 13 novembre 1784 et qu'a publiée Furcy-Raynaud, «Correspondance de M. d'Angiviller», 72, n° 506; 75-76, n° 509; 76-77, n° 510; 78-79, n° 512; 323-24, n° 363, faussement daté du 16 octobre 1781 par l'éditeur, et 82, n° 516 - tout indique que c'est le graveur Berwick qui, après Wertmuller, allait s'installer à demeure dans l'atelier de Lépicié, ce que confirme une lettre de d'Angiviller à Pierre du 6 décembre 1784; Furcy-Raynaud, «Correspondance de M. d'Angiviller», 87, n° 523. Installé aux galeries dès la fin 1784, Berwick n'allait cependant recevoir son brevet de logement qu'en 1787; voir Guiffrey, «Logements d'artistes au Louvre», 102, n° 200 et note

1; et, du même auteur, «Succession des artistes dans chacun des logements de la grande galerie», *Nouvelles Archives de l'Art Français* (1873), 133 (dix-neuvième logement).

Pour en revenir à David, celui-ci allait continuer d'habiter son atelier de la Colonnade jusque vers 1797, avant d'en changer pour un autre, toujours au Louvre; voir Schnapper, *Jacques-Louis David*, 225-28. Il ne quittera finalement le palais qu'en 1805.

- 30 Gaston-Dreyfus, «Catalogue raisonné», 146 et cat. n° 36, 167 et n° 39, 168. Voir aussi Ingersoll-Smouse, «Nicolas-Bernard Lépicié», 130 et 365-78.
- 31 Une entorse à la tradition du portrait d'artiste dont David allait lui-même faire usage quelques années après pour un premier autoportrait peint, maintenant aux Offices à Florence. Selon Bordes, «Jacques-Louis David's Anglophilia», 489: «*In his Self-portrait of 1791 [...], David totally rejected the conventions which his academic colleagues were eager to exploit for the image of the successful painter.*».
- 32 Un bon exemple étant le portrait du chevalier de Camiran au musée des Arts Décoratifs de Bordeaux (65 X 54 cm, daté aux alentours de 1756). Sur cette oeuvre, voir le cat. de l'exp. *Le Port des Lumières. La Peinture à Bordeaux 1750-1800*, musée des Beaux-Arts de Bordeaux (Bordeaux, 1989), 76, n° 10 (repr.). Citons encore, de Perronneau, le portrait de Monsieur de La Renardière (au Louvre), d'une facture également proche de notre tableau.
- 33 Sur l'identification problématique du modèle de ce tableau, voir Bordes, «Un portrait de David identifié: l'insurgé américain Filippo Mazzei», *La Revue du Louvre et des musées de France*, n° 3 (1981), 159-62, et *Le Serment du Jeu de Paume*, cat. n° 8a («Filippo Mazzei»), 189-92; aussi Schnapper, *Jacques-Louis David*, n° 99 («Portrait présumé de C.C. Danyel de Kervégan»), 240.