

Arts et société

Hubertus Kohle

Arts et société

Essais sur l'art français (1734 – 1889)



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2009 Hubertus Kohle
Satz, Umschlaggestaltung, Herstellung und Verlag: Books on Demand GmbH, Norderstedt
ISBN: 978-3-8370-2321-3

Table des matières

Avant-popos	7
Le portrait de Gaspard de Gueidan par Hyacinthe Rigaud. Art et politique aristocratique sous l’Ancien Régime	9
La religion éclairée. <i>Saint Roch intercédant auprès de la Vierge pour la guérison des pestiférés,</i> de Jacques-Louis David	39
L’antiquité à la manière moderne. Le style de Jacques-Louis David en exil	51
La mort de Jacques-Louis David. Du rapport entre politique et esthétique en France sous la Restauration	71
La critique d’art comme tribune des idéaux révolutionnaires. L’exemple d’Auguste Jal	105
Spontanéité et reconstruction. Du rôle, de l’organisation et des compétences de la critique d’art par rapport à la théorie de l’art et à l’histoire de l’art (avec Stefan Germer)	129
Les illustrations du roman de Flaubert <i>Salammbô</i> dans l’art de la fin du XIXème siècle	159
La grande Histoire peinte avec les sentiments. La postérité de la Révolution et du Premier Empire dans l’art des Salons, sous la Seconde République et le Second Empire.	179
La Tour Eiffel, monument commémoratif de la Révolution française	217
Sources	239

Avant-popos

Les essais présentés ici ont été publiés en allemand depuis 1991. La plupart de ces essais, restés ici dans leur forme originelle, est le résultat d'une suite de conférences que j'ai organisées avec Gudrun Gersmann dans les années 1990, longtemps avant qu'elle soit devenue la directrice de l'institut historique allemand à Paris. Je remercie Côme Fabre (ancien élève à l'École Normale Supérieure de Paris) pour la traduction. Parmi ce recueil figure un essai qui a été écrit en collaboration avec Stefan Germer. Plus de dix ans après la disparition précoce de ce grand moderniste parmi les historiens allemands de l'art, je lui dédie ce livre, qui doit beaucoup à ses inspirations.

Munich, mars 2009

Le portrait de Gaspard de Gueidan par Hyacinthe Rigaud. Art et politique aristocratique sous l’Ancien Régime

L’homme du monde est tout entier dans son masque. Ce qu’il est n’est rien, ce qu’il paraît est tout pour lui.

Jean-Jacques Rousseau, *Emile*

« C’est un Peintre [...] qui s’applique à faire des portraits & qui y gagne de quoi bien faire bouillir son pot, parce qu’il n’y a point de bourgeoisie un peu coquette & un peu à son aise qui ne veuille avoir son portrait ». ¹

Cette remarque ironique, formulée en 1732 par un sagace observateur de la scène artistique française du temps, reflète la position ambivalente qu’occupe la peinture de portrait au XVIII^{ème} siècle. Important en quantité, ce genre de production ne détient toutefois qu’un rang médiocre au sein de la hiérarchie des genres. A mesure que se renforce le néoclassicisme qui rejette ce qu’il considère être les frivolités d’une époque, de plus en plus de voix s’élèvent pour reprocher au portrait sa prolifération abusive par rapport à la peinture d’histoire. L’administration royale des Beaux-Arts se voit par conséquent investie d’une mission consistant à compenser les préférences de la clientèle privée en restreignant ses encouragements officiels : ² mais cette initiative fut suivie de bien peu d’effets. Le fossé entre les besoins des consommateurs d’une part, et les prescriptions normatives issues de la théorie académique d’autre part s’agrandit toujours plus. Les Salons du XIX^{ème} siècle regorgent littéralement de portraits plus ou moins insignifiants ; ce genre se voit exposé à une critique si forte qu’elle dégénère

¹ César-Pierre Richelet : *Dictionnaire de la langue française, ancienne et moderne*. 2 vol., Amsterdam, 1732, Vol. 2, p. 453.

² Cf. Philip Conisbee : *Painting in Eighteenth Century France*, Ithaca, 1981, p. 111.

souvent en exaspération ouverte. Au même moment, la production de portraits photographiques atteint des proportions industrielles.

Le présent article se propose d'étudier simplement un portrait du XVIII^{ème} siècle, mais un portrait qui – telle est du moins notre thèse – se sert avec virtuosité des moyens de la grande peinture ainsi que de la capacité expressive du langage visuel classique. C'est l'occasion d'évaluer l'importance culturelle et sociale, au sens le plus large, de la peinture de portrait examinée d'abord comme outil de représentation dans le contexte de l'Etat des Temps modernes.

Le portrait de Gaspard de Gueidan est une huile sur toile (ill. p. 28) de Hyacinthe Rigaud conservée au musée Granet à Aix-en-Provence. Il s'agit d'une œuvre tardive au regard de l'abondante production de celui qui fut l'un des plus importants portraitistes de l'Ancien Régime. Né en 1659, Rigaud est parvenu à la fin du siècle à s'établir comme l'artiste qui sut donner au portrait de cour classique une dimension paradigmatique; avec le portrait de l'aristocrate provençal Gaspard de Gueidan, réalisé en 1734-1735 donc vers la fin de la carrière du peintre – mort en 1743 –, Rigaud réalise la transition avec le portrait rococo. Il conjugue un coloris plus clair et brillant à un aplanissement du langage formel auquel l'art de Régence avait ouvert la voie. Et pour quel résultat ! : Norman Bryson tient ce portrait pour un des témoignages artistiques les plus époustouffants du XVIII^{ème} siècle français, voire pour l'un des quatre ou cinq chefs-d'œuvres largement méconnus de l'art français.³ Je mettrai le caractère formel de l'œuvre de côté pour me concentrer d'abord sur son contenu.

On constate au premier abord que cette effigie de trois-quarts face n'est pas un simple portrait mais tient un rôle : il s'agit de ce que l'on nomme un *portrait historié*.⁴ Particulièrement choyé à la fin de l'ère baroque par Nicolas de Largillière et Jean-Marc Nattier, ce genre présentait – dans le cadre de la hiérarchie classique des genres – l'avantage décisif de pouvoir élever le portrait au rang de la peinture d'histoire. La figure n'est pas représentée de manière statique, elle décrit un mouvement de la gauche vers la droite. A cet instant d'action suggéré, que l'influent Roger de Piles, dans son *Cours de peinture par principes*, tenait pour

³ Norman Bryson : *Word and Image. French Painting of the Ancien Regime*, Cambridge, 1981, p. 100-101.

⁴ Cf. Rose Wishnevsky : *Studien zum "portrait historié" in den Niederlanden*, thèse, Munich, 1967.

difficile parce qu'il suppose un traitement très complexe du vêtement,⁵ s'ajoute un motif : le modèle tient dans ses mains une musette, instrument de musique dérivé de la cornemuse traditionnelle, où la ventilation ne se fait pas par la bouche mais par la compression d'un soufflet par l'avant-bras. Il est accompagné d'un chien tourné vers son visage.

Les attributs précisent le champ de signification du portrait : chien et musette définissent le modèle comme berger, rôle souligné par l'arrière-plan décrivant une campagne bucolique. Le spectaculaire costume dont les motifs fleuris et les tons changeants d'or, de brun, de rouge et de bleu évoquent la soie et le brocart précieux, a été également identifié comme un costume de berger ; Rigaud, qui obtint pour ce portrait la somme considérable de 3000 livres, l'enregistre sur son livre de raison sous la désignation suivante : « M. de Gueidan en habit champêtre ».⁶ Inutile de préciser qu'il s'agit d'une conception très stylisée du monde des bergers. Pas plus qu'il n'est besoin de rappeler l'importance du registre pastoral et bucolique dans la culture de cour en France, en particulier sous la Régence. Il suffit de songer à Watteau. Il est important toutefois d'évoquer la fonction de la pastorale en France à la fin du règne de Louis XIV.

Cette fonction fut étudiée il y a quelques années dans le remarquable ouvrage de Thomas Crow intitulé *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*.⁷ En référence à la théorie de Norbert Elias sur la société de cour,⁸ Crow rappelle la nostalgie attachée au mythe pastoral, le refuge aimable qu'il offre à une société aristocratique qui est passée sous la tutelle du monarque absolu. A Versailles, la noblesse de cour pouvait, à travers la vie des bergers, se souvenir d'une indépendance rêvée par rapport au pouvoir central. Le caractère champêtre de la pastorale permettait d'évoquer mélancoliquement l'autonomie seigneuriale

⁵ Roger de Piles : *Cours de peinture par principes*, 1708, réimpr. Genève, 1969, p. 277.

⁶ *Largillierre and the Eighteenth Century Portrait*, sous dir. de Myra Rosenfeld (catalogue d'exposition The Montreal Museum of Fine Arts), Montreal, 1980, p. 306.

⁷ Thomas Crow : *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*, New Haven, 1985. Cf. pour le domaine artistique hollandais, l'étude d'Alison McNeill Kettering : *The Dutch Arcadia. Pastoral Art and its Audience in the Golden Age*, Toronto, 1983.

⁸ Norbert Elias : *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Francfort-sur-le-Main, 1983 (première édition Darmstadt/Neuwied, 1969). Peu compréhensible est cependant la manière dont Crow, dans sa thèse centrale, affirme s'écarter d'Elias (p. 70) alors qu'il développe exactement la même interprétation liée à l'histoire sociale.

que l'aristocratie avait perdue à la suite de la modernisation et de la centralisation de l'Etat au XVIème siècle. On comprend mieux dès lors pourquoi cette culture du monde champêtre fit une importante réapparition après la mort du Roi-soleil et déjà pendant les deux décennies précédentes, à l'instant précis où le pouvoir de l'instance centralisatrice commença à vaciller. La vie rurale comme thème de réflexion trouva sa transposition artistique dans une cinquantaine de recueils d'égloues publiés dans la première moitié du XVIIIème siècle,⁹ et fut développée ensuite par les Lumières, pour opposer l'originel et le vrai aux dépravations de la Cour.

Qu'apportent ces références très générales à la compréhension du portrait de Gueidan par Rigaud ? Mais une question centrale doit être posée avant: qui était Gaspard de Gueidan, qui se fait ainsi représenter en berger ?

Nous savons qu'il était issu d'une famille originairement bourgeoise, native de Reillanne en Haute Provence, et qui avait fait fortune grâce au commerce.¹⁰ Le grand-père de Gaspard acheta au milieu du XVIIème siècle une charge à la Chambre des comptes, unité administrative qui avait pour vocation de rationaliser et unifier le royaume, et ce depuis bien avant le règne de Louis XIV. Les rois de France confiaient ces charges la plupart du temps à des bourgeois. Au même moment, ces chambres fournirent à la bourgeoisie l'opportunité de s'intégrer à la noblesse. Le premier pas de cette lente ascension avait donc été franchi par la famille de Gueidan. Celui de ses membres qui se laissa peindre par Rigaud devait consacrer toute sa volonté et son énergie à renforcer ce statut, quitte à engager pour cela des moyens plus que douteux. Né en 1688, Gaspard fit en 1712 son entrée au Parlement d'Aix-en-Provence en tant qu'avocat général, les parlements de province étant en premier lieu des instances de juridiction. Il poursuivait ainsi la voie tracée par son grand-père et devenait membre d'une institution qui, avec le temps, considérait que son rôle était surtout de défendre les intérêts de l'élite.

⁹ Cf. Margarethe Werner Fädler : *Das Arkadienbild und der Mythos der goldenen Zeit in der französischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*, Salzbourg, 1972, p. 65.

¹⁰ Pour cette note et les suivantes : Augustin Roux : « La famille de Gueidan d'après des documents inédits », in: *Une famille provençale, les Gueidan*, Arts et livres de Provence, 1956, p. 13 et suivantes ; Monique Cubells : *La Provence des Lumières. Les parlementaires d'Aix au XVIIIe siècle*, Paris, 1984, p. 42 et suivantes, p. 96 et suivantes.

Pour mesurer tout le sens du portrait, il est important de savoir que Gaspard avait atteint un premier sommet dans sa carrière au moment où l'œuvre fut réalisée. Son père le désigna en 1734 comme unique héritier de ses biens après que son fils Jean, mort jeune, eut délégué à son frère Gaspard la gestion des biens et intérêts de la famille.¹¹ A la fin des années 1730, les discours que Gaspard avaient prononcés devant le Parlement furent publiés.¹² Ces discours lui accordèrent une certaine renommée et lui donnèrent espoir d'être un jour nommé à l'Académie française, ce qui n'arriva jamais cependant. Il dut se contenter d'une place à l'Académie de Marseille, ce qui n'entamait en rien sa conviction d'être un esprit de valeur exceptionnelle. En 1740, il acquit finalement une des charges les plus enviables au parlement, celle de président à mortier. Cette promotion dépassait ses espérances. Cependant, peu de temps après avoir reçu la charge de gérer les biens de la famille, à peu près à l'époque où le portrait fut peint, il commença à modifier sa « tactique d'ascension » en tâchant d'améliorer l'arbre généalogique familial. Déjà en 1737, M. de Gueidan avait eu l'intention de demander au roi d'élever en fief le domaine familial de Valabre. Il s'agissait ainsi d'ajouter aux avantages matériels d'une simple propriété foncière, un ensemble de droits seigneuriaux de type féodal. Cet essai, qui n'est abscons qu'à première vue, rencontra l'opposition des villes engagées contre la reféodalisation.¹³ Il reflète exactement l'image d'une noblesse récente qui veut se donner le vernis de l'ancienne, et correspond aux aspirations, particulièrement développées en Provence, d'une noblesse de robe qui souhaite s'approprier la distinction de la noblesse d'épée. Cette prétention s'exprime également par les armoiries que Rigaud fait apparaître sur la musette. La protestation des villes ne parvient qu'à ralentir provisoirement l'ascension de Gueidan car peu de temps après apparaît la mention d'un fief que son propriétaire eut même l'occasion d'étendre pour le transformer en

¹¹ Roux (Cf. note 10), p. 25.

¹² Gaspard de Gueidan : *Discours prononcés au parlement de Provence par un de messieurs les avocats généraux*, 2 vol., Paris, 1739.

¹³ Augustin Roux : « La domaine de Valabre », in: *Une famille provençale* (cf. note 10), p. 111. Cf. F-X Emmanuelli: « La vie politique en Provence et en Comtat venaisin, du XVIIème au début du XIXème siècle », in: *Revue historique* n° 271, 1984, p. 63 à 82.

véritable marquisat en 1752.¹⁴ Gueidan devenait ainsi marquis et donc – même si de façon modeste – un grand seigneur.¹⁵

La charge parlementaire constituait bientôt un obstacle à une stratégie d'ano-blissement, étant donné que le parlement était synonyme de fonction publique du royaume, fortune roturière et naissance modeste dont le sort dépendait de la volonté royale. Depuis quelques décennies, certains historiens remettent en cause l'idée communément admise selon laquelle le parlement était une institution bourgeoise à l'origine.¹⁶ Toutefois dans le cas de la Provence, une étude détaillée de la noblesse parlementaire au XVIII^{ème} siècle démontre qu'elle était en moyenne bien plus récente que la noblesse non-parlementaire. Surtout, pratiquement personne au parlement n'était en mesure de prouver une ascendance noble remontant au Moyen-Age, contrairement à la noblesse d'épée.¹⁷

Gueidan commença dès les années 1730, et paradoxalement encore plus après son élection comme président à mortier, à prendre ses distances par rapport au parlement, se consacrant à des activités de l'esprit plus purement aristocratiques. Cela tient du « dégoût de la robe » qu'exprimaient non seulement la noblesse supérieure mais aussi les gens de robe eux-mêmes qui souhaitaient ainsi faire alliance avec l'aristocratie d'épée.¹⁸ A moyen de preuves bien minces, il tenta de persuader les généalogistes de son ascendance noble médiévale ; à l'un d'eux qui s'étonnait de ce que Gueidan, dans l'histoire visiblement arrangée de sa famille, occultait totalement les fonctions de son grand-père, il écrivit :

¹⁴ Cf. Claude-François Achard : *Dictionnaire de la Provence et du Comté venaisain*, Marseille, 1787. Réimpr. Genève, 1971, vol. 1, p. 385-386 ; Roux (cf. note 10), p. 29.

¹⁵ Certains de ses collègues au parlement, également d'origine bourgeoise, suivent une voie comparable : une abondante documentation permet de retracer l'affrontement de leurs aspirations seigneuriales avec la résistance populaire. Cf. Monique Cubells : « Un agronome aixois au XVIII^{ème} siècle : le président de la Tour d'Aigues, féodal de combat et homme des Lumières », in: *Annales du midi* n° 96, 1984, p. 31-59.

¹⁶ Cf. Pierre Goubert : *L'Ancien Régime*, Vol.1 : *La société*, Paris, 1969, p. 165.

¹⁷ Cf. Cubells (cf. note 10), p. 40-41.

¹⁸ Gaspard de Gueidan lui-même exprima ce « dégoût de la robe ». Cf. Cubells (cf. note 10), p. 96.

« C'est que, n'étant point ce qu'on peut appeler une famille de robe, ces charges, dont tous les autres se honoreraient, ne serviraient qu'à ternir la gloire que mes aïeux se sont acquise dans les armes. »¹⁹

Gueidan faisait remonter ses origines aux comtes de Forcalquier, une famille qui aurait participé aux croisades, meilleur gage de noblesse.²⁰ Naturellement, ses ancêtres roturiers devaient autant que possible être passés sous silence. On sait également que Gueidan ordonna de faire enlever les insignes de la présidence qui avaient été prévus pour le mausolée de la famille à Reillanne. De manière significative, Gueidan s'y attaqua peu après la mort de son père : il s'agit d'une véritable falsification de l'histoire.²¹ Gueidan se livra à d'autres manipulations de ce genre, qui le rendent dangereusement proche de M. Jourdain, le naïf parvenu auquel Molière, dans *Le Bourgeois gentilhomme*, a consacré l'une de ses plus belles satires. Les efforts déployés par Gueidan pour faire entrer ses trois enfants dans l'ordre de Malte, qui était réservé exclusivement à la noblesse, sont très éloquents à cet égard.

L'époque des Gueidan parlementaires prit effectivement fin avec Gaspard qui vendit en 1766 sa charge de président à mortier et se garda bien de destiner ses enfants à ce genre de carrière. Il passa commande des portraits de sa famille aux meilleurs peintres de l'époque, ceci à seule fin de prouver la distinction aristocratique de ses proches. Un exemple particulièrement frappant de cet esprit est le portrait de son fils Pierre-Secret de Gueidan, exécuté par le peintre local Claude Arnulphy : l'enfant n'arbore pas seulement l'ordre de Malte, mais pose avec une allure véritablement royale (ill. p. 29).²² Comme ses supposés

¹⁹ D'après Roux (cf. note 10), p. 28.

²⁰ Cette opinion était admise dans la littérature contemporaine spécialisée en généalogie, comme Achard (cf. note 14) ; Louis Ventre, dit Artefeuil : *Histoire héroïque de la noblesse de Provence*, Marseille, vol. 1, 1757, p. 535. Ce même Artefeuil était au demeurant apparu dans une version qui décrivait les fonctions des ancêtres de Gueidan, conformément à la vérité. L'ambitieux gouverneur fit interdire la diffusion de cette version. Cf. Roux (cf. note 10), p. 39.

²¹ Cf. Joseph Billioud : « Le mausolée et la chapelle de Reillanne », in : *Une famille provençale* (cf. note 10), p. 87 et suivantes.

²² Il faut rappeler à cet égard que depuis le XVII^e siècle, l'aristocratie française tend à ne s'intéresser à l'art que dans la mesure où elle passait commande d'effigies familiales. Cf. Bernard Terlay : « Portrait de Claude-Secret de Gueidan. Claude Arnulphy (1697-1786) », in : *Impressions du Musée Granet* n°6, 1991, p. 6-7. Cf. aussi Jonathan Dewald : *The European Nobility*

ancêtres de la maison des Forcalquier, le fils âgé de huit ans part déjà au combat contre les infidèles.²³ Rappelons-nous ce que le commentateur ironique de la mode du portrait, cité en introduction de notre article, attribuait à la vanité d'une bourgeoise : il aurait pu à bon droit en dire autant de l'ancien bourgeois, qu'il aurait sans doute taxé de mégalomanie.

Nous voici revenus à notre point de départ. On peut se demander si le portrait de Rigaud ne constitue pas justement un jalon dans la mise en scène que confectionna le parvenu provençal dont l'aspiration à la noblesse, typique pour le XVIII^{ème} siècle, est évidente. De fait, on devine qu'une identification plus précise du portrait de rôle permettrait de reconnaître une subtile stratégie que la recherche n'a fait qu'entr'apercevoir jusqu'à ce jour. On a affirmé plusieurs fois, sans le commenter, que le rôle dans lequel Gaspard de Gueidan s'est glissé pourrait être celui de Céladon, tiré du roman *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé.²⁴ Le fait que notre protagoniste se soit approprié ce rôle dans un but précis, en raison de sa fonction politique et culturelle, n'a encore jamais été remarqué.

Céladon est l'un des deux personnages principaux du roman que fit paraître, entre 1607 et 1627, un humaniste de haute noblesse lui-même issu de Provence mais qui s'installa ensuite dans son château du Forez près de Lyon. Il est impossible de résumer, même de façon allusive, l'ensemble extrêmement sophistiqué, voire incompréhensible pour le lecteur actuel, des intrigues que comporte ce roman de près de 5000 pages. Ce tissu obscur est toutefois encadré par l'histoire d'amour qui unit Céladon à Astrée, et dont l'impossibilité constitue le leitmotiv de l'œuvre. Désespéré de voir que son aimée ne veut plus l'écouter, Céladon, au début du roman, se jette dans le fleuve Lignon ; il erre ensuite à travers les vallées et forêts du sud de la France, dans lesquelles Urfé situe les faits narrés. En tant que déesse de la justice revenue sur terre, Astrée donne aux paysages bordant le Lignon les allures d'une Arcadie actualisée. L'amour chaste que lui porte Céladon ne succombe pas aux avances de la nymphe Galatée. Cette

1400-1800, Cambridge, 1996, p. 160; René Bray : *La préciosité et les précieux*. Paris, 1947, p. 125 et p. 189.

²³ Le mausolée que nous évoquions précédemment était orné de bas-reliefs dont le sujet – des batailles – font également référence aux croisades des ancêtres en Terre sainte.

²⁴ Catalogue Largillière (cf. note 6), p. 305 ; Conisbee (cf. note 2), p. 117 ; et Albert P. de Mirimonde : *L'iconographie musicale sous les rois Bourbons. La musique dans les arts plastiques*, vol. 1, Paris, 1975, p. 60-61.

dernière, vivant dans l'entourage de la souveraine Amasis, représente dans le roman la sphère de la Cour.

Gueidan, dans son portrait par Rigaud, s'insère sans difficulté dans cette constellation narrative. Dans les illustrations historiques du roman, Céladon est fréquemment représenté accompagné d'un chien et portant, comme Gaspard, une gibecière à la taille (ill. p. 32).²⁵ Il n'est pas exclu que le mouvement spécifique de l'animal ne constitue un lointain rappel de la tradition du portrait officiel de la haute aristocratie, comme nous la trouvons par exemple dans le portrait de Charles Quint exécuté en 1533 par Titien (ill. p. 30). Des figures portant des instruments apparentés à la cornemuse apparaissent également dans d'autres illustrations (ill. p. 32).²⁶ Si l'on examine le portrait d'un peu plus près, certains détails trouvent une explication si on les rapporte au roman évoqué. L'arrière-plan où l'on distingue un fleuve n'est pas qu'un paysage bucolique, mais une référence au Lignon qui, étant le lieu dans lequel tente de se suicider le protagoniste, figure toujours en bonne place dans les comptes rendus historiques du roman, et que l'on a déjà vu dans l'illustration citée précédemment. Même le mouvement suggéré par le portrait peut trouver une explication dans le fait que Céladon, qui se place dans la succession des chevaliers de la Table ronde,²⁷ devient la figure paradigmatique de l'homme en quête de quelque chose, qui par son éternelle adoration de l'aimée ne trouve jamais de repos et lui rend hommage par le son mélancolique et éperdu de la musette. Quel facteur peut expliquer l'importance d'un roman tel que *L'Astrée*, qui encore un siècle après sa création pouvait avoir une réception massive en Europe et connaître une réédition avec les illustrations de Gravelot en 1733, un an avant l'exécution du portrait de Rigaud ? On a avancé avec raison qu'Honoré d'Urfé avait apporté avec son roman une importante contribution à la civilisation et au raffinement de l'aristocratie française, qui au début du XVII^e siècle était encore largement provinciale.²⁸ L'idéal d' « honnêteté », par lequel la noblesse

²⁵ Honoré d'Urfé : *L'Astrée*, édition en 5 volumes de Hugues Vaganay, Strasbourg, 1925, NG Genève, 1966 (Frontispice du cinquième volume, illustration de l'édition de 1628).

²⁶ Idem, Vol. 3, partie 3, cinquième livre, édition 1733 (« Bergers et bergères dans une des salles de la demeure d'Adamas jouent d'instruments divers »).

²⁷ Louise Horowitz : *Honoré d'Urfé*, Boston, 1984, p. 75.

²⁸ Odon C. Reure : *La vie et les œuvres d'Honoré d'Urfé*, Paris, 1910, p. 276 et suivantes. Voir aussi Dewald (cf. note 22), p. 158.

avait coutume de définir sa position supérieure, semble renvoyer aux modèles de comportement déclinés dans *L'Astrée*, dont la société de bergers n'est rien d'autre qu'une société aristocratique déguisée.

« Je voudrais que notre jeunesse, et surtout notre jeunesse noble, ne quit-
tat [sic] jamais son livre, pour y apprendre l'élégance et l'urbanité des
mœurs »²⁹

écrit Roland Desmarests en 1650. L'adoration mutuelle des amoureux, qui évo-
quent par leur idéalité platonicienne l'amour courtois médiéval, est au cœur
de cette idée d' « honnêteté ». ³⁰ Elle imprègne la culture de la société aristo-
cratique qui se forme dans les salons précieux au milieu du siècle. ³¹ La noblesse
frondeuse, rebelle à la monarchie absolutiste, y cultive ses valeurs et ses tradi-
tions. Qu'ils soient sous forme littéraire ou peinte, les portraits dans le rôle de
personnages de roman étaient monnaie courante : ne nous étonnons donc pas
qu'ils exercent encore une influence dans la mode des portraits pastoraux du
baroque tardif³² (ill. p. xx).³³

Norbert Elias a examiné *in extenso* le rôle central que joue *L'Astrée* pour la
culture noble, et mis en évidence la position ambivalente de cette couche sociale
qui, d'un côté, rêve de paraître à la Cour mais inversement considère cette cour
comme le lieu d'aliénation de son rôle originel.³⁴ En effet, le roman lui-même

²⁹ D'après Reure (cf. note 28), p. 304.

³⁰ Cf. Donna Stanton : *The Aristocrat as Art*. New York, 1980, p. 137.

³¹ Reure (cf. note 28), p. 278 et suivantes. Voir aussi Anthony Blunt : « The Précieux and French Art », in: Fritz Saxl 1890-1948. *A Volume of Memorial Essays from his Friends in England*, sous dir. de D.J. Gordon. Londres, 1957.

³² Reure (cf. note 28), p. 279. L'influence de *L'Astrée* dans les Beaux-Arts au XVII^e siècle était en revanche plus limitée. Voir *ibid.* p. 281.

³³ Voir à propos de ce portrait F. Ed. Schnéegans : « Notes sur un portrait de Claude Deruet au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg », in: *Archives Alsaciennes d'Histoire de l'art* n°4, 1927, p. 57 et suivantes.

³⁴ Elias (cf. note 8), p. 320 et suivantes. D'Urfé, qui lui-même entretenait des rapports tendus avec le roi Henri IV, explique clairement que les ancêtres de ses personnages appartenaient à des couches sociales élevées, mais auraient délaissé la vie de cour pour mener une vie distinguée sans subir de contrainte extérieure. Voir Horowitz (cf. note 27), p. 19-20 et p. 96 ; Jacques Ehrmann : *Un paradis désespéré. L'amour et l'illusion dans l'Astrée*, New Haven, 1963, p. 88 et p. 106.

formule très nettement une critique à l'égard de la Cour, reconnaissable à travers les descriptions critiques de la cour d'Amasis.³⁵ Crow a interprété la réception encore intense que connaît le roman au début du XVIII^e siècle comme une preuve des aspirations de la noblesse à l'autonomie, mais en s'appuyant presque exclusivement sur l'exemple de Watteau.³⁶ Il se montre particulièrement intéressé par les couches sociales qui ne peuvent pas se prévaloir d'une extraction noble et ancienne, et essayent d'acquérir un statut aristocratique en s'en appropriant les codes. Le rapport avec la famille de Gueidan est évident. Du point de vue de l'histoire culturelle, il est significatif que dans ce contexte, le type du roman historico-fantastique adulé par les précieux, auquel appartient *L'Astrée*, se trouve à l'exact opposé de la poétique classique. Malgré l'assurance de Boileau qui affirmait que les témoins de la préciosité étaient bel et bien morts, ces derniers réapparurent après 1690 et inondèrent le pays au début du XVIII^e siècle.³⁷ C'est aussi le signe de la résurrection d'un genre artistique qui s'opposait aux tentatives absolutistes de centraliser le goût et la société.³⁸

Dans le sillage de cette évolution que nous avons décrite à grand trait, la musette devint l'instrument de musique paradigmatique d'une aristocratie tournée vers la pastorale. Elle permettait d'abord d'évoquer l'état pré-civilisé du Moyen-Age considéré comme époque aristocratique par excellence, précédant la montée de l'absolutisme : c'est à cette époque que Gueidan cherche à se référer par ses revendications généalogiques et féodales. D'un autre côté, elle témoigne d'un tel raffinement par rapport à la cornemuse qu'elle répond

³⁵ Cf. Maxime Gaume : *Les inspirations et les sources de l'œuvre d'Honoré d'Urfé*. Saint-Etienne, 1977, p. 275 et suivantes.

³⁶ Crow (cf. note 7), p. 68 et suivantes, et aussi Luba Freedman : *The Classical Pastoral in the Visual Arts*. New York, 1989, p. 133; Peter Skrine : *The Baroque. Literature and Culture in 17th Century Europe*. Londres, 1978, p. 49; David Maland : *Culture and Society in 17th Century France*. Londres, 1970, p. 50 et suivantes; Henri Bochet : *L'Astrée. Ses origines, son importance dans la formation de la littérature classique*. Genève, 1967 (première édition 1923), p. 106.

³⁷ Cf. Albert Cherel : *De Télémaque à Candide. Histoire de la littérature française*, sous dir. de J. Calvet, vol. 6, Paris, 1933, p. 115 ; voir aussi Mary C. Mac-Mahon : *Aesthetics and Art in the Astrée of Honoré d'Urfé*, Washington, 1925, p. 121 et suivantes.

³⁸ Cf. Bray (cf. note 22), Paris, 1947, p. 103-104. Jean-Jacques Rousseau lui-même était encore un lecteur assidu de *L'Astrée* et puisait de cette œuvre l'inspiration de sa théorie de la nature destinée à bouleverser les systèmes précédents. Cf. Victor Klemperer : *Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert*, vol. 2 : *Das Jahrhundert Rousseaus*, Halle, 1966, p. 33.

aux exigences du décorum de cour. De la même manière que les instruments à cordes avaient été préférés dans les cours italiennes aux instruments à vent pour la raison que l'effort physique qu'exige la flûte est trop lisible sur le visage,³⁹ la musette présentait l'avantage d'éviter aux musiciens nobles ce genre de déformation disgracieuse. Cet instrument devint par conséquent l'élément principal d'un « revival » arcadien à la cour de Louis XIV;⁴⁰ la musette connut son âge d'or ensuite dans les années 1720-1730, lorsqu'avec les Hotteterre apparut une famille de musiciens virtuoses de la musette qui rencontra un franc succès dans toute l'Europe.⁴¹ L'historien de l'art connaît la musette principalement par le fait qu'on la rencontre fréquemment comme attribut dans les fêtes galantes d'Antoine Watteau.

La fusion qu'opère Rigaud du portrait de Gueidan avec la tradition de *L'Astrée* pourrait donc s'expliquer par la volonté du commanditaire de s'inscrire dans une tradition aristocratique qui ne lui est pas innée mais dans laquelle il voudrait désormais avoir sa place. Le concept d'« honnêteté » ainsi évoqué est particulièrement opportun car cet idéal de vertu et d'action morale n'est pas exclusivement réservé au cercle de la cour et pouvait concerner la haute bourgeoisie.⁴² Mieux : dans la culture aristocratique non-conformiste et influencée par la préciosité, la noblesse de cour était taxée de matérialisme, d'égoïsme et de rapacité.⁴³ La constellation des rôles dans *L'Astrée* permet également de tisser des correspondances : la noblesse de cour est représentée par les nymphes d'Amasis à la moralité douteuse, tandis que les bergers peuvent autant symboliser la

³⁹ Cf. Jutta Held : *Caravaggio, Politik und Martyrium der Körper*, Berlin, 1996, p. 39-40.

⁴⁰ Richard D. Leppert : *Arcadia at Versailles. Noble Amateur Musicians and their Musettes and Hurdygurdys at the French Court (ca. 1660-1789). A Visual Study*, Amsterdam, 1978, p. 35; Anthony Baines : *Bagpipes*. Oxford, 1960; Freedman (cf. note 36), p. 168; Mirimonde (cf. note 24), p. 60-61. William H. G. Flood : *The Story of the Bagpipe*, Londres, 1911, p. 123 et suivantes ; Emanuel Winternitz : « Bagpipes and Hurdygurdys in their Social Setting », in: Idem : *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, New Haven, Yale University Press, 1979, p. 81.

⁴¹ Flood (cf. note 40), p. 123 et suivantes.

⁴² A. Höfer et R. Reichardt : « Honnête-homme », in: *Handbuch politischer-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680-1820*, cahier 7, Munich, 1986, p. 9

⁴³ Stanton (cf. note 30), p. 47. L'instigateur de cette idée était Montaigne qui prenait pour cible l'étroitesse d'esprit de la noblesse de cour.

bourgeoisie civilisée qu'une noblesse qui partage un idéal de vertu commun avec elle.

Les emprunts à *L'Astrée* sont très fréquents dans la peinture de portrait du début du XVIII^{ème} siècle.⁴⁴ On peut faire référence au *Portrait de la comtesse de Castelblanca en Astrée* peint par Nicolas de Largillière en 1712, qui tient la houlette caractéristique des bergers (ill. p. 31). Gueidan avait passé des commandes similaires : il souhaitait que Rigaud réalise aussi le portrait de son épouse, Angélique de Gueidan, née de Simiane. Le peintre, déjà surchargé, déclina cette commande et conseilla de la passer à son collègue et ami Largillière qui représenta le modèle – sans doute sur la demande de cette dernière – sous les traits de Flore (ill. p. 33). Flore est également une figure mythologique que le roman d'Urfé remit au goût du jour.⁴⁵ Pour mieux comprendre le changement de stratégie adopté par Gaspard pour élever le rang et la valeur de sa famille, il est intéressant de noter qu'il s'était fait représenter au début de sa carrière parlementaire, en 1719, dans la pose oratoire et animée d'avocat général (ill. p. 34); le portrait de sa femme réalisé dix ans après ne permettait pas de constituer un pendant assorti.⁴⁶ L'évolution que nous avons mis en évidence en examinant l'histoire de sa vie est ainsi parfaitement reconnaissable d'un point de vue visuel : du parlementaire sérieux investi d'une charge, Gueidan s'est

⁴⁴ Cf. Myra N. Rosenfeld : « Nicolas de Largillière's Portrait of the Marquise de Dreux-Brézé », in: *Apollo* n°109, 1979, p. 206. Ce motif d'inspiration est également repris très souvent, et ce jusqu'à la fin du XVIII^{ème} siècle, dans la tapisserie. Voir Anne Despréchin : « Images de l'Astrée. Etude de la réception du texte à travers les tapisseries », in: *Revue d'histoire littéraire*, 1981, p. 355 et suivantes ; Idem : « Tapisserie royale à sujet de l'Astrée appartenant à la ville de Paris », in: *Etudes sur le XVIII^{ème} siècle*, sous dir. de François Mortier, Bruxelles, 1981, p. 147 et suivantes ; Idem : « L'Astrée dans les tapisseries flamandes et brabançonnaises », in: *Artes textiles* n°10, 1981, p. 193 et suivantes. Voir aussi: Catalogue d'exposition Largillière (cf. note 6), p. 298 et suivantes.

⁴⁵ Catalogue d'exposition Largillière (cf. note 6), p. 303. Il semble que Largillière ait également commencé un portrait de Gaspard qui resta visiblement inachevé. H. Gilbert : « Dix portraits et dix-neuf lettres de Rigaud et Largillière », in: *Bulletin archéologique*, 1890, p. 276 et suivantes (septième lettre de Largillière). Voir aussi cat. d'exposition Largillière (cf. note 6), p. 199 et p. 302.

⁴⁶ Joseph Billioud : « Les collections d'art. Les portraits », in: *Une famille provençale* (cf. note 10), p. 121. Le choix des rôles tirés de la pastorale était souvent conditionné par les liens conjugaux. Voir Skrine (cf. note 36), p. 49. Les deux portraits possèdent exactement les mêmes dimensions.

métamorphosé en prenant le rôle d'une figure artistique, littéraire et imaginaire. Autrement dit : il est passé du stade d'ancien bourgeois parvenu à celui de noble qui trouve sa raison d'être dans un aristocratismes de haute volée grâce à l'appropriation d'une figure identifiée à la préciosité. Il a d'abord veillé à faire coïncider son image avec la charge qu'il exerçait, suivant en cela le principe d'adéquation formulé par Roger de Piles qui, pour la représentation d'un magistrat, conseille de lui insuffler « sagesse et intégrité ». ⁴⁷ Mais il a ensuite caché une fonction qui ne lui apportait plus de satisfaction et tint à incarner des valeurs toutes différentes. ⁴⁸ Cela correspond en réalité à une évolution que l'on peut observer dans les galeries de portraits de la noblesse parlementaire : d'abord représentés dans la sévère simplicité de leur charge, ils s'arrogent au fil du XVIII^{ème} siècle de plus en plus visiblement les apparences caractéristique de l'aristocratie. ⁴⁹

Il existe de nombreux témoignages historiques de l'ambivalence dont était affligée la noblesse de robe provinciale. La saison estivale, où les séances du parlement s'interrompaient, permettait aux parlementaires de revêtir le rôle de châtelains et grands propriétaires fonciers, d'imiter la splendeur du « vivre en noble homme » sur ses terres, et de cultiver une hospitalité chevaleresque, dont l'éclat était redevable à leur grande fortune. D'un autre côté, ils souffraient de l'origine indigne de leurs revenus et du souvenir désagréable des origines bourgeoises que leur rappelait le port de la robe noire propre à leur charge : le roi ne les autorisait à sortir de la bourgeoisie qu'au prix d'un service rendu sous forme d'une fonction administrative – donc au prix d'une perte de liberté, aux yeux de la noblesse traditionnelle. ⁵⁰ Ne peut-on pas voir précisément dans le costume coloré et chatoyant que porte Gaspard dans le portrait de Rigaud

⁴⁷ De Piles (cf. note 5), p. 279. Voir aussi Gérard de Lairesse : *Le grand livre des peintres*, vol. 2, livre 7, Paris, 1787, réimpr. Genève, 1972, p. 169.

⁴⁸ De manière significative, Gaspard ne signe les actes du parlement que par « Gueidan » ou « Le marquis de Gueidan, des comtes de Forcalquier ». Voir Roux (cf. note 10), p. 40. On peut constater une évolution tout à fait similaire en Hollande dans l'ouvrage de Alison McNeill Kettering : « Gentlemen in Satin. Masculin Ideals in later Seventeenth Century Dutch Portraiture », in: *Art Journal*, n°56, 1997, p. 41 et suivantes.

⁴⁹ Cf. Franklin Ford : *Robe and Sword. The Regrouping of the French Aristocracy after Louis XIV*, Harvard University Press, 1953, p. 213 et suivantes.

⁵⁰ Cf. François Bluche : *La vie quotidienne de la noblesse française au XVIII^{ème} siècle*, Paris, 1973, p. 110.

une forme de compensation de l'habit noir de fonctionnaire royal ? Certainement du moins est la thèse selon laquelle Gueidan se fait représenter dans un rôle qui lui permet de prendre clairement ses distances par rapport à l'atmosphère prosaïque de la vie citadine. Les tons majoritairement dorés de son costume, qui peuvent trouver leur inspiration dans les longues descriptions de vêtements que l'on trouve dans *L'Astrée*,⁵¹ sont indubitablement propres au rang aristocratique, au regard de la hiérarchie vestimentaire stricte de l'Ancien Régime.⁵²

Ce bourgeois gentilhomme tenait à « laver » son argent en achetant des terres dans sa Provence natale, et de passer ainsi du rang de marchand à celui de grand propriétaire foncier féodal. Parmi les quelques 800 résidences champêtres que comptaient les environs de Marseille et Aix-en-Provence depuis le XVI^{ème} siècle, vivaient surtout des magistrats ambitieux cultivant le mode de vie seigneurial. Loin de la ville et de la cour royale, leurs séjours faisaient référence à un genre d'existence abondamment véhiculé par la littérature, inspiré du modèle pastoral de *L'Astrée*, qui en principe n'était pas fait pour eux, ou du moins n'était réalisable que pendant une certaine période de l'année, dans laquelle ils pouvaient se livrer au rêve d'une magnificence féodale pré-moderne.⁵³

Il est clair que Gaspard de Gueidan ne limitait pas son rôle à celui d'officier au Parlement de Provence, de représentant obéissant du roi, mais qu'il tenait à affirmer l'indépendance de sa condition et revendiquait ainsi une autonomie aristocratique. L'ambivalence du statut de parlementaire apparaît en maintes occasions, mais cette fois aussi sous son aspect positif. Face aux ordres de la Cour qui stipule une obéissance absolue des parlements face au monarque, Gueidan répondit avec une sage retenue mais sans équivoque :

« Mais les parlements ne seront-ils que de purs instruments & pour ainsi parler, que les Hérauts des volontés absolues du monarque ? Dépositaires des droits sacrés de l'Etat et des Peuples, c'est à eux de veiller que d'un si précieux Trésor rien ne se relâche, rien ne périsse [...]. Les Rois, persuadés qu'ils sont d'autant plus exposés à la surprise, que les grâces qui coulent

⁵¹ Voir Kettering (cf. note 7), p. 116.

⁵² Daniel Roche : *La culture des apparences : une histoire du vêtement (XVII^{ème}-XVIII^{ème} siècle)*, Paris, 1989, p. 110.

⁵³ Georges Huppert : *The bourgeois gentilhomme*, Chicago, 1977, p. 95 –96.

de leurs mains attirent autour d'eux plus d'intérêts & de passions, veulent bien recevoir avec bontés ces représentations. La Souveraine Puissance ne refuse pas d'être instruite, pourvu qu'en lui proposant la règle on ne manque point à la soumission et au respect que la règle prescrit [...]. C'est cette harmonie qui entretient la tranquillité publique, & donne aux Parlements leur véritable dignité ». ⁵⁴

Il s'agissait ainsi de conserver le droit des élites aristocratiques d'une province de dire au roi ce qui est bon pour le pays et pour lui-même. Seule une communauté d'intérêts entre la Cour et l'élite n'y appartenant pas pourrait ramener l'âge d'or et l'harmonie précédemment invoquée – cela correspond à l'un des principaux messages de *L'Astrée*. Il faut souligner à cet égard que la Provence a toujours attaché une grande importance à sa traditionnelle autonomie au sein du royaume de France et a limité les velléités dominatrices de la monarchie. Ce point est de mieux en mieux mis en valeur par les récentes études spécialisées en histoire de France. ⁵⁵ Gaspard semble être venu à la conclusion qu'il pourrait mieux exercer sa tâche en tant que vassal du roi qu'en tant que représentant parlementaire brimé.

La manière dont le portrait de Rigaud se laisse appréhender visuellement permet également d'y reconnaître les formes propres aux bonnes manières aristocratiques. Jusqu'à présent, seuls deux auteurs se sont intéressés à cette œuvre au point de vue esthétique : Herman Bauer dans son ouvrage concernant le portrait rococo ⁵⁶ et Norman Bryson, que nous citons au début de cet article, dans son livre *Word and Image*. ⁵⁷ Tous deux s'intègrent très bien à notre propos.

Bryson considère que l'intention esthétique principale de l'image consiste en un aplanissement du langage formel. Le modèle est fermement campé au

⁵⁴ Gueidan (cf. note 12), vol. 1, p. 351; voir aussi Jean Egret : *Louis XV et l'opposition parlementaire*, Paris, 1970, p. 48-49.

⁵⁵ Cf. François-Xavier Emmanuelli : *Pouvoir royal et vie régionale en Provence au déclin de la monarchie*. Lille, 1974 ; Idem : « Pour une réhabilitation d'une histoire politique provinciale : l'exemple de l'assemblée des communautés de Provence (1660-1786) », in: *Revue historique de droit français et étranger* n°59, 1981, p. 431 et suivantes.

⁵⁶ Herman Bauer : « Zum Rokokoportrait », in: *Rokokomalerie*. Munich, 1979. p. 127-128.

⁵⁷ Bryson (cf. note 3), p. 100 et suivantes.

premier plan de l'image : en effet, Gueidan n'est plus relié organiquement à l'arrière-plan, ne paraît pas y entrer ni en sortir. Il semble évoluer comme devant un rideau. On pourrait même affirmer à bon droit que le modèle semble être une personne vivante placée devant un arrière-plan peint. Beau paradoxe : le spectateur vivant se trouve devant un homme peint qui lui-même pose devant un paysage peint. Si le paysage et le spectateur appartiennent indubitablement à deux domaines de réalité distinctifs, le modèle flotte entre les deux. Il semble obéir au conseil de Roger de Piles concernant le portrait d'une personne de qualité :

« Enfin il faut que dans ces sortes d'attitudes les Portraits semblent nous parler d'eux-mêmes, & nous dire, par exemple : Tiens, regarde-moi [...] ». ⁵⁸

On comprend parfaitement cette intention si l'on rend compte de la fonction du manteau, dont la splendeur soyeuse se déploie derrière Gueidan. Ce manteau dont le gracieux flottement ne trouve qu'une partie de son explication dans le mouvement du modèle et semble au moins autant servir de « Pathosformel » au sens qu'Aby Warburg lui a donnée, détache le personnage du fond du tableau. Il le rejette au tout premier plan et ne lui permet pas de s'inscrire en profondeur dans l'espace du tableau, comme c'était encore le cas dans le *Portrait de Louis XIV* ou d'autres portraits plus précoces du peintre. Au contraire, Rigaud déroule brusquement l'habit et le justaucorps directement à la face du spectateur, comme il ferait d'un tapis ; un incroyable luxe de coloris raffinés se déploie à la vue de l'observateur conquis. Bryson fait ressortir dans cette chevauchée par force, sans doute de manière un peu exagérée, la victoire de l'*image* moderne sur le *word* classique. On peut en revanche bien reconnaître le fait que l'artiste bouleverse manifestement le portrait français classique qui était traditionnellement organisé par plans successifs dans la profondeur ; peut-être s'agit-il d'un mouvement stylistique qui va de pair avec la réanimation, au début du XVIII^{ème} siècle, de thèmes littéraires oubliés issus du mouvement précieux. Tant de pompe n'impressionne bien évidemment pas le regard sévère de l'observateur éclairé : Dézallier d'Argenville devait, quelques années plus

⁵⁸ Voir De Piles (cf. note 5), p. 279.

tard, critiquer le fait que l'attention du spectateur est détournée de ce qui devrait être la priorité du tableau : le visage.⁵⁹ Il inaugurerait ainsi une époque qui accordait plus de valeur à la psychologie, à qui était soumise la représentation artistique. Ce débat se poursuit en Angleterre, dans un autre contexte historique, entre Reynolds et Gainsborough, entre *grand style* et *simple style*, entre profondeur intellectuelle et disposition naturelle.⁶⁰ (ill. p. 35, 36) Cette thèse se défend, même si l'on a entre temps démontré que les lignes de séparation en ces deux conceptions étaient loin d'être aussi nettes que ce que l'on a souvent supposé.⁶¹

« The aristocrat as art ». Donna Stanton nomme ainsi la volonté d'une élite de salon de se créer une seconde personnalité artificielle et hautement sophistiquée, dont l'anti-naturalisme annonce le type du dandy romantique mais renvoie également à l'aristocratie de l'époque classique:⁶² on ne peut s'empêcher de prononcer le nom de Van Dyck, qui aurait dû apparaître depuis longtemps. Dans un portrait réalisé en 1632, il représente Philip, Lord Wharton, de trois-quarts, en berger tenant une houlette, devant un paysage romantique comme le fera Rigaud un siècle plus tard (ill. p. 37). Il donne simultanément avec ce portrait un remarquable exemple de l'esthétique de la grâce et ses indéfinissables nuances de charme, avec laquelle Van Dyck souhaitait se distinguer de son maître Rubens.⁶³ Il donne au corps de Lord Wharton une légère courbe en S, le décrit avec un bras nonchalamment posé sur la hanche et lui donne ainsi ce je ne sais quoi de grande distinction et d'élégance qui fit de ce peintre flamand le portraitiste favori de l'aristocratie anglaise. Le geste du *Portrait de Gueidan* par Rigaud pourrait être exactement défini ainsi. La gestuelle du modèle lui fait perdre la solidité statuaire ; la gracilité de cette apparition se cristallise dans le

⁵⁹ Antoine Joseph Dézallier d'Argenville : *Leben der berühmtesten Maler, nebst einigen Anmerkungen über ihren Charakter...*, vol.4 : „Von den Malern der französischen Schule“. Leipzig, 1768 (première édition 1745-1752), p. 418.

⁶⁰ Cf. Edgar Wind : „Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts“, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg Nr 9, 1930-1931*, p. 156 et suivantes.

⁶¹ Werner Busch : *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, Munich, 1993, p. 381 et suivantes.

⁶² Voir Stanton (cf. note 30), p. 30.

⁶³ Voir Jeffrey M. Muller : « The Quality of Grace in the Art of Anthony van Dyck », in: *Van Dyck, Paintings*, catalogue d'exposition, Washington, 1990, p. 27 et suivantes.

geste affecté, presque efféminé des mains. Quand Bauer parle de la préciosité extrême et ostentatoire de cette représentation et qu'il la rapproche de la caricature, il ne pense pas pour autant qu'elle relève spécifiquement de ce genre.⁶⁴ Cette remarque indique toutefois l'extraordinaire raffinement qui caractérisait la préciosité aristocratique et qui connut une étonnante réapparition dans la peinture rococo en général, et dans le *Portrait de Gueidan* en particulier.

Pour résumer rapidement : Gaspard de Gueidan est issu d'une famille dont l'anoblissement est récent ; il met tout en œuvre pour dissimuler ce statut en manipulant sa généalogie afin de s'affirmer comme membre d'une des plus anciennes familles de France. En faisant appel à Rigaud, c'est-à-dire en passant commande auprès du plus grand portraitiste de France, il agit selon les mêmes objectifs : le rôle de Céladon le relie à un contexte littéraire qui fut surtout coopté par une noblesse française éprise d'indépendance. Le roman de *L'Astrée* est le témoignage d'une conscience qui fait valoir le rôle culturel et politique d'une noblesse qui se distingue de la Cour et qui codifie les formes correspondant aux bonnes manières aristocratiques que s'approprie également Gaspard.

⁶⁴ Bauer (cf. note 56), p. 128. Voir aussi Leppert (cf. note 40), p. 117.



Hyacinthe Rigaud, Portrait de Gaspard de Gueidan,
1734 – 1735 (Musée Granet, Aix-en-Provence)



Claude Arnulphy, Portrait de Claude Secret de Gueidan comme chevalier de l'ordre de Malte, 1741 – 42 (Aix-en-Provence, Musée Granet)



Titien, Portrait de Charles V,
1533 (Madrid, Musée du Prado)



Nicolas de Largillière, Portrait de Marie Josephine Drummond, Condesa de Castelblanca (?) comme Astrée, 1712 (Montréal, Musée des Beaux-Arts)



Gravelot, Illustration de l'édition de l'Astrée de 1733



Illustration de l'édition de l'Astrée de 1628
(Céladon et Astrée, titre du cinquième livre)



Nicolas de Largillière, Portrait de Angélique Simiane de Gueidan comme Flore, 1730 (Aix-en-Provence, Musée Granet)



Claude Deruet, Portrait de Julie d'Angennes comme Astrée,
1641/45 (Strasbourg, Musée des Beaux-Arts)



Hyacinthe Rigaud, Portrait de Gaspard de Gueidan comme avocat général,
1719 (Aix-en-Provence, Musée Granet)



Joshua Reynolds, Portrait de Mme. Hale comme Euphrosyne,
1764 – 66 (Earl of Harewood)



Thomas Gainsborough, Portrait de Mme. Richard Brinsley Sheridan,
1786 (Washington, National Gallery)



Anthony van Dyck, Portrait de Philipp, Lord Wharton,
1632 (Washington, National Gallery)

La religion éclairée.

Saint Roch intercédant auprès de la Vierge pour la guérison des pestiférés, de Jacques-Louis David

Les études sur Jacques-Louis David s'attardent rarement sur ses œuvres à thème religieux. Le peintre néoclassique est spontanément rattaché à la réception de l'antique, à la Révolution et à la propagande politique, mais pas à l'iconographie chrétienne. Cette perception est légitime, étant donné qu'il ne s'est consacré qu'à de rares occasions et uniquement au début de sa carrière à ce champ thématique : une *Crucifixion* datant de 1782 environ, est visible aujourd'hui à Mâcon, et un *Saint Jérôme* de 1780, visiblement inspiré de Ribera, est conservé également dans une région un peu à l'écart, le Québec canadien. Cette situation découle sans doute de facteurs à la fois historiques et personnels : d'un côté avec une crise de la peinture religieuse à la fin de l'Ancien Régime, bien analysée par Martin Schieder,¹ et d'autre part avec la mauvaise grâce du peintre – dont ne témoignent toutefois que des sources plus tardives – qui ne se trouvait pas d'affinités avec de tels sujets.

Saint Roch intercédant auprès de la Vierge pour la guérison des pestiférés (ill. p. 47) date, comme le *Saint Jérôme*, de 1780. Ce tableau présente une telle richesse, tant du point de vue de l'histoire religieuse que de l'évolution du néoclassicisme propre à David, qu'un examen plus approfondi se justifie amplement, malgré le manque de représentativité iconographique de cette image.

Ce *Saint Roch*, de deux mètres et demi sur deux, conservé aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Marseille, résulte d'une commande passée en 1779 par des représentants de l'organisme de santé publique de la municipalité de Marseille au peintre Joseph-Marie Vien, directeur de l'Académie de France

¹ Martin Schieder, *Jenseits der Aufklärung. Die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien Régime*, Berlin, 1997.

à Rome. Ce dernier, trop occupé, les dirigea vers son élève David. Le tableau fut déjà terminé au printemps de l'année suivante ; à leur grande irritation, les commanditaires ne le reçurent cependant qu'en 1782, car le directeur des Bâtiments du roi, le comte d'Angiviller, avait expressément demandé à ce que la toile soit exposée au Salon parisien.

La commande renvoie à un événement qui dévasta la ville de Marseille et presque l'ensemble de la Provence au début des années 1720 avec une violence quasiment apocalyptique. La peste apportée d'Afrique du Nord par bateau et pour laquelle la ville portuaire qu'est Marseille a toujours été un portail d'entrée privilégié, a emporté au cours de ces années la vie de plusieurs dizaines de milliers de personnes. Cette catastrophe était profondément inscrite dans la mémoire collective des Provençaux. L'iconographie choisie était très répandue. Depuis la fin du Moyen-Âge, saint Roch était régulièrement invoqué contre les épidémies de peste et servait d'intercesseur pour les personnes atteintes par ce fléau mortel. Après sa canonisation par le pape Urbain VIII au milieu du XVII^{ème} siècle, le culte de saint Roch se répandit rapidement dans toute la France. Il était particulièrement révééré en Provence, probablement en raison du fait qu'il était né au XIV^{ème} siècle à Montpellier.²

Dans le tableau de David, saint Roch est un élément d'une composition monumentale constituée de trois parties : le groupe des malades en bas à gauche, le saint lui-même au milieu vers la droite, et la Vierge Marie portant l'enfant Jésus en haut à gauche. Reconnaisable à son bâton et ses habits de pèlerin, au bubon pesteux sur la cuisse et au chien qui lui apporta de la nourriture alors qu'il souffrait de la peste à son retour d'un pèlerinage à Rome, saint Roch apparaît comme un intermédiaire concret entre le ciel et la terre. Il tend ses mains jointes en hauteur, en direction de Marie qui désigne de sa main le bas, touchée de surcroît par le geste de son fils empreint de pitié et de prière. Les différents groupes se distinguent nettement par la couleur. Tandis que Marie est drapée de rouge et d'un bleu lumineux canonique, la partie inférieure du tableau est dominée par des tons à dominante brune et sale. Ces coloris fortement contrastés, apparus dans la peinture italienne du XVII^{ème} siècle, grâce auxquelles David se défait vigoureusement des couleurs pastel du début de sa

² Cf. Henri Mollaret et Jacqueline Brossolet, « La peste, source méconnue d'inspiration artistique », in: *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Jaarboek 1965*, p. 90.

carrière influencée par François Boucher, évoquent la souffrance que provoque le déchaînement de l'épidémie sur terre. Outre les figures malades visibles au premier plan, cette souffrance est reprise par la scène du second plan à droite qui décrit le transport d'une victime de la peste et l'errance inanimée des autres malades.

L'efficacité visuelle de l'image et son rayonnement particulièrement intense proviennent d'une part des figures du premier plan auxquelles saint Roch est en rapport par sa prière, et d'autre part de la construction interne de l'image qui en augmente l'expressivité. En voyant cette œuvre, Pompeo Batoni, chef de l'école classique de Rome, aurait désigné David comme son successeur.³ La critique contemporaine se montra également fortement impressionnée par ces figures – *l'Année littéraire* parle des « malheureuses victimes du cruel fléau, visibles dans la partie inférieure du tableau », qui possèdent « une expression douloureuse et sublime propre à déchirer le cœur ».⁴ La critique a été particulièrement conquise par l'homme au turban dont David était visiblement si fier qu'il le recopia deux décennies plus tard, à la suite des bouleversements de la Révolution française.

« Cette figure est une des plus belles qui soient sorties du pinceau de M. David, et peut-être de celui des grands maîtres de l'Ecole française »

déclare avec enthousiasme Pierre Chaussard un quart de siècle plus tard.⁵ Avec un visage dont l'expression est dite « stoïque » par le critique, mais qui semble en même temps avoir perdu tout espoir, il s'adresse presque avec un air de reproche au spectateur pour lui témoigner sa souffrance. Denis Diderot qui, à la fin de sa vie, voit en David le meilleur espoir de l'école française, évoque aussi « le pestiféré immense et effrayant » du premier plan ; il s'en dit bouleversé et pense que le spectateur, ne se sentant pas la force de soutenir une telle

³ Antoine Schapper, *David, témoin de son temps*. Paris, 1980, p. 48.

⁴ Collection Deloynes, 12/270, p. 460.

⁵ Pierre Chaussard, *Le Pausanias français. Etat des arts du dessin en France, à l'ouverture du XIX^{ème} siècle : Salon de 1806*. Cité d'après Antoine Schapper (sous dir. de), *Jacques-Louis David (1748-1825)*, catalogue d'exposition, Paris (Grand Palais) 1989, Paris, 1989, p. 106.

impression, se trouve presque obligé de prendre la fuite.⁶ L'humeur sombre de cette figure renvoie à la *terribilità* de Michel-Ange auquel David vouait une profonde admiration, et annonce le romantisme : on peut imaginer ce personnage figurer sans problème sur le *Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault, l'un des manifestes de l'école romantique en France. Il est accompagné de figures dont la souffrance n'est pas moins fortement exprimée, parmi lesquelles l'un crie sa douleur en direction du ciel et joint ses mains désespérément, tandis qu'un autre étreint ses genoux et ses poignets et se projette vers l'avant avec épouvante.

A cette forte expressivité des gestes et des physionomies, dont l'inspiration pourrait éventuellement provenir du *Saint Jean-Baptiste* d'Anton Raphaël Mengs conservé à Saint-Pétersbourg comme l'a suggéré Steffi Roettgen,⁷ s'ajoute toutefois quelque chose d'autre. Et l'on ne peut manquer de reconnaître là une qualité fondamentale de l'art de David et du néoclassicisme français, qui contribue à élever encore l'intensité psychologique de la scène. On s'en rend mieux compte en comparant le tableau de David avec des exemples antérieurs de l'iconographie de saint Roch et des apparitions de Marie ; on s'intéressera notamment à des modèles italiens. Il est en effet connu, et je l'ai déjà mentionné au début de cet article, que lors de son séjour en Italie, David n'a pas concentré son intérêt sur les sources antiques uniquement, mais qu'il s'est aussi montré très impressionné par des modèles baroques. Sur la route de Rome et à Rome même, il dessina en particulier d'après les œuvres de l'école bolonaise. Il est surtout très utile de comparer *Saint Roch* avec *Marie apparaissant à saint Jacques*, une toile datant du début de la carrière de Poussin, vers 1630 (ill. p. 48).⁸ La composition particulièrement animée, rare chez Poussin, découle d'une diagonale qui met en valeur l'espace pictural comme espace d'action. Marie est en position-char-

⁶ Denis Diderot, *Salon de 1781*, in: Jean Adhémar et Jean Seznec (sous dir. de), *Salons*. Oxford, 1963, vol. 4, p. 377.

⁷ Steffi Roettgen, « Mengs, David et le classicisme romain », in: Régis Michel : *David contre David*, 2 vol., Paris, 1983, vol. 1, p. 59-80, ici p. 71.

⁸ Anita Brookner, *Jacques-Louis David*, Londres, 1980, p. 59. L'auteur effectue la même comparaison. Pour ma part, je souhaite insister plutôt sur les différences que sur les points communs entre les deux œuvres. J'en tire pour conclusion que le jugement de Brookner me paraît contestable, selon lequel le tableau de David serait directement soumis à un modèle de la Contre-Réforme bien reconnaissable (« recognizable Counter-Reformation pattern »).

nière ; par son torse tourné vers saint Jacques agenouillé et son bras tendu vers les disciples du second plan, elle rend visible la narration : elle recommande aux disciples la protection et l'assistance de saint Jacques.

On remarque ici déjà une différence essentielle avec David, et au passage l'insuffisance des comparaisons souvent pratiquées entre le classicisme baroque de Poussin et le néoclassicisme pré-révolutionnaire. La composition en diagonale est certes immédiatement reconnaissable chez David, mais elle se refuse pour une raison simple à la puissance dynamique qu'elle possédait encore dans le prétendu modèle de Poussin. Marie et saint Roch sont en effet si strictement parallèles à la surface du tableau qu'ils ne semblent pas vraiment communiquer entre eux. Leurs mains semblent presque se toucher, et pourtant ils agissent l'un à côté de l'autre plus que l'un en face de l'autre. La main de Marie vise le bas mais pas saint Roch personnellement – comme on aurait pu s'y attendre, d'après la structure de la composition ; elle montre ce qui se passe derrière lui, sur la scène du second plan. De cette manière, Marie devient presque un tableau dans le tableau, selon une évolution dont le sommet sera atteint quarante ans plus tard avec *Le Vœu de Louis XIII* par Ingres, dans lequel le roi semble prier devant un tableau de Raphaël plutôt que devant la mère de Dieu qui serait apparue devant lui. Cette séparation semble d'autant plus nette que saint Roch apparaît clairement comme faisant partie de l'ici-bas : il ne dégage aucune sainteté qui ferait de lui l'intermédiaire entre immanence et transcendance.

« Mais c'est un pauvre qui demande des aumônes, pas un saint ni un héros chrétien »⁹

peut-on lire dans un intéressant commentaire du temps. Il reflète un « réalisme » presque cru qui a certainement à voir avec la fascination pour les caravagesques qu'éprouvait David à Rome, précisément à la fin des années 1770. Cet attrait est notamment visible à travers le *Saint Jérôme* précédemment évoqué.¹⁰

⁹ Anonyme, *Le Pourquoi ou l'ami des artistes*, Genève, 1781, p. 27-28.

¹⁰ Quand Diderot (cf. note 6, 1963, p. 377) critique la différence de proportions entre les figures, il met indirectement en valeur un phénomène comparable.

On prend encore mieux conscience de cette différence de narration en comparant David aux autres exemples de représentation de saint Roch. Dans la version du peintre baroque ferrarais Benedetto Gennari, toute la chaîne de médiation est mise en évidence par la construction du tableau (ill. p. 49). Saint Roch désigne avec un geste pathétique les malades et se tourne simultanément en hauteur vers Marie. Cette dernière arrête le bras de l'ange tenant l'épée de la malédiction et, de l'autre main, fait référence à Dieu le père au ciel, dont dépend le salut de l'humanité. Les lignes traversent l'image, créant un système harmonieux et cohérent de médiation de l'action : le but est de rendre crédible l'événement miraculeux représenté. Giovanni Battista Gaulli, né à Gênes et actif à Rome où il est mieux connu sous le pseudonyme de *Il Bacciccio*, ne procède pas autrement, avec un arrangement de lignes d'animation en cascades (ill. p. 49) : Marie tient son fils qui se tourne vers saint Roch. Ce dernier désigne au sol les malades qui constituent un écho terrestre à la scène céleste. La Vierge à l'enfant trouve son reflet dans la mère malade ou morte gisant à côté de son propre enfant. Ce dernier phénomène est très significatif : le parallélisme des figures et des dispositions montre les rapports entre l'ici-bas et l'au-delà, le monde céleste répond au monde terrestre et le délivre par conséquent de la solitude et de l'absurdité. On chercherait en vain de telles qualités dans le tableau de David.

Fondamentalement comparable est aussi le tableau d'autel que Peter Paul Rubens a exécuté pour l'église Saint-Martin à Alost, aux Pays-Bas (ill. p. 50). Saint Roch est représenté, mi-debout mi-agenouillé sur une construction évoquant un pont, s'adressant au Christ. Ce dernier lui montre la devise « Eris in peste patronus » que tient un ange, mais désigne aussi les malades situés en bas, dont il devra s'occuper. Certains pestiférés tendent le bras vers la scène céleste et implorent pitié. Aussi cruel soit le sort de chacun, il ne peut être question de perdre espoir. Ces figures ont reconnu en saint Roch et le Christ leurs sauveurs ; leurs prières ont été reçues par les personnages célestes. Chez David au contraire, les malades semblent errer sans but. L'un fixe le spectateur avec un silence lourd de reproches, sans espérer trouver ici du secours ; le second est représenté dans un mouvement violent vers le premier plan, dont on ne peut pas connaître le but. Le troisième est certes tourné vers le haut, là où Marie trône sur les nuées, mais son geste rencontre le vide, ses yeux sont fermés, son regard n'est pas posé sur la Mère de Dieu. L'effet suscité chez le

spectateur est par conséquent complètement différent : précisément parce que chez David les figures sont très rapprochées mais à la fois isolées, parce que leur élan rencontre le vide ou reste sans réponse, ces personnages paraissent extrêmement poignants, en tout cas plus que les pestiférés de Rubens dont le salut est rendu visible dans l'image par l'étroit engrenage des différentes sphères de la composition.

Si l'on généralise le phénomène observé dans le *Saint Roch* de David, on constate une séparation des domaines transcendants et terrestres qui implique l'autonomie de ces deux sphères et l'impossibilité de mettre en rapport l'ici-bas et l'au-delà, d'attendre de l'au-delà aide et réconfort pour l'ici-bas.¹¹ On ne peut s'empêcher de supposer que souffle ici l'esprit des Lumières qui s'est affirmé dans la France du XVIIIème siècle principalement en opposition à l'orthodoxie jésuitique et moliniste d'une part, et en référence au jansénisme inspiré de saint Augustin d'autre part. Contrairement aux Jésuites qui considéraient que le monde était habité par la transcendance, les jansénistes, parfois proches du protestantisme et dont l'influence dans les parlements français du début des années 1770 était telle qu'elle contribua à l'expulsion des Jésuites, avaient tendance à considérer que ces deux sphères étaient séparées. Thomas Buser et Martin Schieder – ce dernier de manière plus détaillée que le précédent – ont décrit les caractéristiques d'une peinture religieuse ainsi profanée. Buser renvoie à une version précoce et à une autre, plus tardive, du *Saint Pierre guérissant de son ombre les malades* peinte par Jean Jouvenet : autant la première version présente l'intervention d'une puissance céleste qui prouve la capacité de guérison de l'apôtre, autant il ne reste plus de trace de cette intervention dans la seconde.¹² Schieder décrit par le menu les phénomènes qui apparaissent et s'imposent surtout au milieu du siècle.¹³ On remarque principalement la tendance qui consiste à faire disparaître la sphère de l'au-delà qui n'était visiblement plus supportable dans un contexte de rationalisme éclairé et sceptique.

¹¹ Werner Hofmann, *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830*. Munich, 1995, p. 29. L'auteur voit ici un exemple de l'organisation souvent bifocale du tableau moderne.

¹² Thomas Buser, « Jesuits and Jansenists : Trends in French Religious Art in the Age of Reason », in: *South-eastern College Art Conference Review*, 11/3, 1988, p. 214-221.

¹³ Schieder 1997 (cf. note 1), particulièrement p. 227 et suivantes. L'auteur y range aussi le *Saint-Roch* de David (p. 258).

On ne saurait cependant aller aussi loin avec le *Saint Roch* de David. Au contraire, l'apparition de la Vierge à l'enfant détermine l'ensemble de la composition. Mais il reste que quelque chose de décisif est intervenu, dans la mesure où aucune communication ne permet d'exprimer de manière crédible la confiance chrétienne dans le salut. D'un point de vue historique, on peut dire qu'un service est ici rendu au culte marial qui fut restitué avec force par l'orthodoxie catholique en réponse au triomphe janséniste. Mais après un examen plus approfondi, la phénoménologie de l'image contredit les aspirations de cette orthodoxie. La manière dont est représenté le siège de nuées, n'est pas étrangère à cette impression. Dans l'art baroque, les nuées sont le traditionnel indice du surnaturel. Chez David bien au contraire, la Vierge et l'Enfant sauveur prennent place sur un nuage qui prend la solidité d'une formation rocheuse, afin de rendre plus crédible un phénomène que les Lumières considèrent désormais avec scepticisme. Dans quelle mesure ce paradoxe a été formulé intentionnellement ou doit être mis en relation avec les dogmes stipulés par le commanditaire, tout cela doit encore être recherché. On sait seulement que David a travaillé à Rome dans un climat fortement influencé par le jansénisme.¹⁴ Je doute toutefois qu'une mise en rapport aussi concrète soit recevable. Il m'importe plus de résumer les conclusions tirées de ce qui précède : d'abord le fait que le *Saint Roch* présente d'importantes caractéristiques que l'on retrouvera par la suite dans le néoclassicisme davidien, dans la mesure où la structure de l'image ne présente pas d'unité organique. Et en second lieu, la perturbation de l'action contribue à isoler les figures entre elles : cet isolement, que l'on peut comprendre comme leur autonomisation, permet de renforcer de manière décisive leur expressivité.

¹⁴ Cf. Enrico Dammig, *Il movimento giansenista a Roma nella seconda metà del secolo XVIII*. Rome, 1945.



J.L.David, Saint Roch intercedant la Vierge pour la guérison des pestiférés,
1780 (Marseille, Musée des Beaux-Arts)



Nicolas Poussin, Saint Roch avec Marie apparaissant à saint Jacques, ca. 1630 (Paris, Musée du Louvre)



Benedetto Gennari: Saint Roch implorant la Sainte Vierge à libérer la ville de Ferrare de la peste, 1668 (Ferrare, Pinacothèque)



Il Bacciccio, Saint Roch implorant la Sainte Vierge, 1663-66 (Rome, Eglise de Saint Roch)



P.P. Rubens: St. Roch priant pour les pestiférés,
1623-26 (Alost, St. Martin)

L'antiquité à la manière moderne. Le style de Jacques-Louis David en exil

« On prétend que lorsqu'il fut exilé, M. David annonça à ses élèves qu'il allait changer sa manière et leur envoyer des Pays-Bas la véritable couleur ».¹

Cette annonce colportée par Adolphe Thiers en 1824 a dû faire sensation chez le lecteur contemporain de la Restauration, qui était habitué à voir en David le représentant par excellence du dessin néoclassique, le chef de l'Ecole française, strictement orienté vers l'idéal artistique de l'Antiquité grecque. Le peintre manifestait la volonté de s'écarter de la voie royale de l'art élevé et de se vouer à l'hétérodoxie de la matérialité pure. Cette déclaration est intéressante pour notre propos en ce qu'elle établit un rapport entre départ en exil et changement de style, un rapport qui toutefois apparaîtra à l'issue de la présente étude bien plus indirect que ce que suggère la remarque de Thiers.

Etudier le style tardif de David était considéré il n'y a encore pas si longtemps comme une entreprise peu profitable.² L'histoire de l'art moderne reprenait une exégèse que l'on peut faire remonter aux contemporains du peintre et à la théorie romantique de la modernité, qui considérait David comme le grand régénérateur de l'école française, qui, après avoir libéré celle-ci des phénomènes de décadence du XVIII^e siècle, fut à son tour dépassé par le romantisme. Elle ne voulait reconnaître dans les œuvres de l'exil bruxellois, qui semblaient

¹ Adolphe Thiers : « De M. David et de son dernier tableau », in: *Revue européenne*, 1824, p. 335-339. Cité d'après P.L. Jacob : « David et son école jugé par M. Thiers en 1824, in: *Gazette de Beaux-Arts*, 1873, p. 303.

² Typique pour cette opinion est le jugement prononcé par W. Friedländer : *David to Delacroix*, Harvard U.P., 1952, p. 21 et surtout p 32.

pasticher l'antique et faisaient tant regretter le pathos du *Serment des Horaces*, qu'un lent déclin et un avant-goût de ce que le XIX^{ème} siècle produirait comme peinture de Salon dégénérée.³ La grande exposition parisienne consacrée à David pour la commémoration du bicentenaire de la Révolution française fut l'occasion de réviser ce jugement : ce fut la première fois qu'autant de toiles ultérieures à 1816 furent réunies, même si ce ne fut pas de manière exhaustive.⁴ Cette révision trouvera une première conclusion avec la prochaine thèse de Dorothy Johnson dans laquelle une grande place est accordée à l'étude des œuvres tardives. Mais eu égard à la revalorisation postmoderne de tout ce qui est apparemment ou effectivement copié, on peut encore espérer découvrir du nouveau en ce domaine.⁵

Avant de se pencher sur le rapport entre exil et changement de style, il est essentiel d'aborder en premier lieu les conditions du bannissement de David et d'interroger naturellement l'homme dans son rapport au politique. Doublement coupable de régicide et de fidélité à Napoléon – il ne put se détacher de son idole, même pendant les cent jours que dura l'éphémère second règne de l'empereur –, David partit en exil à Bruxelles en 1816. Il partageait ainsi le sort de près de cent-cinquante autres anciens révolutionnaires, qui après la loi d'amnistie⁶ promulguée par le roi Bourbon Louis XVIII, furent dispersés à travers l'Europe ; parce qu'ils poursuivirent plus tard leurs activités littéraires et artistiques, ces hommes constituent un phénomène de groupe extrêmement intéressant pour les historiens qui étudient la réception et la réinterprétation de la Révolution française au XIX^{ème} siècle.⁷

³ Cet argument n'est certes pas faux si, selon moi, on en reste à une analyse purement historique du phénomène, dans laquelle un jugement de valeur sur la qualité, voire la moralité, n'a aucun rôle à jouer.

⁴ *Jacques-Louis David, 1748-1825*. Catalogue de l'exposition, Paris/Versailles, 1989/1990, surtout p. 513 et suivantes. Il manquait malheureusement un chef-d'œuvre tel que *Amour et Psyché*, conservé au musée de Cleveland.

⁵ Personne n'a encore dépassé aujourd'hui le remarquable chapitre de Louis Hautecoeur (*Louis David*, Paris, 1954) qui présente une introduction historique à la dernière phase de la carrière du peintre.

⁶ Pour le contexte historique, voir A. Jardin et A.-J. Tudesq : *La France des notables*, vol. 1 : *L'évolution générale 1815-1848*, Nouvelle Histoire de la France contemporaine, 6, Paris, 1973, p. 39.

⁷ Voir S.Luzzato : *Il terrore ricordato*, Gênes, 1988 ; et prochainement aussi G. Gersmann : « Die Schuldigen bestrafen ? Das Schicksal der Régicides in der Restauration », in : G. Gersmann et

Une partie de ces exilés trouva refuge à Bruxelles, accueillis avec bienveillance par le roi libéral des Pays-Bas Guillaume Ier,⁸ surveillés cependant avec une méfiance tatillonne par la police politique française, surtout pendant les premières années.⁹ Parmi les célèbres acteurs de la Révolution avec lesquels David reste en contact étroit à Bruxelles figurent en premier lieu Sieyès, rédacteur du pamphlet révolutionnaire *Qu'est-ce que le Tiers-Etat*, Barère, ancien président de la Convention, et Merlin de Douai, célèbre juriste de la Révolution.

Tenter de définir l'activité politique de David n'est pas une tâche aisée, car cela demande de démêler les faits du mythe. Il faut d'abord souligner que David, sans doute par crainte d'être de nouveau banni, n'a jamais mis ce genre d'activités en exergue. C'est pour cette raison qu'il ne faut pas s'attendre de sa part à des conspirations pendant son exil, même si l'étroite surveillance de la police française à son encontre dénote la crainte qu'il ne s'y livre. Une certaine continuité avec la Révolution put néanmoins être décelée dans plusieurs domaines. D'abord par le fait que le peintre a pratiqué intensément le portrait et choisissait à cette occasion des personnes ayant un passé lié à la Révolution et l'Empire ; on peut par exemple citer le cas de l'impressionnant portrait de trois-quarts d'Emmanuel-Joseph Sieyès. Si l'on peut objecter que David s'est tout simplement adressé au cercle des compatriotes français vivant à Bruxelles sans qu'une intention politique ne puisse être vraiment discernée, il faut tout de même préciser que David termina en 1822 une répétition du *Couronnement de Napoléon* de 1806, ce qui révèle un certain attachement au passé (ill. p. 63).¹⁰

Hubertus Kohle (dir.) : *Trauma oder Utopie. Die Auseinandersetzung mit der französischen Revolution in der Zeit der Restauration*, Wiesbaden, 1993.

⁸ Dans un document découvert assez récemment, David se montre lui-même très reconnaissant envers la politique éclairée du gouvernement exercé par Guillaume Ier (voir H. Redman et B. Webber : « Louis David à Bruxelles. Document inédit », in: *Revue des deux mondes*, 1960, p. 526-530. Plus généralement sur les exilés français à Bruxelles : L. Anthéunis : « De Verbannen conventieleden en koningmooreders in België », in: *Bijdragen tot de Geschiedenis bijzonderlijk van het oud Hertogdom Brabant*, 2, 1950, p. 24-53.

⁹ D. W. Dowd : « Louis David et le gouvernement des Pays-Bas. Documents inédits sur le second Sacre de Napoléon », in: *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1955, p. 144-159 ; cat. exposition *David*, op. cit. (cf. note 4), p 513-522. Plus généralement : Ernest Daudet : *La police politique. Chronique des temps de la Restauration d'après les Rapports des agents secrets et les Papiers du Cabinet noir, 1815-1820*, Paris, 1912.

¹⁰ A propos du fort contenu politique de ce tableau, voir D. W. Dowd, op. cit. (cf. note 9). David avait commencé cette seconde version en 1808 avant de l'abandonner par la suite.

Une vieille légende rapportée par le petit-fils de David affirme que l'artiste aurait signé cette réplique avec ces mots très significatifs : « David faciebat in vinculis. Bruxelles 1822 » ;¹¹ mais, comme nous l'avons annoncé, nous nous trouvons ici déjà dans le domaine du mythe qui – nous devons le montrer – insiste lourdement sur la fidélité de David à son passé révolutionnaire. Les lettres qu'échange David avec quelques intellectuels français de la Restauration faisant partie de l'opposition pro-napoléonienne, dans lesquelles il est question de produire de nouvelles images célébrant l'empereur, ne constituent pas non plus un indice suffisant.¹² Il ne s'agit à chaque fois que de propositions venant de l'extérieur ; lui-même ne s'est jamais exprimé de manière explicite à ce sujet, du moins dans les lettres de sa main qui ont été conservées. Beaucoup moins équivoque cependant est son refus catégorique de demander officiellement pardon au roi de France pour son passé, et d'obtenir ainsi l'autorisation de rentrer dans sa patrie. Bien que ses anciens élèves, et tout particulièrement Antoine-Jean Gros, l'y encourageassent sans cesse, il ne se laissa jamais persuader. Il répondait que, si l'on souhaitait réellement son retour à Paris, il n'y avait qu'à abolir le décret de son bannissement par un nouveau décret.¹³ Un tel acte impliquerait que le roi avoue avoir commis une erreur politique, voire une injustice personnelle : il n'y avait donc aucune chance que cela se réalise un jour.

La position politique de David apparaît de manière beaucoup plus nette et évidente dans les portraits que dressent de lui les contemporains de la Restauration. Tous insistent sur son caractère révolutionnaire, dans le domaine politique autant que dans le domaine artistique : en lutte contre les conservateurs légitimistes et les libéraux de l'opposition, le peintre apparaît comme le héraut des progressistes. Ces derniers le décrivent comme le réformateur d'une peinture échouée dans la décrépitude morale d'un royaume décadent à la fin du XVIII^e siècle, et le peignent sous les traits d'un révolutionnaire convaincu qui, contrairement à de nombreux suiveurs, a vraiment cru dans le progrès,¹⁴

¹¹ J. L. J. David : *Le peintre Jacques-Louis David, 1748-1825. Souvenirs et documents inédits*, Paris, 1880, p. 582.

¹² Voir Lettre de Vieillard à David, Ecole des Beaux-Arts, Paris, Ms. 318, n° 67 ; Antoine Béraud à David, *ibid.*, Ms. 323, n°8 et 9.

¹³ Voir surtout J. L. J. David, *op. cit.* (cf. note 11), p. 599 et suivantes.

¹⁴ Cette idée est surtout due à A. Th. (sans doute Antoine Thibaudeau, un compagnon d'exil de David à Bruxelles) dans *Vie de David*, Paris, 1826.

même s'il l'a représenté avec une trop grande rigidité. La mort de David à la fin de l'année 1825 fut l'occasion d'un débat idéologique assez largement diffusé qui contribua visiblement à aggraver le noyautage du régime bourbonien dans la deuxième moitié des années 1820, sous le règne du roi Charles X considéré comme réactionnaire.¹⁵ La conscience révolutionnaire de David a été bien entendu invoquée aussi pour expliquer de son exil. L'argument typiquement mis en valeur est qu'il aurait refusé crûment d'accepter la commande d'un portrait de Wellington, parce qu'il a été un protagoniste important de la défaite française;¹⁶ de même, son patriotisme lui aurait défendu d'accepter la proposition émanant de la Prusse, de devenir directeur des affaires artistiques à Berlin.¹⁷ Tout aussi significatives sont les nombreuses autres anecdotes invérifiables, selon lesquelles il apparaît comme admirateur tardif de Robespierre, et semble toujours, vingt-cinq ans après les faits, approuver l'exécution de Louis XVI.¹⁸

Tout ceci constitue des indices pour cerner une identité politique de David, mais rien de plus. Il ne reste en fin de compte qu'à interroger directement les dernières œuvres de David. Même si les réponses que l'on peut obtenir dans ce cas sont encore plus équivoques que celles apparues précédemment, elles seront peut-être plus révélatrices de l'artiste et de l'homme.

Outre les portraits déjà évoqués, David se consacra dans sa dernière décennie à une série de représentations au contenu mythologique et anacréontique qu'il

¹⁵ Voir H. Kohle : « Der Tod Jacques Louis Davids. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der französischen Restauration », in: *Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 1991, p. 127-153 (cf. ici p 71-104).

¹⁶ *Tablettes universelles*, n° 14, 1821, p. 287.

¹⁷ A. Th., op. cit. (cf. note 14), p. 141.

¹⁸ Par exemple, D. et G. Wildenstein : *Documents complémentaires au catalogue de l'œuvre de Louis David*, Paris, 1973, n° 2004 ; A. Baron, « Les exilés de Bruxelles », in: *Revue de Paris*, n°19, 1830, p. 23. L'anecdote suivante est aussi révélatrice : alors qu'on lui propose de rentrer en France, David demande ce qu'on lui demanderait en contrepartie. Lorsqu'on lui répond qu'il s'agirait de peindre un portrait du roi, il répondit : « L'idée est excellente, envoyez-moi sa tête ! » (Amédée Saint-Ferréol : *Les proscrits français en Belgique*, Bruxelles, 1870, vol. 1, p. 17). M. van de Wiele, dans un ouvrage très peu remarqué, représente David comme un révolutionnaire particulièrement rude, dans l'atelier bruxellois auquel se seraient même réunis les principaux protagonistes de la révolution de 1830 en Belgique (*Bruxelles, refuge des conspirateurs*, Bruxelles, 1939, surtout p. 35 et suivantes).

considérerait, en bon classique, comme les plus importantes.¹⁹ Je voudrais étudier plus précisément l'une de ces œuvres, *Mars désarmé par Vénus et les Grâces* (ill. p. 64).²⁰

Il est vrai que de nombreux tableaux du XIX^e siècle ont connu une postérité à travers la caricature ; mais les deux détournements de l'image montrés ici donnent aussi quelque chose à comprendre à propos de la problématique du tableau lui-même. Car en actualisant sa forme et son contenu sans le ménager, la lithographie caricaturiste d'André,²¹ contemporain de David (ill. p. 65), mais aussi, bien plus tard, le collage du Pariscope (ill. p. 65) ont saisi profondément l'intention d'un tableau d'histoire néoclassique. En effet, ils contrecarrent avec ironie le noyau de cette dernière grande composition du peintre, sa présence propre presque extravagante par les libertés qu'elle prend par rapport à l'idéal, sa mise en scène surréelle décrite cependant sur le mode du saisissable, de l'ici-bas. Il faudra revenir sur ces idées pour les préciser.

La conception de *Mars désarmé par Vénus et les Grâces*, thème très largement répandu dans l'iconographie classique et surtout baroque, plusieurs fois traité par le peintre Rubens que David a souvent mentionné comme source d'inspiration au cours de ses années bruxelloises, remonte à l'année 1821. Le tableau, réalisé en l'absence de toute commande, est terminé en 1823. Comme pour les *Sabines*, David âgé de 76 ans accrocha cette toile – qu'il définissait comme son adieu à la peinture²² – dans une exposition payante en dehors du Salon parisien.²³ Nous essaierons de démontrer que cette exposition ne répond pas seulement à des choix financiers, mais qu'elle devait exercer une influence décisive sur la réception de l'oeuvre.

¹⁹ Il peint également une scène de genre au thème caravagesque (*La diseuse de bonne aventure*, voir à ce propos H. McPherson : « The Fortune Teller of 1824 or the Elegant Dilemma of David's Late Style », in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1991, p. 27-36) et dessine toujours abondamment.

²⁰ Il faut signaler à propos de ce tableau une contribution de D. Johnson, qui sera publiée dans les actes du colloque dirigé par Régis Michel au Louvre en 1989, consacré à l'ensemble de l'oeuvre du peintre.

²¹ Voir P. Dorbec : « La peinture française de 1750 à 1820, jugée par le factum, la chanson et la caricature. Deuxième article », in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1914, p. 159.

²² Lettre à Gros en 1823 in J.L.J. David, op. cit. (cf. note 11), p. 588.

²³ Pour la reconstitution des faits, on peut comme toujours se fier à A. Schnapper (voir Catalogue *David*, op. cit., (cf. note 4), p. 541-542.

David installe la scène dans l'Olympe, devant un somptueux fronton de temple grec ; les figures prennent place sur un tapis de nuées. Mars et Vénus reposent sur une chaise longue de style Empire, tous deux plus ou moins dévêtus : Mars apparaît frontalement, légèrement incliné vers l'arrière, bras écartés, consentant à rendre les armes. Vénus est vue de dos, en train de le couronner de fleurs, symbole de paix. En comparant avec le premier projet (ill. p. 66), on remarque que David a engagé des modifications radicales. A l'arrière-plan droit apparaissent les trois Grâces, qui à l'origine n'étaient pas prévues, occupées à emporter les armes et à apporter une coupe contenant une boisson ou un baume. Au premier plan enfin, un petit Amour effronté dénoue les sandales de Mars, comme il est fréquent d'en rencontrer dans l'iconographie traditionnelle.

Le public fut d'abord impressionné par la couleur intense de ce tableau mythologique et des quelques autres exposés par David ; on attribua ce phénomène à l'influence du *genius loci* de son nouvel environnement flamand, et notamment à Rubens²⁴ – souvenons-nous de la citation de Thiers évoquée en ouverture de cette étude. Il est toutefois intéressant de rappeler que le rôle important de la couleur avait déjà été remarqué auparavant chez David, précisément à propos des tableaux mythologiques. On pense au *Pâris et Hélène* (ill. p. 67), datant d'avant la Révolution, et surtout à l'étrange transposition visuelle de la légende de *Sappho et Phaon*, réalisée en 1809 (ill. p. 68). Tout comme *Mars et Vénus*, ce tableau intrigue par un coloris brillant, délibérément fort et varié, aux contrastes parfois osés ; mais comme la toile de 1823, il a sans doute beaucoup moins à voir avec Rubens et le colorisme flamand qu'avec les effets colorés de la peinture française pré-néoclassique.²⁵ Mais là où la manière de David parut la plus neuve fut sa tendance qui consistait non seulement à renoncer partiellement à l'idéalisation, mais aussi à souligner la laideur de certaines figures ; ce phénomène suscita sans cesse la critique. On citait surtout la Grâce de droite, qui tient l'arc et le bouclier de son maître, que sa grimace rend effectivement bien triviale. Le

²⁴ Charles Blanc: *Histoire des peintres français au dix-neuvième siècle*, Paris, 1845, vol. 1, p. 198. Voir aussi les commentaires de certains de ses élèves, par exemple celui de Degeorges, Ecole des Beaux-Arts, Ms. 318, n° 16.

²⁵ Voir R. Rosenblum : « La peinture sous la Restauration », in: *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830*, exposition à Paris et Detroit, 1974-1975 p. 236.

caractère direct de son regard la faisait apparemment à une fille flamande;²⁶ cette figure était rapprochée au personnage principal, très caravagesque, du tableau *Amour et Psyché* terminé en 1817, dont l'expression libertine, si ce n'est même lubrique, avait jeté un certain malaise au sein de la communauté davidienne.²⁷ Ce naturalisme évident établit un contraste profond avec la situation surnaturelle de la scène. Il n'apparaît pas seulement de manière locale, là où il a sauté aux yeux des critiques, mais structurellement comme une sorte de réalisme du détail qui donne à Mars une proximité insistante,²⁸ proximité qui apparaît à travers le traitement de la carnation dont la virtuosité de surface rappelle Canova, et que les colombes, placées devant le sexe, renforcent plutôt qu'elles ne l'atténuent. Quand Lesieur écrit à son maître David qu'il aurait vu la nature elle-même dans *Mars et Vénus*,²⁹ il faut considérer cela encore comme un topos. Un autre élève affirme que, pendant qu'il contemplait la toile, le dieu de la guerre aurait surgi à droit sur lui, et il ajoute :

« Raphaël a fait des déesses et des Vierges charmantes et divines. David, prince des Arts, fait des dieux et des déesses véritables ».³⁰

Cette comparaison spirituelle entre le héros de l'école classique et son représentant actuel permet de saisir leur différence. Alors que Raphaël était parvenu, à travers son travail d'idéalisation, à donner une transcendance aux produits de l'imagination humaine, David avait inversé le processus et avait attiré les dieux et les déesses sur le terrain de la réalité, là où – vulgairement dit – ils n'avaient rien à faire. Il reprit ainsi de manière inversée le croisement classicisme-empirisme décrit par Klaus Herding à propos de la *Mort de Marat* (ill.

²⁶ Ainsi le commentaire du *Courrier français* du 31 mai 1824.

²⁷ La critique rassemble E. J. Delécluze : *Louis David, son école et son temps*, Paris, 1855, cité ici d'après l'édition de Paris, 1983, p. 369. Voir aussi : D. Johnson : « Desire Demythologized : David's L'Amour quittant Psyché », in: *Art History*, 1986, p. 450-470. Sur le caravagisme de David : P. Rosenberg : « David et Caravage », in: M. Calvesi (dir.) : *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, Syracuse, 1987, p. 206.

²⁸ Chauffer note dans sa lettre à David du 9 août 1824, qu'il a vu « le Dieu de la guerre lui-même ressortir de la toile » (Ecole des Beaux-Arts, Ms. 319, n° 20).

²⁹ Lettre du 27 mai 1824, Ecole des Beaux-Arts, Ms. 319, n° 20.

³⁰ Voir note 28.

p. 69):³¹ l'humain n'est plus élevé au rang d'icône, mais au contraire, c'est le divin qui est rendu palpable par un traitement naturaliste. Alors qu'il donnait dans son chef-d'œuvre révolutionnaire un statut de tableau d'histoire à ce qui était jusqu'alors considéré comme bas, il rabaisse ici le thème noble à la sphère de la scène de genre, sans renoncer toutefois à l'apparat décoratif de la peinture d'histoire néoclassique.³² Ce phénomène était rendu particulièrement évident par la disposition du local de la rue de Richelieu où se déroulait l'exposition. Sur l'ordre exprès du peintre, il avait été aménagé comme un lieu d'habitation, ce qui renforçait encore le lien à l'ici-bas que David assignait à sa vision de la mythologie.³³ La pièce carrée était tendue de vert sombre et meublée ; comme lors de l'exposition des *Sabines*³⁴ figurait un grand miroir qui permettait au visiteur entrant dans la pièce de voir le reflet du tableau.

« Dans ce tableau du style le plus élevé, l'artiste transporte le spectateur dans le séjour des dieux d'Homère ». ³⁵

Par cette phrase, le critique touche précisément ce que David avait recherché.³⁶ Il renvoie à une forme sécularisée d'appropriation de l'antique, dans laquelle la tendance, que nous avons décrites, à actualiser l'évocation mythologique n'a d'autre but que d'attester qu'elle est irréaliste et sans valeur. Le rapport réflexif que le spectateur entretient avec le sujet proposé et que le tableau réclame, a

³¹ K. Herding : « Davids Marat als dernier appel à l'unité révolutionnaire », in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 1983, p. 89-112.

³² Voir à ce sujet la brillante contribution, malheureusement peu prise en compte par la recherche à ce que j'ai pu constater, de P. Philippot : « Une nouvelle conscience de l'art », in: Catalogue de l'exposition 1770-1830. *Autour du néo-classicisme en Belgique*, Bruxelles, 1985-1986, p. 17-26.

³³ Voir lettre de David à Naigeon du 12 mai 1824, in: Catalogue *David*, op. cit. (cf. note 4), p. 630 ; lettre de Stapleaux à David du 25 mai 1824, Ecole des Beaux-Arts, Ms. 319, n° 65.

³⁴ Concernant l'importance du miroir pour l'interprétation des *Sabines*, voir E. Lajer-Burcharth : « David's Sabine Women : Body, Gender and Republican Culture under the Directory », in: *Art History*, 1991, p. 397-430.

³⁵ Ecole des Beaux-Arts, Ms. 319, n° 19.

³⁶ Dans une lettre à Mongez (12 mai 1824), il écrit : « [...] j'ai osé pénétrer dans leur demeure. » Voir Catalogue *David*, op. cit. (cf. note 4), p. 630.

été transmis au sens propre, mais aussi au sens figuré par le miroir. Cette thèse demande encore à être expliquée.

Malgré tout le naturalisme de la représentation, il faut admettre en effet que les actions des personnages ont perdu absolument toute évidence : nous y voyons un moyen esthétique de souligner l'artificialité du mythe en tant que tel. Dans leur placement et leurs regards, les personnages semblent autant tenir compte du spectateur qu'ils ne jouent leur rôle dans la narration. La réception du tableau telle qu'elle était organisée dans l'exposition où le spectateur rencontrait d'abord l'image reflétée dans le miroir, rendait ce comportement des personnages d'autant plus évident. Un autre indice qui ne trompe pas est que parmi les six personnages que compte cette scène, trois d'entre eux regardent le spectateur ; ils établissent ainsi un sens en dehors du tableau, c'est-à-dire qu'ils font allusion au contenu du mythe sans y participer. Ces trois figures font du spectateur le voyeur d'une réalité simulée, une réalité qui n'aurait jamais pu s'exprimer de manière aussi bruyante dans un tableau d'histoire classique : la Grâce située la plus à gauche, qui montre le casque de Mars qu'elle ne porte pas vraiment – comme avec le Romulus des *Sabines*, il semble plutôt se balancer à l'extrémité de ses doigts ; la Grâce situé à droite, qui suscita l'agacement général des critiques ; et enfin le petit Amour qui fixe le spectateur avec une insistance particulière et l'encourage à commenter la scène.

Nous avons déjà rappelé le fait étrange que, avec ce tableau mais aussi avec toutes les autres toiles mythologiques réalisées pendant l'exil bruxellois, David évite exactement ce qu'il inculquait avec beaucoup d'insistance à ses élèves, et tout particulièrement à son successeur désigné Antoine Gros.³⁷

« La postérité, mon ami, est plus sévère ; elle exigera de Gros de beaux tableaux d'histoire ».³⁸

Il cite à l'appui des exemples de thèmes dignes de figurer parmi les sources d'inspiration : Thémistocle exhortant la valeureuse jeunesse athénienne à partir combattre les Perses sur mer, l'héroïque Mutius Scaevola, ou Régulus chez les Carthaginois, etc. A chaque fois, il s'agit d'*exempla virtutis*, des sujets qu'il

³⁷ Voir S. Luzzato, op. cit. (cf. note 7), p. 80 et suivantes, p. 140 et suivantes.

³⁸ Lettre de David à Gros, 22 juin 1820. Ecole des Beaux-Arts, Ms. 316, n° 40.

ne traite jamais dans ses tableaux bruxellois, y compris dans *Mars et Vénus* qui ne traite pas du début du combat mais, bien au contraire, de son abandon.³⁹ La complexité de la situation personnelle de David apparaît tout aussi fortement à travers ce paradoxe qu'à travers les problèmes que pose l'esthétique de ses tableaux. Il recommandait à son alter ego resté en France d'aborder des sujets politiques – on ne peut les définir autrement, surtout quand on sait avec quelle agressivité les intellectuels libéraux de la Restauration invoquaient tout ce que le passé a eu d'héroïque pour dénoncer par contraste la léthargie réactionnaire du régime actuel.⁴⁰ Il définissait ainsi le devoir qu'il aurait dû faire sien dans la continuité, plus inventée que réelle, de la tradition révolutionnaire. On peut dès lors comprendre *Mars et Vénus* comme la volonté, chez David, de refléter la marginalisation dont il est victime, le sentiment d'avoir perdu son influence, en opposition radicale à ce dont il avait été capable de fournir à un moment de la Révolution qui entrait en parfaite résonance avec les plus grands moments de l'Antiquité tenue pour exemplaire et qui croyait en une vision eschatologique de l'Histoire.

Pour définir précisément la manière dont l'œuvre tardive de David prend place, il faut nécessairement prendre en compte sa relation à la nouvelle génération des peintres romantiques. Il était loin d'être aussi intransigent à leur égard, que ce que la littérature suggère en temps normal. Il faudrait surtout interroger son rapport, dont les traces sont bien peu nombreuses, à Géricault qui se considérait lui-même comme le continuateur des conquêtes de son idole. Un certain nombre d'intellectuels progressistes de la « génération 1820 » (Alan Spitzer), friands de débat esthétique, s'intéressaient également à cette question. Augustin Jal, dans sa critique du Salon de 1824, qui se déroulait au même moment que l'exposition de *Mars et Vénus* à Paris, en arrive ainsi à la conclusion surprenante que David, s'il pouvait seulement revenir de son exil parisien, se placerait sans doute à la tête des romantiques.⁴¹

³⁹ Concernant la dimension iconologique du sujet, voir surtout E. Wind : *Pagan Mysteries of the Renaissance*, Londres, 1958, p. 81 et suivantes.

⁴⁰ On mettait tout particulièrement en évidence la vitalité de l'ère napoléonienne (voir J. Tulard : *Le mythe de Napoléon*, Paris, 1971, p. 43 et suivantes, 53 et suivantes ; surtout J. Lucas-Dubreton : *Le culte de Napoléon, 1815-1848*, Paris, 1959).

⁴¹ *L'artiste et le philosophe. Entretiens critiques sur le Salon de 1824*, Paris, 1824, p. 11.

Indépendamment de cette dernière remarque, on peut dire en conclusion que l'exil de David se traduit dans son œuvre sous deux aspects. D'abord – et ce très probablement en rapport direct avec sa situation de vie personnelle – par le choix de ses thèmes qui entrent en contradiction directe avec ce qu'il avait lui-même formulé concernant le rôle de l'artiste dans la société. Ensuite, même si cela se traduit par une forme plus indirecte, on le devine par la façon dont il s'approprie l'Antiquité, manière par laquelle – même après des œuvres post-révolutionnaires telles que les *Sabines* ou *Sappho et Phaon*⁴² – il remettait en question sa propre position d'annonciateur de l'idéal de la *virtus* classique, et s'interrogeait sur le statut que les sujets antiques pouvaient encore avoir à l'époque moderne.⁴³

⁴² Concernant la problématique du tableau d'histoire posée de manière similaire dans les *Sabines*, voir H. Kohle : « Historienmalerei am Scheideweg. Bemerkungen zu Jacques Louis Davids Sabinerinnen », in: E. Mai (dir.) : *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mayence, 1990, p. 121-134.

⁴³ Considérer l'œuvre tardive de David comme un temps de réflexion mené par le peintre sur son propre passé artistique, est également l'un des points forts de W. Roberts : *Jacques Louis David. Art, Politics, and the French Revolution*, University of North Carolina Press, 1992, p. 188 et suivantes.



J. L. David: Sacre de l'empereur Napoléon et couronnement de l'impératrice le 2 décembre 1804, 1808/1822 (Versailles Musée national du château)



J.L.David: Mars désarmé par Vénus,
1821-24 (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique)



Persiflage de Mars et Vénus, gravé par André,
Paris, Musée Carnavalet



Persiflage de Mars et Vénus, image de couverture
du Pariscope du 10 octobre 1990



J.L. David, Etude pour Mars désarmé par Vénus (Cambridge/Mass., Fogg Art Museum)



J.L. David, Paris et Hélène, 1788 (Paris. Louvre)



J.L.David, Sappho, Phaon et Amour, 1809 (St. Petersburg, Eremitage)



J.L. David, La mort de Marat,
1793 (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique)

La mort de Jacques-Louis David. Du rapport entre politique et esthétique en France sous la Restauration

Jamais la France n'a autant vécu dans l'ombre de son passé historique que sous la Restauration. Contre la force innovatrice de la Révolution, la Restauration essaya de restituer au moins partiellement l'Ancien régime ; contre Napoléon, *imperator* divinisé d'une histoire universelle sécularisée, le régime bourbonien imposait les figures de Louis XVIII et Charles X, soupçonnées de vouloir prendre leur revanche. La Restauration dut ainsi lutter dès le début pour ne pas passer pour un chétif anachronisme qui ne devait sa réanimation artificielle et son maintien qu'à la protection de la coalition réactionnaire et victorieuse de la Sainte Alliance : là était le véritable point faible de ce régime, à une époque où se renforçait la conscience des Etats-nations, alimentée par la Révolution française.

L'opposition libérale de la Restauration s'attacha par conséquent à noyauter et contenir la monarchie légitimiste des Bourbons, en invoquant régulièrement les grandes personnalités, événements et pensées de la Révolution et de l'ère napoléonienne¹ dont l'éclat était délibérément mis en valeur, sans égards pour le nouveau régime monarchique qui, surtout à ses débuts, dut faire face à des conditions très défavorables : il fallait d'abord que la monarchie maîtrise les conséquences d'une des crises économiques les plus graves du XIX^e siècle ; ensuite, l'occupation étrangère et les lourdes réparations financières versées aux vainqueurs des guerres napoléoniennes renforçaient le mécontentement

¹ Sur le libéralisme sous la Restauration, voir D. Bagge : *Les idées politiques en France sous la Restauration*, Paris, 1952.

de la population française toujours plus encline à adhérer au mythe du glorieux passé impérial et révolutionnaire.²

On ne s'étonnera dès lors pas que les libéraux utilisassent la moindre occasion de rappeler aux esprits la tradition révolutionnaire ; une telle occasion survenait par exemple lorsque paraissait une information remarquable concernant un de ses protagonistes qui avaient été jeunes au début de la Révolution et qui lui avaient longtemps survécu. La mort d'un ancien révolutionnaire donnait précisément l'opportunité d'exprimer des réflexions de fond ou – pour des raisons de censure, les prises de position trop ouvertes n'étaient pas recommandées³ – de suggérer de n'importe quelle manière certaines critiques implicites envers le régime. Nous analyserons ainsi, en première partie de cette étude, comment la presse française réagit à la nouvelle de la disparition d'un des héros les plus connus de la Révolution, Jacques-Louis David, décédé le 29 décembre 1825 dans son exil bruxellois. Le fait que David ne fût pas seulement un membre essentiel de la Convention, un farouche partisan de Robespierre et surtout un régicide convaincu, mais aussi le chef incontesté du néoclassicisme européen en peinture, nous donnera l'occasion, dans une seconde partie, de considérer le rôle de David dans le débat esthétique de la Restauration ; il faudra toutefois aussi puiser quelques preuves dans la réception antérieure de l'artiste, étant donné que le peintre avait fait continûment l'objet de discussions sous la Restauration. Expliquer le rôle artistique que joua David en France malgré son absence, dans la période qui suivit la chute de Napoléon, ne peut toutefois avoir de sens sans en explorer toutes les implications politiques.

Prononcer un jugement neutre sur l'œuvre de David semble presque impossible sous la Restauration. Les tableaux étaient trop fortement associés avec le rôle de leur auteur sous la Révolution ; le souvenir de cette situation empreinte d'histoire sujette à polémique était encore trop présent. Les réactions à la mort de David intervinrent en outre à une époque plus ouvertement réactionnaire,

² Sur la Restauration en général, voir G. de Bertier de Sauvigny : *La Restauration*, Paris, 1955 ; A. Jardin et A.J. Tudesq : *La France des notables, 1815-1848* (Nouvelle Histoire de France contemporaine, 2 vol.), Paris, 1973 ; H.G. Haupt : *Nationalismus und Demokratie. Zur Geschichte der Bourgeoisie im Frankreich der Restauration*, Francfort, 1974.

³ Concernant les alternatives restrictives développées par les autorités de la Restauration à la suite de l'abolition de la censure traditionnelle en 1819, voir T. Collins, *Government and Newspaper Press in France, 1814-1881*, Oxford, 1959, p. 1-60.

peu de temps après l'avènement du roi ultraconservateur Charles X, ce qui accentuait encore la virulence de l'événement.⁴ Cette tension est palpable de manière indirecte dans le court texte qui servait d'introduction au catalogue de la vente des tableaux issus de la succession de l'artiste en 1826:

« [...] de tableaux et portraits historiques de nos temps, dont l'intérêt va toujours croissant à mesure que les événements s'éloignent, que les passions s'éteignent, et qu'on ne voit plus dans ces reproductions que des monuments historiques et authentiques, autant remarquables par la grandeur des scènes qu'ils représentent, que par le talent et le génie supérieur de l'artiste qui les a tracées ».⁵

Selon l'organisateur de cette vente, seule une prise de distance par rapport à l'Histoire permettrait de faire apparaître la valeur artistique propre aux œuvres qui subissent encore l'ombre d'un passé trop lourd : il effectue ainsi une différenciation entre importance politique et importance esthétique que – comme nous allons le montrer – l'on rencontre surtout chez ceux qui cherchent à faire la promotion du peintre.

Tout article à propos de David dans la presse de la Restauration était systématiquement l'occasion de faire surgir le souvenir d'un passé considéré comme source d'inspiration ou comme sujet de critiques selon les points de vue politiques, mais dont la compréhension n'échappait à personne en tout cas. Depuis l'assassinat du duc de Berry, héritier au trône, en 1820, la presse était confrontée à une censure qui s'appesantit encore avec l'avènement de Charles

⁴ Sur Charles X, voir J.P. Garnier : *Charles X. Le roi -le proscrit*, Paris, 1967.

⁵ *Catalogue des tableaux de galerie et de chevalet*, Paris, 1826. Dans une *Notice sur la vie et les ouvrages de M. J.L. David* (Paris, 1826), on peut lire : « Ces événements sont trop près de nos jours pour détailler les tableaux qui les retracent. » (p. 37). Le *Globe* du 15 avril 1826 rapportait que les deux portraits des Montagnards Lepelletier et Marat ne furent montrés au public que pendant les quelques minutes absolument nécessaires où ils passaient en vente (p. 255). Le préfet de police signala même au ministre de l'Intérieur, que le *Marat* se trouvait certes dans la galerie de la rue du Gros-Chenet, mais ne pouvait être vu que sur demande spéciale. Ce détail montre à quel point on craignait les réactions de l'opinion publique (A.N. F/7/6711, Dossier David, document 566).

X en 1824;⁶ les journalistes mettaient donc à profit chaque occasion qui leur permettait de mener un discours politique sous couvert d'un débat purement esthétique.⁷ Une série de journaux ne se contentait pas d'annoncer la mort de David : les cérémonies de deuil étaient également rapportées *in extenso*. Ce genre de minutieuse description servait évidemment à commémorer l'homme qui, comme il était souvent mentionné, avait été exilé sur un ordre injuste et méritait de recevoir les honneurs de la nation française.⁸ Le journal d'opposition libérale *Le Constitutionnel* du 3 janvier 1826 annonçait ainsi, non sans une certaine emphase :

« Les arts viennent de faire une grande perte. Le restaurateur de la peinture en France, ou plutôt en Europe, David, est mort à Bruxelles, le 29 décembre, à l'âge de 78 ans. Eloigné depuis longtemps de toute autre pensée que celle de son art, il ne vivait que pour la renommée [...] ».

⁶ Voir C. Ledré, *La presse à l'assaut de la monarchie. 1815-1848*. Paris, 1960, p. 45 et suivantes ; I. Collins, *Government and Society in France, 1814-1848*, Londres, 1970, p. 32.

⁷ Ce genre de manœuvre n'échappait certainement pas à l'attention de la censure. Les archives policières mentionnent que *La Pandore* profitait du commentaire du *Mars et Vénus* de David pour dénoncer l'injuste exil dont le peintre était victime : « 29 mai. A l'occasion du nouveau tableau de David, le journaliste déclame avec fureur contre le bannissement de ce régicide, ordonné par la loi : « [...] David s'est élevé, par la puissance de son génie, au-dessus de la fange sanglante où vous rampez, et nous entrâmes avec lui dans les cieus qu'au sein de nos tourmentes nous ne devrions jamais regarder sans songer qu'ils sont habités par celui dont la dernière volonté fut le pardon et l'oubli. Fidèles à cet ordre sacré, si mal observé, livrons-nous, sans nous occuper d'affligeants souvenirs, à l'enthousiasme. » », A.N. F18/397 (Rapport de censure du 1er mai au 15 juin 1824).

⁸ Lorsque David avait demandé l'autorisation d'organiser à Bruxelles une exposition publique payante d'une copie de son *Couronnement de Napoléon*, le ministre néerlandais des Affaires étrangères avait signalé à ses collègues du ministère de la Justice les complications politiques qui pourraient apparaître, notamment de la part de certains journalistes intéressés dont il décrit la tactique : « [L'exposition pourrait] en outre donner une occasion aux journalistes de mauvaise volonté et en même temps aux admirateurs de Napoléon et au peintre qui lui est tellement dévoué, de revenir toujours dans leurs journaux et conversations, et de tourner au sujet favori. ». Il conseille par conséquent de refuser l'autorisation. Voir l'ouvrage extrêmement instructif de D.W. Dowd, « Louis David et le gouvernement des Pays-Bas. Documents inédits sur le second « Sacre de Napoléon » », in : *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1955, p. 151. Sur les opinions politiques de David durant son exil bruxellois, voir *infra*. Quelques rares réactions de la presse à la suite de la mort de David sont retranscrites dans la chronologie du catalogue de la grande exposition David (cf. note 84), p. 634.

En écrivant à nombreuses reprises que le peintre exilé s'était détaché de tout engagement politique pour se concentrer sur son art – ce que David avait d'ailleurs annoncé lui-même après la chute de Robespierre, pour se justifier –, les libéraux tentaient de couper l'herbe sous le pied à ceux qui jugeaient toujours opportun de rappeler que le peintre était l'un des régicides coupables des pires actes commis au mépris de l'humanité.⁹ L'auteur de cet article reprenait également un passage de l'éloge funèbre prononcé par un des principaux élèves de David à Bruxelles, M. Odevaere qui avait comparé l'exil de David à l'exil de Dante à Ravenne. A l'image des habitants de Ravenne, les Bruxellois pouvaient selon lui se flatter d'avoir accordé refuge au peintre, et ce d'autant plus que les Florentins avaient rapidement reconnu l'injustice de leur décret de bannissement. Ce qui était une bénédiction donnée aux Belges prenait l'aspect d'une accusation adressée aux Français. La comparaison avec l'auteur de la *Divine Comédie* lui permettait de souligner l'inopportunité d'une décision politique qui serait très certainement condamnée par la postérité.¹⁰ On peut clairement discerner la tactique du journalisme d'opposition libérale dans la manière dont *Le Constitutionnel* rend compte du décès de David. Un article assez long du 6 janvier 1826 remarque, sur un ton lourd de reproches :

« Nous avons vu avec peine quelques journaux rappeler des époques et des événements dont tout commandait l'oubli dans cette circonstance : il y a peu de courage à insulter une ombre, peu de générosité à lancer l'anathème sur un tombeau. Dans nos débats du jour, laissons du moins les morts en paix ; ils appartiennent à la postérité qui jugera chacun selon ses œuvres ».

⁹ La presse progressiste tenait donc particulièrement à déculpabiliser David sur le plan humain autant que possible. C'est ce que A. V. Arnault, fervent admirateur de Napoléon et compagnon d'exil de David à Bruxelles entre 1816 et 1819, essaie de faire dans un article paru dans *L'Opinion* le 9 janvier 1826, lorsqu'il décrit le peintre comme un « homme tout d'une pièce », dont la brutalité était toutefois l'expression bien pardonnable d'une ferveur certes un peu exagérée pour l'idéal républicain antique ; il ajoute que David avait au fond toujours épargné ses adversaires. On retrouve la même casuistique chez P.A. Coupin, *Essai sur J.L. David, peintre d'histoire*. Paris, 1827, p. 43-44.

¹⁰ Comme l'a montré la polémique à propos d'un éventuel rapatriement de la dépouille de David à l'occasion du bicentenaire de la Révolution française, la question est encore aujourd'hui fortement politisée.

L'auteur de cet article appelle indirectement les adversaires politiques à ne pas reprocher encore et toujours à la nation française les sombres moments de son passé ; il rencontre en cela un besoin assez répandu qui était apparu depuis le retour des Bourbons : on n'acceptait pas que les nouveaux hommes qui détenaient le pouvoir, à qui on reprochait secrètement de ne pas y être pour grand chose, se permettent de rappeler les fautes que l'on avait pu commettre par le passé, étant donné que l'on acceptait la Révolution comme telle, même si ses dérives criminelles étaient réprouvées.¹¹ Un tel appel correspondait à la mission que s'était donnée l'opposition libérale et progressiste, de réveiller au sein de la nation française le sentiment d'appartenir à une même communauté ; mission qui visait à construire un avenir dynamique et ne voulait plus être freinée par les appels au souvenir des fautes du passé.¹²

On constate donc l'existence d'une double stratégie : d'un côté on condamnait les voix de gauche qui convoquaient le souvenir d'une époque que l'on aurait mieux fait d'oublier par pitié, eu égard aux circonstances ; d'un autre côté, par ce genre de comptes rendus, on entretenait le souvenir de la Révolution – non pas de ses dérapages, mais bien plus de ses principes sublimes et ses débuts prometteurs. Car même ceux qui, pour le rendre inoffensif, réduisaient David à sa simple activité de peintre et ajoutaient que son éloignement de la scène artistique de la Restauration avait entraîné une deserrance regrettable de l'art en France,¹³ soulignaient implicitement ce que son art avait de révolutionnaire. *Le Corsaire*, journal satirique, en offre un remarquable exemple : plusieurs semaines après le décès, il avait publié un volumineux « Portrait de David » qui donnait au peintre les traits suivants :

¹¹ Les historiens écrivant pendant la Restauration (comme Thiers et Thierry) y parvinrent en faisant de la Révolution un objet historique, ce qui indirectement la légitimait. Voir à ce propos S. Mellon, *The Political Uses of History : a Study of Historians in the French Restoration*, Stanford, 1958.

¹² I. Girard, *Les libéraux français, 1814-1875*, Paris, 1985, surtout p. 81.

¹³ « Mais hélas ! Depuis longtemps sa main n'a plus guidé les études. A chaque exposition qui dans les bons ouvrages rappelle ses savantes leçons, on gémit sur un exil qui, pendant dix années, priva une génération nouvelle des grands principes de la peinture... ». Cette citation est également tirée du discours d'Odevaere, transcrit dans *Le Constitutionnel*. Voir aussi l'appréciation de H. de Latouche dans ses *Lettres à David. Sur le Salon de 1819, par quelques élèves de son école*. Paris, 1819, p. 12.

« Cette tête ardente, égarée seulement à l'aurore de sa vie créa plus tard Léonidas et bien d'autres chefs-d'œuvre ». ¹⁴

Le fait que David se soit fourvoyé dans l'agitation générale de la Révolution française était considéré comme le faux pas d'un jeune esprit surchauffé – bien qu'à l'époque de la Convention David fut déjà âgé de 45 ans –, tandis qu'il créa ensuite avec Léonidas une œuvre qui était interprétée dans les années 1820 comme le symbole du combat patriotique que mène un peuple contre l'oppression et pour l'indépendance, et qui incarnait ainsi l'héritage révolutionnaire. ¹⁵ On autorisait donc au lecteur deux idées différentes : il pouvait approuver les principes de la Révolution française et en même temps prendre ses distances par rapport à ses actes ; il pouvait par conséquent faire sienne la réflexion de Charles Rémusat :

« Elle [la Révolution] avait eu raison d'être et presque toujours tort en agissant ». ¹⁶

Les autres journaux de tendance libérale tirent parti d'articles nombreux sur la mort de David à Bruxelles pour exprimer leur critique à l'égard du gouvernement. *Le Courrier français* du 2 janvier 1826 se plaçait à l'unisson des publications précédemment évoquées, en appelant à faire une nette distinction entre l'artiste et l'homme politique, et saisisait encore plus ouvertement l'occasion de s'adresser au sentiment national de ses compatriotes :

« Les passions les plus violentes s'éteignent à la longue, mais le souvenir d'un homme de génie est impérissable. Quelle honte pour notre époque si un monument [il était prévu d'en édifier un à Bruxelles] attestait à la postérité que le plus beau talent de notre siècle n'a pu terminer ses vieux jours dans sa patrie ».

¹⁴ *Le Corsaire*, 15 janvier 1826.

¹⁵ Voir N. Athanassoglou : « Under the Sign of Leonidas : the Political and Ideological Fortune of David's Leonidas at Termopylae under the Restauration », in : *The Art Bulletin*, 1981, p. 633-649.

¹⁶ Cité d'après Girard (cf. note 12), p. 72.

L'intention, formulée par la famille David, de transférer la dépouille du peintre en France, déclencha une polémique que la presse d'opposition ne manqua pas de reprendre de manière récurrente parce qu'elle pouvait compter sur le soutien positif du public français. La presse libérale se prononçait naturellement en faveur d'un tel retour car le peintre avait tant mérité de la patrie.¹⁷

« [...] il faut espérer que l'exil qui a frappé le grand homme vivant, ne repoussera pas ses cendres qui demandent un asile à la patrie. »¹⁸

Stendhal constatait quelques semaines plus tard, dans son rapport de la situation au *Courrier anglais*, que sur l'échelle de popularité, le roi de France ne tenait pas la première place :

« La personne du roi n'est rien moins qu'aimée en France, où l'on adore au contraire Ney, Carnot, David et tous les autres grands hommes qui ont pâti par la faute de ces deux petits mots : le roi ».¹⁹

Il remarquait aussi dans sa « Vie de Napoléon » à quel point le gouvernement français avait agi stupidement en bannissant de l'Institut le peintre et ses compagnons de lutte pro-napoléoniens, car cette décision n'a pu que lui nuire

¹⁷ *Le Frondeur*, dans un article du 2 février 1826, s'engagea ouvertement à dénoncer l'interdiction de rapatrier le corps de David. Il insistait également sur la nécessité de panser les vieilles plaies et de ne pas renoncer volontairement à ce joyau de la renommée française, avant de conclure sur un ton pathétique : « Pour prix de gloire impérissable qu'il nous a laissée, montrons-nous hospitaliers pour ses restes mortels, et qu'en présence de ses ouvrages nul sentiment étranger ne vienne se mêler à notre enthousiasme. » . Cet article intitulé « Dépouille mortelle de David » a été repris le 11 février dans *L'Ami de la Charte*, un journal libéral de province.

¹⁸ *L'Opinion* du 2 janvier 1826.

¹⁹ *Courrier anglais*, 18 janvier 1826 ; in: *Œuvres* (Paris, Le Divan), rééd. Lichtenstein 1968, vol. 46/2, p. 430. La comparaison, très populaire dans la presse libérale, entre les héros napoléoniens et les monarques de la Restauration, tournait naturellement à l'avantage des premiers. *L'Opinion* du 31 janvier 1826 consacrait ainsi un article nécrologique commun au général Foy, à David et au Tsar Alexandre Ier, qui tous étaient décédés à la fin de l'année 1825 : le monarque autocrate russe n'en sortait pas avantagé.

au sein de l'opinion française.²⁰ *Le Courrier français* et *Le Constitutionnel* ne se privèrent pas de retranscrire la correspondance échangée par la famille David avec le ministère français pour négocier le retour des restes de David, en prenant plus ou moins ouvertement parti pour la première dont les protestations contre le refus injustifié et absurde du gouvernement étaient citées à plaisir.²¹ La plainte lourde de reproches que formule *Le Courrier français* est à ce titre très intéressante :

« Non, son rappel aurait été un acte de grandeur d'âme du monarque et de cette noble clémence, la première vertu des rois ».²²

On exigeait ainsi du roi le comportement que Louis XVIII avait lui-même eu l'intention de prendre,²³ mais que Charles X délaissait au profit d'une velléité d'absolutisme toujours plus forte.

C'est en raison de cette situation que de nombreux journaux se virent obligés, en décrivant par le menu l'imposante et pompeuse cérémonie funèbre organisée dans la cathédrale bruxelloise Sainte-Gudule, de souligner à quel point les Belges s'étaient efforcés d'être à la hauteur des événements ; une manière de suggérer que, contrairement aux Français, les Belges surent apprécier

²⁰ *Œuvres* (cf. note 19), vol. 24/1, p. 298. Stendhal critiqua aussi le refus du gouvernement français d'autoriser le retour de la dépouille de David, ce qu'il interprétait comme étant le signe révélateur d'un « système erroné » : « [...] le refus d'admettre en France les restes du célèbre peintre David en est un exemple frappant. », *Courrier anglais* du 10 février 1826, in : *Œuvres*, vol. 46/2, p. 466. Aux yeux de H. de Latouche (cf. note 13), David joua un rôle psychologique important pour la nation française car il l'aida à s'évader hors des tristes temps de la Restauration : « Un des plus beaux spectacles que puisse nous offrir l'histoire n'est-il pas, mon cher Maître, celui d'un grand homme luttant contre l'adversité ? Les peines qu'il essuya nous fortifient contre nos propres misères ; [...] Mais si l'homme n'est plus une victime isolée, si le proscrit porte avec lui les destinées d'un peuple, s'il est l'espoir de la patrie, l'enthousiasme se réveille ; [...] Que sa voix éclate contre l'oppression, nos voix appelleront la liberté : qu'il s'élançe dans les combats, nos mains voudraient saisir le glaive. », p. 27-28.

²¹ *Le Courrier français* et *Le Constitutionnel* du 31 janvier 1826.

²² *Le Courrier français*, *ibid.*

²³ Voir à ce propos la signification du thème iconographique du roi Henri IV, analysée dans R. Kaufmann, « François Gérard's Entry of Henry IV into Paris : the Iconography of Constitutional Monarchy », in: *The Burlington Magazine*, 1975, p. 790 et suivantes.

à sa juste valeur l'importance du défunt.²⁴ Aussi ne manquaient pas les piques insidieuses adressées à ceux qui étaient responsables du mauvais traitement infligé à David : par exemple, *Le Constitutionnel* du 10 janvier n'oubliait pas de préciser que, sur son catafalque, le peintre avait été exposé portant la Légion d'Honneur et l'habit de membre de l'Académie. Ainsi était révoqué dans la mort un bannissement qui avait été décrété par incompréhension et qui en général n'avait jamais été réellement accepté.²⁵

Avec un art particulièrement consommé de la déstabilisation par l'emploi des mots, *Le Mercure du Dix-Neuvième Siècle* opposait « l'illustre mort » avec les « pygmées vivants » et poursuivait ainsi la stratégie des autres journaux libéraux qui encourageaient l'opinion à se désolidariser des mesquineries impopulaires de la Restauration et à prendre le parti des héros irréprochables. En déformant sensiblement la réalité, l'auteur de cet article intitulé « Sur la mort de David »,²⁶ signant uniquement par « H », insinuait que le gouvernement aurait aimé enterrer le peintre avec ses œuvres et ainsi effacer tout souvenir de la Révolution dont les protagonistes avaient commandé ces œuvres au nom du peuple et pour la gloire du pays.²⁷

Que pouvait répondre la presse conservatrice face à la presse libérale qui essayait à tout prix d'instaurer un climat de conflit sous couvert d'une commémoration de David ? Une partie essaya de passer le sujet sous silence, devinant que le traitement de cet événement ne pourrait que porter tort à la

²⁴ Les progressistes français de la Restauration considéraient généralement que le royaume des Pays-Bas (auxquels appartenait alors la Belgique) était un Etat où les enseignements du passé étaient bien mieux assimilés que dans la France des Bourbons. David lui-même partageait cette opinion.

²⁵ Il est intéressant de signaler que dans la chapelle ardente avait été accrochée une copie de *Bonaparte franchissant les Alpes*. Voir aussi la volumineuse manchette du *Globe* daté du 16 mars 1826 qui fait un rapport du convoi funèbre sous la forme d'une lettre de lecteur présent à Bruxelles.

²⁶ *Mercure du Dix-Neuvième Siècle*, janvier 1826, p. 21 et suivantes.

²⁷ Voir *ibid.* p. 24. Même après 1815, certaines œuvres de David étaient toujours visibles au musée du Luxembourg, parmi lesquelles *Le Serment des Horaces*. Voir P. Angrand, *Le comte de Forbin et le Louvre en 1819*, Lausanne/Paris, 1972, p. 119 et suivantes. Il est difficile de mesurer le poids des raisons politiques dans ce domaine. Mais il reste certain que l'art de David, précisément parce qu'il était néoclassique, pouvait très bien trouver sa place dans les canons esthétiques de la Restauration. Voir *infra*.

monarchie et à ses partisans. *La Quotidienne* réagit seulement le 8 janvier 1826, non sans aigreur et avec un retard manifeste, avec ces mots très révélateurs :

« Epuisons tout d’abord dans cette revue ce qui peut fâcher et même révolter notre plume ; la peinture a perdu cette semaine un de ces maîtres les plus habiles, et la Révolution un de ses plus tristes séides ; les journaux libéraux, regrettant ce pinceau habile, ont fait bien du bruit dans leurs éloges et par leurs douleurs : cédant à un sentiment de convenances, nous avons mieux aimé garder un silence déjà assez expressif sur la vie de ce peintre exilé ».

L’allusion à l’abondance des comptes rendus sur la mort du peintre dans les journaux libéraux vient confirmer encore l’importante fonction idéologique de David pour ces derniers. Mais ces lignes nous apprennent surtout que le journal monarchiste ne réagit que parce qu’il ne voudrait pas laisser tout le terrain aux adversaires ; malgré cela, *La Quotidienne* se bornait à peu de commentaires, afin de ne surtout pas paraître accorder trop d’importance à cet événement. Le ton général de ces articles était naturellement négatif, dont les auteurs étaient absorbés dans la condamnation du rôle politique de David pendant la Révolution.

La presse conservatrice moins rigide donnait des informations plus fournies, en posant néanmoins avec force le problème de la légitimité morale qu’il y avait à séparer chez David l’activité artistique de l’action politique, démarche nécessaire pour rendre le personnage acceptable. Après avoir énuméré les chefs-d’œuvre du peintre, du *Serment des Horaces* jusqu’à *Léonidas*, la *Gazette de France* conclut :

« Voilà ce qui reste du peintre, voilà sur quoi sa gloire repose. Que cette partie de sa vie n’est-elle de nature à faire oublier l’autre ! »²⁸

On ne se privait cependant pas, comme dans les feuilles monarchistes plus radicales, de souligner que la presse d’opposition abusait de la mort du peintre

²⁸ *Gazette de France* du 4 janvier 1826.

à des fins de propagande, alors que l'on se déclarait prêt, en cette occasion funèbre, à laisser temporairement de côté l'homme politique pour rendre hommage à l'artiste.²⁹ Mais cette intention ne ressemble qu'en apparence à ce que les libéraux pratiquent. Ces derniers en effet, lorsqu'ils insistaient pour que soient écartées les vieilles dissensions politiques, ne faisaient que des allusions indirectes au passé révolutionnaire de David, alors que les journalistes de droite, aussi grande soit leur admiration pour l'art de David réputé classique, entretenaient le souvenir de ses fautes morales au temps de la Convention, et les décrivaient parfois par le menu. Mais les journaux fidèles aux Bourbons étaient loin d'être tous aussi indulgents à l'égard de David comme l'était la *Gazette de France*. *L'Etoile* relativisait l'importance du peintre selon deux arguments : d'abord en lui contestant le titre de « restaurateur de l'école française », puisque ce rôle revenait en réalité à son maître Vien;³⁰ ensuite, l'article insinuait que les admirateurs du peintre l'idolâtraient moins en raison de sa position artistique qu'en raison de son rôle politique sous la Révolution et l'Empire.

« [...] il est digne de tout esprit judicieux d'observer que c'est bien plus au rôle politique qu'à joué ce peintre qu'à son talent d'artiste, qu'il doit les bruyants hommages dont il est l'objet depuis quelques années ».³¹

Comme pour confirmer cette idée, *L'Etoile* informait ses lecteurs quelques jours plus tard que le cercueil de David avait été orné d'une plaquette commémorant son rôle de député de Paris à la Convention et de Premier peintre de Napoléon.³² Si *L'Etoile* n'a pas l'exclusivité de cette remarque, reste qu'elle démontre que pour les libéraux, les deux facettes de David, l'artiste et l'homme politique, étaient bien plus inextricablement mêlées qu'ils ne voulaient l'avouer.³³ En

²⁹ *Ibid.* : « Quelques journaux, qui exploitent à leur profit la mort de tous les hommes célèbres, n'ont pas laissé descendre David dans la tombe, sans y trouver les motifs d'inconvenantes récriminations ».

³⁰ *L'Etoile* du 3 janvier 1826. Dans le développement assez long que l'article consacre à la carrière de David, ses actes sont décrits sous les plus noirs aspects.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.* 13 janvier 1826.

³³ *Les Tablettes universelles* (22/1822, p. 110) font une allusion à l'impossibilité de dissocier la situation artistique de la situation sociale lorsqu'elles trouvent dans la médiocrité de la

effet, sur ce point, les attaques de *L'Etoile* sont tout à fait fondées : les libéraux, en cherchant à sauver le personnage de David, essayait de sauver l'image de la Révolution.

Le conflit déclenché dans la presse autour de David, opposant revues progressistes et revues conservatrices, journaux libéraux et journaux monarchistes est bien loin de s'éteindre avec le décès du peintre. La polémique reprit à la mi-avril 1826, lorsque la famille David émit l'intention d'exposer à Paris les tableaux laissés en succession, avant de les mettre en vente. Les controverses trouvèrent l'occasion de se rallumer car parmi les lots présentés figuraient en majorité des œuvres réalisées pendant la Révolution : une étude pour le *Serment du Jeu de Paume* et les deux grands portraits de Le Pelletier de Saint-Fargeau et de Marat, bête noire de la Révolution française.

Craignant des tumultes révolutionnaires, la police parisienne surveilla l'exposition avec beaucoup d'attention.³⁴ Le ministre de l'Intérieur rendait ainsi compte au préfet de police d'« une scène des plus scandaleuses et tout à fait révolutionnaire » qui se déroula lors de l'exposition et qui lui fut rapportée.³⁵ Un groupe d'individus proférant des paroles de rébellion hostiles au gouvernement fit irruption dans l'exposition, demandant à ce qu'on lui remît le portrait de Le Pelletier. Ces partisans de David savaient probablement que les descendants de Le Pelletier voulaient acheter le portrait de cet ancêtre régicide qui était considéré par sa famille comme une brebis galeuse.³⁶ Les manifestants avaient sans doute l'intention de sauver cette relique révolutionnaire d'une destruction certaine.

Chaque organe de presse faisait connaître son opinion sur cet événement en évaluant de manière positive ou négative le succès remporté par l'exposition

production artistique contemporaine un reflet de la dépression générale dont souffre la société de la Restauration. *La Pandore* du 5 août 1824 s'offusquait de ce que les plaintes à l'égard d'une dégénérescence de la peinture d'histoire française et les regrets quant à l'absence de David étaient tout de suite interprétés comme un comportement déloyal envers l'Etat, suspect de libéralisme déguisé ; par la même occasion, l'article faisait toutefois état d'un certain sentiment de culpabilité.

³⁴ Voir à ce sujet, aux Archives nationales, les documents F/7/6711 (dossier David).

³⁵ *Ibid.* feuille 562.

³⁶ *Le Pilote* du 21 avril 1826 rapporte à ce sujet : « On n'y a point vu le portrait de Félix Lepelletier, que sa famille a fait racheter avant l'exposition publique pour une somme de cent mille francs, et que l'on dit anéanti ».

auprès du public. *La Pandore*, journal de gauche, rend compte de l'abondante foule qui vint envahir le local d'exposition de la rue du Gros Chenet dès le premier jour d'ouverture.³⁷ Le lendemain, le journal se livrait, sur un ton encore plus lyrique, à la célébration de David comme le grand maître de l'ensemble des peintres français venus en rangs serrés lui rendre un ultime hommage. La description des œuvres d'art exposées donnait l'occasion au critique d'évoquer l'enthousiasme pour le passé révolutionnaire, avec un ton redoublant lui-même d'enthousiasme. Dans *Le Serment du Jeu de Paume*,

« l'athlétique Mirabeau s'empare du sol avec une telle puissance, il est si bien campé sur son terrain que tous ses muscles crient : Nous sommes ici [...]. Mais le regard de Mirabeau laisse à peine le temps de songer à la force physique, et cet œil du génie proclame hautement que le vrai germe de la liberté gît dans le cœur ».³⁸

Le Courrier français se prononçait aussi clairement en faveur de l'exposition qu'il annonça plusieurs fois à l'avance ; il rappelait que Napoléon avait eu le projet d'édifier une galerie exclusivement dédiée à David, et dressait la liste détaillée des prix élevés atteints par certains dessins vendus après l'ouverture de l'exposition.³⁹

C'est à ce sujet que la presse conservatrice intervenait, qui insistait sur le résultat commercialement décevant de l'exposition. Son but était de rabaisser l'importance d'un événement qui pouvait facilement catalyser les tentatives de réanimation de la Révolution.⁴⁰ *L'Etoile* soulignait que certes les dessins obtinrent de bons prix, mais qu'une partie des tableaux ne trouva aucun acheteur parce que l'estimation basse n'avait même pas été atteinte.⁴¹

Le rédacteur de *La France chrétienne*, journal d'habitude assez inclassable politiquement, allait bien au-delà du simple échec commercial : il se déclarait pris

³⁷ *La Pandore* du 17 avril 1826.

³⁸ *Ibid.*, 18 avril 1826.

³⁹ Voir *Le Courrier français* des 12, 17 et 20 avril 1826.

⁴⁰ Il faut constater que la majeure partie des journaux fidèles au gouvernement passèrent tout simplement l'ensemble de l'exposition sous silence.

⁴¹ *L'Etoile* du 20 avril 1826. *L'Aristarque français* profitait de l'occasion pour rappeler encore le rôle peu glorieux de David pendant la Révolution.

d'une « sainte horreur » en entrant dans la salle d'exposition et rappelait encore une fois que, dans le cas de David, il était parfaitement artificiel de séparer entre sphère artistique et sphère politique :

« Il faudrait plaindre l'homme qui verrait dans ces tableaux de simples objets d'art : c'est l'époque entière qui s'y trouve écrite ; ses folies, ses excès, ses pompes, ses grandeurs, ses diverses exaltations s'y représentent : c'est l'histoire pittoresque de notre temps ». ⁴²

Cette déclaration valait évidemment surtout pour les œuvres de l'époque révolutionnaire.

Le conflit autour de David devait encore se rallumer brièvement à une autre occasion : là encore intervint *L'Etoile* qui, plus que les autres journaux monarchistes, apparaissait comme le véritable fer-de-lance de la dynastie des Bourbons et était à ce titre attaqué avec virulence par la presse libérale. Quelques semaines après l'exposition furent publiés en France des appels à une souscription destinée à financer la construction, à Bruxelles, d'un monument dédié à David. ⁴³ Fin septembre, *Le Globe* réitérait son incitation à participer à ce qu'il estimait être un devoir national : la France pourrait expier au moins par cette voie le honteux refus de rapatrier la dépouille du peintre et ne pas laisser aux seuls Belges le soin de sa commémoration. ⁴⁴ Le même jour, *L'Etoile* réagissait avec agacement et incitait *Le Globe* à ne pas sous-estimer le souhait de millions de Français de rendre d'abord hommage à Louis XVI, victime de David, pour lequel encore aucun monument n'avait été érigé.

La portée de ce débat de presse résumé ici à grands traits se laisse mieux évaluer lorsqu'on le replace dans le contexte plus large de la réception de David pendant la Restauration. On prend alors mieux conscience du fait que la séparation entre artiste et homme politique, à laquelle la presse libérale trouve

⁴² *La France chrétienne*, t.1, 1826, p. 159.

⁴³ A propos de l'enterrement et surtout du monument érigé sur la tombe de David, voir les lettres conservées au Service des inhumations de la ville de Bruxelles. Voir aussi C. Vandervelde, « Het graftmonument voor de Franse kunstschilder Jacques-Louis David », in: *Brabantse folklore*, juin 1988, p. 121-135.

⁴⁴ *Le Globe* du 30 septembre 1826, p. 111.

un si grand intérêt, correspond plus à une manœuvre destinée à réhabiliter politiquement David, qu'à dépolitiser sa carrière artistique, comme on pourrait d'abord s'y attendre.

Mais il nous faut auparavant insérer quelques remarques sur la réaction à la mort de David à moyen terme, comme on peut la rencontrer dans les portraits, articles nécrologiques et biographies publiés sous forme de livres.⁴⁵ Les arguments développés dans ces ouvrages ressemblent par certains côtés à ceux de la presse libérale. *L'Annuaire nécrologique* publié par A. Mahul pour l'année 1825 parle d'un artiste ayant entièrement vécu par l'imagination, et qui s'est ainsi laissé rouler dans la farine par des charlatans comme Robespierre et Marat : une manière de déculpabiliser David, de plaider pour l'irresponsabilité et ainsi édulcorer les conséquences de ses actes.⁴⁶ L'auteur y décrit ensuite les honneurs avec lesquels le roi des Pays-Bas avait accueilli le peintre à Bruxelles, avant de citer, non sans une certaine habileté, Mme de Genlis qui, bien qu'elle ait été une adversaire de David et une victime de la politique radicale de la Révolution, se prononçait pour que l'on autorise la famille David à rendre le corps du défunt à sa patrie.⁴⁷

Ces biographies abrégées, qui jugent d'abord sévèrement avant de lever implicitement leur condamnation, glorifient leur sujet de manière intéressante. La carrière de David pendant la Révolution était presque toujours présentée sous des auspices si négatifs que, même avec la plus grande sympathie et la volonté d'opposition la plus forte, il était difficile de la nuancer. Jouy, Arnault, Jay et Norvins, libéraux, membres renommés de l'Académie, biographes de Napoléon et directeurs de journaux (*La Minerve française*), dans leur *Biographie nouvelle* se tiraient d'affaire en passant par des arguments suggestifs : comme de coutume, ils regrettaient ses activités sous la Terreur, mais en même temps, appréciaient

« cette violente ardeur de patriotisme qui secondait si bien le développement d'un talent supérieur ».

⁴⁵ Voir aussi R. Verbraeken, *Jacques-Louis David jugé par ses contemporains et par la postérité*, Paris, 1973, surtout p. 122 et suivantes.

⁴⁶ *Annuaire nécrologique*, rédigé et publié par M.A. Mahul, 1825, p. 118-119.

⁴⁷ Voir aussi Verbraeken, (cf. note 45), p. 122.

Après (!) la tempête révolutionnaire, l'artiste aurait conçu *Le Serment des Horaces*, *Brutus* et *Les Sabines*, « où tant d'énergie se joint au goût le plus pur et à la sévérité la plus antique ».⁴⁸ L'art ne venait pas seulement compenser ce que son créateur pouvait se reprocher politiquement, il transmettait esthétiquement toutes les qualités dont le parti progressiste de la Restauration jugeait le gouvernement monarchique dépourvu. Cette vision permettait de préserver la pureté de l'élan révolutionnaire du peintre sur le plan artistique, épargné par les marques sanglantes des exécutions politiques. Le caractère implicitement politique de l'esthétique davidienne, que nous avons déjà mentionné plus haut et qui semble essentiel pour comprendre la manière dont l'artiste était perçu à son époque, devra être abordé de manière plus approfondie lorsque nous traiterons de l'exégèse romantique.

Le regard rétrospectif le plus positif sur la vie de David – et même sur ses activités révolutionnaires – était posé par Thibaudeau, régicide comme l'artiste avec lequel il était lié par une amitié soudée par l'exil commun à Bruxelles.⁴⁹ La plupart des autres biographes passaient rapidement et non sans une certaine honte gênée sur la première moitié des années 1790, brosaient à gros traits ou recouraient à une condamnation évasive et abstraite de tous ceux qui ont perdu le sens de la mesure. Thibaudeau, au contraire livrait une description très détaillée de la carrière révolutionnaire du peintre et aimait par-dessus tout citer des extraits de discours prononcés par David à la Convention.⁵⁰ Ces citations étaient bien choisies : elles ne laissent jamais percer le sentiment d'un aveuglement extrémiste ; au contraire, elles témoignent d'un noble engagement pour la cause patriotique, prêchent la préparation au combat contre l'ennemi

⁴⁸ *Biographie nouvelle des contemporains ou Dictionnaire historique et raisonné de tous les hommes qui, depuis la Révolution française, ont acquis de la célébrité*, Jouy, Arnaut, Jay, et Norvins (dir.), vol. 5 (sur 20), Paris, 1822, p. 231-232.

⁴⁹ A. Th. (que l'on identifie désormais avec Antoine Thibaudeau), *Vie de David*, Paris, 1826. Les archives du service de censure au ministère de l'Intérieur se plaignent avec exaspération du caractère radical de cet ouvrage (que l'on attribua d'abord à Thiers), qualifié de « détestable » et « révoltant ». Elles demandent pourquoi on accepterait aujourd'hui de se faire le complice d'un comportement aussi infâme que celui que montra David sous la Révolution. Voir A.N., F/7/6711 (dossier David), document 558.

⁵⁰ Le censeur du ministère de l'Intérieur critiquait aussi cette manière de légitimer David sur la base d'un rapport historique habilement embelli. Voir *ibid.*

étranger et réveillent ainsi des sentiments qui étaient encore parfaitement actuels sous la Restauration.⁵¹

Ce biographe montrait également la volonté peu commune à cette époque de ne pas placer tous les partisans de Robespierre dans un même panier :

« La chute de Robespierre entraîna celle d'un foule de soi-disant républicains indignes de ce nom, mais parmi lesquels se trouvaient pourtant quelques patriotes de bonne foi : de ce nombre était David ».⁵²

On excusait ainsi un homme qui, par sa naïveté, s'était associé aux mauvaises personnes, mais dont les idéaux politiques restaient toujours parfaitement valables. Le but d'une telle argumentation est évident : autant le David de la Terreur servait au parti conservateur à diaboliser un peu plus la Révolution, autant il permettait à Thibaudeau de légitimer cette dernière sur le plan des idées, voire de la réviser sur le plan des faits.⁵³

La mort de David ne trouva pas d'écho seulement dans les articles spécialisés comme les nécrologies ou les biographies : elle s'introduisait jusque dans la poésie. Pierre-Jean de Béranger, propagateur populaire du mythe napoléonien, critique libéral du passéisme de la Restauration, composa un « Convoi de David », dans lequel il dramatisait le refus du gouvernement français à autoriser le rapatriement des restes de David :

Non, non, vous ne passerez pas.
Crie un soldat à la frontière
A ceux qui de David, hélas !
Rapportaient chez nous la
poussière.

⁵¹ A. Th. (cf. note 49), p. 35 et suivantes.

⁵² *Ibid.*, p. 93.

⁵³ L'argumentation de Mathieu est tout à fait semblable lorsqu'il défend les intentions de David tout en condamnant – légèrement – ses actes : « [...] qu'il ait vu la révolution un peu trop en artiste, c'est possible ; mais à coup sûr, malgré ses erreurs, il l'a vue en honnête homme dévoué aux intérêts de son pays ». Adolphe Mathieu, *La Mort de David*, 1833, p. 68 ; Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes.

Au fil du poème, la résistance agressive du soldat s'affaiblit, la pitié semble l'envahir après que les membres du convoi funèbre en appellent à sa fierté patriotique et présentent le peintre comme le héraut de la gloire française :

Le peintre de Léonidas
Dans la liberté n'a vu qu'elle.
On lui dut le noble appareil
Des jours de joie et d'espérance
Où les beaux-arts à leur réveil
Fêtaient le réveil de la France.⁵⁴

David pouvait ainsi aisément apparaître comme le créateur d'un passé révolutionnaire qui, par son élan vers l'avenir et sa joie de vivre, se détachait positivement de la tristesse du présent.

Depuis le début, la presse intéressée à la gloire de David faisait intervenir le peintre toujours là où devait être évoquée la grandeur du passé révolutionnaire et napoléonien. Cela pouvait prendre des formes très variables. *Le Miroir des spectacles* invoquait le souvenir du serment du Jeu de Paume, qui avait été immortalisé par « le peintre le plus digne » de France ; on avançait prudemment que le peintre ne pouvait pas évaluer l'importance de l'événement, mais on s'empressait tout de même de préciser, afin de ne créer aucun malentendu, qu'il l'avait représenté comme « un grand souvenir », « un trait glorieux », « une action honorable ».⁵⁵

On profitait des recensions détaillées pour étudier les nouvelles publications portant d'une manière ou d'une autre sur l'histoire de la Révolution et de l'Empire, et mentionner à cette occasion les illustrations pour lesquelles on utilisait des œuvres de David.⁵⁶ On citera en exemple la « Galerie militaire de

⁵⁴ *Chansons de Béranger*, tome 2, Paris, 1865 p. 144.

⁵⁵ *Le Miroir des spectacles*, 17 avril 1826.

⁵⁶ Bien que la censure du régime des Bourbons s'attache à interdire toute production visuelle traitant de l'Empire, la Restauration vit déjà l'essor d'une hagiographie imagée de Napoléon à des fins clairement propagandistes, surtout dans le domaine de la gravure imprimée. Voir à ce sujet B.A. Day, *Napoleonic Art (1830-1835). From the Religious Image to a New Secular Reality*. Thèse, University of California/Irvine, 1986, p. 52 et suivantes, 216 et suivantes. H. de Latouche remarquait avec sarcasme dans ses lettres à David (cf. note 13), que les tableaux de

Napoléon Bonaparte », à laquelle se consacraient les *Tablettes universelles* non sans rappeler la puissance passée de la nation française, si cruellement différente de l'actuelle.⁵⁷

David pouvait aussi devenir un symbole national parce qu'aux yeux des progressistes, il incarnait le principe de la modernité, qui pour eux était identique aux principes constitutifs de néoclassicisme.

« David, qui ne fut jamais exclusif, comprenait fort bien qu'à un siècle gros d'idées nouvelles, il fallait une peinture en rapport avec ses besoins actuels ».

Pour le rédacteur de *La Pandore* du 3 janvier 1826, cette modernité n'était garantie que par le néoclassicisme rationnel, et non par les hérésies romantiques contre lesquelles il s'élève avec force et dont il nie toute actualité. Au même moment, certains libéraux plus avancés avaient compris depuis longtemps que l'avenir ne se jouerait pas avec un style dont les idées se résumaient à un modèle issu du passé – de l'antiquité grecque en l'occurrence –, et qui avait été coopté par les autorités de la Restauration – toujours attachées à l'idée de continuité – comme l'expression d'une tradition française séculaire qu'il fallait soigneusement protéger. En raison de ce crédo du classicisme cultivé par la doctrine esthétique officielle, les partisans du gouvernement admettaient donc la validité et l'universalité de l'art davidien.

Gros et David appartenant à l'iconographie napoléonienne n'étaient plus visibles : « N'est-il pas surprenant que les Batailles d'Austerlitz, d'Eylau, de Marengo, l'hôpital de Jaffa, [...] et vos tableaux, mon cher Maître, soient voilés à nos regards, et encore obscurément cachés dans la poudre d'un garde-meuble, sous prétexte qu'ils attestent de grands talents et rappellent toute la splendeur de nos armes ? [...] La pudeur de quelques sentiments affectés par nos royalistes, incapables de supporter la vue de nos triomphes, serait-elle plus craintive que celle des jeunes filles qui passent sans baisser les yeux devant la statue d'Antinoüs ? » (p. 5-6).

⁵⁷ 16/1822, p. 126. Il faut rappeler à cet égard que l'armée, sans doute imprégnée de la brillante épopée napoléonienne, resta, pendant toute la Restauration, très réceptive à la propagande libérale et ne fit pas de grands efforts pour défendre la monarchie durant les Trois Glorieuses. Voir D. Porch, *Army and Revolution. France, 1815-1848*. Londres, 1974, p. 17 et suivantes. Sur le mythe napoléonien en général, voir J. Tulard, *Le mythe de Napoléon*, Paris, 1971.

Il faut cependant examiner plus profondément et différencier la motivation de chaque parti, de gauche comme de droite. Pour les conservateurs et fervents monarchistes, le principe classique, qui consiste à exprimer des valeurs éternelles de l'art en prenant modèle sur la nature, apparaissait comme une forme de continuité métaphysique, comparable à celle sur laquelle reposait la royauté légitimiste.⁵⁸ Cette position est très visible à travers un article programmatique paru dans *Le Globe* du 23 avril 1825,⁵⁹ bien que ce journal intellectuel, qui occupait le premier rang comme organe de presse d'opposition, s'efforce, par une intention sarcastique affichée, de rendre cette idée la plus triviale possible. Dans cet article intitulé de manière significative « De l'indépendance du goût », le deuxième partie est consacrée à « L'intervention du gouvernement dans les Lettres et les Arts ». Son auteur, Louis Vitet, outre ses romans et drames historiques, écrivit de nombreuses critiques d'art encore bien peu étudiées aujourd'hui. Dans l'article, il adoptait la perspective du romantisme pour qui l'universalité de l'art davidien, pourtant encore largement reconnue au début de la Restauration au-delà des clivages politiques, présentait des failles. Il montrait la fragilité de la doctrine classique qui ne survit qu'artificiellement, grâce au soutien officiel de l'Académie :

« La coalition du classicisme et du pouvoir n'est donc point une chimère : l'un met en action ce que l'autre prêche en théorie ; l'un dit : «Ceux qui suivent mes leçons ont seuls bon goût» ; l'autre : « Ceux que j'autorise ont seuls du talent». Des deux côtés, c'est une apologie du monopole. Notez bien cependant que nos hommes d'Etat ne sont au fond ni classiques ni romantiques ; de semblables débats les émeuvent si peu ! Mais ils ont une telle sympathie pour la routine et l'immobilité qu'il leur a semblé tout naturel, en organisant l'administration des Beaux-Arts, de la laisser exactement

⁵⁸ Ce rapprochement entre les principes constitutifs du classicisme et les besoins monarchistes et conservateurs permettrait d'expliquer le fait, surprenant au premier abord, que David ait été appelé à occuper la fonction de directeur des musées prussiens à Berlin. M. Droste l'explique par le crédo classique cultivé par la cour royale et l'administration prussiennes, in: *Das Fresko als Idee. Zur Geschichte öffentlicher Kunst im 19. Jahrhundert*, Münster, 1980, p. 106.

⁵⁹ p. 492.

telle qu'elle était avant la Révolution, et par là ils se sont trouvés faire du classicisme sans le savoir. »⁶⁰

Les administrateurs étaient loin d'être ces ignorants peu intéressés par les débats esthétiques que Vitet, amateur d'art averti souhaitant faire passer ses positions esthétiques alternatives, se plaisait à décrire. Il visait toutefois juste en reprochant un certain immobilisme à l'administration. De ce point de vue, l'œuvre de David n'était ni plus ni moins que la réalisation la plus réussie de la pensée intemporelle du classicisme. Cette manière de voir l'art davidien était certes une confirmation de sa valeur, mais venait simultanément relativiser, voir désavouer le côté « progressiste » de David considéré par certains comme le « restaurateur de l'école française ». Le représentant typique de ce type d'exégèse est Charles Landon, conservateur des Peintures au Louvre sous la Restauration, qui publiait à chaque Salon d'abondants commentaires. Dans sa critique du Salon de 1819, il vient à parler de David à propos du plafond que Abel de Pujol venait de terminer pour le grand Escalier du Louvre.⁶¹ Il ne pouvait accepter que Abel de Pujol, ancien élève de David, fasse figurer son maître sous les traits du régénérateur de l'art en France, dans le plafond intitulé « Renaissance des arts ». ⁶² Landon déclarait en effet que depuis la Renaissance,

⁶⁰ L. Vitet, « De l'indépendance du goût (2nd article) : De l'intervention du gouvernement dans les Lettres et les Arts », in: *Le Globe*, 23 avril 1825, p. 492. *Les Tablettes universelles* en déduisent logiquement une coalition qui devrait exister naturellement entre romantisme et progrès social, avant de s'étonner que la réalité vienne démentir cette pensée : « C'est une observation singulière, que la manière romantique, qui semble être la réformation, la révolution en littérature, soit plus communément adoptée par les écrivains royalistes. Beaucoup de nos littérateurs libéraux se méfient de ces innovations ; ils sont attachés par préjugé aux doctrines classiques ; ils ne remarquent point assez que la question n'est pas de savoir si la théorie classique est bonne, mais si elle ne commence pas d'être trop usée. » (33/1823, p.22).

⁶¹ C.P. Landon, *Annales du Musée et de l'Ecole moderne des Beaux-Arts. Salon de 1819*, Paris, 1819, p. 41 et suivantes.

⁶² Dans une recension du Salon de 1819 délibérément ironique à l'égard des libéraux, *Le Conservateur littéraire* soutenait fermement Landon dans sa critique : « Quoique M. Landon paraisse peu partisan de la lithographie et de certains sujets d'une certaine histoire toute moderne, que nos indépendants appellent *nationaux* ; quoiqu'il démontre à ceux qui n'en sentiraient pas l'inconvenance, l'injustice de l'apothéose décerné à *l'illustre David* (alliance de mots empruntée à la *Minerve*) dans le palais de nos rois, le public et les artistes n'en doivent pas moins remercier M. Landon des services qu'il rend aux Beaux-Arts et au bon goût ».

la France n'avait en réalité jamais connu de période de décadence artistique et que les principes classiques – qui certes avaient été un peu délaissés au début du XVIII^{ème} siècle – avaient été remis à l'honneur par Vien, Vernet et Greuze bien avant David. L'intention de Landon est claire : ces deux arguments visaient à relativiser l'importance de David, sans pour autant complètement dévaloriser l'artiste. Il s'agissait d'ôter tout le pathos que les progressistes utilisaient pour couronner David comme le fondateur d'un renouveau esthétique radical et sans précédent. Suivant en cela le principe conservateur de continuité dans la tradition, Landon réinsérait David dans la longue histoire de l'art classique qui en surface avait pu connaître quelques remous mais dont les principes fondamentaux n'avaient globalement jamais changé.⁶³

Le défenseur le plus important du principe classique dans les premières décennies du XIX^{ème} siècle était naturellement Quatremère de Quincy. Dans un discours à l'Académie intitulé « De l'invention et de l'innovation dans les ouvrages des Beaux-Arts »,⁶⁴ il se servait de ces deux notions pour différencier l'art classique qui se consacre à la « recherche du vrai » et à « l'imitation du beau », de l'art romantique avide du nouveau, de l'inhabituel et de l'inédit, et qui ne produisait rien d'universel. Selon lui, les romantiques, en prétendant que « si tout a commencé avant eux, tout doit recommencer avec eux »,⁶⁵ commettaient

1/1819, p. 291-292. E. Jouy prenait en effet dans *La Minerve française* la position opposée et reprochait même gentiment à Abel de Pujol de ne pas avoir poussé son hommage plus loin : « Dans le premier [plafond du grand escalier au Salon], dont le sujet est *La Renaissance des arts*, j'avais cru remarquer que la figure allégorique représentant la gravure tenait à la main une planche du *Serment des Horaces* ; et je savais gré à M. Abel de Pujol de cet hommage publiquement rendu, dans un tableau de commande, au premier des peintres français dont la patrie de Rubens a si honorablement accueilli l'exil. Je blâmais toutefois M. Pujol de n'avoir pas poussé le courage jusqu'à faire mention de ce détail important dans le livret où chaque artiste est admis à donner une explication sommaire des morceaux qu'il expose ». (7/1819, p. 262)

⁶³ La critique de Landon sur David en 1819 n'était pas due au hasard. Elle était dirigée contre la politique de son supérieur hiérarchique, le comte de Forbin, qui avait réussi sous son mandat à faire acheter par l'Etat deux chefs-d'œuvre de David, *Les Sabines* et *Léonidas*. La concurrence à peine voilée entre Landon et Forbin, qui avait été lui-même élève de David, est ici clairement perceptible. Voir Angrand (cf. note 27), p. 110 et suivantes.

⁶⁴ Le discours n'est pas daté, mais les sévères invectives lancées contre les Romantiques prouvent qu'il fut écrit après 1820.

⁶⁵ *Ibid.* p. 8-9.

l'erreur la plus grave du point de vue des classiques : celle de s'imaginer que l'on peut tout recommencer, et d'ignorer que l'art véritable s'inscrit toujours dans l'éternel principe de la nature et de l'histoire.

Cette conception de l'art permettait aux partisans du conservatisme de ne pas condamner d'emblée David, mais ils se trouvaient confrontés à un dilemme : si l'œuvre était acceptable, la personne de son créateur l'était beaucoup moins. Ils se voyaient donc obligés de considérer sa peinture comme une émanation objective et non comme une création subjective. Conscients de ce dilemme, les libéraux insistaient pour rétablir le lien entre l'artiste et son œuvre, rappeler le contexte de création. C'est là que l'on comprend le sens profond d'un épisode rapporté par le *Courrier français* :

« Les tableaux de M. David qui ornaient la galerie du Luxembourg viennent selon l'usage d'être transportés au Louvre. Plusieurs de ses élèves ont profité de cette circonstance pour aller déposer un portrait de ce grand artiste au-dessous de ses ouvrages. M. le Directeur du Musée s'étant opposé à ce qu'ils exprimassent ainsi leur reconnaissance envers leur maître, ils se sont rendus hier chez Mme David et lui ont fait l'hommage de ce portrait ». ⁶⁶

Les œuvres de David reçurent les plus hautes consécration pendant la Restauration : on les considérait comme une collection exemplaire de l'excellence française en matière d'art. ⁶⁷ Le caractère subversif de ce genre d'hommage rendu aux œuvres – et celui des jeunes peintres l'était à n'en point douter – n'apparaissait toutefois que lorsque l'on rappelait la personne de leur créateur qui s'était largement désavoué par son comportement vis-à-vis de la vie sociale.

Comme Louis Vitet, Augustin Jal, l'un des promoteurs les plus importants du romantisme en art dans les années 1820, s'efforçait de désavouer le traditionalisme esthétique et politique du classicisme bon teint prôné par le gouvernement. Dans son pamphlet intitulé « De la nouvelle école de peinture », ⁶⁸ il parodie Quatremère de Quincy dont il reprend les propres mots :

⁶⁶ *Le Courrier français*, 6 janvier 1826.

⁶⁷ Sur la constitution de cette collection, voir Angrand (cf. note 27).

⁶⁸ *Le Mercure du Dix-Neuvième Siècle*, 13/1826, p. 548 et suivantes.

« Le Nouveau, voilà le monstre qu'il faut poursuivre. Il envahit le siècle, il germe sur le terrain de la politique, il domine l'industrie ; il faut garantir la peinture et la poésie de ces envahissements dangereux ».

Cette aspiration à l'innovation, maître-mot de la pensée progressiste, devient un défi lancé à la peinture de David lui-même ; défi qu'il ne sut ni ne pouvait relever, car même David, qui fut jadis le réformateur par excellence, devait un jour ou l'autre être dépassé à son tour.

Jal et Stendhal ont joué un rôle primordial dans la constitution de l'idée de modernité, grâce à laquelle le romantisme pouvait trouver une base idéologique solide.⁶⁹ Cette conception a déjà été très bien définie par les recherches menées sur Stendhal ; nous nous contenterons donc d'en rappeler l'idée-maîtresse et de montrer comment elle permet de comprendre la réception de David chez les libéraux sous la Restauration.

Les pionniers de la révolution romantique n'avaient pas d'idéal stylistique préconçu ; ils plaidaient tout simplement pour ce qui est « de son temps ». Jal formulait cette idée de manière frappante, parfaitement conscient de choquer les habitudes :

« [...] je vais peut-être proférer un blasphème ; pardonnez-le à ma conviction. Si David revenait maîtriser la peinture, dans le moment de crise où est la France politique et littéraire, grosse d'une école encore indéfinissable et avide d'émotions nouvelles, il m'est permis de croire que tout en faisant revivre le goût des formes et la pureté du trait, il se mettrait à la tête du mouvement improprement appelé romantique. »⁷⁰

⁶⁹ Voir ici mon article « *Kunstkritik als Revolutionsverarbeitung. Das Beispiel Augustin Jal* », in: G. Gersmann/ H. Kohle (Ed.), *Frankreich 1815-1830. Trauma oder Utopie? Die Gesellschaft der Restauration und das Erbe der Revolution*, Stuttgart 1993, S.171-186. (cf. ici, p. 105-123)

⁷⁰ *L'Artiste et le philosophe. Entretiens critiques sur le Salon de 1824*, Paris, 1824, p. 11. *La Pandore*, dans l'article nécrologique qu'elle consacre à David, abonde dans le même sens : « David, qui ne fut jamais exclusif, comprenait fort bien qu'à un siècle gros d'idées nouvelles, il fallait une peinture en rapport avec les besoins actuels ; mais il n'aurait jamais souffert qu'on revêtît les pensées de notre époque, amie du nouveau, d'expressions vicieuses ou de couleurs de convention. » (3 janvier 1826). Cette remarque ressemble beaucoup à celle de Vitet au Salon de 1824 : « [...] et si le célèbre David, qui voyait avec tant de déplaisir ses imitateurs se traîner sur ses traces, reparaisait dans cette école qu'il avait formée, il serait sans doute

S'il avait eu conscience des conditions du temps présent, David se serait associé aux romantiques, ou serait même devenu leur maître à penser. Le néoclassicisme, tout rigide soit-il, avait été moderne en son temps, révolutionnaire même ; il exprimait une disposition d'esprit qui prit toute son ampleur avec les événements de 1789.⁷¹ Mais en 1824, le temps de David semblait révolu. Les principes du néoclassicisme n'étaient plus porteurs d'avenir ; au contraire, ils renvoyaient au passé, la nouvelle génération d'artistes, qui se concentrait sur l'actuel, pouvait s'en passer. Le critique anonyme du *Globe* formulait très efficacement cette idée dans un article déplorant la situation désespérée de l'école française à la suite d'un « concours pour le grand prix de peinture ». A ceux qui s'imaginaient que l'on pourrait sortir de cette situation à compter du jour où David serait autorisé à rentrer d'exil et à se placer au sommet de l'école jusqu'alors laissé vide, il répondait avec scepticisme :

« Que demanderiez-vous à David revenant aujourd'hui de Bruxelles ? Quel style voudriez-vous qu'il vous apportât ? Son ancien style ? Mais son temps est passé : il a eu ses chefs-d'œuvre, il faut l'admirer et non plus l'imiter ». ⁷²

Un art comme celui de David, dont l'archaïsme apparaît aujourd'hui si nettement après les bouleversements artistiques du XX^{ème} siècle, déjà en 1825 ne pouvait plus prétendre au titre de modèle pour les générations à venir. Ce qui transparaît dans ces lignes clairvoyantes est la perte de la foi en des valeurs

surpris de ses nouveaux descendants ; certainement il les verrait, avec une grande joie, chercher une route nouvelle ; et il les applaudirait à leurs efforts, loin de les blâmer d'une indépendance dont il donna lui-même le premier et le plus éclatant exemple ». (*Le Globe* du 26 septembre 1824, p. 23). Il n'y a aucun doute que ces « nouveaux descendants » sont les romantiques. H. Borowitz soulignait avec raison, dans son article sur Latouche, que la critique progressiste de la Restauration considérait que les romantiques se plaçaient plus dans la continuité qu'en rupture avec David. (« The man who wrote to David », in: *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 67/8, 1980, p. 270.

⁷¹ Voir la confrontation que Jal établit entre le *Couronnement de Napoléon* par David, et le *Sacre de Charles X*, peint par Gérard. Alors que le premier est jugé adapté à son temps, le second est condamné comme anachronique. *Le Mercure du Dix-Neuvième Siècle* 25/1828, p. 424 et suivantes.

⁷² *Le Globe* du 17 septembre 1825, p. 825.

artistiques soi-disant intemporelles : cette perte est au centre de la conception de l'art postclassique.⁷³

Cette critique de l'art davidien paraissait dans les journaux tenus par les critiques du gouvernement, les constitutionnels libéraux et républicains, c'est-à-dire les mêmes qui se servaient de David comme instrument de lutte politique. Inversement, les préférences du parti conservateur pour l'art classique leur rendait l'art davidien sympathique.⁷⁴ Le positionnement de la critique apparaît donc globalement bien ambigu. Il faut toutefois essayer de bien marquer les différences si l'on veut comprendre toutes les diverses manières dont David a été reçu et interprété.

Stendhal est bien le critique d'art libéral qui mit le plus en évidence le caractère ancien de l'art de David. Il vint régulièrement reparler de lui et de ses élèves à qui il reprochait sans cesse une confiance aveugle dans l'exemplarité de leur maître. Il saluait l'ambition réformatrice de David au début de sa carrière :

« M. David apprit à la peinture à déserrer les traces des Lebrun et des Mignard, et à oser montrer Brutus et les Horaces. En continuant à suivre les errements du siècle de Louis XIV, nous n'eussions été, à tout jamais, que de pâles imitateurs ».⁷⁵

David avait atteint à quelque chose qui intéressait l'auteur romantique au plus haut point : il a imposé son originalité de peintre qui ne marchait plus dans les pas de ses prédécesseurs mais pouvait répondre à de nouveaux besoins par de

⁷³ *La Pandore* semble aussi faire allusion à l'archaïsme de l'art davidien, lorsqu'elle décrit dans son numéro du 14 avril 1826 un dessin d'Eugène Devéria : « David sur les ruines de Rome [...]. Le peintre des Sabines, des Horaces et de Bélisaire méditant sur les ruines de Rome !! [...] David assis sur un tertre, au pied d'une statue de Jupiter, tient un crayon, mais ne dessine point : ses mains sont croisées et reposent. Des monuments antiques sont à quelque distance ; David ne les voit plus, il regarde dans sa pensée ». L'antique n'était présent que dans la réflexion, et non plus dans la pratique.

⁷⁴ Cela tient à la manière complexe dont les diverses positions romantiques se différencient ; globalement, on peut dire qu'elles évoluent d'un parti partisan du système à un parti contestant le système. Voir R. Bray, *Chronologie du Romantisme (1804-1830)*, Paris, 1932, surtout p. 104 et suivantes.

⁷⁵ Stendhal, *Œuvres* (cf. note 19), vol. 5, Racine et Shakespeare, p. 4.

nouvelles solutions. Les « pâles imitateurs » seront ceux qui se contenteront de copier servilement le modèle davidien :

« L'école de David ne peut peindre que les corps ; elle est décidément inhabile à peindre les âmes ». ⁷⁶

Stendhal exprimait ici un reproche qu'il adressa également à David lui-même⁷⁷ à partir du moment où il se mit à répéter sans imagination les idées qu'il avait inventées un jour. Un tableau comme *Les Sabines*, œuvre caractéristique de peinture académique du XIX^e siècle, ne pouvait inspirer que de l'ennui à un poète adepte de l'approche psychologique. Le reproche selon lequel David ne peint que des corps, et pas les âmes, était assez communément répandu chez les Modernes, et retournait contre la peinture d'histoire un jugement que cette dernière adressait traditionnellement à la peinture de genre.⁷⁸

La réception de David chez les penseurs libéraux de la Restauration présente de multiples facettes, partagée entre une solidarité sur le plan politique et une critique du plan esthétique. La réaction de Jal, qui met en lumière de manière surprenante le caractère implicitement romantique de l'art de David, participe d'un consensus sur la manière de voir le monde. Le dilemme était résolu : le peintre classique dont la modernité est mise en évidence était sauvé en tant qu'artiste, sans que son art soit pour autant reconnu comme un système dont on ne doit pas s'éloigner. Pour se différencier des adeptes conservateurs de David, Jal soulignait le libéralisme de l'art davidien et surtout son enseignement peu autoritaire :

« David aussi prêchait la liberté, et cependant il a fait une foule de copistes. Ce n'est pas sa faute : il avait planté la foi, fondé une religion ; il devait trouver des fanatiques. C'est ce qui lui est arrivé. Tous ceux qui ont suivi

⁷⁶ *Ibid.* vol. 37. *Mélanges d'art. Salon de 1824*, p. 44.

⁷⁷ Voir *ibid.*, vol. 8, *Promenades dans Rome*, p. 85-86 : « On rencontre dans les galeries quelques tableaux créés ainsi : ils montrent les corps et non les âmes ; chaque personnage a un peu l'air de ne s'occuper que de lui seul. Il y a quelque chose de David, et rien de Mozart ».

⁷⁸ *Ibid.* vol. 37, *Mélanges d'art, Salon de 1824*, p. 21.

ses traces (et ils les ont suivies de bien loin) se sont faits gloire d'imiter le maître : ils l'ont exagéré, refroidi, maniéré [...] ».79

David aurait lui-même accepté que chacun de ses élèves dût trouver sa propre voie, et l'artiste doit créer selon un échange avec l'époque à laquelle il vit, et non selon une idée préconçue. Mais la plupart de ses élèves ne surent pas saisir leur chance, suivirent servilement les opinions de leur maître, et transformèrent en système rigide ce qui à l'origine était une voie de libération.

L'enthousiasme pour l'antique métamorphosait la modernité de David en archaïsme que Vitet et ses collègues d'opinion libérale purent condamner sans pour autant dénier au peintre son caractère progressiste :

« David, au contraire, était doué d'une de ces intelligences plus vigoureuses qu'étendues, qui [...] une fois qu'elle ont adopté une idée, s'y enferment, [...] et la poursuivent jusqu'à ses dernières conséquences sans se mettre en peine de rester ou non fidèles à la réalité. Unissez un tel esprit à un tel caractère, il faudra de toute nécessité que vous soyez fanatique en politique et systématique dans les arts ; c'est là une de ces lois que David était condamné à subir aussi bien à la Convention que dans son atelier ».80

Le romantique, qui conçoit le génie artistique comme l'expression de l'homme dans sa totalité, y compris dans ses qualités affectives, ne pouvait pas accepter le caractère unilatéral de David et de son art.⁸¹ Le représentant du juste milieu éclairé sentait l'insuffisance de tout ce qui s'apparente à un système : c'est la mise à exécution d'un système qui avait fait dégénérer la Révolution en un

⁷⁹ A. Jal, *Salon de 1831. Ebauches de critiques*, Paris, 1831, p. 21. Jal fit des déclarations similaires plus tard dans son *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, 1867, p. 478 et dans son article pour la *Revue étrangère* de 1845, p. 623-631 et 701-710.

⁸⁰ L. Vitet, « Louis David », in: *Le Globe*, 14 janvier 1826, p. 51-52. Retranscrit dans *Fragments et mélanges*, tome 1, Paris, 1845, p.182 et suivantes.

⁸¹ Le rédacteur très critique de la *Biographie universelle et portative des contemporains* [...] (sous dir. de Vieillh de Boisjolin, Paris, 1830) regrettait l'absence de qualités autres que rationnelles chez David : « [...] nous avouons que la condition essentielle du génie, la spontanéité, nous paraît manquer dans tous ses tableaux. [...] Ses compositions sont, comme les tragédies classiques de notre temps, guindées, solennelles, théâtrales, d'un style sans reproche, parfaites en détail, nulles d'effet en totalité. », p. 1222.

régime brutal. L'auteur plaidait donc en faveur de l'éclectisme compris comme mélange humain de toutes les possibilités et capacités.⁸² Déjà en 1824, Thiers, critique d'art qui n'était pas encore devenu l'homme politique que l'on connaît, condamnait le systématisme de l'art davidien, le classicisme figé des *Sabines* ; de manière révélatrice, il ne consentait à louer que le David d'avant la Révolution, comme Stendhal. Par sa réforme de l'héroïsme antique, David incarnait encore, selon Thiers, un esprit proto-révolutionnaire qu'il perdit par la suite.⁸³

Le rôle de David dans le discours des idéologies qui se développent sous la Restauration était déterminé par son passé révolutionnaire. Mais le parti progressiste pouvait-il s'appuyer sur le présent, c'est-à-dire sur un homme exilé à Bruxelles ? Le peintre vivait-il aussi retiré dans son art que ce que les commentateurs affirmaient ?

David partageait l'exil avec beaucoup d'autres hommes qui comme lui étaient victimes d'un décret arraché au roi par les ultras, bannissant tous ceux qui avaient voté la mort de Louis XVI en 1793 et qui s'étaient ralliés à l'empereur à retour de l'île d'Elbe en 1815.⁸⁴ Après avoir choisi Bruxelles comme lieu de refuge, il adressa une lettre au gouverneur de la ville, lui demandant qu'on lui confie la charge de Directeur général des Arts, une place que le roi de Prusse

⁸² Un jugement très comparable, jusque dans les mots employés, est visible dans l'*Annuaire nécrologique* (cf. note 46), p. 129 et 132.

⁸³ Voir P.L. Jacob, « David et son école jugés par M. Thiers en 1824 », in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1873/1, p. 299 et suivantes. On trouve des réflexions similaires dans *Le Globe*, lorsqu'il commente le Salon de 1824 (17 septembre 1824, p. 8). *Le Producteur* condamnait les œuvres tardives de David dont la faiblesse était due selon lui à « l'esprit rétrograde » qui régna après la chute de Napoléon et que David fit sien à Bruxelles : « L'empire de la doctrine critique, c'est-à-dire de la philosophie du dix-huitième siècle, qui avait créé le génie de David, finit à Bonaparte, et là aussi s'éteint le génie du grand artiste. Désormais cette doctrine discréditée va laisser l'esprit rétrograde reprendre paisiblement son cours, et David, passivement soumis aux fluctuations de l'esprit de son temps, ne trouvera rien de mieux, pour nous peindre les douceurs de la paix, que de reproduire servilement une vieille allégorie mythologique. Il fera le tableau de *Mars désarmé par Vénus* ». *Le Producteur*, 3/1826, p. 290.

⁸⁴ Voir L. Hautecoeur, *Louis David*, Paris, 1954, p. 235 et suivantes, et à propos des derniers mois de David en France : E. Welvert, « Le peintre David sous la Restauration », in: *Archives historiques, artistiques et littéraires*, II/1890/91, p. 9-23, réédité dans *Lendemain révolutionnaires. Les régicides*. Paris, 1907, p. 145-170. Voir aussi la courte description des activités qu'entreprenaient les exilés, par A. Schnapper in : *Jacques-Louis David 1748-1825*, Catalogue d'exposition, Paris, 1989, p. 513 et suivantes. Gudrun Gersmann prépare une étude plus approfondie sur l'exil des conventionnels régicides.

lui-même lui avait proposée au cas où il choisirait de s'installer à Berlin.⁸⁵ Dans cette demande formulée avec beaucoup d'assurance et qui fut reçue avec grande bienveillance par le gouverneur, l'artiste expliquait sa décision de s'installer aux Pays-Bas : selon lui, il y règne

« [...] une constitution parfaitement en rapport avec les idées du siècle dans lequel les traces d'une révolution sont effacées par le sentiment du bien public dont le Roi est animé, et où la sagesse et la modération du Chef de l'Etat ont prévenu les réactions qui désolent d'autres contrées ».⁸⁶

Cette lettre montre bien que David n'a pas renoncé à faire des réflexions politiques. Le souverain libéral des Pays-Bas semblait correspondre parfaitement à ses idées sur le rôle d'un roi après les bouleversements de la Révolution. L'allusion à la constitution « en rapport avec les idées de son siècle » contenait naturellement une pique insidieuse contre la monarchie restaurée en France.

Rien d'étonnant, au vu de cette déclaration programmatique, à ce que David se rangeât dans la phalange des libéraux critiques à l'égard du système et qui plaidaient pour le développement de l'art en toute liberté. Sa vie, au long de ses dix dernières années passées en exil à Bruxelles, n'était toutefois pas aussi libre sur le plan politique qu'il ne paraît. Son atelier était le lieu de rendez-vous des partisans de Napoléon bannis de France ; aussi les moindres de ses actes étaient-ils scrupuleusement surveillés et consignés par les autorités françaises.⁸⁷

⁸⁵ Voir H. Redman et B. Webber, « Louis David à Bruxelles. Documents inédits », in: *Revue des deux mondes*, 1960, p. 526-530. La proposition faite à David par la Prusse est replacée dans le contexte des besoins artistiques de la métropole berlinoise par H. Riegel : « Die Anfänge der neueren Kunst in Berlin », in: *Preussische Jahrbücher 1877*, surtout p. 128-131. Concernant les Français exilés à Bruxelles, voir L. Antheunis, « De Verbannen conventieleden en koningmooreders in Belgie », in: *Bijdragen tot de Geschiedenis bijzonderlijk van het oud Hertogdom Brabant*, 2/1950, p 24 et suivantes.

⁸⁶ Redman et Webber (cf. note 85), p. 528.

⁸⁷ Voir E. Daudet : *La police politique. Chronique des temps de la Restauration d'après les Rapports des Agents secrets et les Papiers du Cabinet noir 1815-1820*. Paris, 1912, p. 228 et suivantes. Daudet estime cependant inoffensifs les régicides exilés à Bruxelles. Sur les opinions politiques de David en exil, voir les Mémoires de Barrère : *Mémoires de B. Barrère, membre de la Constituante, de la Convention, du Comité de Salut public, et de la Chambre des représentants*, publiés par H. Carnot et David d'Angers, Paris, 1844, surtout vol. 3, p. 309 et vol.4, p. 175 et suivantes.

Certes David se consacrait en peinture exclusivement à des thèmes mythologiques dans lesquels on peinera à trouver des allusions politiques ; mais parmi les nombreux portraits qu'il exécuta, plusieurs reproduisaient les traits d'anciens révolutionnaires et de grands dignitaires de l'Empire.⁸⁸ Cette tendance devient particulièrement palpable lorsqu'en 1822, peu de temps après la mort de l'empereur, il reprit la copie du *Couronnement de Napoléon* commandée par des Américains peu après la première exposition de l'original, mais qui avait été laissée à l'abandon pendant plusieurs années.⁸⁹ Il signa cette réplique « David faciebat in vinculis, Bruxelles, 1822 » mettant ainsi le souvenir de Napoléon en relation directe avec sa situation injuste d'exilé. Le gouvernement néerlandais n'autorisa pas David à exposer cette copie à Bruxelles, comme il l'aurait souhaité. Dowd a pu prouver par les archives que des raisons politiques présidèrent à cette décision, car l'on craignait l'intervention du gouvernement français.⁹⁰

Quand les libéraux en France utilisaient le nom de David pour leur combat, ils ne cultivaient pas seulement un mythe qui se nourrissait du passé révolutionnaire, mais pouvaient aussi se référer à sa position critique vis-à-vis de la constitution politique actuelle de sa patrie. Deux occasions permettaient d'interpréter le comportement de David en ce sens ; d'abord l'invitation à Berlin, ensuite la visite de Wellington dans son atelier bruxellois.

L'exégèse de David pendant la Restauration revenait souvent sur la surprenante proposition du roi de Prusse et tirait parti de cette anecdote pour souligner l'irréductible patriotisme du peintre. Thibaudeau expliquait que son ami avait refusé

« [...] car il était bien résolu de ne point accepter un asile, ni de porter ses talents chez une nation qui s'était montrée l'ennemi le plus passionné de sa patrie ».⁹¹

⁸⁸ On peut citer parmi eux Sieyès, Prieur de la Marne, le général Gérard et le comte de Turanne.

⁸⁹ Voir G. Brière, « La réplique du Couronnement par Louis David », in: *Bulletin des Musées de France*, juin 1948, p. 126 et suivantes.

⁹⁰ D.L. Dowd (cf. note 8).

⁹¹ A. Th. (cf. note 49), p. 141.

On trouve également une variante où la raison alléguée est moins d'ordre nationaliste que républicain. Dans une « Notice sur la vie et les ouvrages de M. J-L. David », ⁹² l'auteur resté anonyme affirme qu'un compagnon d'exil républicain aurait vanté à David les libertés dont il jouirait dans son exil belge, et que c'est seulement après cela que le peintre déclina l'invitation du roi de Prusse. ⁹³

De même que David, fort de ses convictions pro-napoléoniennes et nationalistes, ne pouvait pas se résoudre à accepter la noble proposition du vainqueur prussien, de même refusa-t-il de travailler au service de Wellington, vainqueur de Napoléon à Waterloo – à supposer que cette anecdote, colportée dans les *Tablettes universelles*, soit authentique :

« Pendant son séjour à Bruxelles, le duc de Wellington visita l'atelier du fameux peintre M. David. Après avoir beaucoup admiré les ouvrages de ce grand artiste, le duc se retira ; mais il fit dire par quelqu'un de sa suite qu'il serait très flatté s'il voulait bien faire son portrait. L'illustre peintre reçut la proposition avec la plus noble froideur ». ⁹⁴

On ne saura jamais si cela est vrai, mais l'essentiel est surtout de lire ici le comportement qu'aux yeux des Français, le peintre aurait dû avoir, et pas ce qu'il a fait en réalité.

⁹² Paris, 1824, p. 65.

⁹³ A. Jaubert, dans la *Biographie des condamnés pour délit politique* (Paris, 1828), en reste à des considérations plus généralement patriotiques : « Ce refus [de partir pour la Prusse] fait l'éloge du beau caractère de David » (p. 97). M. van der Wiele, nièce d'un homme qui avait connu personnellement Barrère, compagnon d'exil de David à Bruxelles, et qui peut donc être considérée comme un témoin (mais dont la fiabilité est difficile à estimer) décrit David comme un artiste qui, en Belgique, est resté un ardent partisan de Napoléon. Selon Mme van der Wiele, David considérait que Napoléon était un souverain qui avait particulièrement combattu la noblesse et le clergé. Cette déclaration, que le témoin qualifie de populiste, fait de Napoléon le continuateur de la tradition révolutionnaire. Van der Wiele mentionne aussi que l'atelier du peintre était le point de rencontre des Français régicides et les carbonari italiens. Les dires de ce témoin sont confirmés par un témoin direct comme A. Baron, « Les exilés de Bruxelles », in: *Revue de Paris*, n°19, 1830, p. 24.

⁹⁴ t. 14 (1821), p. 287. Cette revue compte beaucoup de réminiscences napoléoniennes de ce genre : elle rend compte systématiquement de tout ce qui peut réanimer le souvenir du glorieux passé, même sous la Restauration.

Le débat de presse qui entoura la mort de David à la fin de l'année 1825 reflète la réception complexe et controversée du peintre pendant toute la Restauration. Les voix qui utilisaient David comme instrument de propagande se faisaient plus entendre que les autres. Les détracteurs étaient plus rares. David était devenu un symbole pour la société, connoté de manière tellement univoque, une évidence si indiscutable du point de vue idéologique, que toute critique contre lui était tenue de se taire. Le personnage du peintre mort en exil pouvait servir de fer-de-lance pour la propagande hostile à la Restauration et contribuer à mettre le régime à bas. La discussion sur le rôle que David a joué dans la construction de la théorie esthétique du romantisme a pu éclairer le sens de l'art post-classique. On a pu y reconnaître la complexité d'une réception qui, au-delà de prises de position univoques, restait liée au rôle historique qu'elle assignait au peintre dans l'argumentation dans laquelle il était mentionné : on comprend dès lors comment un seul et même commentateur pouvait prononcer des jugements contradictoires sur David.

La critique d'art comme tribune des idéaux révolutionnaires.

L'exemple d'Auguste Jal

Comprise comme une forme d'appréhension spontanée de l'œuvre d'art, la critique d'art se distingue des autres discours sur l'art. Elle s'oppose notamment à la théorie de l'art qui énonce des sentences normatives qu'elle tente ensuite d'appliquer aux œuvres ; elle se différencie également de l'histoire de l'art qui prend du recul par rapport aux phénomènes isolés afin de les considérer comme des instants successifs d'une évolution historique plus large.¹ Par sa spontanéité, la critique d'art est tout sauf objective. Elle ne prétend pas prononcer des jugements neutres sur les objets artistiques quels qu'ils soient ; en elle s'expriment bien plus souvent des intérêts, des idéologies, des convictions esthétiques, des dispositions devenues historiques : bref, tout ce qui contribue à former la subjectivité propre à chaque spectateur. On comprend par là comment les différents discours critiques prononcés à propos d'une même œuvre peuvent être contrastés, voire s'opposer, sans qu'il soit nécessaire de les départager en prenant un point de vue extérieur plus élevé. En effet, le discours du critique d'art ne doit pas être jugé en dernière instance selon un critère de vérité, mais selon sa capacité à convaincre, puisqu'il est lié plus ou moins étroitement à des considérations idéologiques. La critique d'art est à ce titre un indicateur bien plus sensible pour mesurer l'horizon mental d'une époque, que ne le sont les deux autres formes de discours sur l'art.

¹ Voir S. Germer/H. Kohle : « Spontaneität und Rekonstruktion. Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunsttheorie und Kunstgeschichte », in: M. Warnke/P. Ganz/N. Meier (dir.) : *Kunsttheorie und Kunstgeschichte 1400-1900*, Braunschweig, 1991, p. 287-311. (cf. ici, p. 129-158)

La Restauration, souvent considérée comme période de détente et de ralentissement des événements, est fortement noyautée par des rappels implicites ou explicites à la Révolution française, ainsi que par les souvenirs liés à la personnalité structurante – qu'elle soit jugée positive ou négative – qu'est Napoléon. Que ce soit dans le combat conservateur et monarchiste contre les acquis de la Révolution, dans la tentative des libéraux de défendre cet héritage ou, au contraire, de le faire oublier : la figure emblématique de l'ex-empereur est toujours présente, même lorsqu'il s'agit de l'évacuer.

On peut dès lors examiner la critique d'art de la Restauration en se demandant si on retrouve en elle des thèmes, *topoi* ou motifs qui feraient référence à l'époque révolutionnaire et sa réception dans les mentalités ; on parviendrait ainsi à tirer pleinement parti de la spécificité de cette forme de discours sur l'art, telle que nous l'avons décrite en introduction. Nous découvrirons bientôt que les critiques ne font effectivement pas seulement référence à ce souvenir, mais que la Révolution peut parfois constituer un véritable leitmotiv, au point de diriger toute l'argumentation du discours critique.

Un critique d'art qui fait massivement appel aux expériences collectives de l'époque révolutionnaire et napoléonienne est Auguste Jal (1795-1873).² Chez lui, l'intention politique est bien plus ostensible que celle des critiques d'art de la fin des Lumières regroupés par Thomas Crow sous le terme de « pre-revolutionary radicalism »³ : il ne craint pas de subordonner son credo esthétique à ses convictions politiques. On constate que chez lui, l'art n'est jamais considéré comme un phénomène parfaitement autonome : pour Auguste Jal, l'art reste toujours l'instrument ou le catalyseur d'une critique sociale.⁴ Par conséquent, ses sympathies le conduisent à se tourner non pas seulement vers

² Outre Auguste Jal, un autre exemple très fécond pour la problématique qui nous intéresse serait Alphonse Rabbe, qui fut correspondant pour le *Courrier français*.

³ Thomas Crow : *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven, 1985.

⁴ Sous cet angle, Jal partage de nombreux points communs avec le critique Henri de Latouche, comme lui d'opinion sensiblement républicaine ; mais Latouche reste diamétralement opposé à Jal par ses goûts esthétiques élitistes qui résultent clairement de ses origines aristocratiques. Voir H. Borowitz : « Critique and Canard : Henri de Latouche at the Salon f 1817 », in: *Gazette des Beaux-Arts*, n°96, 1980, p. 63 et suivantes. A propos de la problématique des interprétations politisées de l'art : F. Haskell « Art and the Language of Politics », in: *Journal of European Studies*, n°4, 1974, p. 215-232.

l'avant-garde artistique de son temps, mais aussi vers des artistes plus consensuels et massivement appréciés comme Horace Vernet ou Ary Scheffer.⁵

L'hostilité de Jal à l'égard du régime monarchique de la Restauration résulte de son parcours personnel. Il grandit sous l'Empire dans une famille bonapartiste et reçut sa formation dans la marine : il y fit carrière – encore aujourd'hui, Jal est connu comme auteur d'un dictionnaire nautique⁶ – avant de devoir quitter définitivement le service lors du retour des Bourbons, parce qu'il avait commandé des troupes contre le duc d'Angoulême pendant les Cent-Jours. Il doit traverser les premières années de la Restauration en accumulant les emplois précaires : comme manœuvre, précepteur, journaliste et peintre. C'est un exemple typique de la « génération de 1820 », marquée par l'éducation napoléonienne, nostalgique des acquis révolutionnaires, tournée vers un progressisme plus ou moins fort, et qui trouve sa plus parfaite incarnation dans l'équipe de l'influent journal *Le Globe*.⁷ Jal fournit ses talents de critique d'art à différents organes libéraux de la Restauration. Il acquiert une certaine renommée en dirigeant pour quelques temps l'éphémère *Miroir des spectacles, des mœurs et des arts* dans les années 1821-1822, mais aussi par ses articles pour des journaux aussi influents que *La Pandore* (successeur du *Miroir* qui, après avoir enfreint les règles par quelques digressions dans le domaine politique, s'était heurté à la censure royale⁸), le *Mercure du Dix-neuvième Siècle* également d'obédience libérale et *Le Globe*, vitrine de l'intelligentsia éclairée de la Restauration.⁹ Il publie également

⁵ Sur les caractéristiques de la critique de Jal, voir l'étude concise de P. Mainardi : « The Political Origins of Modernism », in : *Art Journal*, n°45 (1985), p. 11-12. Le jugement de N. Hadjinicolaou (*Die Freiheit führt das Volk von Eugène Delacroix. Sinn und Gegensinn*, Dresde, 1991, p. 6), qui positionne Jal clairement à gauche politiquement, dans un groupe socialement inférieur à la bourgeoisie, ne me semble pas démontrable à l'aide des articles ; l'auteur lui-même invite à relativiser ce positionnement (p. 68 et 74). De manière générale, il est facile de voir ce à quoi Jal s'oppose – l'aristocratie et la monarchie des Bourbons – mais il est beaucoup moins aisé de savoir quel parti il défend politiquement.

⁶ Cet ouvrage a été réédité récemment (A. Jal, *Glossaire nautique*, première édition à Paris, 1848). Pour plus de détails biographiques, voir Ch. Bouvet : « Un historiographe de la Marine : Augustin Jal (1795-1873) », in : *La Revue maritime*, juillet 1926.

⁷ Voir A. Spitzer : *The Generation of 1820*, Princeton, 1987, passim ; à propos de Jal, consulter le chapitre « An Excess of Educated Men ? » (p. 225 et suivantes).

⁸ Voir Archives Nationales (A.N.), F18/383 (Dossier *Miracle*).

⁹ Jal passait pour « l'un des critiques les plus lus de l'époque ». Voir *La Jeanne d'Arc de Paul Delacroix, Salon de 1824*, Dossier, Rouen, 1983, p. 44-45. Voir aussi dans le *Mercure du Dix-neuvième*

sous forme de volumes reliés plusieurs rapports d'exposition à l'occasion des Salons organisés tous les deux ou trois ans par l'Académie.

Reste donc à étudier cette activité critique sous l'angle du souvenir de la Révolution et de sa réception dans les mentalités. Toutes les références explicites à cet événement seront étudiées, mais il faudra également mentionner les attentes ou les idées dont Jal se fait l'écho et qui font indirectement référence à des idées révolutionnaires ; la forte conscience révolutionnaire de Jal permettra par la suite d'expliquer sa conception personnelle de l'art : l'art est pour lui idéologique par essence.

La critique d'art parisienne des années 1820 est marquée par ce que l'on nomme « la bataille romantique », dans laquelle les traditionalistes fidèles au néoclassicisme s'opposent aux progressistes partisans du romantisme.¹⁰ Les positions se cristallisent autour des œuvres de Géricault, en particulier son *Radeau de la Méduse* (1819), ainsi que devant les tableaux de Delacroix considérés comme révolutionnaires : *La Barque de Dante* (1822), *Les Massacres de Scio* (1824) et *La Mort de Sardanapale* (1827) qui s'attira de nombreux ennemis. Le jugement positif de Jal sur ces deux peintres conduit directement à notre problématique.

Les thèmes de Géricault et Delacroix se prêtent idéalement à une lecture politique immédiate. Dans son chef-d'œuvre, Géricault fait référence au naufrage de *La Méduse* au large des côtes africaines en 1816, un bateau qui devait acheminer des centaines de colons français au Sénégal. Le régime des Bourbons est rendu responsable de cette catastrophe dans la mesure où il plaçait aux postes de commandement des individus qui s'étaient davantage illustrés par leur loyauté que par leur compétence.¹¹ Le peintre décrit les quelques survivants sur leur radeau de fortune, qui après des semaines de privations et d'atrocités – on

Siècle (22/1827, p. 130) la recension des articles de Jal sur le Salon de 1827, à propos desquels on affirme qu' « ils ont pris place dans toutes les bibliothèques ». Champfleury voit en lui « l'homme qui créa la critique d'art sous la Restauration ou du moins lui imprima un développement inusité avant lui ». Voir Champfleury : *Henri Monnier. Sa vie. Son œuvre*. Paris, 1889, p. 77.

¹⁰ Voir P. Grate : *Deux critiques d'art de l'époque romantique : Gustave Planche – Théophile Thoré*. Stockholm, 1959, p.44 et suivantes ; Ibidem : « La critique d'art et la bataille romantique », in: *Gazette des Beaux-Arts*, n°54, 1959, p. 130 et suivantes.

¹¹ Voir L. Eitner : *Géricault : His Life and work*, Londres, 1983, p. 158-159.

a notamment signalé des cas de cannibalisme – aperçoivent enfin à l’horizon un navire dont ils espèrent le salut. Jal, autre victime de la politique navale de la monarchie et partisan des réformes libérales, ne se prive pas d’interpréter le tableau comme un appel à l’insurrection.¹² Dans son ouvrage intitulé *L’Ombre de Diderot et le Bossu du Marais. Dialogue critique sur le Salon de 1819*,¹³ il félicite Géricault d’avoir courageusement choisi un sujet aussi brûlant, à une époque où les responsables étaient toujours en poste au ministère de la Marine et pouvaient facilement désavouer le jeune artiste. Contrairement aux critiques fidèles à l’école de Jacques-Louis David et attachés aux canons néoclassiques, il défend la manière réaliste avec laquelle est peinte l’horreur de la scène, en accord avec la sincérité de l’engagement du jeune artiste. En réduisant les intentions véritables de Géricault à un discours politique difficile à prouver en réalité, Jal attribue au peintre une opinion nettement bonapartiste et réformiste, alors que Géricault appartenait encore dans les années 1814-15 à des cercles royalistes. L’artiste contesta par la suite la dimension manifestement critique de son œuvre à l’égard des Bourbons, et préféra insister sur la dimension humaine universelle de ce drame.¹⁴ Bien plus tard, dans son autobiographie publiée en 1877, Jal affirmera à propos du *Radeau de la Méduse* :

(...) or, les idées que les artistes soulevaient, à commencer par Géricault, quoiqu’il eût été de la maison du Roi, étaient des idées libérales, ou ramenaient la pensée et les regrets sur les gloires de l’Empire. Combien de fois Géricault, Horace Vernet, Charlet, Delacroix, ne se sont-ils pas inspirés de

¹² Voir aussi H. Borowitz : « The man who wrote to David », in: *The Cleveland Museum of Art Bulletin*, 67/8, 1980, p 268.

¹³ Paris, 1819, p. 118-119.

¹⁴ Eitner (cf. note 11), p. 196-197. Géricault se rapproche ainsi de Delacroix, qui refusait de manière encore plus tranchée les interprétations de cette sorte. La distanciation affichée *a posteriori* par ces peintres peut cependant être facilement attribuée à l’intention de minimiser la dimension politique de leurs tableaux ; il faut en tout cas insister sur le fait que, aussi visible cette dimension politique fût-elle, le sens de leurs œuvres ne se réduit jamais à cela. L’évolution politique de Géricault est thématifiée dans l’article de C. Sell à propos des mystérieux portraits de soldats conservés à Paris et Rouen (« Les carabiniers de Géricault. Une nouvelle interprétation », in: *Revue du Louvre*, n°40, 1991, p. 391 et suivantes).

ces souvenirs dans la représentation de leurs soldats, de leurs grognards, de leurs batailles, et même dans leurs caricatures !¹⁵

Cette phrase permet de comprendre le crédo artistique de Jal : l'important est l'idée contenue dans l'image, l'aveu politique ou idéologique qui justifie l'activité artistique. Et cette profession de foi, chez Géricault comme les autres peintres leaders de l'époque, se traduit principalement par une admiration nostalgique portée à la Révolution et à l'Empire.

L'opinion exprimée ici caractérise également la manière dont Jal interprète les tableaux de Delacroix. *Le Massacre de Scio* (ill. p. 124) lui permet d'exprimer et d'aiguiser encore ses convictions libérales. Le sujet du tableau est la guerre d'indépendance grecque contre l'occupant ottoman dont la cruauté est ici portée à son comble. Les progressistes en France s'étaient fait un devoir de soutenir la lutte contre cette oppression d'un peuple.¹⁶ Ce n'est qu'avec *La Mort de Sardanapale* (ill. p. 125), chef-d'œuvre du romantisme noir, que Jal prend ses distances par rapport à l'artiste, sans doute en raison du fait que le tableau ne se prête à aucune lecture politique immédiate. La scène se situe dans les appartements d'un despote oriental déjà chanté par Lord Byron,¹⁷ qui, devant l'avancée inexorable de l'ennemi, ordonne qu'on le tue avec l'ensemble de sa cour.¹⁸ L'ensemble du public au Salon, même celui acquis aux innovations du romantisme, se déclara rebuté par ce thème qui, avec la meilleure volonté possible, ne correspond à rien de réel, rien de connu. Même si selon lui l'artiste a dépassé les bornes, Jal défend la passion avec laquelle Delacroix peint. Cette passion, qui dépasse le simple choix du sujet et se traduit aussi par la chaleur et la vivacité du coloris, fait partie, selon Jal, des conditions essentielles à l'élaboration d'un chef-d'œuvre convaincant, émouvant et innovant. A la fois convaincu par les progrès du

¹⁵ *Souvenirs d'un homme de lettres*, Paris, 1877, p. 418.

¹⁶ N. Athanassoglou : « Under the Sign of Leonidas : The Political and Ideological Fortune of David's Leonidas at Thermopylae under the Restoration », in: *Art Bulletin*, n°63, 1981, p. 63 et suivantes.

¹⁷ G.G.Lord Byron : *Sardanapalus*, tragédie en 5 actes, Londres, 1821.

¹⁸ « M. Delacroix ne se trompe pas par système : c'est de tout son cœur qu'il a fait Sardanapale ; il y est allé de passion, de sentiment, et malheureusement, dans le délire de sa création, il a été emporté de toutes les bornes. » *Esquisses, croquis, pochades, ou tout ce qu'on voudra, sur le Salon de 1827*, Paris, 1828, p. 312.

romantisme mais clairement hostile aux exagérations « à la Sardanapale », la critique apparaît souvent comme un avant-coureur du goût artistique officiel de la Monarchie de Juillet qui a souvent été considéré comme une conséquence de la mentalité « juste-milieu, »¹⁹ mais qui, chez Jal, correspond bien plus à son intérêt pour un art moderne et populaire à la fois.²⁰

Les critiques de Jal visent également la froideur de l'art néoclassique finissant ; la peinture pétrifiée, allergique à tout mouvement et à toute évolution, telle que la pratiquent un Girodet ou un Gros dont l'art lui semble être un pur anachronisme.²¹ La manière dont il interprète Géricault et Delacroix indique dans l'esprit de Jal une étroite imbrication entre progressisme artistique et progressisme politique : ce qui, sous la Restauration, n'a en réalité rien d'évident. En effet il arrive souvent, notamment au début de la période, que l'on attribue une dimension révolutionnaire non pas au romantisme tourné vers le passé monarchique du pays, mais au néoclassicisme de David dont l'enthousiasme pour l'antiquité se mêle à une réelle ferveur républicaine.²² C'est progressivement, par opposition au crédo néoclassique régnant sans partage à l'Académie, institution officielle protégée par le régime, que se forge un nouveau comportement où la gauche découvre le potentiel progressiste qui réside dans la notion de romantisme.²³

¹⁹ Voir L. Rosenthal : *Du romantisme au réalisme. La peinture en France de 1830 à 1848*. Réimpr. Paris, 1987, chap. 1 : *Les conditions sociales*, p. 1-78 ; P. Grate (cf. note 10) ; A. Boime : *Thomas Couture and the Eclectic Vision*, New Haven, 1980. Sur les formes positives et négatives que prend le romantisme selon Jal : *L'Artiste et le philosophe. Entretiens critiques sur le Salon de 1824*, Paris, 1824, p. 202. Jal entretenait des relations personnelles cordiales avec Delacroix. Voir F.A. Trapp : *The Attainment of Delacroix*, Baltimore/Londres, 1971, p. 40-41.

²⁰ Voir par exemple la remarque tirée de ses *Causeries du Louvre. Salon de 1833*, Paris, 1833, p. 214 : « Il ne faut pas se prostituer au mauvais goût du public, mais il faut se faire comprendre. Le salut de la gloire de David est là [...]. »

²¹ Voir aussi la prise de position très critique de Stendhal à l'égard de David lui-même et surtout contre son école, in : *Œuvres* (Paris, Le Divan) ; réimpr. Liechtenstein, 1968, vol. 3/1 (Rome, Naples, Florence), p. 92-93.

²² Voir Ch. M. Des Granges : *La presse littéraire sous la Restauration 1815-1830*, Paris, 1907, p. 43. Pour essayer d'éclairer les rapports très complexes entre positions politiques et positions esthétiques, voir la célèbre description de R. Bray : *Chronologie du romantisme (1804-1830)*, Paris, 1932.

²³ On peut clairement reconnaître ce tournant dans le commentaire étonné que publient les *Tablettes universelles* (33/1823, p. 22) : « C'est une observation singulière, que la manière

Reste donc à examiner plus précisément la relation directe entre romantisme et révolution dans les critiques d'art de Jal. Dans l'avant-propos de ses *Esquisses, croquis, pochades, ou tout ce qu'on voudra sur le Salon de 1827*, Jal explique pourquoi il est convaincu que toutes les œuvres exposées au Salon possèdent une dimension politique implicite ou explicite, particulièrement en cette époque tendue politiquement qu'est la Restauration, où le fossé entre Etat monarchiste et société libérale se creuse chaque jour un peu plus. Il déclare sans ambages :

« Le romantisme en peinture est aussi politique, car c'est la révolution ; c'est l'écho du coup de canon de 89 ». ²⁴

Il rejoint ainsi l'opinion de l'influent Louis Vitet qui avait annoncé que « le goût en France attend son 14 juillet ». ²⁵ Le romantisme a tâché de rattraper dans le domaine esthétique ce que l'histoire avait déjà acquis dans le domaine social et politique. La profession de foi de Jal envers le romantisme ²⁶ va de pair

romantique, qui semble être la réformation, la révolution en littérature, soit plus communément adoptée par les écrivains royalistes. Beaucoup de nos littérateurs libéraux se méfient de ces innovations ; ils sont attachés par préjugés aux doctrines classiques ; ils ne remarquent point assez que la question n'est pas de savoir si la théorie classique est bonne, mais si elle ne commence pas d'être trop usée ». Selon Jal, le meilleur représentant de ce romantisme émancipé de la tradition institutionnelle est, outre Delacroix, le peintre anglais Bonington à qui il consacre une nécrologie enthousiaste dans *Le Globe* (1828, p. 745).

²⁴ *Esquisses, croquis, pochades...* (cf. note 18), p. III.

²⁵ Voir *Le Globe* (2 avril 1825, p. 443). Dans la deuxième partie de cet essai foisonnant sur le romantisme, Vitet développe *in extenso* comment le néoclassicisme et le régime hostile au progrès partagent des intérêts communs et se coalisent (23 avril 1825, p. 491 et suivantes). Voir aussi H. Stenzel/H. Thoma : « Poésie et société dans la critique littéraire du Globe » in : *Romantisme*, n°13, 1983, p. 33. Voir également Bray (cf. note 22), p. 129. Victor Hugo se ralliera aussi à ce mouvement lorsqu'il préfacera *Hernani* en ces termes : « Le romantisme tant de fois mal défini, n'est à tout prendre [...], si on envisage que son côté militant, que le libéralisme en littérature [...]. Le libéralisme littéraire ne sera pas moins populaire que le libéralisme politique. La liberté de l'art, la liberté dans la société, voilà le double but auquel doivent tendre d'un même pas tous les esprits conséquents et logiques. » V. Hugo, *Œuvres* (édition nationale). *Drames II*, Paris, 1887, p. 4.

²⁶ Il me semble trompeur de voir en Jal « un critique d'opinion moyenne, à égale distance des romantiques et des classiques ». Voir P. Petroz : *L'Art et la critique en France depuis 1822*, Paris, 1875, p. 43-44. Les invectives que Jal lance à l'encontre des néoclassiques à l'occasion d'un commentaire sur l'essai satirique « Classiques vengés » dans le *Mercure du Dix-neuvième siècle* (9/1825, p. 167) suffisent à le prouver. Ce qui compte chez Jal est le point de vue de la

avec son adhésion aux acquis de la Révolution; et celle-ci, dans son esprit, reste indissociablement liée à Napoléon et son régime : il en regrette les aspects totalitaires mais cela ne porte pas préjudice selon lui à l'exploit par lequel Bonaparte a parachevé la Révolution.²⁷ Ailleurs, dans un essai sur *La nouvelle école de peinture*, Jal affermit encore sa position : après avoir souligné les affinités qui unissent naturellement la doctrine classique au régime réactionnaire, il ajoute avec colère :

« Les défenseurs de la légitimité d'Aristote et de Raphaël frémissent de l'anarchie qui règne au Parnasse, ni plus ni moins que si le 93 de la poésie et de la peinture était arrivé. »²⁸

L'adjectif « romantique » n'est pas une qualité transhistorique car les éléments qui constituent le romantisme sont impossibles à définir clairement : ils dépendent de l'époque à laquelle ils apparaissent. Est « romantique » tout ce qui transcende passé et présent, et s'ouvre à l'avenir : dans le domaine politique, c'est ce qu'on appelle le progressisme. Dès lors, on peut dire que l'esthétique néoclassique elle-même a été « romantique » en son temps, à l'époque où elle possédait une force révolutionnaire.²⁹ L'exemple idéal de cet apparent paradoxe est David dont Jal prise beaucoup les œuvres exécutées avant la Révolution : à cette époque, David a innové dans le domaine artistique et a activement contribué à forger la conscience révolutionnaire. Inversement, Jal voit dans l'œuvre mythologique produit par David au cours de son exil bruxellois la survivance

modernité, qui parfois vient contredire la séparation simple entre « classicisme » et « romantisme », par exemple lorsque certains romantiques se complaisent avec nostalgie dans un Moyen-âge rêvé.

²⁷ Voir son *Napoléon et la Censure*, Paris, 1827, p. 11 : « Les grands souvenirs ne meurent pas tout de suite, voyez-vous ; si on aime peu en Napoléon le monarque absolu, on admire toujours en lui le grand administrateur, le politique habile, le rival de César, l'homme de génie enfin. »

²⁸ *Mercur de Dix-neuvième siècle*, n°13, 1826, p. 548.

²⁹ Cette manière de relativiser les notions de style mène *in fine* à l'éclectisme car il n'y a désormais plus de référence absolue. Voir la profession de foi de Jal dans son *Salon de 1831. Ebauches critiques*, Paris, 1831, p. 21 et suivantes.

d'un art anachronique envers lequel il ne ménage pas ses critiques³⁰. Il poursuit en ces termes étonnants :

« (...) je vais peut-être proférer un blasphème ; pardonnez-le à ma conviction. Si David revenait maîtriser la peinture, dans un moment de crise où est la France politique et littéraire, grosse d'une école encore indéfinissable, et avide d'émotions nouvelles, il m'est permis de croire que tout en faisant revivre le goût des formes et la pureté du trait, il se mettrait à la tête du mouvement improprement appelé romantique. »³¹

Si seulement David avait l'autorisation de retourner dans sa patrie, il ne fait pas de doute pour Jal que le peintre retrouverait son enthousiasme originel pour le progrès. Passé le premier moment de surprise, un connaisseur des idées artistiques du début du XIXe siècle trouvera toutefois un écho de cette idée dans la théorie que développe Stendhal à propos de la modernité dans son traité intitulé *Racine et Shakespeare*, écrit entre 1823 et 1825, exactement au même moment que la dernière citation de Jal.³² Tous deux voient en David un cas exemplaire de

³⁰ A propos du *Brutus* et du *Serment des Horaces*, lire *Mes visites au Musée royal du Luxembourg ou coup d'oeil critique de la galerie des peintres vivans*, Paris, 1818, p. 31, 71 et 75 : « Je regrette sincèrement que le gouvernement n'ait pu faire l'acquisition de deux des tableaux qui ont apposé à la réputation de M. David le sceau de l'immortalité ; je veux dire les *Sabines* et *Léonidas* ». Jal apprécie ce dernier tableau car on a toujours identifié Léonidas avec Napoléon. Il est d'autant plus significatif de voir Jal s'acharner sur le *Léonidas* de Couder, qui transforme l'adieu du héros grec en mélodrame familial, ce qui ne convient absolument pas au goût du critique pour l'héroïsme. On trouve les critiques de Jal à l'égard des tableaux d'exil de David dans *Esquisses, croquis, pochades...* (cf. note 18), p. 212. Cette critique n'est cependant pas absolue. Par exemple, dans le *Mercur de Dix-neuvième siècle* (5/1824, p. 374 et suivantes) Jal livre un commentaire élogieux de *Mars désarmé par Vénus*. Le critique libéral Thiers montre une réaction tout aussi nuancée. Voir L. Hauteceur : *Louis David*, Paris, 1954, p. 275. Ici se reflète peut-être la position des progressistes, qui pour des raisons « tactiques » refusent par moments de mettre en cause les productions du grand artiste de la Révolution et de l'Empire. Sur l'évaluation critique de l'art de David et les implications politiques qui la sous-tendent, voir mon article : « La mort de Jacques-Louis David. Politique et esthétique sous la Restauration ». (cf. ici, p. 71-104)

³¹ *L'Artiste et le Philosophe* (cf. note 19), p. 11. Vitet développe des arguments semblables dans son rapport du Salon paru dans *Le Globe* le 26 septembre 1824, p. 23.

³² Stendhal, Préface de *Racine et Shakespeare* in *Œuvres* (cf. note 21), vol. 5, p. 4 : « La poésie dramatique en est en France au point où le célèbre David trouva la peinture vers 1780. Les

la relativité de ce qui est « romantique ». Tous deux utilisent cette manœuvre géniale pour arracher le chef de l'école française à la confiscation qu'en ont fait les artistes néoclassiques raides et froids. Il est intéressant de constater que Jal et quelques autres critiques intéressés au progrès en art s'attachent à souligner la sincérité de l'enseignement de David qui ne consistait pas à inculquer des règles mais à développer en chaque élève ses talents propres,³³ ce qui n'est ordinairement pas évoqué chez les artistes fanatiques de l'antique.

La Révolution,

« cette révolution qui brisait tant de préjugé, renversait tant d'idoles, détruisait tant de gothiques usages, abolissait tant de faux principes, blessait tant de vanités, examinait tant de réputation, mettait à nu tant d'hommes qui n'étaient quelque chose que par leur robe »³⁴

est pour Jal le point de non-retour au passé, le point de départ de l'avenir. Elle constitue pour lui une instance parfaitement légitime, qui refuse d'octroyer systématiquement à ce qui est ancien la puissance d'une tradition ; elle retire à l'artiste la possibilité de se référer systématiquement à des modèles du pas-

premiers essais de ce génie audacieux furent dans le genre vaporeux et fade des Lagrenée, des Fragonard et des Van Loo [...]. Enfin, et c'est ce qui lui vaudra l'immortalité, il s'aperçut que le genre niais de l'ancienne école française ne convenait plus au goût sévère d'un peuple chez qui commençait à se développer la soif des actions énergiques. M. David apprit à la peinture à désertier les traces des Lebrun et des Mignard, et à oser montrer Brutus et les Horaces. En continuant à suivre les errements du siècle de Louis XIV, nous n'eussions été, à tout jamais, que de pâles imitateurs. » Voir D. Wakefield : *Stendhal and the arts*, Londres, 1973, p. 16 et suivantes. A propos de la « modernité » du romantisme français, voir surtout P. Bénichou : *Le sacre de l'écrivain*, Paris, 1973, p. 275 et suivantes.

³³ Voir Jal (cf. note 29), p. 21.

³⁴ C'est avec ces mots emphatiques que Jal s'exprime, dans le *Mercur* du *Dix-neuvième siècle* (8/1825, p. 366), dans une recension de l'*Histoire de l'émigration* publiée par Montrol. Il déclarait précédemment : « La révolution [...] arriva, majestueuse, grave, puissante, amenant la réforme, préconisant les bonnes mœurs, annonçant la restauration de l'équité, proclamant la liberté des consciences, et assurant l'égalité de tous les citoyens devant des lois discutées par eux ou leurs représentants ».

sé.³⁵ Il fallut attendre la Révolution, cet événement capable de bouleverser le monde, pour obliger les êtres à vivre dans le présent, à en apprécier tout l'éclat et la profondeur. Jal n'a visiblement pas conscience qu'un tel caractère donné à la Révolution puisse être à double tranchant : dans certains passages isolés, il semble toutefois faire allusion au fait que cette modernisation à laquelle la Révolution a donné l'élan décisif, n'est pas à l'abri de certaines dérives. Dans son *Manuscrit de 1905 ou explications des Salons de Curtius au vingtième siècle*,³⁶ recueil de biographies et de jugements des acteurs de la vie politique et intellectuelle de la Restauration, il écrit :

« Il est vrai qu'on ne croit plus à rien de merveilleux. Le siècle est devenu d'un positif désespérant ; on nous a désenchantés de toutes les bonnes traditions venues. »

A la suite de cela, il dénombre une série de tendances contemporaines à la bureaucratisation et à la sécularisation. Mais ce qui compte avant tout pour Jal est la puissance de renouvellement dont la Révolution est porteuse et qu'il salue avec enthousiasme :

« J'irai peut-être un jour [dans la Rome antique], non pour interroger ton Forum muet, qui ne sait plus répondre aux noms de Caton ou Brutus, mais pour visiter ces Temples où ton génie est enseveli sans espoir de résurrection. »

Il ajoute peu après :

³⁵ L'histoire s'est accélérée : Jal livre un témoignage presque mélancolique de cette expérience dans une autre recension pour le *Mercur* du *Dix-neuvième siècle* (à propos du *Provincial à Paris* de Montigny, *ibid.*, p. 594) : « Presque tous les tableaux ont vieilli. Ceux qui datent de trente ans ne sont guère plus pour nous que comme des portraits de nos grand-mères, si bizarres par leurs costumes que nous les rangeons sans façon parmi les caricatures : ceux qui n'ont encore que dix années sont à peu près méconnaissables. C'est au commencement de chaque lustre qu'il faut refaire ces peintures ; peut-être même qu'au train dont nous allons, cet espace de temps sera-t-il trop long désormais. »

³⁶ Cet ouvrage a paru sous le pseudonyme de Gabriel Fictor, Paris, 1827, ici p. 1f.

« J'ai trop longtemps été citoyen d'Athènes, de Carthage et du Latium, c'est la France qu'il me faut aujourd'hui, la France riche de gloire acquise et riche encore d'espérance. »³⁷

C'est l'histoire nationale française qui devrait livrer les sujets intéressants aux modernistes, même s'il s'agit d'épisodes tirés d'époques passées. Par rapport aux histoires vénérables de l'Antiquité, ces sujets ont en effet l'avantage de pouvoir être rattachés à une évolution qui mène au présent,³⁸ alors que l'Antiquité ne s'appréhende et ne s'apprécie plus que par son appartenance à un passé radical et absolu. Dans un article très positif à l'égard d'un ouvrage dédié au patrimoine historique français,³⁹ Jal souligne l'absurdité du goût fanatique pour l'antique qui selon lui imprègne toujours l'enseignement de son pays en exagérant les aspects négatifs de l'histoire nationale.

« Mais de belles actions de nos preux, des nobles résistances à l'oppression, des progrès de la civilisation et de la science, pas de nouvelles ! ».

On sait tout sur l'Antiquité, mais personne n'est préparé aux problèmes du présent.

« On commence cependant à reconnaître tout ce que ce système avait d'absurde ; on sent qu'il est bon d'être de son pays et de son temps ».

L'histoire nationale est toujours conçue comme l'histoire de l'émancipation du peuple (« les nobles résistances à l'oppression »). On comprend dès lors pourquoi, chez Géricault et Delacroix, Jal apprécie en premier lieu les sujets qui témoignent d'un rapport à l'actualité et décrivent le destin d'individus ou de

³⁷ *L'Artiste et le Philosophe*, (cf. note 19), p. 14.

³⁸ Dans les commentaires du Salon de 1824, Stendhal écrit : « Le romantique dans tous les arts, c'est ce qui représente les hommes d'aujourd'hui, et non de ces temps héroïques si loin de nous, et qui n'ont probablement jamais existé. » (Stendhal, « Salon de 1824 », in: *Mélanges d'art*, Paris, 1867, p. 244).

³⁹ Il s'agit des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* de Charles Nodier, Taylor et de Cailleux, voir *Mercur de Dix-neuvième siècle*, 9/1825, p. 414-415.

peuples opprimés ; et pourquoi il se trouve démuné devant des sujets exotiques tels que *La Mort de Sardanapale*.

Toutes les tentatives qui font semblant de croire que la Révolution n'a jamais eu assez de force pour désavouer les antiques traditions, paraissent absolument impossibles à tenir, aux yeux de Jal. Il ne cache pas son mépris devant une *Descente de croix* de Mouchy vue au Salon de 1824 :

« Sujet de sainteté : et ils sont si rebattus qu'il semble impossible de les traiter aujourd'hui, sans être involontairement imitateur ou copiste des maîtres anciens. Tenez, p.ex. cette descente de croix [...] elle me rappelle cinquante descentes de croix, mais surtout celle de Rubens. »⁴⁰

La peinture religieuse semble en particulière disgrâce à ses yeux. Le critique pense qu'elle ne permet pas de véritables innovations : tout ce qui s'y produit fait irrémédiablement penser aux maîtres anciens. L'analogie avec les modèles du passé, autrefois considérée comme parfaitement normale et partie prenante du travail artistique, est désormais immanquablement stigmatisée. Le jugement de Jal n'est pas si subjectif qu'il paraît si l'on pense à l'habitude qui se répand dans la peinture religieuse de l'époque – chez les Nazaréens ou bien chez Ingres tel qu'il s'illustre avec *Le Vœu de Louis XIII* (ill. p. 126) – de substituer à une composition vivante des formes visuelles tirées du passé.⁴¹ Dans le domaine de l'iconographie chrétienne, les artistes de l'ère postrévolutionnaire pratiquent de plus en plus souvent l'histoire de l'art à l'intérieur même de leurs oeuvres ; ils montrent involontairement que cette thématique iconographique est historiquement arrivée à son terme.

Jal trouve en François Gérard le représentant principal d'un « davidisme » désormais anachronique. Le *Sacre de Charles X* (ill. p. 127), que ce peintre fort

⁴⁰ *L'Artiste et le Philosophe* (cf. note 19), p. 218. A travers cette remarque transparait aussi, de manière indirecte, l'inimitié de Jal à l'égard de l'ultramontanisme des jésuites qui s'est intensifié en France depuis l'avènement de Charles X. Voir les courtes remarques de J. J. Spector : « The Vierge du Sacré-Cœur : Religious Politics and Personal Expression in an Early Work of Delacroix », in: *Burlington Magazine*, n°123, 1981, p. 202.

⁴¹ Voir R. Rosenblum : *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, Paris, 1986, p. 126. Dans le tableau d'Ingres, Louis XIII ne prie pas une Madone imaginée par le peintre mais la reproduction presque littérale d'un modèle inventé par Raphaël.

réputé en son temps avait exécuté en 1825, fait l'objet d'un vigoureux pamphlet de Jal.⁴² En forte opposition avec ce monument de peinture officielle, Jal évoque avec nostalgie le souvenir d'un des chefs-d'œuvre précoces de Gérard : son projet inachevé consacré au 10 août 1792 (ill. p. 128) qui décrit le déferlement du peuple à la Convention et la fin de la monarchie française :

« [...] j'aurais voulu admirer cette composition pleine d'énergie et d'enthousiasme, tragique et comique à la fois, où le drame sérieux est d'un côté dans ce beau dessin, et une farce gargantualique dans l'autre ; ensemble puissamment romantique, empreint de la couleur impitoyable du temps, marqué du sceau d'un génie exalté, et si beau dans toutes ses parties. »⁴³

Dans ce passage décisif, l'œuvre révolutionnaire du jeune Gérard apparaît à Jal comme l'œuvre d'art romantique par excellence car, malgré son néoclassicisme, elle contient toute l'énergie d'un renouveau. Elle mélange les registres tragiques et comiques, annihile l'étroitesse et la lourdeur du décorum classique – ces critères renvoient directement à la théorie du drame romantique développée par Victor Hugo⁴⁴ – bref, elle se trouve à la pointe de son temps. C'est donc sans anachronisme qu'une telle œuvre peut-être qualifiée de « romantique », car Jal n'entend pas par ce mot un style nettement circonscrit dans l'histoire : c'est pour lui une disposition qui se refuse à un classement parmi les différentes « manières » artistiques et qui se manifeste par un fort degré de modernité propre à son époque de création.

Aux yeux de Jal par conséquent, le *Sacre* est un déni absolu de toute modernité. Dans son pamphlet intitulé *Le peuple au Sacre. Critiques, observations, causeries faites devant le tableau de M. le baron Gérard*, publié en 1829, un « bourgeois » qui bénéficie manifestement de toute la sympathie de l'auteur, se plaint du fait que le peintre n'ait introduit aucun simple citoyen dans son tableau, ce qui

⁴² *Le peuple au Sacre. Critiques, observations, causeries faites devant le tableau de M. le baron Gérard*, Paris, 1829.

⁴³ *Ibid.* p. 80-81.

⁴⁴ Concernant l'admiration de Jal pour les innovations esthétiques de Hugo, voir P.G. Castex : « Victor Hugo et Auguste Jal. Lettres inédites », in: *Revue des sciences humaines*, n°70, 1953, p. 167.

aurait permis de transformer la pure cérémonie monarchique en une affaire nationale. Là encore, Jal fait référence à la Révolution française qui ne cesse d'imprégner l'ensemble de sa pensée d'historien et de critique d'art :

« M. le baron Gérard a fait comme M. Dreux-Brézé, le jour de l'ouverture des Etats généraux de 1789, il a laissé le Tiers-Etat à la porte. »⁴⁵

A plusieurs reprises, le critique d'art met en jeu le caractère bourgeois de la peinture moderne réclamée à l'époque face à l'aristocratie invétérée du *Sacre de Charles X*.⁴⁶ Il vient ainsi grossir les rangs de ceux qui fustigèrent la cérémonie du sacre comme une tentative ratée de revenir à l'Ancien Régime.⁴⁷ Face à l'aristocrate, le « bourgeois » du pamphlet défend vivement le *Radeau de la Méduse* de Géricault, en vantant la formidable vitalité de ce tableau.⁴⁸ Un autre interlocuteur ajoute non sans ironie que le tableau de Gérard « est légitime ; son pinceau est comme le sceptre du roi »,⁴⁹ pendant que le critique se plaint de l'uniformité de la description qui ne se préoccupe pas de « donner un peu de la nature des personnages représentés ». ⁵⁰ Déjà dans son commentaire du Salon de 1827, Jal avait sévèrement critiqué le tableau selon des catégories assez semblables ; il opposait notamment à l'artificialité de la cérémonie, à la pénibilité de leçons apprises et inlassablement répétées, l'expression immédiate et vivante des sentiments ; il défendait ainsi une peinture dans laquelle le spectateur citoyen peut se projeter facilement, devant laquelle il n'est pas

⁴⁵ *Le peuple au Sacre* (cf. note 42), p. 42.

⁴⁶ A propos du débat opposant principe aristocratique et principe bourgeois sous la Restauration, voir la brillante étude de P. Barberis : *Aux sources du réalisme : aristocrates et bourgeois. Du texte à l'histoire*, Paris, 1978, p. 377 et suivantes.

⁴⁷ Sur le *Sacre de Charles X* et les réactions intenses que ce tableau souleva en 1825, voir J.P. Garnier : *Le Sacre de Charles X et l'opinion publique en 1825*, Paris, 1927, surtout p. 118-119 ; voir aussi G. Clause : « Les réactions de la presse et de l'opinion au Sacre de Charles X », in : *Le Sacre du Roi. Actes du colloque international d'histoire sur les sacres et couronnements royaux* (Reims 1975), Paris, 1985, p. 289 et suivantes.

⁴⁸ *Le peuple au Sacre* (cf. note 42), p. 68 et suivantes.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 78.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 62 et suivantes.

contraint de s'agenouiller avec révérence.⁵¹ Face au *Sacre de Charles X* de Gérard, David et son *Sacre de Napoléon* aux accents plus réalistes est proposé comme une alternative digne d'admiration.⁵²

Comme nous avons déjà pu le constater, l'appréciation de la Révolution chez Jal ne va pas sans quelques contradictions ; par exemple, il souligne l'évolution contestable de l'art postrévolutionnaire en s'appuyant sur la dialectique du « bourgeois ». Le critique souligne en effet, non sans inquiétudes, que les attentes artistiques des nouvelles classes dirigeantes auxquelles il estime appartenir, ne sont malheureusement pas portées en priorité vers les thèmes héroïques ; le bourgeois aime moins se projeter dans les sujets de la grande histoire que dans les scènes touchantes et innocentes de la peinture de genre. Ces dernières lui fournissent de plaisantes possibilités d'identification ; il trouve en elles une proximité plus grande avec sa propre vie, ce que les grandes fresques historiques, même celles qui illustrent la réussite de sa classe, ne permettent pas.⁵³

⁵¹ « M. Gérard répugne aux tableaux d'apparat ; il ne les réussit pas aussi bien que les tableaux poétiques, et quand il a le bonheur d'avoir à représenter une femme dévorée de l'amour mystique, belle, vierge et conversant avec le Dieu qu'elle a choisi pour époux, vous ne voulez pas qu'il aime mieux tracer de sentiment cette figure idéale, qu'aligner selon les vœux de l'étiquette cent personnages réels qui jouent froidement une cérémonie qu'ils ont répétée sous la direction de M. de Dreux-Brézé ? » In : *Esquisses, croquis, pochades...* (cf. note 18), p. 374-375. Le plaidoyer de Jal pour une peinture d'inspiration citoyenne détermine largement ses préférences en matière de sujet. En témoigne sa réaction positive maintes fois renouvelées à l'égard des représentations du roi Henri IV, qui lui semblait un exemple de souverain démocratique et proche du peuple. Voir *L'Artiste et le Philosophe* (cf. note 19), p. 22 et 24 (sur Bosio), p. 227 (sur Rouget), p. 350 et suivantes (sur Bergeret) ; *Esquisses, croquis, pochades...* (cf. note 18), p. 434 (en rapport aux goûts réactionnaires des Jésuites) ; *Le peuple au Sacre* (cf. note 42), p. 55 (sur Gérard et son *Entrée de d'Henri IV à Paris*, que Jal trouve réussie par opposition au *Sacre de Charles X*). Voir surtout concernant ce dernier tableau R. Kaufmann : « François Gérard's «Entry of Henri IV into Paris»: the Iconography of Constitutional Monarchy », in: *Burlington Magazine*, 1975, p. 790 et suivantes. De manière générale, sur la dimension critique de l'iconographie d'Henri IV, voir M. Pointon : « Vous êtes roi dans votre domaine: Bonington as a Painter of Troubadour Subjects », in: *Burlington Magazine*, n°128, 1986, p. 10 et suivantes.

⁵² Voir dans le *Mercur de Dix-neuvième siècle*, 1828, p. 424 et suivantes.

⁵³ Voir *L'Artiste et le Philosophe* (cf. note 19), p. 17 et les *Causeries du Louvre* (cf. note 20), p. 103 et suivantes. Cette problématique est évoquée dans le contexte des conceptions de Jal dans D.G. Cleaver : « Michallon et la théorie du paysage », in: *Revue du Louvre*, n°31, 1981, p. 365.

Toutefois, ces doutes éprouvés non sans douleur par Jal ne portent absolument pas préjudice à son impression d'ensemble ; ses regrets ne seront jamais assez forts au point de placer l'ère révolutionnaire sous signe de la décadence plutôt que sous le signe du succès, ce qui est parfois le cas chez Tocqueville. Au contraire : l'évolution postérieure de l'histoire de l'art français, à la suite de la révolution de juillet 1830, semble exaucer ses vœux. D'abord par la résolution de l'opposition séculaire entre classicisme et romantisme : apparaît un art du « juste milieu » qui abandonne le néoclassicisme davidien à son dogmatisme, tout en ne goûtant qu'un Delacroix modéré. Ensuite, les sujets nationaux obtiennent enfin pleinement droit de cité. Il suffit de songer à la *Galerie des batailles* de Louis-Philippe à Versailles, dans laquelle est rassemblée une série de victoires militaires françaises décrites en format monumental. Et ce n'est pas un hasard si les grandes campagnes de la Révolution et de l'Empire y jouent un rôle déterminant. Le roi bourgeois semble ainsi avoir dissipé les inquiétudes de Jal qui doutait du fait que la monarchie constitutionnelle, contrairement à la monarchie absolue, soit en mesure de soutenir durablement l'art.⁵⁴ Le musée d'histoire de France promeut précisément ce qui lui tenait tant à cœur.

Sous la Restauration par conséquent, l'art est surtout, selon Jal, un instrument plus ou moins efficace entre les mains de l'opposition. S'estimant exclu de la société de la Restauration, il évoque avec nostalgie le temps où il s'y sentait pleinement intégré et où le peuple avait pu se libérer de sa sujétion avant que la Restauration ne l'y repousse. Dans un article dédié au Panthéon et à d'autres monuments de Paris, publié en 1821 dans le *Miroir des spectacles*, Auguste Jal s'exprime ainsi :

« Je ne trouve plus aucun vestige de la gloire que ce monument avait empruntée de la consécration nationale. A peine puis-je découvrir sur le fronton de ce temple de mémoire les traces fugitives de l'inscription qui disait autrefois : la patrie est reconnaissante. »⁵⁵

⁵⁴ Voir les *Causeries* (cf. not 20), *ibid.*

⁵⁵ Gustave J. : « Le Panthéon – La Madeleine – Le Louvre », in: *Mercure des spectacles*, 23 mai 1821, p. 2-3. C'est sous ce nom de « Gustave Jal » que le critique avait publié son rapport du Salon de 1819 ainsi que ses *Visites au musée du Luxembourg* de 1818 (cf. note 13 et 30). Etant donné qu'il était également directeur et critique d'art du *Mercure des spectacles*, il est très probable qu'Auguste Jal soit l'auteur de cet article.

Comme l'inscription au fronton du Panthéon, l'influence de la grande Révolution sur les arts semble avoir pâli. Jal considère donc qu'il est de son devoir d'entretenir le souvenir de ce glorieux événement afin de s'opposer au processus de ralentissement de l'histoire prôné par la Restauration, rétablir le mouvement de l'histoire vers l'avant. On peut considérer qu'en définitive, Jal et ses compagnons de lutte ont vu leurs efforts récompensés.



Eugène Delacroix, Le massacre de Scio, 1824 (Paris, Louvre)



Eugène Delacroix, La mort de Sardanapale, 1827 (Paris, Musée du Louvre)



Jean Auguste Dominique Ingres, Le voeu de Louis XIII,
1824 (Montauban, Cathédrale)



François Gérard, Le Sacre de Charles X,
1827 (Versailles, Musée du Château)



François Gérard, Le 10 août 1792,
1794/95 (Paris, Louvre, Cabinet des dessins)

Spontanéité et reconstruction.

Du rôle, de l'organisation et des compétences de la critique d'art par rapport à la théorie de l'art et à l'histoire de l'art (avec Stefan Germer)

I.

Comment se place la critique d'art par rapport à la théorie de l'art et à l'histoire de l'art ? Il serait trop hâtif de classer sans autre forme de procès la critique d'art au rang de préhistoire de l'histoire de l'art ; car, avant de pouvoir définir en quoi la critique d'art a contribué à l'histoire de l'histoire de l'art, il est nécessaire d'expliquer quel rapport entretiennent ces deux manières d'aborder l'art. Si l'on suppose que la critique d'art est un discours qui apparaît, du point de vue *temporel*, avant celui de l'histoire de l'art, dont *le contenu et la méthode* ne se confondent absolument pas avec ceux de l'histoire de l'art, et dont le *destinataire* est un public bien plus large et moins spécialisé, il paraît alors évident que l'on ne peut pas se contenter de les rapporter à des thèmes ou concepts communs. C'est pour cela qu'il faut d'abord comprendre comment la critique d'art d'une part, et l'histoire de l'art d'autre définissent et organisent le champ artistique. Par conséquent, nous ne définirons pas la critique d'art selon les critères de l'histoire de l'art ; toutes deux seront rapportées à un troisième élément, le champ artistique, afin de pouvoir distinguer les aspects spécifiques à la critique d'art et que l'histoire de l'art a négligés, modifiés ou oubliés.

Confronter la « critique d'art » et l'« histoire de l'art » comme entités saisissables au singulier simplifie naturellement la complexité des phénomènes rassemblés sous ces vocables. Il faudra différencier et justifier cette confrontation par la suite. D'emblée, entendons par « critique » les discours sur l'art apparus depuis le XVIII^{ème} siècle et qui – parce qu'ils n'ont pu apparaître qu'à

la faveur d'une situation historique déterminée – partagent un certain nombre de caractéristiques communes même s'ils ne se laissent pas enfermer dans un tout systématique.

La condition historique et sociale à l'apparition d'une réflexion critique sur l'art est la formation d'une opinion publique raisonnée et « bourgeoise », au sens où l'entend Habermas:¹ une opinion publique qui trouve son forum dans les expositions appelées « Salons » qui se développent en France au XVIII^e siècle hors de la sphère de représentation de la Cour, et qui trouve son médium dans les gazettes, pamphlets et correspondances littéraires. Dans les expositions, le public se pose comme instance critique, les œuvres d'art doivent se soumettre à son jugement.² Thomas Crow³ a montré que ce processus ne doit pas être compris comme une mutation continue issue des Lumières, mais comme un débat particulièrement fragmenté sur la perception, dont les protagonistes ne constituent pas « une bourgeoisie » homogène mais sont des fractions de différentes classes sociales.

Du point de vue de l'histoire des idées, l'apparition du discours critique est à situer entre la théorie de l'art normative et académique d'une part, et l'épanouissement de l'histoire de l'art d'autre part ; c'est une nouvelle discipline qui forme des paradigmes spécifiques. On peut distinguer différentes phases historiques de formation du discours critique :

1. Une phase *protocritique*, qui est encore rattachée au cadre institutionnel de l'Académie et qui, à travers les travaux de Perrault, de De Piles et de l'abbé Dubos, crée les conditions favorables à l'épanouissement de la critique au XVIII^e siècle. Trois postulats apparaissent à cette phase : la légitimité des Modernes, la possibilité d'une perception esthétique de l'art détachée du sujet

¹ Jürgen Habermas : *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, 14^e édition, Darmstadt/Neuwied, 1983. Voir aussi Ernst Mannheim : *Aufklärung und öffentliche Meinung. Studien zur Soziologie der Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Stuttgart et Bad Cannstatt, 1979 ; et Richard Sennett : *Die Tyrannei der Intimität. Verfall und Ende des öffentlichen Lebens*, Francfort sur le Main, 1983.

² Cf. Georg Friedrich Koch : *Die Kunstausstellung*, Berlin, 1967.

³ Thomas Crow : *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven et Londres, 1985, en particulier le chapitre IV « Whose Salon ? », p. 114-133 ; Cf. sur Crow la recension de Klaus Herding dans *Kunstchronik* n°41 (1988), p. 438-450. Voir aussi Thomas E. Crow : « La critique des Lumières dans l'art du dix-huitième siècle », in : *Revue de l'art* n°73, 1986, p. 8-16.

du tableau, et le droit de chaque individu à prononcer un jugement critique.⁴ Aucune de ces thèses ne sera définitivement acceptée au cours de cette phase protocritique ; ce sont surtout des problèmes qui se posent à la critique naissante et qui définiront les principaux points autour desquels se concentreront les débats ultérieurs.

2. Une phase de *formulation de la méthode critique*. Le cadre auquel elle se rapporte est sans conteste le public du Salon : la mise en place d'expositions publiques régulières est la condition nécessaire à cette phase.⁵ Avec les travaux de La Font de Saint-Yenne et de Leblanc, ainsi que les réponses correspondantes émanant des artistes et de l'Académie, s'instaure un débat sur la légitimité de la critique d'art en général, et sur sa méthode en particulier. Le résultat de ce débat est la naissance de la critique d'art comme genre littéraire.

3. Avec les travaux de Diderot, et en particulier ses comptes rendus de Salon des années 1760, la question centrale de la critique d'art, qui est celle de *la relation entre les textes et les images*, n'est pas seulement posée en fonction de sa problématique philosophique, mais également comme point de départ d'une réflexion produite par le procédé littéraire lui-même.⁶ Cette question ne prendra

⁴ Walter Kambartel: *Symmetrie und Schönheit. Über mögliche Voraussetzungen des neueren Kunstbewusstseins in der Architekturtheorie Claude Perraults*, Munich, 1972 ; Hans-Robert Jauss: « Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der «Querelle des Anciens et des Modernes» », in: Charles Perrault : *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, Munich, 1964, p. 8-64 ; Thomas Puttfarcken: *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven et Londres, 1985 ; Alfred Lombard: *L'abbé Du Bos, un initiateur de la pensée moderne (1670-1742)*, Paris, 1913.

⁵ Voir à ce propos Albert Dresdner: *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, Munich, 1915 ; Louis Hourticq, « Les Parisiens aux Salons de peinture », in: *La vie parisienne au XVIIIème siècle*. Conférences du Musée Carnavalet, Paris, 1928 ; Remy G. Saisselin: « Some Remarks on French 18th Century Writings on the Art », in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* n° 25, 1966-67, p. 187-195 ; Hélène Zmijewska: « La critique des Salons en France avant Diderot », in: *Gazette des Beaux-Arts* n°76, 1970, p. 3-144 ; Annie Becq: « Expositions, peintres et critiques. Vers l'image moderne de l'artiste. », in: *Dix-huitième Siècle*, n°14, 1982, p. 131-150 ; Udolpho van de Sandt: « La fréquentation des Salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire », in: *Revue de l'Art* n°73, 1986, p. 43-48.

⁶ Cf. Jean Starobinski: « Diderot dans l'espace des peintres », in: Catalogue d'exposition *Diderot et l'art, de Boucher à David. Les Salons (1759-1781)*, Paris, 1984-85, p. 21-40 ; Jacques Chouillet: « Du langage pictural au langage littéraire », in: *Ibidem*, p. 41-54. Sur Diderot et son rapport général à la question qui nous occupe, voir Jacques Chouillet: *La formation des idées esthétiques*

cependant toute son importance que dans les critiques du XIX^{ème} siècle, étant donné qu'au XVIII^{ème} siècle, la réception des réflexions de Diderot est restée étroitement cantonnée au petit groupe des abonnés à la *Correspondance littéraire* de Melchior Grimm.

4. Si la critique d'art a toujours été implicitement politique, puisqu'elle émane d'un débat sur la perception opposant différentes couches sociales, cette dimension devient bien plus explicite dans les années 1770 et 1780, du moins sur le terrain de la publication des pamphlets qui naît en étroite collaboration avec le journalisme prérévolutionnaire.⁷ On constate à cette époque un phénomène de *politisation des questions esthétiques*, qui reste aussi prégnant durant la Révolution.

5. La critique d'art s'était formée en opposition à la théorie académique de l'art : c'est pour cette raison que ses débuts peuvent être placés sous le signe de la subjectivisation de normes autrefois générales ; à l'heure où naît et s'établit l'histoire de l'art, c'est *l'historicité de l'art* qui devient l'objet de la réflexion des critiques d'art. Il ne faut pas y voir un déterminisme causal mais plutôt la reconnaissance d'un horizon problématique commun aux deux discours. Si c'est sur le plan de leur relation à la norme que la théorie de l'art et la critique d'art se distinguent, c'est surtout par l'appréciation de l'historicité de l'art que la critique d'art se différencie de l'histoire de l'art. Contre l'histoire de l'art qui postule que l'art appartient au passé et doit donc être expliqué historiquement,

de Diderot, Paris, 1973, et Else Marie Bukdahl: *Diderot critique d'art*, 2 vol., Copenhague, 1981-82.

⁷ Sur la littérature pamphlétaire prérévolutionnaire en général, voir Robert Darnton, *Literaten im Untergrund. Lesen, Schreiben und Publizieren im vorrevolutionären Frankreich*, Francfort sur le Main, 1988, et Idem, « The High Enlightenment and the Low-Life of Literature in Pre-Revolutionary France », in: *Past and Present*, n°51, 1971, p. 79-103 ; spécifiquement sur l'étude des pamphlets de critique d'art dotés d'une forte charge politique, voir Richard Wrigley, « Censorship and Anonymity in Eighteenth Century French Art Criticism », in: *Oxford Art Journal* n°6, 1984, p. 17-28 ; Thomas E. Crow (cf. note 3) et Idem, « The Oath of the Horatii in 1785 : Painting and Pre-Revolutionary Radicalism in France », in: *Art History*, n°1, 1978, p. 424-471. Concernant la critique aux travaux de Crow, voir Philippe Bordes, *Le Serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David : le peintre, son milieu et son temps, de 1789 à 1792*, Paris, 1983, et Idem, « Jacques David's Serment du Jeu de Paume : Propaganda without a cause ? », in: *Oxford Art Journal*, n°3, 1980, p. 24.

la critique d'art affirme que l'art est en adéquation avec son temps et elle défend le caractère présent de l'expérience esthétique.

Telle que nous l'avons esquissée, cette évolution historique déterminera la manière dont le problème sera développé dans la suite de cette étude. Une première partie consacrée au XVIII^{ème} siècle posera le discours critique en opposition à celui des théoriciens de l'art à l'Académie et décrira la formation des catégories spécifiques à la critique d'art. Nous définirons ensuite la manière dont s'est formé le discours de l'histoire de l'art et chercherons à savoir quelles conséquences la reconnaissance de l'historicité de l'art a pu avoir pour le discours critique. Nous tenterons enfin de définir en quoi la critique d'art a pu contribuer à l'histoire de l'art.

II.

Le XVIII^{ème} siècle est placé sous le signe de la formation et de l'établissement de discours critiques sur l'art qui trouvèrent leur légitimité de deux manières : d'abord en étant encouragés par le caractère public des expositions artistiques et en s'adressant au public de ces Salons, ensuite en étant fondés sur l'expérience privée du critique d'art, et couverts par elle.

Sur le premier point : l'organisation d'expositions artistiques publiques et régulières change le statut des œuvres d'art. Détachées d'un contexte de cour ou d'église, elles deviennent, dans le cadre de l'exposition, des objets autonomes qui non seulement incitent à exercer un jugement critique mais semblent même le réclamer. C'est ainsi que le voit La Font de Saint-Yenne lorsqu'il déclare en 1747 :

Un tableau exposé est Livre mis au jour de l'impression. C'est une pièce représentée sur le théâtre : chacun a le droit d'en porter son jugement.⁸

⁸ La Font de Saint-Yenne : *Réflexions sur l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, La Haye, 1747, p. 2. Sur La Font de Saint-Yenne, voir Roland Desné : « La Font de Saint-Yenne, précurseur de Diderot », in: *La Pensée*, n°73, 1957, p. 82-96. Voir aussi la remarque de l'abbé Le Blanc dans sa *Lettre sur la peinture* de l'année 1747 : « [Certains tableaux] sont actuellement jugés par un juge impartial et incorruptible, c'est le public. », p. 30.

On trouve ici formulé le principe du caractère public de l'œuvre d'art, qui différencie le discours critique du discours académique qui le précède historiquement. Né de la double intention d'élever la peinture au même rang que la littérature et de protéger les artistes liés à la Cour de la concurrence de l'artisanat organisé en corporations, le discours académique était profondément élitiste, par son ambition comme par sa forme.⁹ Le cadre institutionnel de l'Académie permettait de limiter le discours sur l'art par trois moyens. D'une part par la nature de ses participants : n'étaient fondés à parler d'art que ceux qui faisaient partie de l'Académie. Ensuite par l'occasion à laquelle il se produit : les questions artistiques ne sont abordées qu'à une occasion, celle des conférences, selon des règles précises. Enfin, par la constitution de l'objet lui-même : le discours académique répond à des règles strictes qui s'appliquent autant aux peintres qu'aux connaisseurs. Comme le discours était limité au cadre de l'Académie, la question de savoir qui était habilité à porter un jugement sur l'art ne se posait même pas, cette compétence étant gérée exclusivement par l'institution. Par conséquent, l'Académie ne considère pas le discours comme l'expression d'une opinion personnelle, mais seulement comme un *commentaire*, donc comme actualisation de quelque chose d'immuable.

À de telles restrictions, le discours critique oppose l'idée que le droit à la parole sur l'art est universel. Cette affirmation se fonde sur la sensibilité personnelle de l'individu, le *sentiment* ; contrairement à Dubos, dont les critiques reprennent ce terme, le sentiment n'est pas considéré comme un socle commun qui permet aux uns et aux autres de communiquer, mais il est individualisé de manière radicale. On peut ainsi déjà reconnaître une constante anthropologique, qui, contrairement à la *raison* qui est au fondement du jugement académique, ne se laisse pas objectiver.¹⁰ Le critique De la Porte, en 1755, restreint donc ses prétentions :

⁹ Sur la justification du discours théorique, voir Michel Foucault : *Die Ordnung des Diskurses*, Francfort sur le Main, Berlin, Vienne, 1977. Sur la caractérisation de l'analyse de l'art pratiquée par l'Académie : Jacques Thuillier, « Académie et classicisme en France : Les débats de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture (1648-1663) », in : S. Bottari (dir.), *Il mito del classicismo nel seicento*, Messine et Florence, 1964, p. 181-209. Sur le contexte théorique, encore et toujours René Bray : *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, 1927.

¹⁰ Voir à ce propos, à la suite de Lombard (voir note 4), surtout Enrico Fubini : *Empirismo e Classicismo. Saggio sul Dubos*, Turin, 1965 ; et aussi Peter Bürger : « Zur Auffassung des Publikums

« Mon jugement n'est point une décision, c'est un sentiment que vous devez comparer aux impressions que vous aurez reçues. »¹¹

On considère ainsi que le discours personnel n'a de légitimité que si l'on accepte le fait qu'il n'est qu'un élément d'une conversation entre un nombre infini d'interlocuteurs. Car en plaçant non plus la *raison* mais le *sentiment* au fondement du jugement artistique, ce dernier s'ouvre à l'expérience personnelle et n'est plus une réactualisation d'un savoir antérieur. Mais un tel déplacement signifie aussi que le discours critique sur l'art se concentre désormais au niveau de l'individu : désormais, le discours, par son contenu comme par sa forme, est *privatisé* et donc très difficile à généraliser. Ce phénomène entraîne les conséquences suivantes sur la structure du discours critique sur l'art :

1. Il prend la forme d'une révision empirique des règles abstraites : c'est donc une *critique portant sur la norme*. L'expérience individuelle sera régulièrement invoquée contre les règles générales, et toujours privilégiée en dernière instance. Laugier écrit ainsi en 1753 que la compétence en critique d'art ne provient pas de la connaissance de règles, mais d'une confrontation fréquente avec de nombreuses œuvres d'art ; il ajoute même que le connaisseur qui prend appui sur la sensibilité individuelle en vient souvent à s'opposer aux règles apprises.¹²

bei Dubos und Desfontaines », in: Idem, *Studien zur französischen Frühauklärung*, Francfort sur le Main, p. 44-68, et Oskar Bätschmann : « Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts », in: *Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft*, 1974, n° 77, p. 179-195, surtout p. 182-185.

¹¹ « Sentiments sur plusieurs des tableaux exposés cette année dans le grand Salon du Louvre, le 28 août 1755 », *Collection Deloynes (C.D.)*, vol. 6, p. 318. Voir aussi le critique anonyme du même Salon, qui dans sa « Lettre sur le Salon de 1755 adressée à ceux qui la liront » (Amsterdam, chez Akrstee et Merkus), déclare : « Je ne demande pas qu'on adopte mon sentiment, mais qu'on me lise & que quelqu'un de plus habile que moi tire parti de mes petites lumières. », *C.D.*, vol. 6, p. 249-250.

¹² « Jugement d'un amateur sur l'exposition des tableaux », *C.D.*, vol. 5, p. 243 et suivantes. Voir aussi la « Vision du juif Ben-Esron, fils de Sépher, marchand de tableaux » (1773) : « ... vous n'avez pas besoin de mon secours pour apprécier la valeur des ouvrages qui ornent la Salle du Palais des Rois. Le sentiment du beau, exercé par l'habitude de voir & de comparer les chefs-d'œuvre de mes anciens serviteurs, un peu de goût & de sens commun : voilà tout ce qu'il faut pour juger sainement. », *C.D.*, vol. 10, p. 363. Ce genre de point de vue n'allait pas de soi ; l'incompréhension de Gougenot le montre, qui attaque l'abbé Le Blanc en ces termes dans sa « Lettre sur la peinture, sculpture et architecture à M.*** » (1748) :

2. Dans l'exposition artistique qui oblige les critiques à s'attacher à chaque œuvre individuellement et à procéder de manière inductive, la relation entre texte et image n'est plus *prescriptive*, mais devient *descriptive*.¹³ Cette transformation permet de faire reconnaître concrètement l'autonomie de la peinture qui n'est plus complètement saisissable par le discours comme le prétendait l'Académie, mais qui devient un monde que le langage ne parvient jamais à couvrir totalement.¹⁴

Fonder la critique sur l'impression personnelle modifie également le *statut* de ce qui est exprimé. Au lieu d'émaner du cadre institutionnel de l'Académie, la responsabilité des déclarations est uniquement portée par celui qui les écrit : leur évidence trouve une justification psychologique, dans l'individu, et non métaphysique, dans le général.¹⁵ Cette raison d'être, placée au cœur de

« À en croire cet Auteur, pour juger sainement d'un Tableau, il ne faut que des yeux et un peu d'habitude », *C.D.*, vol. 3, p. 96. La « Lettre » de Gougenot témoigne d'une rébellion désespérée du connaisseur : il convoque en vain tout l'arsenal de règles et de prescriptions ; il proteste, mais à quoi bon, que seule l'érudition en littérature et en mythologie permet à l'observateur de commenter avec profondeur.

¹³ On peut à ce propos mentionner que le topos de *ut pictura poesis* subit au XVIII^{ème} siècle une critique de plus en plus forte. On peut citer deux exemples. Un critique anonyme apporte dans son « Littérateur au Salon ou examen du paresseux suivi de la critique des critiques » (1779) un argument spécifique au média : « Mais ce principe [= *ut pictura poesis*] ne peut avoir de rapport qu'à l'ensemble général et commun des deux arts ; leurs accessoires supportent néanmoins des modifications différentes ; chacun des deux a son code particulier et celui de la peinture m'est absolument étranger », *C.D.*, vol. 11, p. 514. Diderot s'exprime ainsi dans son Salon de 1767 : « ...[Les propositions du poète] sont des demandes ou folles [...] ou incompatibles avec la beauté du technique. Cela seroit passable, écrit ; détestable, peint ; et c'est ce que mes confrères ne sentent pas. Ils ont dans la tête *ut pictura poesis erit*, et ils ne se doutent pas qu'il est encore plus vrai qu'*ut pictura poesis non erit*. », in: Denis Diderot : *Salons* (dir. J. Seznec, Oxford, 1957-1967, vol. 3 : 1767, p. 108). Voir aussi Hubertus Kohle : *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff. Mit einem Exkurs zu J.B.S. Chardin*, Hildesheim, Zürich, New York, 1989, surtout p. 122 et suivantes.

¹⁴ Concernant l'incapacité, souvent formulée par les critiques, à trouver les mots correspondant à leurs impressions, nous retiendrons seulement comme exemple la remarque du « Juif Ben-Esron » (« Vision etc. », cf. note 12), à propos d'un paysage au clair de lune, de Joseph Vernet : « Je restai longtemps immobile d'admiration & de plaisir, & ma langue se refusait au désir que j'avois d'exprimer les sentiments qui m'agitoient... », *C.D.*, vol. 10, p. 376.

¹⁵ Voir la déclaration de Lieudé de Septmanvilles dans son commentaire du Salon de 1747, *C.D.*, vol. 2, p. 513 (« Réflexions d'un amateur des Beaux-Arts... ») : « [...] la connaissance de la Peinture ne demande de tout homme bien organisé que la sorte d'attention qu'il est naturel de mettre aux objets de nos plaisirs. »

l'expérience privée, correspond aux attentes du public bourgeois qui considère que les qualités issues du domaine de l'intimité familiale sont les seules vraies. Cela se traduit de deux manières dans la critique d'art : d'une part dans le rapport à l'objet, par un intérêt marqué *pour le privé*, et d'autre part sur la forme d'expression, considérée comme *sentiment du privé*. Ces deux phénomènes réunis constituent la base de cette tendance à critiquer la norme. D'abord le public aspire à trouver des formes de représentations ou des motifs relevant du privé : la valorisation des genres mineurs et la recherche de sentiments privés dans les genres majeurs contribue à troubler la hiérarchie des genres.¹⁶ En même temps, la critique est également comprise comme forme d'articulation du privé. Dans la mesure où celui qui écrit explique ses sentiments devant les œuvres d'art, il expérimente sa propre subjectivité, car, à travers ses déclarations, c'est comme sujet qu'il se construit et se présente à ses lecteurs. Etant donné que le discours critique consiste à établir un terrain d'entente sur les expériences spécifiquement bourgeoises, et qu'il se justifie par une expérience de socialisation commune, ce type de discours présente des traits d'égalitarisme et exerce ainsi l'opinion publique à prendre la parole. Puisque rien ne saurait limiter le nombre de ses participants ni la nature de ses éventuelles déclarations, la critique d'art se charge toujours plus de contenus politiques au fil du XVIII^{ème} siècle.¹⁷

¹⁶ A propos de la valorisation des genres définis comme mineurs par l'Académie, et du fossé de plus en plus manifeste qui sépare la réaction commandée par la théorie de la réaction ressentie et subjective, il faut citer l'échange entre Remy, d'opinion conservatrice, et le progressiste Fabretti, qui est mis en scène dans les « Dialogues sur la peinture. Seconde édition, enrichie de notes », texte anonyme publié en 1773 : Rémy : « Vous le [Greuze] trouvez donc supérieur dans le genre bas ? Fabretti : Le genre bas ! Ce n'est pas la classe, c'est le genre de la nature & de la sensibilité domestique. Il faut bien se garder de le confondre avec la place Maubert et vos Flamans sans caractères et sans passions. C'est le sein d'une famille où on entre, pour se reposer des grandeurs du monde, et jouir délicieusement d'une scène touchante. », *C.D.*, vol. 10, p. 108. De l'autre côté, voici un exemple du relâchement des grands genres : « ...ce qui déplut surtout au jeune homme, ce fut de voir son prince isolé au milieu de la pompe royale : tous les moments de sa vie sont si intéressants! Ne pouvoit-on en choisir un? Oui ... au milieu ses bons amis? », in: « Les tableaux du Louvre où il n'y a pas le sens commun. Histoire véritable », Paris, 1777, *C.D.*, vol.10, p. 920.

¹⁷ Concernant la charge politique liée à une appréhension spécifiquement privée et bourgeoise de l'art, voir la recommandation de Bachaumont dans son « Jugement de Bachaumont sur cet écrit » (1775) : « Pour moi, si j'avais à peindre un lever de soleil, p. e. je représenterois, outre le ciel du matin, d'un côté un Château avec des Masques en domino, qui, harassés

Cependant, l'accessibilité générale au discours a pour conséquence inévitable la perte de sa fiabilité. Car l'individu constitue à la fois le centre et la limite du discours critique. Même si un critique prétend apporter une norme, son jugement n'est garanti que par son expérience subjective. Cela le rend *particulier*, révoquant et *impropre à fournir des conclusions définitives*. Son but n'est pas de trancher une fois pour toutes, mais de faire prendre conscience d'un sentiment privé. La critique affiche une préférence pour ce qui est personnel, pas seulement en ce qui concerne son objet mais aussi très souvent en ce qui concerne sa forme. De nombreuses critiques sont rédigées sous forme de lettre à une connaissance, de dialogue entre amis, ou même de poème. Et même là où, en apparence, on ne décrit que ce qui est vu, la critique n'est jamais un froid compte rendu mais toujours une profession de foi.

Aussi différentes qu'elles paraissent, toutes ces formes de discours critique mènent au même résultat : elles abordent l'œuvre d'art comme quelque chose de *présent*. Cette tendance à rendre l'œuvre d'art présente, actuelle, est tellement caractéristique de la réflexion du critique d'art, qu'elle seule suffirait à distinguer le discours critique des discours théoriques ou historiques sur l'art. En caricaturant légèrement, on peut dire que la théorie de l'art constitue son objet comme quelque chose d'*exemplaire*, hors du temps ; l'histoire de l'art le définit comme ce qui est *passé* ; la critique d'art enfin situe son objet comme ce qui est *présent*, c'est-à-dire tout ce qui est disponible *hic et nunc*, indépendamment de sa date de création. Toutefois, l'expérience de la présence immédiate de l'œuvre d'art reste nécessairement inaccessible au discours critique, même s'il en tire sa légitimité : le paradoxe de la critique d'art tient au fait que l'immédiété de l'expérience esthétique face à l'œuvre d'art doit être transcrite de manière littéraire, dans les formes qui essaient de rendre présent ce qu'elles décrivent. Le discours critique a toujours conscience qu'il est une médiation littéraire, avec les limites que cela implique ; c'est ce qui le sépare de son prédécesseur,

⊗ blêmes, reviendroient du bal pour se coucher ; l'un s'arracherait les cheveux pour avoir perdu son argent au jeu, ⊗ jetteroit à terre sa bourse vide ; à quelques pas de là, on emporterait sur un brancard un autre, blessé d'un coup d'épée. De l'autre côté seroit une cabane, d'où sortiroit un paysan frais et joyeux pour aller au travail ; ses enfans l'embrasseroient. », *C.D.*, vol. 10, p. 619-620. Voir Crow: *Painters etc.* (cf. note 3), p. 113-118.

le discours académique.¹⁸ L'Académie pensait la relation art-langage en terme d'homologie : rien de ce qui appartient au langage ne semble pouvoir échapper à une représentation peinte ou sculptée ; inversement, tout ce qui relève de l'art peut être décrit grâce au langage. Art et langage étaient les deux modes transparents de représentation de quelques chose qui était donné antérieurement ; la transparence du signe garantissait la transposition aisée du concept d'un média à l'autre. Les travaux de Dubos et Lessing récusent une homologie aussi simple.¹⁹ On considère désormais que temps et espace sont deux dimensions qui séparent irrémédiablement les Beaux-Arts de la Poésie. On conçoit qu'à chaque différente forme d'art correspond une utilisation bien spécifique des signes . Le signe littéraire et le signe plastique sont reconnus comme étant respectivement les résultats d'un processus de formation qui leur est propre ; le signe gagne une valeur propre et devient opaque.²⁰ On abandonne ainsi une vision hétéronome de l'espace de la représentation ; la transposition sans problème d'un média à l'autre n'est plus considérée comme valable. Dorénavant, la relation du texte à l'image est placée sous le signe de l'altérité, leurs conditions respectives de formation sont fondamentalement différentes. L'image devient « l'autre » du texte, quelque chose qui lui est extérieur, irréductible. C'est là que prend

¹⁸ Baillet de Saint-Julien (« Lettre sur la peinture à un amateur », 1750), essaie à plusieurs reprises, sous prétexte que les mots sont trop fades, d'évoquer son impression des images grâce à la poésie. On peut aussi citer à ce propos Diderot qui, au Salon de 1765 (cf. note 13) remarque au sujet de l'*Artémise au tombeau de Mausole*, de Deshayes : « Mais pour sentir tout l'effet...de cette composition, il faut voir comme ces figures sont drapées ; la négligence, le volume, le désordre qui y règne. Cela est presque impossible à décrire. Je n'ai jamais mieux conçu combien cette partie, qui passe communément pour assez indifférente à l'art, étoit énergique, supposait de goût, de poésie et même de génie. », vol. 2, p. 101. Voir aussi une remarque comme celle de Renou, qui dans sa biographie de Chardin, publiée en 1789, renvoie aux « passages indescriptibles de la lumière à l'ombre » cité d'après Georges Wildenstein, *Chardin*, Paris, 1933, p. 33.

¹⁹ Voir Gunter Gebauer (dir.) : *Das Laokoon-Projekt. Pläne zu einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart, 1984. À propos de la mutation de la conception classique de la représentation, voir Michel Foucault : *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie des Humanwissenschaften*, Francfort sur le Main, 1980, p. 78-114 et p. 269 et suivantes ; il est aussi important de consulter à ce propos Tzvetan Todorov : *Théories du symbole*, Paris, 1977, surtout p. 79, 137-138, 171 et suivantes, 186, 193 et 205-206.

²⁰ Voir le 16ème chapitre dans le Laokoon de Gotthold Ephraim Lessing, in: *Werke in 3 Bänden*, Munich, vol. 3, p. 103 et suivantes.

naissance la condition à l'épanouissement de la critique comme genre *littéraire*. Prendre conscience que le texte constitue un ordre de signes étranger à l'image oblige d'abord à réfléchir sur les possibilités de description propres au texte. La nécessité de décrire dans un texte quelque chose que ce dernier ne peut pas totalement appréhender, donne non seulement lieu à l'élaboration de formes spécifiques qui – à l'exemple du dialogue, de la lettre à une personne définie, ou de la transformation de la description d'une image en une narration, etc. – font oublier la matérialité du texte et doivent donner une impression d'immédiateté, mais révèle en outre une manière particulière de concevoir le processus artistique. La critique d'art s'efforce de rendre présent quelque chose auquel elle n'a pas vraiment accès, dans la mesure où elle fait appel à l'impression du spectateur, au travail du peintre ou à la description de l'objet.

Le processus consistant à rendre l'objet présent s'appuie sur l'expérience du spectateur : l'œuvre d'art est donc présentée comme un objet vu, c'est-à-dire indissociablement relié à la subjectivité d'un spectateur. Dans le regard porté sur les tableaux, les critiques découvrent qu'ils ne parviennent pas à dissocier clairement la peinture elle-même de l'effet qu'elle produit en eux. Dans le commentaire qui suit, paru dans le *Mercur de France* à propos des œuvres de Chardin en 1753, il semble que les tableaux disparaissent presque entièrement dans l'impression qu'ils produisent sur le spectateur :

Tout plaît dans la décoration de ces tableaux, leur sujet & leur exécution. L'œil, trompé par leur agréable légèreté & la facilité apparente qui y règne, voudrait en vain, par son attention et ses recherches multipliées, en apprendre d'eux le secret ; il s'abîme, il se perd dans la touche, & lassé de ses efforts, sans être jamais rassasié de son plaisir, il s'éloigne, se rapproche & ne la quitte enfin qu'avec le serment d'y revenir.²¹

On reconnaît ici clairement que le discours critique ne cherche pas à objectiver ce sur quoi porte son regard. Il relie son objet au sujet voyant et à l'expérience individuelle ; on découvre alors que le spectateur participe activement au

²¹ *Mercur de France*, novembre 1753, p. 150.

processus de production du sens.²² A la suite de cette découverte fondamentale, le discours critique a d'une part la possibilité de saisir l'œuvre d'art à travers les réflexes subjectifs qu'il a déclenchés, mais peut d'autre part considérer le tableau comme quelque chose qui est *fait pour être vu*, c'est-à-dire qui est destiné primitivement et exclusivement à une appréhension visuelle. La réflexion théorique et les observations du peintre convergent alors en une redéfinition de ce qui est propre au domaine « pictural ».²³ On réclame un art qui puisse se justifier par son appartenance à « ce qui est fait pour être vu », et dont le sens puisse naître simplement à travers le regard du spectateur. Ces exigences témoignent d'une alliance entre une tendance esthétique et une tendance politique : d'un côté, il s'agit de se concentrer sur ce qui est spécifiquement pictural ; d'un autre côté, on s'intéresse aux besoins d'un nouveau public de masse, qui ne possède pas d'érudition littéraire et n'est donc capable de comprendre l'art qu'à l'aide de critères purement visuels. Ces deux tendances se recoupent finalement : elles s'accordent d'une part à dévaloriser les formes de représentations qui, à travers un objet visible comme l'allégorie par exemple, renvoient à des contenus que la peinture sans cela ne pourrait pas saisir, et s'entendent également à entamer la révision de tous les autres genres en fonction d'un nouveau critère déterminant : l'effet produit sur le spectateur.²⁴

²² Sur les conséquences théoriques et pratiques de cette découverte, voir Michael Fried : *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley et Los Angeles, 1980 ; Leslie Carr : *Diderot and the Paradox of the Spectator*, Ann Arbor, 1980, surtout p. 111 et suivantes, et p. 167.

²³ Cette réflexion n'est pas limitée à la France ; les remarques de Winckelmann à propos de l'allégorie dans *Gedanken zur Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, comme dans son *Versuch einer Allegorie* ; Karl Philipp Moritz dans *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des In sich selbst Vollendeten*, et enfin Goethe et Meyer dans *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*, définissent les principales étapes de la construction d'une théorie et du processus d'autonomisation en Allemagne. Voir aussi Bengt Algot Sorensen : *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der Romantik*, Copenhague, 1963.

²⁴ Exemples de la critique croissante contre l'allégorie : Estève, dans sa « Lettre à un ami sur l'exposition des tableaux, faite dans le grand Salon du Louvre le 25 août 1753 », félicite Van Loo pour la raison suivante : « Des Génies tous en action représentent dans ces tableaux [les quatre arts libéraux du Quadrivium] ce qu'ils veulent exprimer. On ne peut que louer M. Vanloo d'avoir rejeté les figures allégoriques qui par tradition avoient presque toujours été employées dans ces sujets. Avoir recours aux machines de l'Art, c'est stérilité de génie

Si l'on considère l'œuvre d'art du point de vue de l'artiste, elle se définit comme un « produit ». La subjectivité qui interprète l'œuvre dévoile ainsi la subjectivité du créateur. Ces deux catégories sont totalement étrangères au discours académique pour qui ni le sujet créateur ni le sujet interprète ne sont une condition nécessaire à la production artistique. Pour un esprit académicien, l'art se réduit au seul problème de la représentation d'une idée ou d'une histoire. À l'Académie, on se représente l'œuvre d'art comme la version visible de notions que l'esprit pourrait très bien comprendre sans l'œuvre d'art, mais qui, pour être transmises plus facilement, doivent être décrites au moyen de formes sensibles. Selon la formule de Le Brun, c'est par le « dessin » que le peintre donne une réalité sensible à ce que l'esprit avait déjà saisi sous forme de « dessin intellectuel » : le dessin transcrit l'idée en soi, indépendamment des conditions du moment ou d'une influence individuelle. L'objet du peintre est la nature, non telle qu'elle s'adresse aux sens mais telle qu'elle se présente à l'esprit, sous une forme idéale, libre des contingences du temps et de la matière. Si l'on suppose, comme le faisaient les théoriciens de l'Académie, que l'esprit appréhende toujours la nature sous sa forme idéale, le travail du peintre se résume à une codification que le spectateur peut ensuite décoder : le signe est transparent et disparaît dans l'acte de transmission.

Les discours critiques au contraire déterminent le champ artistique non pas du point de vue du référent, mais du producteur. Le travail de production artistique peut dès lors être décomposé en deux moments distincts – inspiration et articulation – qui tous deux sont marqués par la subjectivité du peintre. Comme chez les académiciens, la nature reste la source et la référence de l'activité artistique, mais entre la nature et sa représentation intervient désormais

⊗ non connaissance de son métier. », *C.D.*, vol. 5, p. 107. Laugier (cf. note 12) explique : « On ne peut trop recommander aux Peintres de parler clairement aux yeux, en choisissant des airs de tête, des attitudes, des habillements qui conviennent au sujet & au caractère des personnes : en évitant les idées ou trop métaphysiques ou trop composées & ne s'attachant qu'à des objets simples & sensibles. Les sujets allégoriques réussissent difficilement, par la raison que les idées qu'on y traite sont rarement sensibles. », *C.D.*, vol. 5 p. 243. On connaît le jugement négatif de Diderot, qui dans son Salon de 1767 (cf. note 13) remarque à propos de l'illustration faite par Cochin de l'« Abrégé chronologique de l'Histoire de France » de Hénault : « Autre vice de ces compositions, c'est qu'il y a trop d'idées, trop de poésie, de l'allégorie fourrée partout, gâtant tout, brouillant tout, une obscurité presque à l'épreuve des légendes. » (p. 331).

un processus de sélection qui ne se conçoit pas comme dévoilement de la nature en soi délivrée de tous ses éléments accidentels, mais vise à extraire de la nature une facette singulière et subjective.²⁵

A quoi bon réduire en maximes un Art qui a pour base la sensibilité du cœur ?

... demande un « Inconnu » dans une critique publiée en 1779 sous forme de dialogue :

De quoi sert à l'artisan qu'on lui répète sans cesse : Imiter la belle nature, dès qu'il n'a pas reçu d'elle une âme active qui s'embrase en découvrant ses beautés?²⁶

On reconnaît ainsi implicitement à l'œuvre d'art une double origine, car la nature n'apparaît en elle qu'à travers le filtre d'une transmission subjective. Ce qui est nouveau ici n'est pas tant le fait de révéler l'existence d'un moment subjectif dans le processus de production artistique, mais plutôt de le considérer non plus comme une interférence gênante – comme ce dont est désormais taxée la « manière » académique – mais comme une condition nécessaire à l'imitation de la nature. L'accent se déplace de la *mimesis* vers la *poesis*. Les critiques attri-

²⁵ Dans les *Misotechniques aux enfers ou examen des observations sur les arts* publiées par Cochin en 1763, Ardélon, « porte-parole » de l'auteur, décrit deux sens de la « manière » en art, dont le second, nettement valorisé comme positif, fait appel à la notion de subjectivité : « L'un désigne une habitude de voir ou de rendre la nature avec une certaine délicatesse fausse [...] Dans l'autre sens, c'est la manière de sentir ou de faire, la route particulière que chacun suit selon l'impulsion de son génie pour rendre ce qu'il voit & la façon dont il en est affecté. Celle-ci n'est pas défectueuse ». *C.D.*, vol. 8, p. 266. A propos de la théorie de l'art propre à Cochin, voir Ludwig Tavernier : *Das Problem der Naturnachahmung in den kunsttheoretischen Schriften Charles-Nicolas Cochins d. J. Ein Beitrag zur Geschichte der französischen Kunsttheorie und Kunstkritik des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim, Zürich, New York, 1983. La critique de Gougenot est également intéressante pour notre propos (cf. note 12) : « Peut-on se faire une manière et peut-on en même temps ne se point écarter de la vérité ? Si le Peintre s'est fait une manière, l'illusion n'est plus parfaite, dès lors plus de vérité ». *C.D.*, vol. 3, p. 93-94.

²⁶ « Coup de patte sur le Salon de 1779... », *C.D.*, vol. 11, p. 200.

buent l'œuvre à un auteur et l'évaluent en fonction de lui.²⁷ Ils peuvent partir du degré d'inspiration et en déduire la *sensibilité* de l'artiste ; ou bien ils peuvent se concentrer sur l'articulation et la décrire en ayant à l'œil son coup de pinceau. Dans le premier cas, le but des réflexions est de conclure à l'authenticité de l'œuvre, c'est-à-dire sa cohérence sur le plan psychologique et non nécessairement sur le plan formel : ce qu'on juge décisif pour le peintre n'est pas seulement la fidélité avec laquelle il imite l'objet, mais si cette imitation s'accorde bien avec ses propres sensations. Dans le deuxième cas, la réflexion porte sur la singularité de l'œuvre dans l'originalité du travail artistique. Or cette finalité est limitée d'emblée par l'incapacité à saisir par le discours tout le processus de création. On a certes essayé d'emprunter au vocabulaire de l'atelier des termes utiles à la description des images, de deviner le travail du peintre et l'effet recherché à partir de sa « touche » ; mais ces essais d'explication restent nécessairement en-deçà du but qu'ils se sont fixés ; en célébrant la « magie du faire », les critiques constatent *de facto* l'existence d'un phénomène inexplicable.²⁸

²⁷ La privatisation de la notion de « manière » est clairement visible dans cette critique anonyme de 1753 « Chardin a continué de plaire par une manière piquante qu'il ne doit qu'à lui et que personne n'a que lui ». (« Exposition des ouvrages... », *C.D.*, vol. 5, p. 40-41). Même chose chez l'abbé de la Porte dans ses « Descriptions de tableaux... » pour le Salon de 1763 : « On reconnaît & on doit avouer que ce grand Peintre est encore le Maître & le modèle du genre qu'il a pour ainsi dire créé. » (*C.D.*, vol. 8, p. 77). Dans un dialogue entre le connaisseur d'art Dorsicours et le novice Celigni qui, par précaution, s'enquiert du nom des artistes, Coypel souligne que l'amateur ne doit pas se contenter de connaître leur nom mais doit pouvoir reconnaître leur style individuel. Dorsicours ajoute : « Je vous entend. Vous craindriez de louer, sans le savoir, l'ouvrage de certains peintres auxquels, mal à propos peut-être, les prétendus Connaisseurs et les gens du bel-air ne daignent pas accorder leurs suffrages. Adressez-vous à quelque autre, mon cher ami ; pour éviter de tomber dans une pareille erreur, je veux aujourd'hui vous entendre juger sans prévention, ou jouir de votre embarras », *C.D.*, vol.2, p. 521.

²⁸ Cette impression domine particulièrement dans la critique de Chardin. Voir à cet égard les constatations de Fréron dans *L'Année littéraire. Lettre XIII. Exposition des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie royale.* (1769), concernant Chardin (« Ce n'est pas seulement le degré d'illusion auquel il est parvenu qui rend ses tableaux dignes de la plus haute estime ; ils le sont encore plus par la manière fière, hardie & large dont ils sont peints ») et le peintre Roland de la Porte à qui Fréron prête un stupéfiant illusionnisme : « Que peut-il donc manquer à cet artiste ? Le je ne sais quoi, certaine magie dans le faire... » *C.D.*, vol. 9, p. 294 et 299.

Cette « magie » tire son origine dans la personnalité de l'individu créateur. Le processus artistique est donc privatisé : émancipé de ce qui le reliait à l'objet représenté, il devient la propriété exclusive et personnelle de l'artiste. Cette autonomie du champ esthétique est étayée par une compréhension bourgeoise de la propriété ; par conséquent, le conflit qui émerge entre création originale et pure copie devient un thème de réflexion fréquent au XVIII^e siècle avant qu'à la fin de cette période la question de l'auteur en critique d'art rejoigne la question juridique du droit d'auteur.²⁹

Un troisième moyen de rendre l'œuvre temporellement et spatialement *présente* se situe dans le thème représenté : la manière de représenter est délaissée au profit de l'immédiateté du sujet représenté. Ce déplacement des efforts s'explique par le fait que bien peu de critiques abordent une œuvre indépendamment de son sujet, comme Roger de Piles l'avait déjà annoncé avec sa théorie du « tout ensemble ». Pour leurs descriptions formelles, ils recourent à des critères utilisés habituellement par le jugement artistique académique, ce qui explique pourquoi leur description de l'organisation du tableau reste souvent schématique et générale. Le fait de rendre présent et actuel le sujet représenté donne en revanche beaucoup de vie au discours critique. La substitution de l'objet réel par l'objet représenté peut se manifester sous deux formes différentes : l'abolition de la distance spatiale et l'abolition de la distance temporelle. Dans le premier cas, le critique essaie de faire sentir au lecteur l'effet de l'*illusion*.³⁰ il croit que l'objet représenté se trouve effectivement devant lui, à portée de main. Le deuxième

²⁹ Voir Bernhard Edelman : *Ownership of the Image. Elements of a Marxist Theory of Law*, London, Boston, Henley, 1979, p. 25-33. Sur l'évolution de la question des droits d'auteur en Angleterre et en Allemagne, voir respectivement : Mark Rose : « The Author as Proprietor. Donaldson v. Becket and the Genealogy of Modern Authorship », in: *Representations*, n°23, 1988, p. 51-85 ; Martha Woodmansee : « The Genius and the Copyright. Economic and Legal Conditions of the Emergence of the «Author» », in: *Eighteenth Century Studies*, n°17, 1984, p. 425-448.

³⁰ On peut renvoyer ici en premier lieu aux stratégies descriptives employées par Diderot devant les tableaux de Joseph Vernet au Salon de 1767 : il raconte comment il évolue à l'intérieur de véritables paysages qui s'avèrent *in fine* être des œuvres peintes. Il est également important de mentionner dans ce contexte les critiques des portraits de Greuze, dans lesquelles Diderot entre en conversation immédiate avec les personnes représentées. Sur le phénomène de l'illusion au XVIII^e siècle, voir Werner Strube : *Ästhetische Illusion. Ein kritischer Beitrag zur Geschichte der Wirkungsästhetik des 18. Jahrhunderts*, Bochum, 1971 ; voir aussi Marian Hobson : *The Object of Art. The Theory of Illusion in Eighteenth Century France*, Cambridge, Londres,

cas est celui de la suspension : le temps de la contemplation est un moment où le critique s'abstrait du déroulement continu du quotidien, il traduit l'expérience d'un instant privilégié, suspendu hors du temps réel.³¹

En conclusion de cette partie, on peut affirmer que la critique d'art telle qu'elle apparaît en France au XVIIIe siècle est marquée par deux conditions essentielles : l'opinion bourgeoise considère que l'œuvre d'art est soumise naturellement à la discussion générale ; l'entendement dans le domaine artistique est désormais une faculté reconnue à l'ensemble de l'humanité, qui vient remplacer l'assurance sentencieuse du discours normatif académique par un dialogue à l'infini ; des figures de subjectivité et du privé y sont introduites. Le but du discours critique sur l'art est de rendre l'œuvre présente *hic et nunc* dans une description créative ; ce but est atteint d'une part en liant la compréhension de l'œuvre d'art à l'immanence de la chose vue et d'autre part par la référence à l'originalité de l'idée artistique.

III.

Critique d'art et histoire de l'art se distinguent par la manière de constituer leur objet, de justifier et organiser leur dessein respectif, et par leurs destinataires. Contrairement au discours critique, le discours historien ne considère pas l'œuvre d'art comme apparition inscrite dans le présent ni dans un rapport de simultanéité : l'historien ne s'intéresse à l'art que tant que cet art appartient au passé et nécessite donc une réflexion historique.³²

New York, 1982 ; Daniel Arasse : « L'image et son discours », in: *Scolies, Cahiers de recherche de l'Ecole Normale Supérieure*, 1973/74, p. 131-160.

³¹ Nous renvoyons ici encore à l'impression ressentie par le « Juif Ben-Esron » devant le paysage au clair de lune de Vernet (cf. note 12). On peut y ajouter les nombreuses expériences de suspension que Diderot transcrit dans ses *Salons* (cf. note 13), vol. 3, p. 134-135, 152, etc.

³² Georg Wilhelm Hegel : *Vorlesungen über die Ästhetik I* (vol. 13 des *Oeuvres complètes*), Frankfurt sur le Main, 1970, surtout p 25-26 : « Was durch Kunstwerke in uns erregt wird, ist außer dem unmittelbaren Genuss zugleich unser Urteil, indem wir den Inhalt, die Darstellungsmittel des Kunstwerkes und die Angemessenheit und Unangemessenheit beider unserer denkenden Betrachtung unterwerfen. Die *Wissenschaft* der Kunst ist darum in unserer Zeit noch viel mehr Bedürfnis als zu den Zeiten, in welchen die Kunst für sich als Kunst

La conscience de l'historicité de l'art brise l'apparente accessibilité immédiate de l'œuvre d'art. Elle force à réorganiser le champ artistique puisque l'expérience individuelle n'est plus pertinente pour le circonscrire. Le discours académique se définissait comme un *commentaire* – c'est-à-dire comme actualisation de principes immuables et institutionnalisés ; le discours critique se concentrait autour de la figure de l'*auteur* dont l'expérience devait couvrir tout ce qui est dit. Le discours d'historien de l'art s'est constitué dans le cadre d'une *discipline*,³³ c'est-à-dire à l'intérieur d'un système de règles anonymes qui – à l'inverse du discours académique – permettent la nouveauté et qui – contrairement au discours critique – ne dépendent plus de la seule expérience individuelle. Le discours historique se distingue de ses prédécesseurs en se définissant surtout par sa forme ; la formalisation du discours entre même pour une grande part dans la constitution de l'histoire de l'art comme discipline.

Cet article n'a pas pour objet de refaire l'histoire de la formation de cette discipline,³⁴ il nous faut toutefois esquisser le changement que l'histoire de l'art a provoqué dans la façon dont on parle d'art, afin de gagner un cadre de référence utile pour examiner l'évolution ultérieure du discours critique. Le discours d'historien de l'art naît d'abord d'une *prise de distance* par rapport à l'expérience esthétique personnelle et aussi de la *relativisation* de l'œuvre unique et isolée qui remet en cause l'idée d'une validité continue de l'art : l'historien de l'art inscrit l'œuvre au sein d'une succession d'autres œuvres d'art et dans le contexte plus vaste de l'histoire générale. L'évolution du discours vers plus d'*objectivité* est également essentielle car la vérité du discours historique ne tient ni à un auteur-sujet, ni à une forme dialoguée mais uniquement à son accord avec les paradigmes constitués pour le travail d'explication.

schon volle Befriedigung gewährte. Die Kunst lädt uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern, was Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen.»

³³ Sur les différentes formes d'organisation du discours, qu'il se conçoive comme commentaire, qu'il renvoie à un auteur ou soit organisé au sein d'une discipline, voir Michel Foucault (cf. note 9), p. 15-25.

³⁴ Fondamental sur ce point : Udo Kultermann : *Geschichte der Kunstgeschichte*, Francfort sur le Main, Berlin, Vienne, 1981 ; Germain Bazin : *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Paris, 1986, et surtout Heinrich Dilly : *Kunstgeschichte als Institution*, Francfort sur le Main, 1977.

Ce processus peut être rapidement esquissé par quelques exemples choisis dans la phase de formation de la discipline. Dans son *Histoire de l'art par les Monuments* achevée déjà bien avant la Révolution mais qui ne fut publiée qu'entre 1811 et 1823, Séroux d'Agincourt définit ainsi le rôle de l'historien de l'art :³⁵

Là, c'étaient surtout les monuments qui devaient parler, je ne me chargeais, en quelque sorte, que d'écrire sous leur dictée, tout au plus d'expliquer et de commenter quelquefois leur langage.³⁶

Le rapport entre objet et auteur, et leur position vis-à-vis du langage forment ici l'exact inverse de la critique d'art. Le discours de l'historien d'art ne doit rien à la subjectivité de celui qui l'écrit, ni à l'esthétisme des objets : il se fonde sur leur histoire³⁷ qui régira la relation entre l'historien et son objet.

[...] mon travail principal consistait donc à recueillir [les monuments] en assez grand nombre, à les choisir assez authentiques et assez bien caractérisés, à les rapprocher et à les classer assez méthodiquement sous les divers rapports de date, de destination, d'importance et de style, pour que les témoignages qu'ils apportent, les faits dont ils déposent, les jugements qu'ils prononcent eux-mêmes formassent, si je puis parler ainsi, une narration suivie, un corps de doctrine complet.³⁸

Contrairement au discours critique, le discours d'historien de l'art ne considère plus l'auteur et l'œuvre d'art comme des pôles centraux : il les replace dans

³⁵ Sur le rôle de Séroux d'Agincourt, voir Henri Loyrette : « Séroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval », in: *Revue de l'art*, n°48, 1980, p. 40-55.

³⁶ *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au XVIIe siècle*, 6 vol., Paris 1811-1823, vol. 1 (préface), p. 2.

³⁷ Hans Robert Jauß : « Geschichte der Kunst und Historie », in: *Literaturgeschichte als Provokation*, 6e édition, Francfort sur le Main, 1979, p. 208-251. L'historisation s'était déjà épanouie notamment grâce à la théorie des climats de Montesquieu et Dubos, théorie dont la critique d'art ne tenait cependant aucun compte. Dans son essai « Antike und Moderne in der Goethezeit », Peter Szondi a montré l'importance de cette théorie dans la formation des idées winckelmanniennes. Voir Peter Szondi : *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, 2e édition, Francfort sur le Main, 1976, p. 25.

³⁸ Cf. note 36, *ibid.*

l'histoire, mettant ainsi à mal leur souveraineté et leur validité. L'historien d'art s'attache à *désobjectiver* le rôle de l'auteur et à *dés-esthétiser* l'œuvre d'art : ce sont les deux conditions nécessaires à une appréhension scientifique de l'art. Le champ artistique n'est plus défini qualitativement, n'est plus constitué d'événements isolés : c'est désormais une succession homogène que l'on peut représenter le long d'un axe temporel. Les petites histoires sont réunies en une grande histoire³⁹ qui est le système de référence sur lequel s'appuie l'approche scientifique d'une œuvre d'art, à tous les niveaux. Cela commence au niveau de la définition de l'objet : l'histoire livre la grille de classement dans laquelle seront ordonnées les œuvres d'art.⁴⁰

Dans sa *Description historique des monuments de sculpture* (1806), Alexandre Lenoir⁴¹ met déjà en œuvre l'apparat scientifique : description de l'objet, dimensions, matériaux, information sur les éventuelles traces de restauration, renvois philologiques, données épigraphiques, désignation de sa fonction originelle, proposition de datation. Le but est de pouvoir reconstituer la chronologie des différentes époques artistiques, afin d'instaurer « une école savante et une encyclopédie où la jeunesse trouvera mot à mot tous les degrés d'imperfection, de perfection et de décadence par lesquels les arts dépendants du dessin ont successivement passé ». ⁴² Dans son *Essai sur le classement chronologique des sculptures grecs* (1807), Emeric-David essaie d'établir une chronologie plus assurée au sein d'une période resserrée : il utilise pour cela la méthode de comparaison stylistique à

³⁹ Voir Reinhard Koselleck « Geschichte, Geschichten und formale Zeitstrukturen », in: Idem : *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, 3e édition, Francfort sur le Main, 1984, p. 130-143.

⁴⁰ Voir l'étude exemplaire de Gabriele Bickendorf : *Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma « Geschichte »*. *Gustav Friedrich Waagens Frühschrift «Über Hubert und Jan van Eyck»*, Worms, 1985.

⁴¹ Voir Louis Courajod : *Alexandre Lenoir. Son journal et le musée des monuments historiques français*, 3 vol., Paris, 1878 ; Alain Erlande-Brandenburg : « Le Musée des monuments français et les origines du musée de Cluny », in: *Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert*, Munich, 1977, p. 49-58 ; Idem : « Alexandre Lenoir et le musée des monuments français », in: Catalogue d'exposition *Le Gothique retrouvé avant Viollet-le-Duc*, Paris, Hôtel de Sully, 1979-1980, p. 75-78.

⁴² *Description historique et chronologique des monuments de sculpture réunis au musée des monuments français*, 8e édition, Paris, 1806, p. 36. La première édition, assez rudimentaire, date de 1793.

laquelle devaient s'ajouter un certain nombre de renvois aux auteurs antiques et à des écoles connues.⁴³

Ce processus d'historisation ne détermine pas seulement l'ordre de classement des objets, il conditionne aussi la manière dont ils seront associés : la comparaison entre deux objets est automatiquement marquée par une orientation temporelle, ce qui limite la liberté de comparer. L'histoire de l'art se distingue en cela des comparaisons absolues pratiquées par la théorie de l'art – et encore pour partie par la critique d'art – qui mesurait les œuvres à un idéal de perfection commun, et qui les rangeait ainsi selon un ordre temporel spécifique où les objets sont définis comme se rapprochant ou s'éloignant du moment de perfection. Le fait d'introduire une temporalité historique limite le domaine de pertinence de la comparaison mais accentue sa force et permet, à l'intérieur de ce champ limité, des associations avec d'autres facteurs : bref, il est à l'origine de la formation des paradigmes de l'histoire de l'art.⁴⁴ Par le classement historique des objets, par la formation d'une succession d'objets dans le temps et leur association paradigmatique avec des facteurs contextuels, enfin par la formation de systèmes qui inscrivent l'évolution historique de l'art au sein d'évolutions historiques plus vastes, la relation que l'historien de l'art établit entre description, classement et explication atteint un niveau de complexité impensable pour le critique d'art.

La vision propre à l'historien de l'art se différencie de celle du critique d'art selon un schéma simple : déplacement de l'événement isolé vers la série, de l'autonomie vers l'hétéronomie, de l'esthétique vers l'histoire. Cette tendance, propre à l'histoire de l'art, à dés-esthétiser en même temps qu'elle l'historicise mène à relativiser les œuvres considérées jusque là comme absolues, ainsi que les individus artistes que le critique regardait comme inconditionnés. C'est la conséquence d'une valorisation et d'une réinsertion d'époques auparavant négligées et jugées médiocres. Dans ses *Considérations sur l'état de la peinture en Italie*, Artaud de Montor déclare en 1808 :

⁴³ *Essai sur le classement chronologique des sculptures grecs les plus célèbres ou Fragment d'un Discours sur la sculpture ancienne*, Paris, 1807.

⁴⁴ Sur la notion de paradigme, voir Thomas S. Kuhn : *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, 2e édition, Francfort sur le Main, 1976.

Raphaël n'est pas tombé tout à coup du ciel pour illustrer le siècle de Jules II et de Léon X. Son talent est l'addition de tous les talents qui avaient existé précédemment ; il est bien que ces talents soient aussi connus.⁴⁵

En 1789, la *Storia pittorica della Italia* de Luigi Lanzi proclame la maxime suivante :

Perciòchè tacere il mediocre è industria di buon oratore, non uffizio di buon storico.⁴⁶

Séroux d'Agincourt est l'un des premiers à souligner l'intérêt de l'art du haut Moyen-âge car, selon lui, l'importance historique de cette période l'emporte sur les réserves esthétiques que lui-même éprouve :

Pour montrer [...] qu'il faut qu'ils soient, par eux-mêmes, aussi dénués d'intérêt qu'on pourrait le croire, j'observerai ici que, comme il sera prouvé à l'article des mosaïques et des peintures des mêmes temps, c'est dans ces ouvrages de sculpture de l'Ecole grecque, exécutés sous le Bas-Empire avec tant de froideur et de monotonie, que les maîtres italiens ont retrouvé, cachées pour ainsi dire sous la cendre, les premières étincelles du feu qui se ralluma chez eux au XIIe et XIIIe siècle et qui amena la renaissance de l'Art.⁴⁷

Ce passage est assez remarquable, non seulement par le fait qu'il situe les prémisses de la Renaissance extrêmement tôt, mais parce qu'il valorise les périodes qui la précèdent dans le cadre d'une évolution historique continue. L'histoire de l'art se présente comme un processus ininterrompu, dans lequel chaque phase

⁴⁵ *Considérations sur l'état de la peinture en Italie dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël*, Paris, 1808, p. 39-40.

⁴⁶ *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVIII secolo*, édition de Milan, 1824, vol. 1, p. 13. Voir sur Lanzi : Gabriele Bickendorf : « Luigi Lanzi's *Storia pittorica della Italia* und das Entstehen der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung », in: *Jahrbuch des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte*, n°2, 1986, p. 231-272.

⁴⁷ Séroux d'Agincourt (cf. note 36), p. 47.

trouve son bien-fondé. Le disciple de David, Paillot de Montabert⁴⁸ affirme ainsi dans son *Histoire de la peinture* :

L'art antique [...] semblable d'abord à un enfant sain et vigoureux, puis à un bel adolescent, et comparable plus tard à un homme parfait, fut constamment admirable, parce qu'il fut tel que naturellement il devait être à ses divers époques.⁴⁹

La traditionnelle théorie du cycle biologique est modifiée, de sorte qu'il n'est plus question ici d'ascension et de décadence, mais plutôt de la nécessité historique de toute phase de développement.

Le critique d'art concentre son intérêt sur le particulier et veut donner par actualisation une universalité esthétique à son impression personnelle ; à cela, l'historien oppose une autre universalité, celle du contexte historique large au sein duquel prend place l'œuvre d'art qu'il étudie. Les qualités de l'objet sont reliées à des facteurs contextuels de telle sorte que ces derniers déterminent l'apparition, le développement et la forme des œuvres d'art. Dans son *Musée des monuments français* (1815), Alexandre Lenoir donne un exemple d'une telle théorie lorsqu'il établit un rapport de causalité entre histoire politique et évolution architecturale :

L'architecture, comme tous les arts dépendant du dessin, est soumise aux lois qui règlent la destinée des empires. Les événements politiques détruisent ou élèvent les arts ; et l'architecture, liée aux besoins de la vie et aux usages domestiques, éprouve plus que tous les autres des variations marquées, en raison des changements qui s'opèrent dans le gouvernement pendant les révolutions des siècles.⁵⁰

⁴⁸ Sur Paillot de Montabert, voir René Schneider : *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts*, Paris, 1910, p. 131-133.

⁴⁹ Paillot de Montabert : *Traité complet de la peinture*, Troyes, 1829, vol. 2 : *Histoire de la peinture*, p. 217.

⁵⁰ *Musée royal des monuments français ou Mémorial de l'histoire de France et de ses monuments*, Paris, 1815, p. 11.

Par cette *mise en contexte*, la genèse historique de l'art est présentée comme une conséquence de facteurs extérieurs et expliquée en rapport avec l'histoire générale ; les *systèmes d'histoire de l'art* cherchent à appréhender l'évolution historique selon un processus immanent dont les principales étapes sont comprises comme moments nécessaires du développement d'une idée dans le temps. Deux principes fondamentaux sont donc posés : premièrement, le particulier n'a de sens que s'il peut être rapporté à l'évolution générale, car, comme l'affirme Carl Schnaase dans ses *Lettres néerlandaises* (*Niederländische Briefe*, 1834) :

Le seul intérêt pour le particulier est sans commune mesure avec la priorité d'une vue d'ensemble de toutes les catégories et toutes les époques de l'activité humaine [...].⁵¹

Schnaase était parfaitement conscient qu'une telle vue d'ensemble engage nécessairement à relativiser l'élément esthétique. Il assume ces reproches dans son ouvrage où le destinataire des *Lettres néerlandaises* se plaint de ce que Schnaase soit un « faux ami » de l'art car il « se préoccupe moins de l'art pour lui-même que de son rapport à l'histoire » et « accorde autant d'intérêt aux époques dont

⁵¹ *Niederländische Briefe*, Stuttgart, 1834, p. 77. Sur Schnaase, voir surtout Rudolf Zeitler : « Hegel e Schnaase. La storia dell'arte », in: *Critica d'Arte*, 1958, p. 203-222 ; et Gregor Stemmrich : « C. Schnaase : Rezeption und Transformation berlinischen Geistes in der kunsthistorischen Forschung », in: O. Pöggeler et A. Gethmann-Siefert (dir.) : *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*, Bonn, 1983 (*Hegel-Studien*, livret d'accompagnement n°22), p. 263-282. Le privilège donné à la classe par rapport à l'objet singulier transparaît également dans certains écrits de Luigi Lanzi (cf. note 46) qui critique notamment ses prédécesseurs historiens en ces termes : « [...] niuno di tai libri [Vasari et alii] da il sistema della istoria pittorica » (p. 6). Il désapprouve ainsi le genre littéraire des *Vitae* : sa propre *Histoire* ne doit pas suivre le mouvement « [...] quello delle vite, le quali necessitano lo scrittore a riptere assai volte le stesse cose, lodano il discepolo per quello stile si loda il maestro, e osservando in ogni particolare ciò che è generale carattere della dua età » (p. 12). L'accent porté sur la nécessité d'un système est visible dans la remarque suivante : « [...] ometto però i pittori viventi, nè de' passati conto ogni quadro, cosa che distrae dal seguito della storia, e non puo chiudersi in cosi pochi volumi : mi contento di lodarne alcuni migliori ». Il renonce également à écrire sur l'art contemporain qui selon lui ne peut pas être une matière pour l'historien puisqu'il lui manque « le futur révolu ». Voir aussi sur ce point Germain Bazin (cf. note 34), p. 84 et suivantes.

l'activité artistique est médiocre qu'à celles qui produisent un art parfait ». ⁵² Mais ces reproches – influencés par le point de vue de la critique d'art qui se concentre sur les qualités spécifiques de l'œuvre appréciée dans son individualité – n'ont pas prise sur Schnaase pour qui c'est l'évolution historique qui révèle la véritable essence de l'art. Nous en venons ainsi au second principe : il n'est possible de comprendre une évolution historique que lorsqu'elle est achevée ou, du moins, éloignée dans le passé. L'histoire de l'art suppose que cet art appartienne au passé ; Schnaase le formule ainsi :

Il n'y a qu'à la postérité que [l'essence d'une époque] puisse être visible. Elle peut déchiffrer dans ses hiéroglyphes l'esprit d'une époque plus sûrement que leurs auteurs eux-mêmes ne pouvaient le faire. ⁵³

L'historisation radicale semble exigée par l'art lui-même. La compréhension des contemporains est limitée et impropre, tout comme l'est l'expérience de l'objet individuel : en effet, le sens véritable ne s'offre qu'à celui qui reconstruit l'histoire, qui saisit *a posteriori* la nécessité de l'évolution historique. L'élément esthétique, tel qu'il apparaît au cours de l'expérience momentanée, perd toute son importance, devient même obsolète après classement de l'œuvre dans un ensemble systématique. C'est seulement au niveau du système déployé dans sa totalité que l'esthétique fait à nouveau son entrée, non plus comme propriété d'œuvres singulières, mais comme qualité propre à la construction historique : sont désormais esthétiques les principes à l'origine de l'évolution historique, et par conséquent aussi le travail de l'historien qui les découvre. ⁵⁴

Avec Schnaase, la science historique atteint le point où elle se transcende elle-même par le fait qu'elle radicalise ses propres conditions de formation : caractérisée jusqu'ici par la tentative de garantir une validité intersubjective à son argumentation grâce aux principes de scientificité et de distance propre au discours analytique, l'analyse est désormais chargée après coup de qualités

⁵² *Niederländische Briefe* (cf. note 51), p. 375.

⁵³ *Ibid.*, p. 417.

⁵⁴ Voir Hannelore et Heinz Schlaffer : *Studien zum ästhetischen Historismus*, Francfort sur le Main 1975 et Jörn Rüsen : « Historismus und Ästhetik – Geschichtstheoretische Voraussetzungen der Kunstgeschichte », in: *Kritische Berichte*, 2/3, 1975, p. 5-11.

esthétiques : le regard panoramique suscite le plaisir du lecteur, la phrase explicative de l'homme de science devient la figure à travers laquelle l'esprit apparaît.

IV.

L'institutionnalisation de l'histoire de l'art et l'affirmation de la critique d'art au fil du XIXe siècle accentuent la séparation entre réflexion historique et réflexion esthétique. Cependant, ces deux discours continuent à se rapporter à ce qu'ils excluent respectivement : en essayant de rassembler les faits isolés en une fresque d'ensemble, l'histoire intègre des qualités esthétiques, tandis que la critique, qui s'efforce de légitimer la production artistique contemporaine, intègre des pratiques d'historien. Critique et histoire de l'art supposent toutes deux la reconnaissance d'une certaine historicité de la création artistique : ce sont les conclusions que chacune d'elles en tire qui sont radicalement différentes.

Alors que l'histoire ignore volontairement le caractère actuel de l'œuvre d'art, la critique d'art se situe à l'autre extrême en limitant l'intérêt pour l'œuvre d'art au seul moment de sa création. C'est aussi une forme de temporalisation (« Verzeitlichung ») : en effet, la critique définit l'œuvre d'art par son absolue actualité, c'est-à-dire par son adéquation avec l'époque où elle apparaît. C'est l'origine de l'apparition de la notion de *modernité*,⁵⁵ telle qu'elle est esquissée par Stendhal puis complétée par Baudelaire, qui ne prend plus pour modèle les normes du passé mais est à elle-même sa propre origine. En d'autres termes : obsédée par le fait de rester actuelle afin de ne pas tomber aux mains de l'historien.

⁵⁵ Stendhal (Henri Beyle) : « Racine et Shakespeare », in: *Œuvres complètes*, vol. 15 et 16 (dir. Pierre Martino), Paris, 1925, vol. 15, p. 39. Charles Baudelaire : « Le peintre de la vie moderne », in: *Œuvres complètes*, vol. 2, Paris, 1976, p. 683-724, en particulier p. 694 « IV. La modernité ». Sur le contexte, voir Hans Robert Jauß : « Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität » in Idem : *Literaturgeschichte als Provokation*, 6e édition, Francfort sur le Main, 1979, p. 11-66 ; voir aussi Stefan Germer « Karikatur antiker Weisheit. Baudelaire über Chenavards Programm für die Kunst der Moderne », in: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, n°4, 1988, p. 217-232.

Cette radicale temporalisation du champ esthétique détermine la forme propre au jugement critique et la manière dont il se justifie. Elle contraint le critique de légitimer son opinion non pas seulement en fonction de sa subjectivité mais aussi en fonction de l'état de la production artistique du moment. Le concept de modernité entraîne nécessairement celui de vieillissement, et par conséquent celui de la relativité du jugement du critique d'art qui s'exerce sur l'événement singulier et non sur la série. La critique d'art, fer-de-lance de la *modernité*, définit son champ artistique comme ce qui s'écarte des pratiques antérieures. Le mot-clé pour définir le chef-d'œuvre est *innovation*, tandis que la catégorie décisive pour qualifier la personnalité de l'artiste est *l'originalité*. C'est là la manière propre à la critique de structurer le champ artistique. Ce qui détermine le processus de travail artistique n'est plus la poursuite de la tradition mais la rupture avec cette dernière ; plus précisément, on peut dire qu'il se crée une tradition artistique contemporaine d'un nouveau genre, qui se définit par la rupture incessante, en perpétuelle adéquation avec son temps. La critique propose ainsi un nouveau modèle pour penser l'histoire de l'art, en la saisissant comme une succession d'avant-gardes,⁵⁶ comme un processus discontinu qui remet en cause, le lendemain, la manière dont on définissait l'art la veille. Le rôle de la critique est capital au sein de ce processus car elle enregistre ce déplacement incessant des limites qui définissent ce qui relève ou non du champ artistique. La critique rapporte nécessairement cette nouvelle définition à l'histoire de l'art car l'objet au centre du discours critique tire validité et légitimité du fait de sa négation par le passé. Ce processus de perpétuelle destitution du passé explique pourquoi chaque grand mouvement artistique a suscité son propre discours critique. Car le débat n'avait pas pour objet de fixer un index temporel abstrait mais bien plus de définir l'actualité, c'est-à-dire le but, les moyens et le positionnement de l'art propre au présent.

C'est pour cette raison qu'au XIXe siècle, la critique d'art est investie d'une importante fonction : elle orientait les méthodes artistiques pour lesquelles – déjà sous l'emprise de la concurrence – l'écart par rapport à l'existant s'imposait

⁵⁶ Voir Peter Bürger : *Theorie der Avantgarde*, Francfort sur le Main, 1974 ; Martin Lüdke (dir.) : *Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Francfort sur le Main, 1976.

comme stratégie dominante.⁵⁷ Le système de sélection traditionnel, qui imposait à chaque genre pictural les normes correspondantes et privilégiait les œuvres respectant la tradition, ne pouvait pas survivre à un tel changement. Inversement, la critique d'art était prédestinée, de par sa formation même, à départager la production artistique selon les critères d'*innovation* et d'*originalité*, c'est-à-dire de rupture et non de continuité par rapport à la tradition. Naturellement orientée vers l'individualité de l'artiste, intéressée par la singularité des pratiques artistiques, la critique prépare les catégories qui permettent de définir, décrire et comprendre les changements du champ artistique. Depuis son institutionnalisation dans les années 1830 à travers l'introduction du journalisme feuilletoniste, la critique d'art a constitué, en tissant un étroit réseau avec les artistes et le marché de l'art, un système efficace de médiation qui vint remédier aux dysfonctionnements du Salon, avant de le remettre en question et, finalement, de le remplacer.

V.

Si sa fonction sociale a permis à la critique d'art de consolider sa position, ce sont les déficits théoriques de l'histoire de l'art qui expliquent que la critique se maintienne dans le temps. Winckelmann les avait déjà expérimentés dans son *Histoire de l'art de l'Antiquité* (1764). En discutant quatre sculptures considérées comme exemplaires, il note la non-identité de la position historique et du rang artistique.⁵⁸ En effet, à ce moment précis, le ton de la présentation change brusquement. Aucun doute possible : objectif et neutre dans la description du contexte historique, le ton devient soudain lyrique et esthétique. Analyse esthétique et historique sont ici rassemblées en un seul texte, mais, par la suite, les questions de validité esthétique seront toujours séparées de celle qui portent sur la genèse des œuvres d'art, et rattachées à des ensembles d'argumentation distincts. L'instauration de l'histoire de l'art n'a en rien résolu la question de l'actualité de l'élément esthétique. Cette question revient périodiquement dans

⁵⁷ A propos du changement institutionnel, voir Harrison C. et Cynthia White : *Canvases and Careers. Institutional Changes in the French Painting World*, New York, Londres, Sydney, 1965.

⁵⁸ Hans Belting : *Das Ende der Kunstgeschichte*, Munich, 1984, p. 11-12.

l'évolution de l'histoire de l'art, notamment à chaque fois qu'il faut recourir aux catégories de la critique parce que les instruments de l'histoire de l'art s'avèrent insuffisants, comme c'est le cas avec l'art contemporain. De manière générale, la critique s'exprime comme doute méthodique vis-à-vis d'une pratique purement historique. La contribution de la critique d'art à la genèse et au comportement de l'histoire de l'art se traduit donc d'abord comme une critique de la méthode en révélant son caractère restreint qui gagne en signification au moment que le modèle de pensée « histoire de l'art » perd en force d'explication.

Les illustrations du roman de Flaubert *Salammbô* dans l'art de la fin du XIX^{ème} siècle

Si les artistes avaient respecté l'interdiction formulée par Flaubert d'illustrer son roman *Salammbô*,¹ il manquerait à l'histoire artistique du XIX^{ème} siècle un épisode bien révélateur de ses pathologies. La peinture et la sculpture de Salon, avide de nouvelles sources iconographiques, n'eurent en effet aucun scrupule à enfreindre les réserves esthétiques que l'auteur nourrissait à l'égard des arts plastiques. Bien qu'il ait très souvent été inspiré par des sources visuelles,² Flaubert jugeait l'illustration de ses textes gênantes pour l'imagination. Aussi ne connaît-on avant sa mort qu'un seul exemple d'illustration, celle réalisée par Pierre Vidal pour une édition en deux volumes en 1879.

On pouvait d'autant moins empêcher l'apparition de *Salammbô* au Salon, que le public, en ces temps de prospérité bourgeoise, était particulièrement avide de nouvelles variations sur le thème de la femme exotique et tentatrice. L'art de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle satisfaisait à ce besoin purement voyeuriste par une véritable avalanche d'œuvres de plus ou moins bon goût où étaient représentées des femmes qui avaient provoqué le scandale à un moment ou un autre de l'histoire, avec une prédilection pour celles qui avaient commis

¹ « La persistance que Lévy met à me demander des illustrations me f... dans une fureur *impossible à décrire*. Ah ! qu'on me le montre, le coco qui fera le portrait de Hannibal et le dessin d'un fauteuil carthaginois ! Il me rendra grand service. Ce n'était guère la peine d'employer tant d'art à laisser tout dans le vague, pour qu'un pignouf vienne démolir mon rêve par sa précision inepte ». Voir René Dumesnil : *En marge de Flaubert*, Paris, 1928, p. 8.

² Voir Jean Seznec : « Flaubert and the Graphic Arts », in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 7-8, 1945, p. 175-190 ; Alain Daguerre de Hureaux : « Salammbô : entre l'Orient des romantiques et l'orientalisme fin-de-siècle ? », in: *Carthage, l'histoire, sa trace et son écho*, Catalogue de l'exposition, Musée du Petit-Palais, Paris, 1995, p. 128-137 ; Francesca Castellani : « Flaubert e la suggestione dell'immagine », in: *Ricerche di storia dell'arte* n°40, 1990, p. 23-38.

des meurtres sur des hommes. En continuité avec les Préraphaélites, l'art se consacrait, avec une intensité croissante à mesure que le siècle s'achevait, à des figures historiques et mythiques telles qu'Astarté et Cléopâtre, Judith et Salomé, Messaline et Clytemnestre, Sémiramis et Hérodiades, relevant toutes sans exception du modèle de la « belle dame sans merci » qui se cristallisait symboliquement dans le mythe du Sphinx ou de la Méduse. La figure mystérieuse de Salammbô s'inscrivait tout naturellement parmi cette liste, et permettait à la sensibilité ultra-nerveuse de l'esthétique décadente de trouver une nouvelle excitation à ses sens. Rien d'étonnant dès lors à ce que les Beaux-Arts se consacrent presque exclusivement au traitement de l'héroïne éponyme du roman, et s'intéressent bien rarement aux autres scènes bien que ces dernières auraient permis aux artistes symbolistes de déployer tout leur goût du grandiose et du spectaculaire. La seule exception qui mériterait d'être mentionnée est l'inoubliable passage où les soldats de Mâtho se trouvent piégés dans le défilé de la Hache et exposés aux pires souffrances. Paul Buffet,³ Emile-Louis Thivier⁴ et Louis-Auguste Rivière-Théodore⁵ trouvèrent leur inspiration dans cette scène guerrière décisive ; mais nous ne nous attarderons pas plus longtemps sur ces œuvres. On peut en outre mentionner la remarque du célèbre critique d'art Léonce Bénédite, qui en 1891 cherchait à expliquer en quoi le roman flaubertien pouvait constituer une source intéressante et salvatrice pour la peinture française qui traversait à la même époque une situation difficile :

« Hérodiades, Salammbô, La tentation de Saint-Antoine, étaient d'ailleurs bien faits pour frapper des imaginations de peintres par la netteté, par la grandeur et l'originalité des tableaux. Il y avait là, avec la fascination du langage, quelque chose de nouveau, d'imprévu, d'encore inusité. On y trouvait de visions qui réveillaient le sens créateur appauvri. »⁶

³ *Le défilé de la Hache*, huile sur toile, 1894, Nantes, musée des Beaux-Arts.

⁴ Huile sur toile, Rouen, musée des Beaux-Arts.

⁵ *Ultimum feriens*, v. 1894, Paris, musée d'Orsay.

⁶ Léonce Bénédite : « Salon de 1891. La peinture au Salon des Champs-Élysées », in: *L'Art*, n°50, 1891, p. 170-171.

A une époque où les thèmes traditionnels de la peinture d'histoire avaient été usés jusqu'à la corde, où les genres jusqu'ici méprisés étaient placés à la tête de l'avant-garde par les Impressionnistes, les thèmes orientalistes et mystérieux à qui Flaubert avait donné une belle densité littéraire pouvaient apporter un souffle nouveau à la peinture. Nous montrerons que cet espoir devait cependant être déçu.

Le personnage insondable et aux multiples facettes qu'est le prêtre de Tanit correspondait exactement à la fascination que l'Orient exerçait sur l'Europe et l'art occidental. La connaissance de l'Orient s'était répandue en France à partir des campagnes de Bonaparte en Egypte et en Palestine, puis à l'occasion de la colonisation de l'Afrique du Nord par la génération suivante. Horace Vernet s'était fait le chroniqueur artistique de cette nouvelle orientation impérialiste, et rendait visible dans ses nombreuses scènes de bataille le sentiment de supériorité des Européens. A la suite des colonisateurs, Eugène Delacroix avait tiré une grande part de son inspiration de scènes orientalistes. Il avait ressenti au Maghreb la présence d'une antiquité encore vivante, et non l'antique empoussiéré de l'Académie que Rodin vilipenda plus tard;⁷ il y trouvait une vitalité directement palpable, que la société bourgeoise de la France postrévolutionnaire semblait avoir perdue. Des caravanes entières de peintres occidentaux suivirent ses traces et utilisèrent cette matière afin de renouveler la tradition artistique classique de l'Académie. Le thème de la femme occupait la première place, traité selon un point de vue exclusivement masculin dont l'imaginaire faisait de la femme exotique une créature plus facile et offerte.⁸ Gustave Moreau, artiste idolâtré à la fin du XIX^{ème} siècle redécouvert plus tard par les surréalistes comme l'inspirateur du décadentisme, aimait par-dessus tout peindre la femme orientale séductrice. Pour sa *Salomé* de 1876, il prit manifestement modèle sur le costume décrit par Flaubert dans *Salammbô* (ill. p. 170).⁹ Moreau mettait ainsi en évidence l'aiguillon que pouvait constituer l'inventivité littéraire de Flaubert pour les artistes à la recherche de sources orientales ; plus concrètement, il montrait la similarité du personnage de Salammbô avec celui de

⁷ Voir Claude Kleisch : « Historismus und Modernität : Auguste Rodin », in: *Historismus. Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert*. Leipzig, 1985, p. 203-225, surtout p. 205.

⁸ Voir Lynne Thornton : *La femme dans la peinture orientaliste*, Paris, 1993.

⁹ Voir P.L. Mathieu : *Gustave Moreau*, Stuttgart, 1976, p. 126.

Salomé. Toutes deux fascinaient par leur beauté surnaturelle et leur puissance destructrice. Georges Rochegrosse était un représentant moins doué de cette mode mais témoignait d'une véritable manie de l'Orient. Son intérêt profond pour les monstruosité tirées de l'histoire orientale le prédestinait à outrepasser l'interdiction de l'écrivain pour livrer les illustrations les plus connues de son roman. Pour l'édition de 1900, il essaya de mettre en image, dans des scènes qui tirent leur charme de la couleur locale travaillée avec détail, tout ce que le roman contient d'exotisme extra-européen étranger à la tradition classique antique.¹⁰ Dans l'aquarelle très représentative de son style, qui fut utilisée pour l'illustration du premier chapitre, on voit Rochegrosse mettre l'accent sur le contraste entre l'aristocrate majestueuse et absente, et la sauvagerie des guerriers bavant d'agressivité (ill. p. 171). Avec la scène d'orgie, Rochegrosse introduisait le principal facteur d'action, l'amour que porte Mâtho pour Salammbô. Car même si le décor carthaginois peut le faire oublier, un guerrier gaulois vient éclairer l'Africain Mâtho sur le sens de la scène :

« Chez nous [...], lorsqu'une femme fait boire un soldat, c'est qu'elle lui offre sa couche ».¹¹

Les œuvres indépendantes sur lesquelles nous nous concentrerons s'inspirent la plupart du temps de la célèbre scène de danse avec les serpents, au chapitre 10 : la sensualité capiteuse de cet épisode devait charmer au plus haut point l'imagination assoiffée des artistes. Victor Prouvé, remarquable représentant de l'École de Nancy, collaborateur d'Emile Gallé, jugea cette scène assez importante pour l'associer au voile de Tanit, objet au centre de tous les désirs, sur la reliure qu'il réalisa (ill. p. 172). Jean-Antoine-Marie Idrac, grand Prix de Rome comptant parmi les chefs de l'École des Beaux-Arts, recourait à la tradition maniériste de la *figura serpentinata* pour sa sculpture exposée en 1882 : ce modèle était particulièrement bienvenu pour traiter une scène où figuraient des serpents, et permettait de souligner le caractère également serpentin de la

¹⁰ Voir au sujet des illustrations de *Salammbô* créées par Rochegrosse, Laurent Houssais : « Archéologie, littérature, illustration : Salammbô vue par G.-A. Rochegrosse », in: *Histoire de l'art*, 33/34, mai 1996, p. 43 et suivantes.

¹¹ Gustave Flaubert : *Œuvres complètes*, vol.2, Paris, 1971, p. 53.

femme (ill. p. 171). Salammbô aux formes douces penche la tête pour s'unir au python dans un baiser. Sa grâce un peu grêle et l'affectation de ses gestes, remarquées par le critique d'art Henri Jouin, prouvent clairement l'orientation délibérément maniériste que le sculpteur choisit pour accentuer la force d'attraction sensuelle de son œuvre.¹² Un autre critique enthousiasmé s'avoue ensorcelé par cette « œuvre toute de séduction et de charme », « ses rondeurs exquises » et sa « souplesse onctueuse ». Il attribue au sculpteur le génie de Pygmalion en affirmant trouver devant lui la véritable chair soyeuse d'un corps féminin, et non un simple relief de plâtre. Après cette description clairement érotique, on ne peut que sourire lorsque l'auteur assure que les « ardeurs lascives » de l'œuvre sont compensées par la pureté et la beauté de la forme.¹³ On peut également voir dans cet ouvrage un exemple de la mode néo-rococo qui s'épanouit à la fin du XIX^{ème} siècle auprès d'une bourgeoisie saturée qui, à la suite des frères Goncourt, aspirait à trouver une voie d'anoblissement culturel en reprenant les formes d'art aristocratique du XVIII^{ème} siècle.

Carl Strathmann décrit une figure beaucoup moins suave dans sa *Schlangenbraut* (« L'épouse du serpent »), toile de plus de cinq mètres carrés dont nous ne regretterons pas trop la destruction à la fin de la seconde guerre mondiale (ill. p. 172) : Salammbô est certes montrée dans un moment de transe, mais n'offre au spectateur qu'un corps lourd et massif pour lequel seul le serpent semble trouver un réel intérêt. La tête de ce dernier, placée à l'exact centre géométrique du tableau, porte ses yeux braqués sur la poitrine de Salammbô ; quant au corps érigé du reptile, sans doute faut-il y voir l'annonce claire d'un accouplement prochain. Le texte flaubertien n'évoquait pas directement un tel dénouement ; les artistes cependant semblent avoir fort goûté ce genre d'ambiguïtés.

Désiré Ferrary livra une intéressante variante sur ce thème en 1889 ; ce sculpteur est à présent tout aussi oublié qu'Idrac mais jouissait en son temps d'une grande reconnaissance et était représenté à tous les Salons (ill. p. 173). La dimension sexuelle, plus ou moins nette dans les cas précédemment traités, est ici non pas remise en question, mais prend un autre sens. La séductrice active

¹² Henri Jouin : *La sculpture aux Salons de 1881, 1882, 1883, et à l'Exposition nationale de 1883*. Paris, 1884, p. 43 et 121.

¹³ *Le Salon de 1881 par Roger-Ballu. Extrait de la Nouvelle Revue*. Paris, 1881 (Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes, p. 74-75).

est transformée en une femme qui subit l'action plus qu'elle ne la provoque. Le corps puissant du serpent semble enchaîner Salammbô à une colonne qui, chez le spectateur averti, ne peut manquer de rappeler la colonne à laquelle Jésus fut martyrisé. On pense également à Andromède qui, avant d'être sauvée par Persée, était enchaînée à un rocher, vouée à être sacrifiée à une créature reptilienne. La scène de séduction s'est métamorphosée en scène de viol, l'expression voluptueuse du visage en un geste non moins fort de souffrance d'une créature éreintée. Les contorsions aguichantes de Salammbô font cependant douter d'un authentique engagement moral dans cette œuvre. Il n'est certainement pas exclu que cet avilissement du personnage soit le fruit d'un élan sadique destiné à chatouiller les sens du spectateur.

Contrairement à ce qui est clairement décrit dans le roman de Flaubert, les artistes représentèrent souvent la fille d'Hamilcar couchée, ce qui renforçait sensiblement les connotations érotiques de l'épisode et correspondait à la position du corps féminin tel qu'il était peint dans les innombrables scènes de harems ainsi que dans la longue tradition iconographique développée autour de Vénus.¹⁴ C'est le schéma que Rochegrosse avait choisi dans une illustration de livre (ill. p. 173). Carl Strathmann, que nous avons aussi évoqué précédemment, et qui est l'un des représentants les plus connus de l'avant-garde du *Jugendstil* munichois,¹⁵ a livré dans une œuvre datée de 1895 et conservée au musée de Weimar (ill. p. 174) une version esthétiquement beaucoup plus convaincante que la *Schlangenbraut*. Le spectateur ne reconnaît pas la présence de la femme au premier coup d'œil : il ne s'agit pas d'un hasard, mais au contraire d'un effet savamment calculé. L'ensemble du premier plan, qui comprend le corps de Salammbô, est couvert d'une fine toile de fleurs exotiques et de coupes de tissu à motifs ornementaux qui perturbent la vision du corps – au spectateur donc de l'imaginer – et ne laissent émerger que le visage de la Carthaginoise. Le python s'est enroulé autour de ce cocon de tissu et de fleurs et s'approche de la bouche de Salammbô. La composition naturalisante et en même temps très artificielle, nourrie des observations éclairantes de l'ouvrage d'Ernst Hæckel,

¹⁴ Le plâtre d'Emile Marius Berges réalisé en 1890, conservé au Musée des Augustins de Toulouse, semble également correspondre à ce schéma (la base Joconde, dans laquelle cette œuvre est répertoriée, n'en donne toutefois pas de reproduction).

¹⁵ Voir le catalogue d'exposition *Grotesker Jugendstil : Carl Strathmann, 1866-1939*, Bonn, 1976.

Kunstformen der Natur, suggère la dimension mystérieuse de cette rencontre qui n'est pas dépourvue de sous-entendus idéologiques. Certes cette image ne cache pas sa dimension érotique, mais Flaubert, qui ne supportait pas la précision des représentations visuelles car leur trop grande précision détruisait son rêve oriental, se serait toutefois satisfait d'une telle illustration.

Le point le plus bas atteint par la réception artistique du roman est sans nul doute atteint par Gabriel Ferrier dans son tableau exécuté en 1881 (ill. p. 175). Ferrier, peintre mondain apprécié sous la Troisième République et qui portait les grandes célébrités de son temps, montre ici une Salammbô qui a perdu tout son mystère. Elle se roule avec une volupté dépourvue de toute retenue dans un jeu d'amour pervers avec le serpent, et s'offre avec non moins d'effronterie au regard du spectateur : comme dans la *Naissance de Vénus* de Cabanel, grand succès du Salon de 1863 (ill. p. 175), la principale protagoniste adresse un clin d'œil équivoque au spectateur comme si elle voulait l'attirer à elle et s'unir à lui dans ce décor enjolivé par un prétexte mythologique. Elle encourage la lubricité du regard des spectateurs « juste milieu » et vient contredire, par son discours simpliste, l'intention délibérément antibourgeoise de l'auteur du roman. La noble et mystérieuse prêtresse est ravalée ici au rang de prostituée, type social abondamment représenté dans l'art de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle.¹⁶ Tous ceux qui travaillent à la réhabilitation de l'art académique ne pourront pas nier que ce tableau, comme de nombreuses autres peintures de Salon de la même époque, n'est rien d'autre que le support d'un discours pornographique déguisé sous un vernis de culture littéraire. On peut s'étonner, voire s'offusquer du fait que les toiles naturalistes, lorsqu'elles se concentraient sur des réalités quotidiennes, suscitaient les vives protestations d'un public qui excusait d'autre part les pires perversités lorsqu'elles étaient couvertes d'un quelconque prétexte issu du répertoire cultivé.¹⁷

Cela est particulièrement vrai dans les tableaux où la femme constitue le sujet central, ce qui est très souvent le cas à cette époque. Ceci est d'autant plus

¹⁶ Voir H. Clayson : *Painted Love. Prostitution in French Art of the Impressionist Era*. New Haven, 1991.

¹⁷ Le *Künstler-Lexikon* dirigé par Thieme-Becker, dans son article sur Ferrier, mentionne que sa *Salammbô* reçut une certaine considération du public au Salon. Je n'ai pu cependant en trouver trace dans la critique d'art de l'époque.

vrai que l'image de la femme, telle qu'elle apparaît dans le tableau de Ferrier, correspond à un modèle très largement diffusé à l'époque. On pouvait justifier l'affinité naturelle entre la femme et le serpent par la référence à l'Eve biblique et à l'épisode de la Chute dans le jardin d'Eden. A propos de la femme pécheresse, la Genèse opère déjà la mutation de sens du stade de victime passive à celui de séductrice active : les Ecritures facilitent donc l'identification très fréquente de la femme avec le serpent dans la peinture de la fin du XIX^{ème} siècle, comme on peut en trouver un exemple dans les nombreuses versions que Franz von Stuck livra de son célèbre tableau *Sünde* (« Le péché »). Les chercheurs en littérature et parmi eux Mario Praz dans son ouvrage sur le romantisme noir, de Gautier à D'Annunzio, ont maintes fois pu relever l'occurrence de la métaphore reptilienne toutes les fois où, par le regard de l'homme, la femme devient « fatale ».¹⁸ Toutes les fois que le corps féminin est représenté avec une tendre souplesse – qui sert souvent à suggérer la mollesse morale – l'opposition récurrente avec le caractère idéalement vigoureux et héroïque du corps masculin engendre un dualisme entre principe naturel et principe spirituel, où la femme est immanquablement attachée au premier. Ce contraste, si souvent utilisé par les artistes, entre une image de la femme attachée à la terre par opposition à l'homme à l'assaut du ciel explique peut-être pourquoi Salammbô, dans la fameuse scène de la danse avec le serpent, est si souvent représentée couchée. Bram Dijkstra, dans son impressionnant ouvrage intitulé *Idols of Perversity* présente un véritable panorama des représentations du corps féminin, dont la contorsion est poussée bien au-delà de la réalité anatomique.¹⁹ Cette esthétique anti-mimétique était déjà visible chez Ingres, dont la *Grande odalisque* de 1814 présente deux vertèbres de trop afin de parfaire la courbure du dos. Une telle artificialité mena plus tard à réduire la représentation du corps féminin à un pur objet de désir. On peut déceler cette tendance dans l'article qu'écrivit le critique précédemment cité concernant la sculpture d'Idrac, qui

¹⁸ Voir Mario Praz : *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, Munich, 1981, p. 167 et suivantes.

¹⁹ Voir Bram Dijkstra : *Idols of Perversity : Fantasies of Feminine Evil in fin-de-siècle Culture*. New York/New Haven, 1986.

parle de manière significative, à propos de la figure entrelacée de Salammbô, de « flexibilité ployante ».²⁰

La manipulation du corps naturel afin de le perfectionner esthétiquement entraîne toutefois la dégradation morale du rôle de ce corps ; l'homme lui-même y succombe lorsqu'il se laisse attirer par l'image d'une femme insupportablement belle et donc moralement douteuse. Le groupe sculpté *Salammbô chez Mâtho*, réalisé en 1895 par Rivière-Théodore semble contredire la polarisation que nous venons de décrire : en réalité, il symbolise l'envers de la médaille (ill. p. 176). Déshabillée dans un jeu naturel et inconscient de son érotisme, Salammbô est en dialogue rituel avec la divinité aussi longtemps qu'elle se soumette au regard du spectateur, de sorte qu'elle n'apparaît pas ici vraiment en femme fatale, elle se métamorphose aussitôt en souveraine inaccessible au moment que l'homme qui l'aime s'approche. Le visage impassible, aussi droite qu'une colonne, elle a retiré ses bras de l'étreinte de Mâtho brûlant de désir et humilie le guerrier réduit à l'implorer en gémissant : c'est à son tour de renoncer à une posture dressée et à subir la courbure de son corps. Sa maîtresse est élevée au rang d'idole par l'avalanche de précieux bijoux qui la recouvre, et que l'artiste fait ressortir du reste du tableau par des couleurs et une touche différentes : ce genre de procédé est assez typique du peintre qui vécut à Tunis entre 1890 et 1893.²¹ La froideur cristalline des bijoux permet à la femme fatale d'exercer toute sa fascination car elle suscite le plus grand désir chez l'homme, sans en ressentir elle-même : elle incarne l'abîme dans lequel celui qui en fut ébloui se jette volontairement, éprouvant à la fois la souffrance la plus grande et la volupté la plus profonde.

La lecture que nous avons menée des illustrations de Salammbô était jusqu'à présent assez étroite, au sens où elle a surtout mis l'accent sur leur lien à l'histoire du rapport entre les sexes. Il serait aussi intéressant de resituer ces images dans le contexte fin-de-siècle, où l'art tenta de se réapproprier des qualités magiques en même temps qu'il redécouvrait tous les phénomènes religieux, surtout ceux qui ne répondaient pas à l'orthodoxie.²² Occultisme, Rose+croix,

²⁰ Cf. note 13.

²¹ Voir à propos du travail de l'artiste, l'article publié par le critique d'art Roger Marx, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1895, p. 60.

²² Voir Eugen Weber : *France. Fin de siècle*, Cambridge/Mass, 1986, p. 34 et suivantes.

théosophie : voici quelques noms parmi les nombreuses tendances qui s'épanouirent dans les années 1890 et exercèrent une influence sur l'art symboliste. Salammbô est avant tout une prêtresse et ses mœurs mystérieuses ne devaient pas manquer de fasciner les goûts extravagants des contemporains épris de mysticisme exotique. Je n'ai pas insisté beaucoup sur ces liens car l'examen détaillé des illustrations ne permet pas de les faire apparaître concrètement ; et ils auraient contribué à occulter les déterminants voyeuristes qui sont beaucoup plus présents dans ces images. Il nous reste cependant à étudier une dernière œuvre s'inspirant du roman flaubertien et qui se distingue de celles évoquées jusqu'à présent : il s'agit de la lithographie en couleurs réalisée par Alphonse Mucha à la fin du siècle (ill. p. 177). On sait que Mucha entretenait des liens avec la théosophie.²³ La perfection corporelle de la figure centrale de Salammbô, frontale et presque inhumaine à force d'être immaculée, est relativisée par le fait qu'elle s'inscrit au sein de la structure ornementale globale de la feuille, dans laquelle figures et paysages fusionnent en un unique symbole du « cosmos sonore ». Par cette mise en scène, Salammbô échappe au statut d'objet sexuel que les autres artistes ont privilégié dans leurs représentations.

Une critique plus aboutie menée sur le terrain des idéologies devrait mettre en évidence le caractère apotropaïque de toutes les illustrations de Salammbô dans les Beaux-Arts de la fin du XIX^e siècle. En effet, le rôle attribué à la femme dans ces images peut apparaître comme une compensation angoissée que les hommes opposaient au mouvement toujours plus important de lutte pour les droits de la femme.²⁴ Cela est certainement valable jusqu'à un certain degré pour le roman de Flaubert lui-même :²⁵ mais les illustrations de son roman

²³ Voir Veit Loers : « Alfons Muchas gnostische Botschaft », in: *Alfons Mucha. Meditation und Botschaft*. Exposition à Cassel, 1989, p. 2 et suivantes.

²⁴ Ce lien a déjà été établi dans un cas comparable par Hans Körner : « Helenas Himmelfahrt. Die «Femme fatale» im Werk Gustave Moreaus », in: *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*, A. Schuller et W. von Rahden (dir.), Berlin, 1993, surtout p. 233.

²⁵ Flaubert désignait Salammbô comme un personnage complètement archaïque, à la psychologie volontairement floue, qui « acceptait comme vrais en eux-mêmes de purs symboles » (Gustave Flaubert : *Œuvres complètes*, vol. 2, Paris, 1971, p. 178). Il souhaitait exprimer l'imagination de son héroïne comme primitive, magique, et inapte à l'abstraction et participait ainsi à la création d'une certaine idéologie de la femme. Voir les explications correspondantes dans Lucette Czyba : *Mythes et idéologie de la femme dans les romans de Flaubert*, Lyon, 1983.

en font foi de manière beaucoup plus plate et simpliste. En 1889, pendant les célébrations du Centenaire de la Révolution française se tint le premier congrès international pour les droits de la femme ; pendant la décennie qui suivit, les journaux firent de la volonté émancipatrice des femmes un de leurs thèmes principaux, toujours présenté avec un mélange de respect et de mépris.²⁶ Dans les années 1880, le gouvernement républicain avait déjà promulgué quelques lois qui amélioraient principalement le statut de la femme dans le lien conjugal ; l'enseignement destiné aux femmes fut également diversifié, afin de les arracher à l'influence jusqu'ici prépondérante de l'Église en ce domaine. Le mouvement féministe était à cette époque extrêmement modéré, ne songeait pratiquement pas à mettre en cause l'inégalité naturelle entre les sexes et évoluait principalement dans les voies tracées par le républicanisme libéral ; cela n'empêcha cependant pas qu'il fut amplement diabolisé par la presse masculine, stigmatisé comme l'agent d'un socialisme niveleur : cette réaction trouve un écho parfait dans l'art qui se plaît tant à diaboliser la femme. Sachant d'autant plus que dans les années 1890, les autorités républicaines changèrent d'orientation, se rapprochèrent d'un discours plus critique à l'égard de l'émancipation féminine et nouèrent une alliance avec les puissances traditionnelles et tout particulièrement l'Église, on peut alors penser que les apparitions de plus en plus fréquentes de la femme fatale en général, et les illustrations de Salammbô en particulier, participaient de cette vaste stratégie de politique sociale.²⁷

²⁶ A ce sujet voir Deborah Silverman : *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France. Politics, Psychology and Style*. Maarssen/La Haye, 1989, p. 63 et suivantes.

²⁷ Voir aussi K. Offen : *The second Sex and the Baccalauréat in Republican France, 1880-1924* », in: *French Historical Studies*, n°13, 1983, p. 252 et suivantes.



Gustave Moreau, *Salomé*, 1874/76 (Los Angeles, The Armand Hammer Collection)



George Rochegrosse, *La ripaille*
(Brouillon pour une illustration de livre?),
(Paris, Musée d'Orsay)



Jean-Antoine-Marie Idrac,
Salammbô, 1882
(Toulouse, Musées Augustins)



Victor Prouvé, Reliure d'une édition de Salammbô,
1894 (Nancy, Musée de l'Ecole de Nancy)



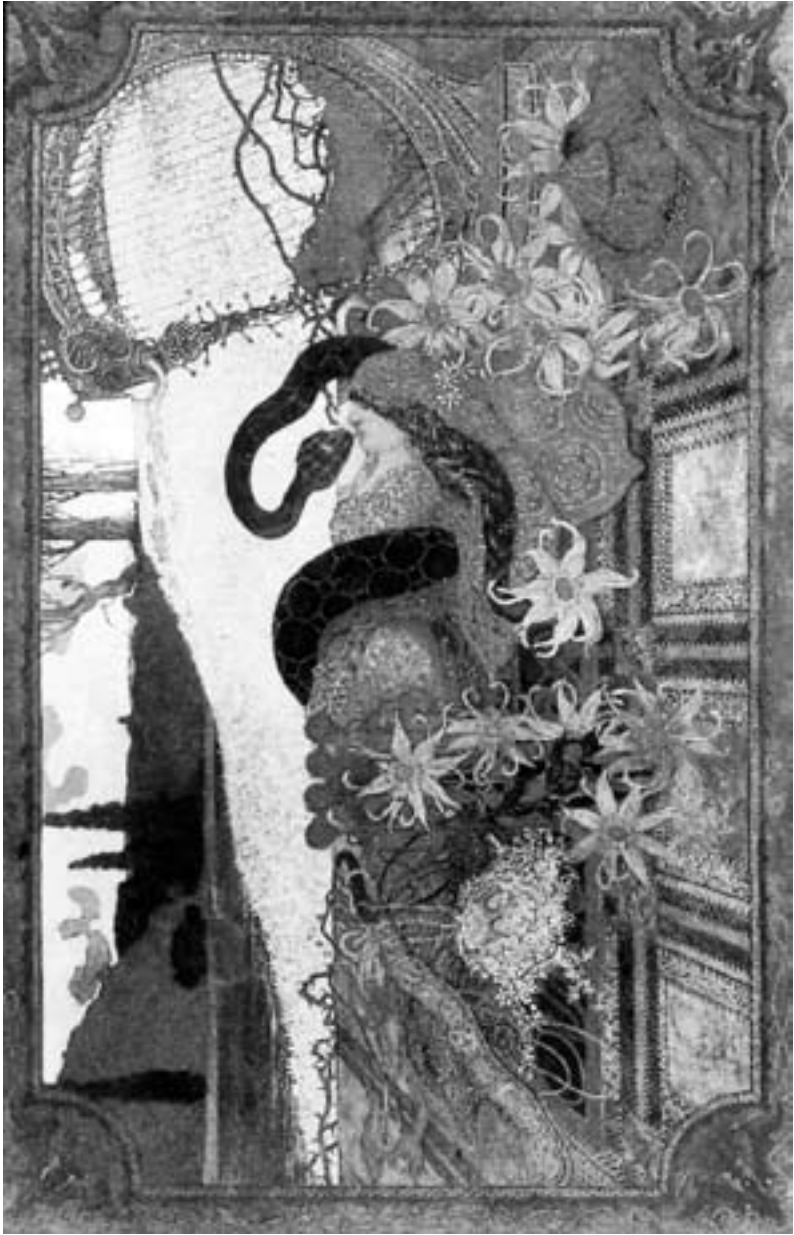
Carl Strathmann, L' épouse du serpent, après 1900,
(Weimar, Musée du Château, détruite)



Désiré Ferrary, Salammô,
1899 (Liverpool, National Museum)



George Rochegrosse, Illustration du
chapitre 10 de l'édition Salammô de 1900



Carl Strathmann, Salammbô, ca. 1894 (Weimar, Musée du Château)



Gabriel Ferrier, Salammbô, 1880 (location inconnue)



Alexandre Cabanel, La naissance de Vénus, 1863 (Paris, Musée d'Orsay)



Louis-Auguste Rivière-Théodore, Salammbô chez Matho, 1895 (Paris, Musée d'Orsay)



Alphonse Mucha, Salammbô, 1896 (Illustration pour *L'Europe moderne*)

La grande Histoire peinte avec les sentiments. La postérité de la Révolution et du Premier Empire dans l'art des Salons, sous la Seconde République et le Second Empire.

I.

« La Constitution reconnaît, confirme et garantit les grands principes proclamés en 1789, et qui sont la base du droit public des Français. »¹

En faisant figurer cette phrase dans l'article premier de sa constitution, le Second Empire s'inscrivait dans une tradition démocratique que Napoléon III cherchait à harmoniser avec les principes de gouvernement autoritaires pratiqués avant lui par son oncle Napoléon Ier. Le résultat fut un régime qui mêlait étrangement les principes progressistes aux principes réactionnaires. D'un côté, il promulguait le suffrage universel masculin en réponse aux exigences républicaines issues de la Révolution, mettait sur pied les rudiments d'une politique sociale et menait une politique extérieure qui défendait le droit d'autodétermination des peuples, ce qui était considéré par nombre de puissances européennes comme le signe d'une influence révolutionnaire. Le régime montrait de ce point de vue un caractère très moderne, totalement étranger au modèle absolutiste. Mais d'un autre côté, l'empereur plébiscité réprimait tout mouvement d'opposition et gardait entièrement sous son contrôle les chambres élues. Les dix premières années de règne furent ainsi marquées par un fort despotisme critiqué par Marx dans *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, et qui ne fut libéralisé qu'à la fin

¹ Voir A. Plessis : *De la fête impériale au mur des fédérés, 1852-1871*, Paris, 1992, p. 21.

des années 1860 pour enrayer la progression des voix de gauche dans l'élection des représentants du peuple.

Despotique mais suffisamment habile pour courtiser les représentants démocrates de gauche qui s'étaient ralliés au mouvement avant-gardiste du réalisme, Napoléon III cherchait à se concilier également tous les artistes.² D'autant plus que ces derniers bénéficiaient d'une renommée européenne et étaient même considérés comme les premiers d'Europe. L'action de la politique de propagande, si nécessaire à ce régime autoritaire sans être absolutiste, était tellement importante dans le domaine des arts qu'elle n'accordait qu'une partie de son soutien à l'école idéaliste classique et traditionnelle que défendaient l'Académie et l'École des Beaux-Arts. En effet, le régime œuvrait de plus en plus à promouvoir les praticiens d'un réalisme modéré, compréhensible par tous, à ne pas confondre avec le réalisme d'avant-garde : l'administration des arts appréciait la portée très large que pouvaient avoir les œuvres de ces artistes qu'Albert Boime rassembla sous le terme de « réalisme officiel ».³ Le principal organe de cette instrumentalisation était le Salon annuel ou bisannuel, dont l'entrée était contrôlée par un jury désigné en partie par le gouvernement. Les commandes et les achats passés par l'État jouaient également un rôle important.⁴ Il est évident que, dans un tel contexte, les sujets historiques faisaient l'objet de la plus grande attention,

² Voir Paul. B. Crapo : « The Problematics of Artistic Patronage under the Second Empire : Gustave Courbet's Involved Relations with the Regime of Napoleon III », in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n°58, 1995, p. 240 et suivantes. Une bonne introduction au sujet se trouve dans Wolfgang Drost : « La conscience de l'artiste. De la peinture politique entre la Monarchie de Juillet et le Second Empire », in: Marie-Hélène Girard (dir.) : *Les intellectuels face au pouvoir 1815-1870*, Dijon, 1996, p. 59 et suivantes.

³ Albert Boime : « The Second Empire's Official Realism », in: *The European Realist Tradition* (dir. G. Weisberg), Bloomington, 1982, p. 31 et suivantes. Patricia Mainardi : *Art and Politics of the Second Empire. The universal Expositions of 1855 et 1867*, New Haven-Londres, 1987 ; Idem : *The End of the Salon : Art and the State in the Early Third Republic*, New Haven-Londres, 1993, surtout p. 41 et suivantes. A propos de la réforme de l'École des Beaux-Arts et de la réduction de l'influence de l'Académie conservatrice sur cette institution de formation des artistes, voir Albert Boime : « The Teaching Reforms of 1863 and the Origins of Modernism in France », in: *The Art Quarterly* N.S. n°1, 1977, p. 1 et suivantes.

⁴ Voir Pierre Angrand : « L'État mécène. Période autoritaire du Second Empire 1851-1860 », in: *Gazette des Beaux-Arts*, n°71, 1968, p. 304. Voir également Annie Bardon : *Militärmalerei im Second Empire am Beispiel des Krimkrieges*, Marburg 1980, p. 38 et suivantes.

que leur choix et leur représentation étaient un terrain propice à l'expression de conceptions idéologiques.

Je souhaiterais me pencher sur cette question en me concentrant sur des œuvres datant de la Seconde République et du Second Empire et qui traitent de sujets tirés de la Révolution française et du Premier Empire. Il faudra montrer que ces œuvres exposées au Salon bénéficiaient d'une protection officielle multiforme qui espérait que peintures et sculptures ne manqueraient pas d'influencer l'opinion des centaines de milliers de visiteurs venus les admirer. Cette étude devrait être d'autant plus fructueuse que l'époque révolutionnaire avait joué un rôle important, quoique parfois ambivalent, pour Louis-Napoléon Bonaparte qui avait lui-même acquis sa grandeur politique à la faveur d'une autre révolution, celle de 1848.⁵ La première question sera de savoir si l'on peut définir les caractères généraux de la modulation politico-idéologique de ces œuvres.

La Révolution française pouvait constituer un thème implicite, y compris dans les œuvres de l'avant-garde réaliste et anticonformiste qui était par définition orientée vers l'époque contemporaine et excluait globalement tous les sujets historiques. C'est sur cette fraction d'artistes que s'est généralement concentrée la recherche scientifique en histoire de l'art du XIXe siècle, souvent de manière exemplaire sur le plan méthodologique.⁶ A travers le costume étrange des fossoyeurs peints dans son *Enterrement à Ornans*, exécuté en 1850-51, Cour-

⁵ L'ambivalence de la commémoration de la Révolution française au cours des cérémonies du Second Empire a été soulignée par Matthew Truesdell : « La Révolution française et ses reflets dans les célébrations officielles du Second Empire », in: M. Vovelle (dir.) : *Les images de la Révolution française*, Oxford, 1989, vol. 3, p. 2147 et suivantes. Lorsque Klaus Herding affirme que « l'ensemble de la propagande bonapartiste travaillait à annihiler la tradition révolutionnaire », cela ne vaut certainement que pour la tradition de la révolution populaire. Voir Klaus Herding « «Les lutteurs détestables» – Stil- und Gesellschaftskritik in Courbets Ringerbild », in: *Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, n°22, 1977, p. 147.

⁶ Voir les travaux de Timothy Clark (*The painting of Modern Life : Paris and the Art of Manet and his Followers*, Princeton, 1984 ; *The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France, 1848-1851*, Londres, 1973 ; *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Londres, 1973), avec lesquels naquit une nouvelle histoire de l'art orientée vers l'histoire sociale. Dans la recherche germanophone, citons les travaux de Klaus Herding (Herding (dir.) : *Realismus und Widerspruch : Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*, Francfort, 1978). Voir aussi Margret Kampmeyer-Käding: Bresdin, Bracquemond und Meryon : «Pour ceux, qui doivent en comprendre» ; ein Beitrag zur oppositionellen Bildsprache unter dem Second Empire, in:

bet évoquait l'année 1793 et avec elle la phase républicaine et radicale de la Révolution à laquelle il rendait un hommage visible ;⁷ dans la partie gauche de son *Atelier du peintre* figure Lazare Carnot, membre du comité de Salut public et organisateur des armées révolutionnaires.⁸ Le sens de ce personnage dans l'économie générale de l'œuvre est cependant plus difficile à élucider. Certaines œuvres qui ne font pas de référence iconographique explicite à la Révolution pouvaient également être comprises comme des appels implicites à commémorer cet événement, surtout lorsque l'on y voyait une dimension subversive et séditeuse. Le célèbre tableau de Jean-François Millet, exposé en 1857 sous le titre *Les Glaneuses*, décrivant trois femmes de proportions monumentales dans un champ moissonné, éveilla chez certains critiques craintifs le soupçon que « les piques de 1793 se cachent derrière ces figures ».⁹

La Révolution française constituait cependant le sujet explicite d'une série d'œuvres tombées aujourd'hui dans un oubli plus ou moins profond. Elles ont été classées comme art « du juste milieu » en raison de leur éclectisme stylistique ; elles convenaient ainsi particulièrement bien aux intentions propagandistes de la politique artistique officielle. Bien que ce choix vienne encore réduire le spectre de la présente étude, c'est à ces œuvres que je souhaiterais me consacrer exclusivement. Les événements extraits de la Révolution française firent leur entrée dans les Beaux-arts au lendemain de la révolution de 1830, date à laquelle Louis-Philippe accéda au pouvoir.¹⁰ Ce dernier, chef cynique de la maison d'Orléans, avait lui-même servi dans les armées révolutionnaires et avait joué un rôle non négligeable dans la défense de la patrie. Le « roi bourgeois » entretenait donc un rapport au passé révolutionnaire entièrement opposé à celui de ses cousins Bourbon qui s'inscrivaient dans la tradition de l'Ancien Régime et s'affichaient comme de farouches antirévolutionnaires. Le

G. Gersmann/ H. Kohle : Frankreich 1848-1871. Die französische Revolution in der Erinnerungskultur des Zweiten Kaiserreichs, Stuttgart 1998, p. 139-158.

⁷ Voir Yvonne Korshak : « Courbet's Burial at Ornans – The Passion of an Idea », in: *Pantheon*, n°40, 1982, p. 276.

⁸ Voir Hélène Toussaint, Catalogue d'exposition *Gustave Courbet 1819-1877*, Paris, 1977-78, p. 253.

⁹ Voir le catalogue de l'exposition *Jean-François Millet*, Paris, 1985, p. 101.

¹⁰ Voir à ce sujet Michael Marrinan : *Painting Politics under Louis-Philippe : Art and Ideology in Orleanist France*, New Haven, 1988.

règne de Louis-Philippe débuta par les concours pour le décor de l'Hôtel-de-Ville de Paris et la Chambre des députés, pour lequel des sujets étaient tirés de l'histoire des assemblées parlementaires révolutionnaires. La monarchie de Juillet prit fin avec l'afflux de centaines de projets envoyés pour répondre au concours lancé au lendemain de la révolution de 1848 appelant à créer une allégorie de la République : ce concours montrait sa dette envers un langage politique et symbolique datant de la Révolution française, représentatif de la républicanisation de l'Etat.¹¹ Les innombrables réponses que reçurent ces concours publics témoignent de la vivacité d'un esprit révolutionnaire dont la réception sera entretenue dans les années et les décennies à venir. A la question de savoir quelles idées politiques étaient contenues dans les attributs concrets et les personnifications proposées, et à quel genre de république le nouveau régime souhaitait s'identifier, ceux qui prenaient la parole et la publiaient donnaient une réponse nette, sans équivoque :

« La République n'est ni l'émeute, ni la sédition, ni la révolte, ni l'insurrection, ni la révolution, c'est, au contraire, le terme de tout cela. Elle est la fin, le reste n'est que le moyen. »¹²

Le sentiment général de la société française est exprimé de manière exemplaire par cette opinion publiée par un certain Louis Desnoyers en réaction à certains envois pour le concours de 1848 qui proposaient des personnifications de la République trop agressives à son goût, par exemple celles qui arboraient des attributs politiques évidents comme le bonnet rouge des Jacobins. L'allégorie proposée par Honoré Daumier, malgré une symbolique assez retenue, effrayait visiblement les esprits par sa présence menaçante de « forte femme », jugée contradictoire avec la connotation maternelle sur laquelle l'artiste insistait également.¹³ A cette époque – c'est-à-dire après la répression impitoyable de

¹¹ Voir A. Boime : « The 1848 Conquest for the Symbolic Figure of the Republic as a Vent for Domestic and Foreign Reaction », in: *Album Amicorum Kenneth Lindsay. Essays on Art and Literature*, New York, 1990, p. 257 et suivantes ; Maurice Agulhon : *Marianne au combat : l'imagerie et la symbolique républicaine de 1789 à 1880*, Paris, 1979, p. 100-101.

¹² Cité d'après Agulhon (cf. note 11), p. 100.

¹³ Illustration dans : E.K. Maison : *Honoré Daumier. Catalogue raisonné*, New York, 1968, vol. 1, n°170. Voir Agulhon (cf. note 11), p. 105 et suivantes.

la révolution ouvrière par Cavaignac et le meurtre considéré comme honteux de l'archevêque de Paris Monseigneur d'Affre –,¹⁴ tout élan révolutionnaire s'était depuis longtemps refroidi au sein de la bourgeoisie ; la consolidation de la société était à l'ordre du jour et avait supplanté l'idée de réforme. La conséquence de ce tournant se fit ressentir également dans la politique artistique du gouvernement : comme Agulhon le fit remarquer, elle se traduisit par une dépolitisation systématique des symboles républicains et révolutionnaires, et ce bien avant la fin de la Seconde République.¹⁵

II.

Les Thermidoriens et Napoléon Ier avaient déjà eu pour intime conviction que pour mieux parachever la Révolution, il fallait l'achever.¹⁶ Le nouveau président et futur empereur n'avait pas d'autre idée en tête. En cela, il abondait parfaitement avec l'esprit de la bourgeoisie politiquement libérale et conservatrice. C'est aussi pour cette raison que l'une des priorités essentielles de la politique artistique de Napoléon III consistait à promouvoir la figure emblématique et universelle de son illustre ancêtre. L'orientation idéologique évidente de cette politique venait démasquer le caractère purement utopique de l'idée que, comme son oncle, Louis-Napoléon était

¹⁴ Cet événement est celui qui fut le plus représenté dans les Beaux-Arts. Le peintre Auguste Debay, de sensibilité plutôt conservatrice, sur lequel nous reviendrons, obtint en 1849 la commande d'un monument commémoratif destiné à la cathédrale Notre-Dame de Paris (Archives nationales, F21/24).

¹⁵ Voir Agulhon (cf. note 11), p. 131 ; Boime, 1990 (cf. note 11), p. 263. G. Poisson donne un exemple du retournement et de l'atténuation des symboles politiques avec l'allégorie de la Constitution de 1848 : sculptée sous la Seconde République par Feuchères, elle est acceptée et exposée par le gouvernement impérial en 1854, mais débaptisée pour devenir une allégorie de la Loi

¹⁶ Voir Bronislaw Baczko : *Comment sortir de la Terreur : Thermidor et la Révolution*, Paris, 1989.

« un dictateur révolutionnaire, mais avec la différence que le Premier Consul venait clore la première phase de la révolution, tandis que le Président ouvre la seconde »¹⁷

comme Proudhon avait eu la naïveté de l'écrire encore au lendemain du coup d'Etat.

A feuilleter les livrets des Salons, on prend rapidement conscience que les tableaux traitant de thèmes issus de l'histoire de France entre 1789 et 1815 se taillent la part du lion au milieu d'expositions encore largement dominées par la peinture d'histoire, même si cette dernière tend à accuser un recul de plus en plus sensible.¹⁸ On observe ensuite qu'à l'intérieur de ce groupe, les scènes à thème napoléonien sont nettement surreprésentées. Et parmi les peintures commémorant l'ère impériale dominent les grandes batailles de l'Empire.¹⁹ Les artistes ne faisaient que poursuivre une tradition solidement établie au Salon et dont l'origine remontait à 1840, date à laquelle les cendres du héros national décédé en 1821 à Sainte-Hélène avaient été rapatriées.²⁰ Philippoteaux rappela cet événement lorsqu'il exécuta en 1867 une *Arrivée des cendres de Napoléon à Courbevoie*.²¹ Dès lors que régnait sur la France un souverain tirant pratiquement toute sa légitimité du mythe napoléonien, les artistes traitant de ce thème pouvaient espérer un soutien encore plus appuyé. Dans un but d'édification patriotique, les grandes victoires remportées contre les puissances d'Europe centrale figuraient au premier rang. Elles agissaient comme une basse continue

¹⁷ P.-P. Proudhon : *La révolution sociale démontrée par le coup d'Etat du 2 décembre*. Paris, 1936 (1^{ère} édition 1852), cité d'après Crapo (cf. note 2), p 245.

¹⁸ Voir P. Mainardi : « The death of history painting », in : *Gazette des Beaux-Arts* n°100, 1982, p. 219 et suivantes. Voir aussi A. Sfeir-Semmler : *Die Maler am Pariser Salon 1791-1880*, Francfort, 1992, p. 317 et suivantes. L'auteur fait remarquer que, sous le Second Empire, l'Etat achetait moins de tableaux d'histoire, et que parmi ces derniers figuraient une part toujours plus grande de scènes de genre historiques. Cela confirme la thèse rapidement esquissée précédemment, selon laquelle le régime montrait de moins en moins d'intérêt à concentrer exclusivement son soutien à la peinture d'histoire classique, genre pour lequel le public se passionnait moins.

¹⁹ Voir Sfeir-Semmler (cf. note 18), p. 319.

²⁰ Voir le catalogue de l'exposition *Napoléon aux Invalides : 1840, le retour des cendres*, Paris, Thonon-les-Bains, 1990.

²¹ Rueil-Malmaison, musée national de Bois-Préau.

dans l'atmosphère revancharde constamment réanimée par les affaires diplomatiques qui opposaient la France aux monarchies continentales ou à l'empire britannique. Gaspard Gobaud et Théodore Jung, spécialistes incontestés du genre, proposaient déjà en 1848 des illustrations de la bataille d'Austerlitz qui, dans le cadre de la commémoration napoléonienne, était considérée comme l'événement le plus emblématique de la longue épopée impériale.²² Aucun Salon n'échappa à la présence d'œuvres sur ce thème. Pour ne citer qu'un exemple significatif parmi cette production abondante mais souvent d'un médiocre intérêt artistique, Jean Gigoux, artiste franc-comtois principalement connu pour ses illustrations d'imprimés, choisit en 1857 un épisode montrant les instants précédant la bataille. Le choix de ce moment avait l'avantage d'émouvoir le spectateur plus profondément que ne l'aurait fait une scène de bataille plutôt abstraite : *La veille d'Austerlitz*,²³ commandé à l'artiste par l'Etat pour le musée de Besançon, décrit l'aura lumineuse du chef des armées exhortant ses soldats, entouré par ses officiers unis comme un seul homme pour l'écouter. La stratégie psychologique à l'œuvre dans une telle représentation est claire : le spectateur doit se sentir aussi exhorté et galvanisé que les officiers ; on l'encourage à consacrer toute son admiration au *Napoléon redivivus* et toute sa vigilance contre les puissances ennemies.

Un autre ensemble de réminiscences napoléoniennes permettait de tisser des relations plus concrètes encore avec l'actualité du Second Empire. Au cours des années 1850 apparurent de nombreuses œuvres évoquant la campagne d'Égypte en 1799. Jacques Loustau, Charles Ronot et Jules David exposèrent aux Salons de 1853 et 1855 des tableaux mettant en scène le général Bonaparte avec des fellahs après la bataille des Pyramides, ou bien quittant l'Égypte en août 1799.²⁴ On peut légitimement supposer que ce genre de scène devait servir de « mesures complémentaires » destinées à préparer les esprits à la guerre

²² Salon de 1848, n°2013 et n°2470/2471.

²³ Salon de 1857, n°1169. Commandé le 20 décembre 1854 pour 8000 francs (A. N., F21/83)

²⁴ Salon de 1855 (Exposition universelle), n°3624 et 5033 (David/Loustau) ; Salon de 1853, n°1014 (Ronot : cette œuvre a été commandé par l'Etat le 10 juillet 1852 pour le prix de 3000 francs, à destination d'un musée inconnu, voir A.N. F21/106). On note également un tableau de Louis Devedeux : *Napoléon Bonaparte, général en chef de l'expédition d'Égypte, traversant le désert pour se rendre en Syrie*, Salon de 1864, n° 584. Du même artiste : *Napoléon Bonaparte à l'isthme de Suez*, Salon de 1865, n°666.

de Crimée, à légitimer cette guerre souvent considérée comme « orientale » ; peut-être était-ce aussi conçu pour justifier la poursuite de la colonisation de l'Algérie.

Et quand certains tableaux du Salon osaient peindre les défaites les plus cinglantes infligées à la France durant les guerres napoléoniennes, l'engagement patriotique était d'autant plus mis en avant. Les travaux d'Ernest Meissonnier sont trop connus pour que nous nous y attardions une fois de plus, mais il faut souligner à quel point ils ont été un levier décisif pour le propulser à la tête de la vie artistique du Second Empire.²⁵ Théodore Devilly, élève de Delaroche, montrait dans son *Champ de bataille en 1812* un groupe de soldats morts durant la campagne de Russie (ill. p. 203).²⁶ A en croire ce tableau, c'est surtout l'adversité des éléments et non la force de l'ennemi qui décide du succès ou de l'échec d'une campagne militaire. Comme au temps du Premier Empire, lorsque Gros peignait sa *Bataille d'Eylau* – dont Devilly s'est probablement inspiré pour ses cadavres de soldats morts de froid –, c'est le courage héroïque du simple soldat que l'on célèbre. Si l'on en croit Edouard Armand-Dumaresq et Adolphe Yvon – deux artistes très intéressés par la peinture des batailles du Premier Empire et qui furent engagés comme rapporteurs officiels de la guerre de Crimée²⁷ –, l'armée française affectée par de lourdes pertes à son retour de Crimée s'illustre dans leurs tableaux, comme jadis l'illustre Grande Armée, par les morts glorieuses de ses soldats et les courageux combats désespérés de ses généraux.²⁸

A cette rhétorique héroïque et idéalisée, Courbet répondit par la satire : il conçut en 1860 un tableau dans lequel les soldats français agissent de manière contradictoire. Il projetait de décrire la sanglante bataille de Solférino,

²⁵ Voir le catalogue de l'exposition *Ernest Meissonnier*, Lyon, 1993.

²⁶ Salon de 1857, n°770 (actuellement conservé au musée de Metz).

²⁷ Voir à ce propos Bardon (cf. note 4) ; Angrand (cf. note 4, p. 320) constate qu'un tiers des tableaux d'histoire achetés par l'Etat concerne des événements contemporains, principalement des batailles.

²⁸ Salon de 1855, n°2457 (*Une mort glorieuse, Souvenirs de 1812*) ; au même Salon, n° 4218 (*Le maréchal Ney soutenant l'arrière-garde de l'Armée à la retraite de Russie, décembre 1812*). Napoléon III consacra en 1853 un monument au maréchal Ney au cimetière du Père-Lachaise (voir A. Lenormant-Romain : « «En hommage aux opposants politiques». Monument funéraire ou public ? », in: *Revue de l'art*, n° 94, 1991, p. 75.)

où devaient surgir des combattants français, que Courbet qualifiait lui-même de « bêtes fauves », brandissant au bout de leurs baïonnettes les têtes d'Autrichiens tués.²⁹ Pierre Angrand, dans son remarquable article sur l'Etat comme mécène sous le Second Empire, a prouvé que, même s'ils n'étaient pas visiblement commandés par l'Etat, les travaux d'Armand-Dumaresq et d'Yvon avaient été achetés immédiatement après le Salon et dispersés entre plusieurs musées pour l'édification morale des provinces.³⁰ Il faut rappeler à ce propos que Napoléon III avait grand intérêt à toucher et flatter les provinces en raison de son système d'autolégitimation par plébiscite. Le tableau *Derniers soupirs de Waterloo* où le peintre Joseph Lorentz mettait en scène des soldats préférant se donner la mort plutôt que de capituler devant l'ennemi, aurait sans nul doute reçu la même affectation.³¹ Avec ce genre de productions, l'artiste se présentait comme un guerrier virtuel, se plaçant au service de la nation et reprenait à son compte les batailles que son frère d'armes avait menées. Il remplissait ainsi une mission que l'Etat lui avait plus ou moins explicitement confiée.³²

Mais l'édification patriotique passait tout autant par l'évocation d'événements se déroulant sur le sol français lui-même. Emile de Frenne remémorait en 1857 un événement survenu en mars 1814 dans la cour d'honneur de l'Hôtel des Invalides à Paris.³³ Dans une situation militaire désespérée, on y avait brûlé les drapeaux pris à l'ennemi au cours des campagnes du passé : on détruisait ainsi

²⁹ Voir Crapo (cf. note 2), p. 254. Un tableau comme celui de Court (*Rachat des prisonniers russes par les Français pendant la campagne de Dalmatie*), qui montre les soldats français débordants de clémence et d'humanité envers l'ennemi, se serait sans doute attiré les sarcasmes de Courbet. On y voit des soldats français sauver plus d'une centaine de prisonniers russes, que les régiments de turcs affiliés à l'armée française voulaient exécuter (Salon de 1865, n°524).

³⁰ Voir Angrand (cf. note 4), p. 323-324. Il fait cependant remarquer que cette politique s'applique surtout pour les sujets religieux, avec l'intention de « pourvoir les régions françaises d'images édifiantes ou consolatrices » (p. 305). La glorification du maréchal Ney fut toutefois directement commandée par l'Etat à Yvon pour la somme considérable de 10000 francs, à l'intention du musée de Versailles (A.N. F21/112). Voir, sur le système des envois, l'ouvrage de D. Sherman : *Worthy Monuments. Art Museums and the Politics of Culture in 19th Century France*, Cambridge, 1989, p. 16 et suivantes.

³¹ Salon de 1848, n°3055.

³² Voir A. Boime : « Thomas Couture's Drummer Boy Beating a Path to Glory », in: *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, n°58, 1978, p. 116-117.

³³ Salon de 1857, n°705 (actuellement conservé au musée de Versailles). Commandé par la Maison de l'Empereur (voir A.N., O5/1708-1709).

en effigie ceux que l'on n'avait plus les moyens de vaincre dans la réalité. Ernest Hillemacher donnait dans la veine sentimentale lorsqu'il invita à s'apitoyer devant la *Scène d'une invasion* (ill. p. 203) sur le sort d'une famille victime de l'occupation de 1814, dénonçant par la même occasion la rigueur impitoyable de l'ennemi.³⁴ Le propos du tableau était d'autant plus clair qu'il était accompagné, dans le livret du Salon, par un poème patriotique et belliciste de Béranger, fervent défenseur de Napoléon Ier. Pour revenir au thème de la Révolution française, citons le tableau de Charles Benvignat, *Episode des bombardements de Lille en 1792* (ill. p. 204),³⁵ qui exploitait le même registre : sévèrement attaqués par troupes autrichiennes, qui comme dans le cas précédent ne semblent témoigner d'aucune compassion pour la population civile, les Lillois prouvent tout leur courage et leur humanité en se consacrant, au mépris de leur vie, au secours de leurs concitoyens blessés. Le livret du Salon ne manquait d'ailleurs pas d'insister sur la haute valeur de cet acte.

Ce tableau et d'autres peintures de Salon montrent que cet événement – qui avait déjà été traité par les artistes sous la Révolution³⁶ – a été copieusement instrumentalisé : comme dans les scènes de bataille figure ici aussi un héros central qui fait le lien entre les deux parties de la composition et qui relaye à l'intérieur du tableau la compassion ressentie par le spectateur. L'artiste n'hésita pas à faire des emprunts assez grossiers à l'iconographie chrétienne et antique : le groupe central évoque inévitablement une Mise au tombeau tandis qu'en bas à gauche figure un nouvel avatar de la Charité romaine.

Dans les nombreuses apparitions qu'il fait dans l'iconographie du Second Empire (et déjà avant), Napoléon prend toutes les formes possibles, joue tous les rôles imaginables : empereur en habit romain ;³⁷ exilé dictant ses exploits

³⁴ Salon de 1849, n°1045. Commande de l'Etat pour le musée de Clermont-Ferrand (A.N. F21/35).

³⁵ Salon de 1859, n°232.

³⁶ Voir le catalogue de l'exposition *La Révolution et l'Europe*, Paris, Grand Palais, 1989, vol. 2, p. 666.

³⁷ Antoine Louis Barye : *Napoléon en empereur romain*, 1858 (sculpture, Paris, musée d'Orsay) ; Eugène Guillaume : *Napoléon Ier en empereur romain*, 1858 ; Idem : *Napoléon à cheval en costume romain*, 1858 ; Idem : *Napoléon à cheval en costume antique*, 1858. Ces trois œuvres sont des études pour des statues et sont conservées au musée d'Orsay.

militaires passés à son alter ego Las Cases ;³⁸ héros assis sur un aigle ;³⁹ promeneur flânant dans le parc de Malmaison ;⁴⁰ à cheval en uniforme complet ;⁴¹ officier montrant l'exercice au prince Louis-Napoléon à Fontainebleau ;⁴² dévot rendant témoignage à l'Évangile ;⁴³ au bal à Weimar, en compagnie de Goethe et Wieland ;⁴⁴ au Kremlin à Moscou ;⁴⁵ en conversation animée avec les savants à bord de l'Orient, voguant vers l'Égypte ;⁴⁶ élève à l'école militaire de Brienne ;⁴⁷ agonisant à Sainte-Hélène.⁴⁸ L'apparition du personnage tantôt dans la sphère officielle, tantôt dans la sphère privée, est typique de l'iconographie du souverain au XIX^{ème} siècle.⁴⁹ Certains artistes osèrent même une analogie avec le Christ, comme dans le *Madame Mère* peint par Charles Muller en 1861 (ill. p. 204). Le deuil de la mère de Napoléon est ainsi mis en scène, que le rapprochement avec la Mater dolorosa pleurant son fils crucifié semble inévitable.⁵⁰ *L'installation du Conseil d'Etat au Luxembourg en 1799* (ill. p. 205), qu'Auguste Couder livra en 1852 pour compléter le *18 Brumaire* de Bouchot dans la Salle de la Fédération au musée de Versailles,⁵¹ est également intéressante : il s'agissait

³⁸ Jean-Marie Bonnassieux : *L'empereur dictant des campagnes à Las Cases*, 1865, Angers, musée des Beaux-Arts.

³⁹ Louis L. Cugnot : *Napoléon assis sur un aigle*, 1869, sculpture, Paris, musée d'Orsay.

⁴⁰ M.L. Boisredon : *Napoléon dans le parc de Malmaison*, Salon de 1848, n°505.

⁴¹ Eugène Guillaume : *Napoléon Ier à cheval en tenue militaire*, 1858, sculpture, Paris, musée d'Orsay.

⁴² Charles Dusaulchoix : *L'empereur montrant l'exercice au prince Louis-Napoléon dans les jardins de Fontainebleau (souvenir de l'automne 1813)*, Salon de 1849, n°629.

⁴³ J.B. Lavalard : *Napoléon rendant témoignage à l'Évangile*, Salon de 1849, n°1250.

⁴⁴ Ernest Hillemacher : *Napoléon I., Goethe et Wieland au bal à Weimar*, 1861 (donnée issue de la liste que l'artiste rédigea de ses propres œuvres, conservée au Centre de documentation du Louvre, dossier Hillemacher).

⁴⁵ Ch.-M. Guilbert : *L'Empereur Napoléon au Kremlin, Moscou 1812*, Salon de 1848, n°2145.

⁴⁶ Charles Lucy : *Le général Bonaparte s'entretenant sur la religion avec les savants à bord de l'Orient pendant le voyage en Égypte*, Salon de 1859, n°2048.

⁴⁷ Louis Rochet : *Napoléon élève à Brienne*, après 1854, sculpture, Troyes, musée des Beaux-Arts.

⁴⁸ Vincenzo Vela : *Napoléon mourant à Sainte-Hélène*, 1866, sculpture, Rueil-Malmaison, musée national de Bois-Préau.

⁴⁹ Voir Rainer Schoch : *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, Munich, 1975.

⁵⁰ Commande de l'Etat pour le musée du Luxembourg, en 1861 (A.N. F21/165). Voir J. Foucart : « Une évocation historique de Laetitia, mère de l'Empereur, par Charles-Louis Muller », in : *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1989, p. 169 et suivantes.

⁵¹ A.N. F21/72.

de légitimer l'autoritarisme de celui qui s'était emparé du pouvoir à la faveur d'un coup d'Etat sanglant ;⁵² une lettre de félicitation que Couder obtint du ministère qui lui en avait passé commande rend hommage au style historiciste et naturaliste qu'affectaient les peintres du juste-milieu, à égale distance du néoclassicisme et de l'avant-garde :

« Afin d'apporter dans l'exécution de son œuvre le plus d'exactitude possible, M. Couder a recueilli les souvenirs des personnages qui assistaient à cette séance et qui lui ont fourni de précieux renseignements. »⁵³

Citons encore d'autres travaux très différents mais ayant pour point commun l'héroïsation des Bonaparte : J.A.D. Ingres peignit pour l'Hôtel-de-Ville de Paris une *Apothéose de Napoléon* qui disparut dans l'incendie du bâtiment sous la Commune. Le chef de file du néoclassicisme français, que le régime de Napoléon III avait honoré d'une rétrospective lors de l'Exposition universelle de 1855,⁵⁴ n'avait pas hésité à représenter sans trace aucune de fausse modestie, l'empereur nu à l'antique, conduisant le char du soleil, couronné par le génie de la Victoire. Ce que l'on pouvait encore concevoir pour un souverain absolu de l'Ancien Régime apparaît ici comme un complet anachronisme, accentué encore par la perspective maladroite du char et des chevaux.⁵⁵ Napoléon apparaît de façon plus retenue mais tout aussi impressionnante dans une toile dont on peut relier directement la réexposition au Salon de 1852 à la prise de pouvoir violente de son neveu : *Napoléon revenant de l'île d'Elbe*, d'Ambroise Garneray (ill. p. 206).⁵⁶ On ne peut qu'y deviner la présence de l'empereur, dont le pouvoir iconique

⁵² Le thème traité par Charles Bazin (*La dissolution du parlement de Paris par Louis XIV*) ne semble pas non plus avoir été choisi au hasard, si l'on pense qu'il a été commandé au milieu de l'année 1852. Voir A.N. F21/63. Il est à signaler qu'en 1848, Auguste Couder avait consacré une grande toile à la représentation du *Serment du Jeu de Paume, 20 juin 1789* (Versailles, musée du Château).

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Voir Mainardi: Art and politics (cf. note 3), p. 73 et suivantes.

⁵⁵ Indications orales de Monika Steinhauser. Voir Uwe Fleckner : In nepote redivivus : politische Ikonographie und ästhetisches Programm in Jean-Auguste-Dominique Ingres' Apotheose Napoleons I., in: Gersmann/ Kohle (cf. note 6), p. 121-137.

⁵⁶ Versailles, musée du Château. Ce tableau avait été commandé en 1837 pour le musée historique de Versailles.

est toutefois bien palpable. Le regard fixe du visionnaire, que le spectateur ne peut ignorer malgré la grande distance qui l'en sépare, agit comme un mauvais présage adressé aux faibles Bourbons dont le trône sera bientôt repris (même si ce fut de courte durée).

III.

Parmi les œuvres d'art évoquant les années révolutionnaires, on remarque une tendance qui apparut surtout à mesure que les événements de 1848 s'éloignaient, et qui consistait à privilégier de plus en plus les aspects sombres de la Révolution. Cela correspond au tournant conservateur de la bourgeoisie qui se rallia en majorité contre les républicains radicaux de gauche après 1848.⁵⁷ Si la nébuleuse des participants à cette révolution revendiquait encore fièrement une identification historique à l'atmosphère enthousiaste et réformiste de 1789, les années suivantes virent plutôt apparaître des références toujours plus nombreuses aux années noires de 1793-1794. Les statistiques rendent compte de ce phénomène. Albert Boime a essayé de démontrer un glissement de sens politique comparable, à l'aide d'une seule œuvre, *Le Départ des volontaires* de Thomas Couture, dont le processus de création s'étira jusque dans les années 1850.⁵⁸ Le peintre républicain, qui avait dressé dans *Les Romains des temps de la décadence*, peu de temps avant la Révolution, une sinistre allégorie de la société française, fut forcé de supprimer les symboles trop ouvertement insurrectionnels et révolutionnaires en les remplaçant par de plus neutres. Il croyait devoir démontrer que son monumental *Départ des volontaires* était encore en accord avec le gouvernement, puisque qu'il s'agissait d'un thème fréquent sous le Premier Empire et qu'Auguste Vinchon avait célébré en 1850 et 1855 comme un événement dénué d'intention subversive, au caractère festif

⁵⁷ Voir l'article de Ronald Gosselin, in: Gersmann/ Kohle (cf. note 6), p. 59 et suivantes..

⁵⁸ Illustration dans Albert Boime : *Thomas Couture and the Eclectic Vision*, New Haven, 1980, p. 189 et suivantes. Idem : « The Enrollement of the Volunteers of 1792 and the Republic of 1848 », in: Catalogue d'exposition *Enrollement of the Volunteers and the Painting of History*, Springfield, 1980, p. 35 et suivantes ; voir P. Vaisse, Préface au catalogue d'exposition *L'enrôlement des volontaires : Thomas Couture 1815-1879), les artistes au service de la patrie en danger*, Beauvais, 1989.

et purement nationaliste (ill. p. 206). Contrairement à Vinchon dont l'œuvre fut acquise pour la somme considérable de 10.000 francs à l'intention du musée du Luxembourg puis diffusée sous forme de gravure avec le soutien de l'Etat,⁵⁹ Couture ne parvint jamais à terminer son tableau et semble avoir tiré de cet épisode une amertume causée autant par l'échec artistique que par les pressions politiques. Isidore Pils semble avoir subi une censure comparable, avec son tableau montrant Rouget de l'Isle interprétant la Marseillaise pour la première fois, à Strasbourg (ill. p. 207).⁶⁰ Même si, pour représenter le chanteur, Pils emprunta clairement les traits du jeune Bonaparte (que la postérité associait encore à un républicanisme révolutionnaire), rien n'y fit : le son de la Marseillaise rappelait trop les journées révolutionnaires du printemps de 1848, quand l'hymne du peuple sorti de sa torpeur était devenu une mélodie omniprésente. On peut donc approuver le jugement de Michel Vovelle qui certifie le caractère subversif que possédait ce tableau sous le Second Empire.⁶¹ L'achat de la toile par le Sénat à la fin de l'année 1849 semble suggérer une continuité républicaine et révolutionnaire et contredire la dernière interprétation. Mais plusieurs indices portent à croire que cet achat avait en réalité pour but de placer l'œuvre en lieu sûr, comme cela avait été le cas pour la *Liberté guidant le peuple* de Delacroix deux décennies auparavant : l'œuvre était privée de visibilité et donc d'influence possible sur le public. En effet, le tableau de Pils ne fut pas exposé avant le milieu des années 1870, moment à partir duquel il put enfin se déployer massivement en France républicaine.⁶² Il avait été diffusé auparavant sous forme de gravure, mais seulement à la fin des années 1860, alors que le Second Empire s'était libéralisé. Couture et Pils ne sont que les exemples les plus connus d'une commémoration artistique de la Révolution qui se concentrait sur les aspects positifs de ces événements de la fin du XVIII^e siècle. Leur

⁵⁹ A.N. F21/112. Angrand (cf. note 4), p. 323. Voir à propos de Vinchon le catalogue d'exposition *L'enrôlement des volontaires* (cf. note 58), p. 207 ; voir également Clark : *Image of the People* (cf. note 6), p. 131.

⁶⁰ Salon de 1849, n°1655.

⁶¹ M. Vovelle : « La Marseillaise », in: P. Nora (dir.) : *Les lieux de mémoire*, vol. 1 : *La République*, Paris, 1984, p. 113 et suivantes.

⁶² Voir l'analyse exemplaire de ce tableau dans « Une icône républicaine : Rouget de Lisle chantant la Marseillaise par Isidore Pils, 1849 » (Les dossiers du musée d'Orsay), Paris, 1989, p. 7 et suivantes.

collègue moins connu, Godefroy Guffen, présentait en 1849 une Marseillaise allégorique qu'il accompagna d'un commentaire enthousiaste dans le livret du Salon.⁶³ D'autres montraient le *Dévouement de Viala*, commémorant un héroïsme révolutionnaire juvénile défiant la mort ;⁶⁴ ou bien ils peignaient des actions d'humanisme et de courage jusque dans des situations qui, comme les guerres de Vendée, étaient plutôt représentées comme des événements extrêmement inhumains et brutaux.⁶⁵

L'opposition entre les Chouans attachés à leur religion comme à leur terroir, et les soldats républicains issus de régions plus éclairées devint un thème de prédilection de la peinture d'histoire des années 1850, au sein d'un rapport critique au passé qui s'était jusque là plutôt signalé par une tonalité positive. Les victimes de la Révolution apparurent de plus en plus sur la scène du Salon. On se plaisait à faire revivre ceux qui souffrirent entre les griffes de la Révolution radicale inhumaine – ou considérée comme telle – et moururent en martyres. Eugène-Louis Charpentier montrait en 1864 *Les derniers moments du marquis de Bonchamps*, l'un des plus grands généraux de l'armée vendéenne. Contrairement aux dirigeants de la Révolution dont la philanthropie était surtout théorique, Bonchamps avait prouvé son humanité jusqu'à sa dernière heure, en interdisant à ses hommes de massacrer ses 5000 prisonniers républicains, bien que parmi eux figure celui qui l'avait touché à mort.⁶⁶ Bonchamps devint une figure de culte à l'époque du Second Empire devenue sceptique à l'égard de la Révolution, dont la société préférait valoriser l'humain par rapport au politique. Napoléon Ier avait montré son admiration envers ce vertueux personnage en recevant sa

⁶³ Salon de 1849, n°969.

⁶⁴ Jacques-Théodore Véron : *Dévouement de Viala*, Salon de 1848, n°4450 (musée de Versailles) ; voir sur cet artiste Geneviève Lacambre : « Les institutions du Second Empire et le Salon des Refusés », in: Francis Haskell (dir.) : *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Congrès international d'histoire de l'art, Bologne, 1979, vol.7, p. 163 et suivantes.

⁶⁵ André-Joseph Matis : *Humanité. Vendée en 93, bataillon de Murat*, Salon de 1848, n°3221 ; Emile Edouard Mouchy : *Trait de courage d'une femme (Histoire de France, année 1792)*, Salon de 1849, n° 1510 (avec commentaires intéressants). Sur les modèles de l'idéologie révolutionnaire des traits-de-courage, voir Susan Siegfried : « Naked History : The Rhetoric of Military Painting in Postrevolutionary France », in: *Art Bulletin*, n°75, 1993, p. 251-252.

⁶⁶ Salon de 1864, n°361.

veuve à qui il accorda une généreuse pension : ce geste généreux fut promptement immortalisé par un tableau de Frédéric Legrip en 1863 (ill. p. 207).⁶⁷

Pierre Gourdel en appelait à la compassion du spectateur lorsqu'il présenta la même année une famille bretonne fuyant les atrocités de la guerre civile (ill. p. 208). La croix visible sur la poitrine de la mère est ici à n'en pas douter un insigne antirévolutionnaire. Louis Duveau poursuivit également à travers ses œuvres l'esprit de restauration catholique qui traversa tout le Second Empire. Sa *Messe en haute mer*,⁶⁸ achetée par l'Etat qui l'envoya au musée des Beaux-Arts de Rennes, montre une communauté célébrant le culte qui lui était interdit sur ses terres par l'occupation des troupes anticléricales de la République (ill. p. 209). La recherche de l'esthétique la plus sentimentale atteint un sommet avec *Un épisode de 1793 à Nantes* d'Auguste Debay (ill. p. 210). Ce tableau peint en 1838 mais exposé seulement au Salon de 1850-51, envoyé par l'Etat au musée des Beaux-Arts de Nantes,⁶⁹ attire l'attention directement sur le moment précédant l'exécution et se concentre sur la figure d'un jeune ecclésiastique qui s'apprête à monter sur l'échafaud. Alors que la gauche républicaine s'efforçait d'attirer à elle la majorité du pays, contre le camp bourgeois qui dressait le spectre effrayant des années 1793-94, l'œuvre de Debay sonnait comme une mise en garde, rappelant les dérives dont la république est capable.⁷⁰ Le critique Etienne Delécluze, ardent défenseur du néoclassicisme, n'avait pas tort lorsqu'il lui reprochait

« que les tableaux et les gravures de ce genre, au lieu d'arrêter les mauvaises passions, deviennent au contraire des renseignements précieux pour

⁶⁷ Salon de 1863, n°1154 (Versailles, musée du Château). Il s'agit d'une commande passée la même année par l'Etat (A.N. F21/155). Le peintre Claudius Jacquand se fit le commémorateur d'un autre trait d'humanité de Napoléon envers un serviteur, si l'on en croit le livret du Salon de 1869 (n°1245) : *Bonaparte, général de brigade, à Nice, s'installe aux pieds du lit du nègre qui le servait, et qui était tombé grièvement malade ; il ne le quitta qu'après sa mort.*

⁶⁸ Salon de 1864, n°651. Voir A.N. F21, Art 7635, DR 014, Série Photosalon/F21Art 4909, DR 010, Série Musée/F21, Art 0450, DR 002, Série Artistes (extrait de la banque de données ARCADE aux Archives nationales). Voir aussi Charles Muller : *Une messe sous la Terreur*, 1863 ; un article de Nancy Davenport à ce propos : C.L. Muller : « Conservatism and the French Revolution », in: *Association canadienne-française pour l'avancement des sciences*, 1990. *Iconographie et image de la Révolution française*, Montreal, 1990, p. 281.

⁶⁹ Salon de 1850-51, n°734 ; voir A.N. F21/24.

⁷⁰ Voir l'article de Ronald Gosselin (cf. note 57).

les fous ou les méchants qui désirent savoir comment il faut s'y prendre pour mal faire ». ⁷¹

Delécluze mettait ici le doigt sur un fait qui concerne finalement l'ensemble de l'art officiel s'illustrant au Salon par son esthétique assez superficielle ; il annonçait aussi les formes modernes que prendra cette peinture consternante qui se contente de faire un rapport sentimental des événements. Mise à part l'indignation suscitée par la cruauté de ce qui est représenté, on peut légitimement se demander si la scène de Debay n'est tout simplement pas guidée par un intérêt voyeuriste. Un tableau aujourd'hui disparu de François Biard, *Episode de la fête de l'Être suprême*, exposé en 1864, semble relever de la même espèce. Derrière le titre apparemment neutre se cachait une image qui devait sans doute glacer tous ses spectateurs, surtout après qu'ils avaient lu le commentaire abondant du livret :

« Dirai-je quel reproche les animaux firent aux hommes ce jour-là ? Quand les douze bœufs qui promenaient je ne sais quelle déesse dont Robespierre suivait le char, approchèrent de cette place imprégnée de meurtre, bien qu'elle eût été lavée, bien qu'elle fut recouverte d'un sable fin et épais, ils s'arrêtèrent, paralysés d'horreur, et ce ne fut qu'à coups d'aiguillon qu'on les força de passer outre ». ⁷²

Il n'y a plus beaucoup de chemin à parcourir jusqu'aux témoins de la culture triviale, telle qu'on peut la trouver au musée Grévin.

L'iconographie des guerres de Vendée telle qu'on la rencontre dans les années 1850 et 1860 n'était pas dénuée de patriotisme régional, car les artistes concernés provenaient eux-mêmes en majorité de l'Ouest de la France. Ces artistes rencontraient la compréhension d'un large public car ils n'appartenaient pas au camp antirévolutionnaire ni aux révolutionnaires extrémistes : les historiens du XIX^{ème} siècle voyaient en eux la fraction des partisans de la Révolution les plus irréprochables sur le plan moral, les plus modérés et réformistes sur le plan politique ; la bourgeoisie libérale et conservatrice d'après 1848 les considérait

⁷¹ E. Delécluze : *Exposition des artistes vivants*, Paris, 1851, p. 42.

⁷² Salon de 1864, n°164.

comme les plus acceptables. Quelques-uns des peintres de Salon les plus célèbres du milieu du XIX^{ème} siècle, tels Paul Delaroche, Etienne Billet et Henri-Félix Philippoteaux montraient dans leurs œuvres les moments dramatiques des derniers jours des Girondins (ill. p. 211). Républicains de la première heure, ces députés s’opposèrent ensuite aux excès des Montagnards, et en vinrent parfois à se rapprocher des monarchistes :⁷³ Marat demanda leur tête après qu’ils essayèrent de sauver celle du roi.⁷⁴ Les trois peintres évoquèrent, peu avant le début du Second Empire, le « Dernier banquet des Girondins » en soulignant l’héroïsme de ces hommes qui acceptèrent de mourir la tête haute. Charles Muller, un des peintres favoris de l’administration du Second Empire, ranima le souvenir des ultimes victimes de la Terreur et leurs émouvantes scènes d’adieu dans l’immense tableau que lui avait commandé l’Etat, intitulé *Dernier appel des condamnés à mort* (ill. p. 212).⁷⁵ Pris dans l’émotion de l’instant représenté à échelle humaine – au centre figure le poète André Chénier qui fut immortalisé quelques années plus tard sur la façade du Louvre par le sculpteur Auguste Préault⁷⁶ – le spectateur ne peut pas ne pas être submergé par la terreur. Il ne peut que partager l’angoisse de chaque victime, accepter l’idéologie remarquée par le critique Pelloquet, qui consiste à donner le rôle négatif aux Jacobins et le positif aux modérés.⁷⁷

A côté de ces ouvrages qui privilégient la souffrance collective de tout un peuple ou d’un groupe politique, on remarque un engagement encore plus fort pris à la célébration des héros individuels qui s’opposèrent et succombèrent au terrorisme radical. Muller représenta en 1869 le comte Lanjuinais prononçant

⁷³ Voir François Furet et Denis Richet : *Die französische Revolution*, Frankfurt/M., 1987, p. 259 (avec réf. à l’interprétation contemporaine de Michelet).

⁷⁴ Voir la gravure de E. Girardet d’après Delaroche (Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes) ; Billet est mentionné au Salon de 1849 sous le n° 182 ; le tableau de Philippoteaux est conservé au musée des Beaux-Arts de Marseille.

⁷⁵ Voir Nancy Davenport : « «Le dernier appel des condamnés» by Charles-Louis Muller : History Painting at Mid Century », in: *Gazette des Beaux-Arts*, n° 108, 1986, p. 232 et suivantes. Voir les critiques acerbes de Castagnary (Salons de 1857 à 1870, vol.1, Paris, 1892, p. 344 et suivantes) et *Une icône républicaine* (cf. note 62), p. 10.

⁷⁶ Voir Ch. Millard : « Préault’s Commissions for the New Louvre : Patronage and Politics in the Second Empire », in: *The Burlington Magazine*, n°131, 1989, p. 627-628.

⁷⁷ Théodore Pelloquet : *Salon de 1850-51*, extrait de Idem : *La liberté de penser*, 7/38 (1850-51), p. 230.

le 2 juin 1793 son grand discours pour la liberté de la patrie. Or cet homme était devenu ensuite un opposant à Napoléon Ier : mais le libéralisme accentué de Napoléon III à la fin des années 1860 permettait une telle licence.⁷⁸ L'artiste savait que Lanjuinais, après avoir été républicain girondin, était devenu un farouche royaliste après Thermidor et avait même soutenu la Terreur blanche.⁷⁹ Le thème choisi correspondait parfaitement à l'opinion du peintre, très critique envers la Révolution, ainsi qu'à l'opinion de la société du Second Empire à qui tout extrémisme répugnait. Les chefs de la révolution bourgeoise furent célébrés dans des tableaux que l'on peut rarement voir exposés aujourd'hui. Après avoir remporté en 1830 le concours pour le décor de la Chambre des Députés, Joseph Court poursuivit dans la même veine en réalisant dans les années 1860 le portrait de Boissy d'Anglas qui avait montré un sang-froid exemplaire face à la populace déchaînée envahissant l'enceinte du parlement en 1795.⁸⁰ Henry-Daniel Plattel entretint la mémoire de Geoffroy de Saint-Hilaire, rappelant dans le livret de l'exposition qu'à l'âge de 20 ans, ce jeune homme libéra au péril de sa vie une vingtaine de prêtres qui avaient été emprisonnés au séminaire de Saint-Firmin, les sauvant ainsi d'une mort certaine durant les journées de septembre 1792.⁸¹ L'artiste s'inscrivait typiquement parmi les protagonistes de la peinture de Salon qui privilégiaient l'anecdote émouvante par rapport à l'épisode historique décisif.

Les recherches menées par Gabriele Sprigath ont fait connaître le tableau de Paul Baudry conservé au musée de Nantes (ill. p. 213), par lequel l'artiste

⁷⁸ Salon de 1869, n°1776. Voir à ce sujet la critique de Castagnary (cf. note 75), p. 347. La critique exaspérée de Castagnary à l'égard du culte napoléonien qui prévalut sous le Second Empire est elle-même un signe de ce fléchissement du régime. On trouve des exemples de projets artistiques accusant un esprit de libéralisme politique au cours des dernières années du Second Empire dans Poisson (cf. note 15), p. 100 et Le Normand-Romain (cf. note 27), p. 76 et suivantes.

⁷⁹ Voir Furet et Richet (cf. note 73), p. 421.

⁸⁰ Rouen, musée des Beaux-Arts ; voir aussi Jean B.A. Vinchon : *Boissy d'Anglas saluant la tête du député Féraud* (Salon de 1855 – Exposition universelle, n° 4192, avec un commentaire intéressant ; ce tableau gagna le concours, voir M.-Cl. Chaudonneret : « Le concours de 1830 pour la Chambre des Députés : Deux esquisses d'A.-E. Fragonard au Louvre », in: *Revue du Louvre*, n°37, 1987/2, p. 131-132). On trouve un thème similaire chez Louis P.-R. de Morraine (Salon de 1849, n°1497).

⁸¹ Salon de 1859, n°248.

transfigure Charlotte Corday.⁸² De même que David, par son tableau, avait métamorphosé Marat en figure christique, de même Baudry fit de Charlotte Corday la figure centrale à laquelle le spectateur s'identifie. Les autres exemples du XIX^{ème} siècle montrent une même révérence à l'égard du personnage : citons seulement le modeste dessin de Gigoux au Salon de 1848.⁸³ Pour accompagner le tableau d'Henri Schlésinger *Dernière séance* qui décrit Jean-Jacques Hauer dessinant le portrait de Charlotte Corday en prison, le livret du Salon emprunta une formule à l'*Histoire des Girondins* de Lamartine afin d'immortaliser toute la valeur morale d'un tel acte :

« Charlotte Corday posa avec sérénité devant lui. On eût dit qu'en lui permettant de transmettre ses traits et sa physionomie à la postérité, elle le chargeait de transmettre son âme et son patriotisme visibles aux générations à venir. »⁸⁴

L'art officiel du Second Empire cultivait également le souvenir des monarchistes convaincus comme *M. et Mlle de Sombreuil devant le tribunal de l'Abbaye, le septembre 1792*,⁸⁵ ou bien la princesse de Lamballe, amie et surintendante de la reine Marie-Antoinette, tuée lors des massacres de septembre 1792 et dont l'assassinat était considéré comme l'un des pires actes de la Terreur.⁸⁶ Suivant

⁸² Voir Gabriele Sprigath : « Paul Baudrys Charlotte Corday im Pariser Salon von 1861. Ein Beitrag zur Realismus-Debatte um 1860 », in: *Städel-Jahrbuch*, N.F. 5, 1975, p. 201 et suivantes ; autres exemples de représentation de Charlotte Corday à la même époque : William Borione : *Charlotte Corday*, dessin, 1859 ; Alfred Déhodencq : *Arrestation de Charlotte Corday*, 1853 et 1868 ; Alexandre Roche : *Charlotte Corday*, 1850 ; Jean Gigoux : *Charlotte Corday*, dessin, 1848. Voir sur ce thème l'exposition *Charlotte Corday : Une normande dans la Révolution*, Le Petit-Couronne, 1989, surtout p. 158 et suivantes.

⁸³ Reproduit dans le catalogue d'exposition *Charlotte Corday* (cf. note 82), p. 175. Voir aussi Alfred Déhodencq : *Arrestation de Charlotte Corday* au musée d'Orsay.

⁸⁴ Salon de 1859, n°2715. Voir une représentation de Marat sous le Second Empire : Edouard Michel : *Marat écrivant son journal dans la cave du boucher Legendre*, Salon de 1867, n°1073.

⁸⁵ Marius Abel, Salon de 1863, n°1 (acheté par l'Etat et envoyé au musée de Marseille, voir A.N. F21/113).

⁸⁶ Firmin Girard : *Mort de la princesse de Lamballe, en septembre 1792*, Salon de 1865, n°907. Voir le *Dictionnaire de la Révolution française*, rééd. Nendeln, 1975, 1^{ère} édition 1866-68), vol. 2, p. 247-248.

la rhétorique antirévolutionnaire pratiquée depuis la Restauration, les victimes étaient élevés au rang de nouveaux héros.⁸⁷

Parmi ces victimes, figurait au premier rang la famille royale : Louis XVI fut rarement célébré individuellement, contrairement à sa famille. Comme tant de ses collègues, Henri Coroëgne utilisa une esthétique manichéenne dans son *Dauphin séparé de sa mère* en opposant les sbires de la Terreur plongés dans l'ombre à la famille royale en pleine lumière (ill. p. 214). Le tableau fait appel au sentiment maternel du spectateur qui s'indigne de voir l'héritier du trône brutalement arraché à sa mère.⁸⁸ Nombre de ses collègues peignirent Louis XVII au Temple : le prince y montre toujours un amour pour ses parents et une persévérance exemplaires face aux assauts de violence populaire et grossière. Joseph Beaumé donnait une explication à son tableau exposé en 1863 en précisant que le petit dauphin âgé de huit ans avait refusé de porter le bonnet rouge des Jacobins.⁸⁹ Au Salon suivant, Didier-Alphonse L'Huillier livra un tableau dont il ne reste plus qu'un commentaire écrit de sa main, et qui devait arracher des larmes :

« Louis XVII au Temple (il laisse tomber devant la porte de la prison occupée par ses parents les fleurs qu'il vient de cueillir sur la plate-forme de la tour). »⁹⁰

Il faut remarquer qu'ici comme dans les nombreux cas de scènes de genre anecdotique, apparaît le besoin de préciser par le commentaire un contexte que l'image ne peut pas rendre visible.

Mais le sujet favori entre tous est celui de Marie-Antoinette pour lequel la propre épouse de Napoléon III, l'impératrice Eugénie éprouvait un attachement

⁸⁷ Voir Ruth Kaufmann : *Political Themes and Motifs in French Painting of the Restoration Period*, PhD Londres, 1978, p. 92 et suivantes.

⁸⁸ Salon de 1859, n°687.

⁸⁹ Salon de 1863, n°103.

⁹⁰ Salon de 1864, n°1228 ; voir aussi Nicolas F.O. Tassaert : *Le fils de Louis XVI au Temple*. Salon de 1855 (Exposition universelle), n°403 ; voir aussi Joseph Beaumé : *Louis XVII au Temple*, Salon de 1868, n°159 ; Jacques-Emile Lafon : *Louis XVII à la prison du Temple*, *ibid.*, n°3097. Autre sujet tiré des chroniques de la Terreur : Jean Gigoux : *Une arrestation sous la Terreur*, 1859, musée de Vesoul.

particulier.⁹¹ Les dociles artistes se firent un plaisir d'évoquer les années heureuses que la famille passa peu avant la tourmente révolutionnaire.⁹² Le sujet préféré restait toutefois sa captivité endurée avec courage et dignité. En 1865, Hippolyte de la Charlerie montrait la reine face au tribunal révolutionnaire ; Boichard, Lassalle et Muller⁹³ la décrivaient dans la solitude de sa cellule, à la Conciergerie (ill. p. 215). Dans ses études pour un portrait de la reine rédigeant son testament, Hippolyte Holfeld montre son intention de la transfigurer en martyre chrétienne (ill. p. 215).⁹⁴ Dans tous les cas, on assiste à la mise en scène d'une âme pure et naïve face à la brutalité visible ou suggérée de ses bourreaux.

Une étude plus approfondie prendrait en compte les réactions des critiques d'art et les tendances opposées ;⁹⁵ elle devrait également développer plus longuement et de manière plus documentée la dimension politique des productions artistiques ici brièvement traitées. Il faudrait en plus mieux définir comment se place le Second Empire par rapport à la commémoration de la Révolution française, notamment en comparant avec la manière dont la Monarchie de

⁹¹ Voir Nancy Davenport : « Maenad, Martyr, Mother : Marie-Antoinette transformed », in: *The Consortium of Revolutionary Europe 1750-1850. Proceedings, 1985* ; Athens-Georgia, p. 66-84 ; Idem (cf. note 68), p. 278.

⁹² Exemples : Eugène Bataille d'après Werthmüller : *Marie-Antoinette et ses enfants*, 1867 (Versailles, musée du Château) ; Lucien de Latouche : *Promenades de Marie-Antoinette et de ses enfants à Trianon*, Salon de 1868.

⁹³ Alcide Boichard : *Marie-Antoinette à la Conciergerie*, Salon de 1865, n°224 ; Louis-Simon Lassalle : *Marie-Antoinette à la Conciergerie* ; Ch-L. Muller : *Marie-Antoinette à la Conciergerie*, Salon de 1857, n°182 (Kunstthalle de Hambourg).

⁹⁴ Salon de 1864, n°956. On pourrait aussi citer Jean-Louis Dulong : *Marie-Antoinette, à la Conciergerie, interrogée par les députés Saint-Just et Lebas sur une lettre interceptée*, Salon de 1868, n°867 ; Louis-Antoine-Victor Pellegrin : *La reine à la Conciergerie, octobre 1793*, Salon de 1868, n°1943 ; H.F.J. de Vignon : *Marie-Antoinette à la Conciergerie*, ibidem, n°2505.

⁹⁵ Il faut rappeler que notre étude, concentrée principalement sur les tendances « révisionnistes » en peinture, passe sous silence d'autres peintures d'histoire – assez rares tout de même – également inspirées de la Révolution française. Parmi elles, on citera Louis-Georges Briguibouls : *Robespierre dans la salle du Comité de Salut Public, le 10 thermidor de l'an II*, qui fut présenté au Salon de 1863 (n°280) et fut récompensé d'une médaille de troisième classe. Le tableau montre le cadavre de Robespierre dans une disposition héroïsante qui n'est pas sans rappeler l'effigie davidienne de Marat et sa transfiguration christique. Sur le même thème, voir aussi le tableau d'Alfred Mouillard au même Salon : *Arrestation de Robespierre le 10 thermidor*, Salon de 1863, n°1831.

Juillet s'y était pris. Notre première approche a cependant permis de mettre en place les fondements d'une approche critique de la peinture d'histoire du XIXe siècle, et de tirer quelques conclusions sur ses tendances générales : on observe que la peinture d'histoire tend à aborder les événements historiques sous l'angle des émotions, à relativiser leur importance historique en privilégiant surtout la manière dont ils ont été humainement ressentis. Il est évident que des intentions propagandistes étaient à l'origine de ces nouveaux procédés destinés à provoquer certains effets auprès du public : le fait qu'elles agissaient par des voies indirectes les rendaient d'autant plus efficaces.



Théodore Devilly, Un bivouac en 1812, 1857 (Musée de Metz)



Ernest Hillemacher, Scène d'invasion en 1814,
1849 (Musée de Clermont-Ferrand)



Charles Benvignat, Episode des bombardements de Lille en 1792,
1859 (Lille, Musée des Beaux-Arts)



Charles Muller, Madame Mère, 1861
(Dreux, Musée d'Art et d'Histoire)



Auguste Couder, L'installation du Conseil d'Etat au Luxembourg en 1799,
1856 (Paris, Conseil d'Etat)



Ambroise Garneray, Napoléon revenant de l'île d'Elbe (détail),
1837 (Versailles, musée du Château)



Auguste Vinchon, L'enrôlement des volontaires,
1850/55 (Arcueil, Centre culturel Marius Sidobre)



Isidore Pils, Rouget de Lisle chantant la Marseillaise pour la première fois à Strasbourg, 1849 (Paris, Musée d'Orsay)



Frédéric Legrip, L'empereur Napoléon I donne audience à la marquise de Bonchamps, veuve du général vendéen, 1863 (Musée de Versailles)



Pierre Gourdel, Une famille bretonne fuyant la guerre civile en 1793,
1864 (Musée de Rennes)



Louis Duveau, Une messe en haute mer,
1864 (Musée de Rennes)



Auguste Debay, *Un épisode de 1793 à Nantes*, 1838 (Nantes, Musée des Beaux-Arts)



Paul Delaroche, *Le dernier adieu des Girondins*, 1848/9 (Paris, Musée d'Orsay)



Charles Muller, *Dernier appel des condamnés à mort*,
1850-51 (Versailles, Musée national du Château)



Paul Baudry, Charlotte Corday, 1860 (Musée de Nantes)



Henri Coroënne, *Le Dauphin séparé de sa mère*,
1859 (Munich, Bayerische Staatgemäldesammlungen)



Charles Muller, Marie-Antoinette à la Conciergerie,
1856/7 (Hamburg Kunsthalle)



Hippolyte Holfeld, Marie-Antoinette écrivant son testament,
1864 (Bordeaux, Musée des Beaux Arts)

La Tour Eiffel, monument commémoratif de la Révolution française

I.

Témoignage spectaculaire de l'architecture d'ingénieur, discipline émancipée de l'architecture classique seulement depuis le milieu du XIX^e siècle, la « Tour de 300 mètres » inaugurée en 1889 sonna la glas du style historiciste (ill. pochette). Bientôt baptisée du nom de son constructeur Gustave Eiffel, la tour semblait exaucer un rêve que les contemporains comparaient déjà au mythe de la Tour de Babel. Certains projets anglais et américains avaient actualisé ce projet au début du XIX^e siècle. Après que le rêve de voler dans les airs était devenu réalité peu auparavant, celui de construire une grande tour avait échoué principalement par manque de moyens techniques et avait été rapidement oublié dans les cartons. C'est seulement un demi-siècle plus tard, lorsqu'un Français pensera à mettre à contribution son expérience de la construction des ponts métalliques, que l'idée prendra forme. Le résultat étonne encore aujourd'hui et constitue par excellence l'emblème de la ville de Paris, voire de la France.¹

La Tour Eiffel n'est pas une création isolée; c'est un élément à positionner dans un vaste plan par lequel l'Etat français aspirait à conjuguer le travail de commémoration avec la puissance économique contemporaine. Lorsqu'on décida en 1884 d'organiser une nouvelle exposition universelle à Paris – afin de garder le rythme habituel d'une tous les onze ans, les précédentes ayant eu lieu en 1855, 1867 et 1878 – il fut également décidé de fêter par la même occasion le centenaire de la Révolution française.² Cette initiative révèle la place considéra-

¹ Voir Roland Barthes : *La Tour Eiffel*, Paris, 1989, (1^{ère} édition 1964).

² Voir Brenda Nelms : *The Third Republic and the Centennial of 1789*, New York, 1987.

ble que tenait la Révolution dans les esprits en France, même si elle contrariait l'acception « universelle » du projet d'exposition. En effet, la plupart des autres Etats, notamment ceux qui se réclamaient d'un système monarchique, choisirent de ne pas y prendre part.

Mais une telle exposition contient par principe un sens qui la prédestine à ce genre de commémoration historique. C'est ce qu'expliqua abondamment Edouard Lockroy, un temps ministre de l'Intérieur de la République française, président de la commission d'exposition et partisan le plus enthousiaste du projet de la tour.

« Une Exposition universelle est une totalisation : l'esprit humain arrête une minute son labeur et considère le chemin parcouru, comme un voyageur retourne la tête pour regarder la pente déjà gravie. C'est un moment de détente où la pensée se condense, où les forces se renouvellent. Les hommes admirent leurs conquêtes et se donnent la main. Un grand souffle de fraternité passe sur leurs fronts. »³

En offrant un résumé de l'ensemble des productions humaines, l'exposition universelle se présente comme un événement essentiellement rétrospectif pendant lequel l'homme fait le bilan de toutes les conquêtes matérielles qu'il a réalisées jusqu'alors.⁴ L'exposition convenait donc idéalement à la commémoration de la Révolution française, à la célébration d'un événement historique que l'on considérait comme le point de départ des prouesses de la productivité humaine.

« La Galerie des machines et la Tour Eiffel étaient en germe dans la Déclaration de l'homme »

³ Edouard Monod : *L'Exposition universelle de 1889*, 4 vol., Paris, 1890, préface de Lockroy, vol. 1, p. XXXI.

⁴ Deborah Silverman fait remarquer que la vision linéaire du progrès constitue l'un des piliers de l'exposition. Voir Deborah Silverman : « The Paris Exhibition of 1889. Architecture and the Crisis of Individualism », in: *Oppositions*, n°8, 1977, p. 7-91, p. 80.

déclare Eugène-Melchior de Vogüé.⁵ Les grands progrès effectués en mécanique dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, notamment par l'emploi de l'énergie électrique et de la technique de communication, étaient ainsi considérées comme le résultat d'une émancipation apparue à la fin du XVIII^{ème} siècle. Grâce à ce mouvement hérité des Lumières, la performance individuelle supplantait le rang social, l'avenir s'ouvrait et permettait d'échapper enfin aux ténèbres d'un passé traditionaliste. Pour Eiffel lui-même, la tour symbolisait le « siècle de l'industrie et de la science » qui prit naissance selon lui avec les grandes découvertes de la fin du XVIII^{ème} siècle et la Révolution de 1789.⁶ Il décida de faire figurer de manière bien visible, sur les plans de sustentation de la tour, les noms des 72 scientifiques ayant apporté des progrès remarquables depuis 1789. Le rapport direct entre la Révolution et les avancées industrielles et scientifiques fut clairement mis en scène lors d'une fête donnée par Eiffel, à l'issue de l'exposition, dans l'appartement qu'il avait aménagé au sommet de la tour. En présence de son inventeur Thomas Alva Edison, il porta le phonographe sur les fonts baptismaux en faisant écouter la *Marseillaise* aux invités.⁷ Jules Simon, républicain de la première heure, écrivait ces paroles visionnaires dans l'article paru dans le *Guide officiel de la Tour Eiffel* :

« Au second étage, et surtout sur la plus haute plateforme, on découvre un paysage tel que les yeux de l'homme n'en ont jamais vu. C'est là-haut qu'il fait bon philosopher sur la marche des siècles ».⁸

Le voyageur dont parlait Lockroy, « qui retourne la tête pour regarder la pente déjà gravie », fait penser au visiteur de la tour contemplant le paysage parisien. Les monuments du passé, à commencer par la minuscule cathédrale Notre-Dame sur l'île de la Cité, lui apparaissent comme les vestiges d'une histoire précédent l'ère à laquelle il appartient. La différence de hauteur suscite une

⁵ Eugène-Melchior de Vogüé : *Remarques sur l'Exposition du centenaire*, Paris, 1889, p. 6.

⁶ Henri Loyrette : *Gustave Eiffel*, Fribourg, 1986, p. 114. Voir aussi la description remarquable de Miriam Levin : Catalogue de l'exposition *When the Eiffel-Tower was New. French Visions of Progress at the Centennial of the Revolution*, Mount Holyoke College Art Museum 1989, p. 13.

⁷ Dominique Frémy : *Quid de la tour Eiffel*, Paris, 1989 p. 61.

⁸ Loyrette (cf. note 6), p. 172.

impression de domination physique correspondant au sentiment moral d'avoir gravi un sommet.⁹ Il faut souligner à ce propos que la tour Eiffel fut volontiers assimilée à une nouvelle église, un temple de la perfection atteinte dans l'ici-bas, ce que la religion de l'au-delà avait négligé pendant des siècles et qui correspondait parfaitement à la politique d'éducation du gouvernement républicain des années 1880.¹⁰ On peut ici convoquer le souvenir d'un projet qui vit également le jour à l'occasion de l'Exposition universelle et trahissait un lien de parenté implicite avec la tour. Alfred Stevens et Henri Gervex érigèrent dans le jardin des Tuileries une rotonde dans laquelle ils exposèrent leur panorama « Histoire du siècle ». Plusieurs centaines de personnes représentaient par ordre chronologique le mouvement révolutionnaire de l'époque comprise en 1789 et 1889. De même que le visiteur pouvait faire l'expérience visuelle de l'Histoire de France en haut de la Tour Eiffel, il pouvait, en se plaçant au centre du panorama, contempler l'ensemble du siècle passé. Victor Hugo, auteur de *La Légende des siècles*, poème conçu comme une épopée du progrès, qui avait énergiquement soutenu Lockroy et le projet de tour, occupait une place centrale dans le panorama comme *praeceptor saeculi*.¹¹

Il ne faut pas simplement attribuer le choix lexical de Lockroy au lyrisme du rhéteur, car il correspond précisément à la conception républicaine du travail et de la société, reprise par Eiffel avec sa tour. Cette construction n'a pas de fonction directement identifiable ; de plus, c'est un monument commémoratif qui se différencie des autres plus traditionnels en ce qu'il ne fait pas d'allusion iconographique directe à ce qu'il commémore : il le symbolise. C'est à ce double titre que la tour résume ce que formulait la rhétorique communautaire du discours de Lockroy. Nous allons tenter de démontrer cette thèse dans une partie ultérieure de notre étude en essayant en même temps de prouver le caractère

⁹ Voir R. Barthes (cf. note 1), p. 20.

¹⁰ E.-M. de Vogüé ajoute à ses *Remarques sur l'Exposition du Centenaire* (cf. note 5) un dialogue entre l'ancienne et la nouvelle tour, dans lequel ces principes sont thématés (p. 24).

¹¹ En 1879, le poète avait déjà salué avec emphase un premier projet de tour déposé par Eiffel, dans lequel il voyait « une spirale démesurée où l'humanité gravite dans cette ascension éternelle » (Monod, cf. note 3, p. XXV). Concernant le rôle absolument essentiel joué par Victor Hugo dans le renforcement de la conscience républicaine à cette époque, voir Avner Ben-Amos : « Les funérailles de Victor Hugo. Apothéose de l'événement spectacle », in: Pierre Nora (dir.) : *Les lieux de mémoire*, vol. 1 (*La République*), Paris 1984, p. 473 ff.

plus ou moins ouvertement démocratique et égalitaire du monument. Mais auparavant précisons les conditions dans lesquelles le monument fut édifié.

II.

Dès 1884 avait été décidé que l'exposition serait l'occasion d'édifier quelque chose que l'humanité n'aurait encore jamais vu, sans qu'il soit encore précisément question d'une tour. Relevés du traumatisme de la défaite de 1870 face à la Prusse, parvenus depuis quelques années à l'assurance que le système républicain était le régime qui convenait le mieux à l'esprit de la nation française, les organisateurs exprimaient la confiance nouvellement retrouvée. Le projet d'une tour démesurément élevée, qui fut effectivement accueillie comme le signe d'une France enfin rétablie,¹² fut apporté quelques mois plus tard par deux collaborateurs d'une agence d'ingénieur qui s'était signalée au cours des décennies précédentes dans le monde entier par la construction de ponts et viaducs particulièrement audacieux. Maurice Koechlin et Emile Nouguié suggèrent dans leur projet l'emploi d'un matériau dont la capacité de charge était particulièrement indiquée pour les grandes structures : la fonte. Après qu'il parvinrent à convaincre leur employeur, Gustave Eiffel, qui était peu intéressé au début, ils présentèrent leur projet à la commission de sélection qui, parmi près de 700 projets – notamment un projet de guillotine surdimensionnée – se prononça pour celui de l'agence Eiffel.

Nous ne développerons pas ici chacune des différentes phases successives de construction. Il faut cependant mentionner certains faits essentiels pour ce qu'ils conditionnèrent la conception de la tour et qu'ils furent décisifs dans la manière dont elle fut accueillie par l'opinion publique, réception qui intéresse particulièrement notre étude. La construction de la tour débuta au printemps 1887, de sorte qu'il restait exactement deux ans pour la terminer. Même si cette performance inspire encore le respect aujourd'hui, elle n'est toutefois rien d'autre que le résultat d'une évolution de l'histoire de l'architecture qui remonte à la cathédrale gothique. A cette époque déjà avait débuté un processus de

¹² Voir le discours de M. Jansen : « La Tour Eiffel » (discours prononcé au 13^e banquet de la conférence « Scientia »), in: *Revue scientifique*, 20 avril 1889.

rationalisation du chantier, de normalisation des matériaux et de division des tâches, qui atteint la perfection avec le chantier de la Tour Eiffel. Si le centre névralgique du processus de construction s'était déplacé, pour la cathédrale gothique, de la réalisation à la planification du chantier, ce phénomène atteint la perfection en 1889:¹³ plus de 12 000 dessins furent réalisés à l'agence dont les ingénieurs prévirent l'ensemble des travaux de réalisation jusqu'au moindre détail. Ils permirent ainsi de transférer la majeure partie des travaux de construction au niveau de la fabrication des éléments de fonte dans une des usines que possédait Eiffel au nord de Paris, d'où ils étaient livrés au Champ-de-Mars. Les contemporains avaient ainsi pu observer qu'à cet endroit l'activité du chantier était assez limitée et se déroulait selon un schéma relativement simple à comprendre.¹⁴ Ce processus extrêmement rationnel avait une conséquence toujours abondamment colportée et assez étonnante effectivement : c'est seulement lorsque le bâtiment atteint 58 mètres de hauteur qu'il fallut opérer une légère correction aux contre-fiches de la fonte car le matériel préfabriqué était défectueux. 250 ouvriers qui travaillaient pratiquement selon le principe du montage à la chaîne assemblèrent les éléments au moyen de plus d'un million de rivets : ce n'est qu'à 58 mètres que l'on constata que l'un des sept millions de trous percés pour les rivets était trop décalé pour permettre un assemblage avec un autre élément. Mais même dans ce cas, le matériel retournait à l'usine : on ne travaillait jamais la fonte sur place.

« Le but de ces éléments de fonte n'est pas la parcelle spécifique de construction mais le marché universel, non plus la forme imaginée par un individu, mais l'économie à l'état pur ».¹⁵

¹³ Ce n'est sans doute pas un hasard si les théories d'architecture favorables à l'emploi du métal se réfèrent volontiers au modèle gothique et considéraient l'architecture à partir de la Renaissance comme une régression. Cela ne concerne pas seulement Viollet-le-Duc.

¹⁴ Voir *Le Matin*, 13 septembre 1887.

¹⁵ Georg Kohlmaier : « Die Rolle des Eisens in der Architekturtheorie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts », in: Deutsches Nationalkomitee von ICOMOS der Bundesrepublik Deutschland (dir.) : *Eisen-Architektur. Die Rolle des Eisens in der historischen Architektur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Hanovre, 1982, p. 1.

Telle est la logique du processus, telles sont les caractéristiques non seulement phénoménologiques mais aussi ontologiques de cette architecture révolutionnaire.¹⁶

Dans sa conception, la tour est simple à définir. Seize supports verticaux rassemblés en quatre piliers s'élancent en hauteur, maintenus ensemble par la première large plate-forme destinée à accueillir les visiteurs. Au-delà de la seconde plateforme, les seize pilônes s'unissent en un seul. Les fondations consistent en de gigantesques massifs de pierre souterrains pourvus d'un système de pompes hydrauliques pour assurer une verticalité parfaite. La proximité avec le fleuve rendait la question des fondations particulièrement délicate d'un point de vue technique, étant donné qu'il fallait compter avec une certaine instabilité du sol. On choisit donc une structure en arc pour les supports – comme pour les ponts – afin de ménager la poussée vers le bas de la manière la plus avantageuse.

Même avec des fondations encore plus stables, une construction traditionnelle en pierre d'une telle hauteur n'aurait jamais été possible. Principalement parce que la force des vents au-delà d'une certaine altitude sur une large surface aurait nécessairement fait céder l'édifice. Des projets comme celui de Jules Bourdais qui prévoyait la construction d'une tour en pierre, furent en effet écartées du concours pour cette raison (ill. p. 237). La construction en charpente métallique permettait d'ajouter les surfaces et de réduire ainsi considérablement la prise au vent, de sorte que l'amplitude du balancement que peut provoquer un ouragan à la tête de la tour n'excède pas 12 cm, ce qui ne présente aucun problème pour ce matériau flexible.

L'abolition des traditionnelles structures murales donnait à la tour un aspect filigrané. Et bien que 7000 tonnes de fonte aient été employées, trois expériences de calcul ont montré que la tour était proportionnellement bien légère par rapport à sa taille. Si l'on réduit la tour au millième de sa taille réelle en respectant scrupuleusement les proportions, cela donne une tour de 30 centimètres dont la masse n'excède pas sept grammes. Le calcul suivant est encore plus

¹⁶ Pour la réception lucide de ce phénomène en littérature, voir Karlheinz Stierle : « Imaginäre Räume. Eisenarchitektur in der Literatur des 19. Jahrhunderts », in: H. Pfeiffer (dir.) : *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, Munich, 1987, p. 281 et suivantes.

spectaculaire : un cylindre haut de 300 mètres rempli d'air, ayant pour diamètre celui de la tour à sa base, serait plus lourd que la tour elle-même.¹⁷ La troisième expérience éclaire définitivement les choses. Admettons que l'on compresse la quantité complète de fonte nécessaire à l'édifice sous la forme d'une plaque de surface égale à celle de la tour à sa base : cette plaque serait épaisse de 6 cm.¹⁸ La quantité de matière par unité de volume est donc extrêmement faible.

III.

Cette construction s'avère ainsi très efficace et reflète les standards de production employés partout au XIX^e siècle, particulièrement dans la technique des transports – des vélocipèdes aux chemins de fer.¹⁹ Mais ces faits conduisaient précisément à de grandes inquiétudes pour un public dont les critères esthétiques se référaient toujours à la pratique classique et académique. Hans Straub, l'historien le plus important de l'architecture d'ingénieur après Siegfried Giedion, a magnifiquement décrit cette différence lorsqu'il opposait le caractère individuel de l'élément architectural traditionnel, à l'apparition bidimensionnelle du produit industriel fabriqué en série. Si l'on oppose le noble chapiteau de colonne d'un ordre d'architecture classique à une simple et sordide poutrelle de fonte comme la tour Eiffel en comporte des milliers, la différence devient évidente.²⁰ Selon les traditionalistes, le chapiteau est le résultat d'un processus artistique et intellectuel, la poutrelle n'est que la mise en forme d'une petite quantité de matière première.²¹ Tandis que le chapiteau est de la matière formée par l'esprit, la poutrelle est une fonction devenue matière. Avec la Tour Eiffel, le

¹⁷ Voir Frémy (cf. note 7), p. 28.

¹⁸ Christian Schädlich : « Der Baustoff Eisen als Grundlage für die Herausbildung qualitativ neuer Baukonstruktionen im 19. Jahrhundert », in : R. Graefe (dir.) : *Zur Geschichte des Konstruierens*, Stuttgart, 1989, p. 147.

¹⁹ Joachim Krause : « Versuch, aufs Fahrrad zu kommen. Zur Technik und Ästhetik der Velo-Evolution » in : Catalogue de l'exposition *Zwischen Fahrrad und Fließband. Culture technique in Frankreich 1889-1937*, Berlin, 1986, p. 64.

²⁰ Hans Straub : *Geschichte der Ingenieurbauplastik*, Bâle/Stuttgart, 1975, p. 227.

²¹ Miriam Levin : *Republican Art and Ideology in Late Nineteenth Century France*. Ann Arbor, 1986, p. 133.

fonctionnalisme radical de l'architecture d'ingénieur montre pour la première fois son vrai visage.²² Le déguisement antiquisant ou historiciste était aboli, derrière lequel les charpentes métalliques étaient traditionnellement cachées. Le meilleur exemple de cette pratique sont les gares parisiennes du XIX^{ème} siècle dans lesquelles un hall d'entrée, dévolu à la représentation et construit selon les règles classiques, précède toujours l'espace fonctionnel dévolu aux quais conçu selon les préceptes des ingénieurs.²³ Dans le cas de la tour, la pure fonctionnalité de l'édifice est au premier plan; dans le contexte très symbolique et connoté de l'exposition universelle, la tour a été reçue comme un affront, d'autant plus qu'elle avait l'impudence de ne répondre à aucune utilité particulière, et de révoquer ainsi ce que l'on attribuait à tout objet technique.²⁴ Etant donné que le domaine technique gagnait à cette époque toujours plus de terrain, en particulier en architecture, ce refus d'accepter la tour ressemble à un combat d'arrière-garde.

Les nombreux adversaires, principalement issus d'un milieu académique et élitiste, s'étaient déjà adressés au public avant le début du chantier au début de l'année 1887 principalement en raison du fait qu'ils avaient su que la tour ne serait pas une construction éphémère, qu'elle ne serait pas détruite après l'exposition universelle et perdurerait donc.²⁵ La promesse astucieuse d'Eiffel, expliquant qu'il suffirait de dépenser un dixième des frais de construction – qui s'élevaient à sept millions de francs – pour démonter totalement la tour et la

²² Gustave Eiffel : « Les vraies conditions des forces statiques ne sont-elles pas en même temps les secrètes conditions de l'harmonie ! Le premier principe de l'esthétique architectonique exige que les principaux traits d'un édifice doivent être déterminés par une adaptation complète à leur fonction. » Cité d'après Eric Schild : *Zwischen Glaspalast und Palais des Illusions. Form und Konstruktion im 19. Jahrhundert*, Francfort/Vienne, 1967, p. 147.

²³ Ibidem, p. 136. Lockroy, dans son apologie de la Tour Eiffel, critiquait sévèrement cette pratique et en concluait que l'art moderne d'inspiration démocratique n'avait pas encore trouvé son expression architecturale. Voir Monod (cf. note 3), p. XXVI.

²⁴ Voir Françoise Gallard : « La Tour Eiffel ou les paradoxes de la modernité », in: *Revue des sciences humaines*, n°218 (1990-2), p. 124-125. Une argumentation similaire caractérise la campagne de propagande menée par la revue *La Construction moderne*, qui, comme son titre ne l'indique pas, tient un discours très conventionnel et académique. Voir les articles dans les numéros suivants : vol. 1/1885-1886 (p. 345, 383, 399, 427,467-468, 539-540, 578) ; vol. 2/1886-1887 (p. 13, 61, 63, 118, 133-134, 217, 219, 229), vol. 3/1887-88 (p.102).

²⁵ Henri Loyrette : « La Tour Eiffel », in Pierre Nora (dir.) : *Les Lieux de mémoire*, vol. 3 (*Les France – de l'Archive à l'Emblème*), Paris, 1992, p. 481.

remonter ailleurs, ne suffit pas à calmer les craintes. En effet, cette conception extrêmement pratique, qui soumet le chef-d'œuvre aux contingences de l'actualité, ne correspondait absolument pas à la conception élevée de l'architecture qu'affectionnaient des traditionalistes. Les critiques se concentraient sur la taille gigantesque et non monumentale de l'édifice, une grandeur d'ordre quantitatif et non qualitatif qui écraserait le reste du paysage parisien et ses nombreux chefs-d'œuvre historiques. Outre les dimensions monstrueuses, on reprochait à la tour une gracilité digne d'un squelette, une apparence proche d'une carcasse à laquelle manquerait un revêtement en dalles de pierre ; on critiquait la couleur brun-rouge criarde dont elle avait été peinte;²⁶ certains affirmaient y reconnaître une cheminée d'usine ; dans l'ensemble on ne lui trouvait aucune beauté, aucun style.²⁷ Ce reproche a longtemps survécu en France, maintenu par une culture officielle encore durablement orientée vers le classicisme et l'académisme au XXe siècle:²⁸ ce n'est qu'en 1964 que la Tour Eiffel fut classée à l'Inventaire des monuments historiques.²⁹

Symbole industriel par son apparence et son mode de création, la tour suscitait les vives protestations des artistes traditionalistes : à leurs yeux, art et industrie devaient rester strictement séparés. La sentence du chef d'école Ingres, qui prônait encore tard dans le siècle l'Antiquité comme modèle absolu, est catégorique :

« D'industrie, nous n'en voulons pas. Qu'elle reste à sa place et ne vienne pas s'établir sur les marches de notre école ».³⁰

²⁶ Sur l'idéologie d'une architecture en couleur à la fin du XIX^e siècle, voir Ruth-Maria Ullrich : « Les Grands Magasins : Pariser Ingenieurarchitektur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts », in: *Eisen-Architektur* (cf. note 15), p. 81.

²⁷ On trouve une belle synthèse de tous ces arguments chez Armand Lanoux : *La Tour Eiffel*, Paris, 1980.

²⁸ Voir Patricia Mainardi : *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge, 1993, p. 4.

²⁹ Loyrette, (cf. note 25), p. 475.

³⁰ Voir Charles Braibant : *Histoire de la Tour Eiffel*, Paris, 1964, p. 19.

Ingres s'adressait surtout à la pression de l'Etat, clairement sensible depuis la Révolution française, qui encourageait la fusion des forces de création artistiques et industrielles pour améliorer la production nationale.

« L'industrie, faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie »³¹

lui reprochait le critique d'art Charles Baudelaire, non sans raison. La Troisième République préféra apporter son soutien aux arts appliqués aux dépens des beaux-arts ; l'art, jusqu'ici idéaliste par principe, changea par conséquent de caractère.³² S'il fallait définir le noyau de la politique artistique républicaine des années 1880, nous partirions de la constatation suivante : le régime républicain, qui faisait entrer pour la première fois la masse des travailleurs et des classes moyennes dans le jeu politique, tentait également d'attirer l'art à soi. Délaissant les classes supérieures auxquelles il était primitivement attaché, l'art avait un rôle à jouer dans la formation et le quotidien des gens simples.³³ Nous reviendrons plus loin sur ce chapitre.

Avec la Tour Eiffel, l'industrie reprenait intempestivement ses droits en plein centre de Paris, après que les aménagements haussmanniens l'avaient repoussée en bordure de la ville.³⁴ Elle revenait non pas sous la forme d'un bâtiment dévolu à la production, mais sous la forme d'un monument qui affirmait clairement le fait qu'il avait non pas été « créé » au sens artistique du terme, mais « produit », comme le résultat d'un calcul rigoureux et non comme l'émanation d'une imagination artistique. « Production » : cette catégorie opposée à « création », que certaines personnes déjà mentionnées rattachaient à l'idée d'un phénomène « quantitatif », « de masse », amène facilement à la notion de « démocratique ». Le discours artistique du XIX^e siècle est toujours plus ou

³¹ Charles Baudelaire : « Salon de 1859 », in: *Oeuvres complètes en 17 vol.*, Paris, 1922-1953, vol. 2, p. 270.

³² Sur les conditions de cette évolution des arts, voir Karlheinz Barck : « Kunst und Industrie bei Léon de Laborde und Gottfried Semper », in: Pfeiffer (cf. note 16), p. 24 et suivantes, et Georg Maag : *Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen. Synchronische Analyse einer Epochenschwelle*, Munich, 1986.

³³ Voir à ce propos les travaux de Miriam Levin (cf. note 21).

³⁴ Loyrette (cf. note 25), p. 482.

moins politisé – même si c’est souvent de manière moins directe qu’on ne croit. François Coppée qualifiait la tour de « rêve de Yankee » et ne ménageait pas ses sarcasmes à l’égard des attractions qui peuplaient chaque étage de l’édifice :

« Edifice de décadence / Sur quoi, tout à l’heure, on lira : « Ici on boit, ici on danse. » / Qui sait, sur l’air du Ça ira? ». ³⁵

Le mépris à l’égard des plaisirs du peuple se mêle ici à la crainte d’insurrections potentielles rappelées par le chant révolutionnaire. L’aversion pour le vil peuple s’exprime également chez Guy de Maupassant dont la légende rapporte qu’il montait très souvent sur la tour dans le simple but de ne plus la voir, et qui fustigeait la chaleur, la poussière, la puanteur des masses qui s’adonnaient aux attractions et divertissements proposés à chaque étage de la tour. On pourrait encore mentionner bien d’autres réactions du même genre : les classes supérieures de Paris semblent avoir boudé la tour autant que l’exposition universelle dans son ensemble. Le fait que l’ensemble de la manifestation ait été ouvertement relié à la commémoration de la Révolution n’est sans doute pas étranger à la répulsion éprouvée par ces sphères sociales. ³⁶ Révélatrice est la constatation résignée de Maupassant, qui voit dans la tour « le triomphe complet de la démocratie », une forme de gouvernement qui, selon lui, se caractérise par le fait suivant : le seul facteur de différenciation sociale en démocratie est la fortune financière de chacun. ³⁷ On remarque globalement que chez les critiques élitistes de la modernité, démocratisation est souvent synonyme d’un pouvoir croissant de l’argent. Même Joris-Karl Huysmans, pourtant bien disposé envers le projet à l’origine, parle d’un

³⁵ Lanoux (cf. note 27), p. 56.

³⁶ Voir Braibant (cf. note 30), p.154 ; Charles Rearick (*Pleasures of the Belle Epoque : Entertainment and Festivity in Turn of the Century France*, New Haven, 1985, p. 4, 91, 100-101, 111, 115, 134, 144 et suivantes) témoigne de l’inquiétude que ce genre de manifestations de masse suscitait dans les cercles conservateurs.

³⁷ Lanoux (cf. note 27), p. 55. Voir Christian Asendorf : « Der Eiffelturm », in: *Zwischen Fahrrad und Fliessband* (cf. note 19), p. 112.

« clocher de la nouvelle église dans laquelle se célèbre le service divin de la haute Banque ». ³⁸

Il met ainsi l'accent sur un aspect qui hypothéquera gravement le développement de la démocratie dans la première moitié du XX^{ème} siècle.

La manière dont la tour a été accueillie dans l'opinion semble confirmer l'importance des schémas socio-politiques. Le monument a été apprécié d'emblée par le peuple, c'est-à-dire dans les milieux où la politique artistique républicaine prenait sa source.

« Jamais monument excita davantage la curiosité et l'admiration publiques. Qui donc, dans les contrées inexplorées, dans les provinces les plus éloignées, dans les villages les moins connus, ignore le nom d'Eiffel et l'existence de sa Tour gigantesque ? » ³⁹

La presse contemporaine se fait souvent l'écho des vastes flux de curieux qui peuplaient déjà le chantier. Les journaux républicains sont dans l'ensemble plus favorables au projet que la presse de droite. Eiffel invoque volontiers l'enthousiasme populaire pour répondre à ses détracteurs. ⁴⁰ Les conservateurs font jouer à plein leurs réserves fondées sur des considérations idéologiques. L'hostilité du clergé était inévitable, qui utilise dans un sens négatif la comparaison avec la mythique Tour de Babel. *L'Univers*, journal ultramontain, parle d'un « monument de vanité » et ne cache pas son mépris ni son ironie lorsqu'il imagine à l'avance comment, lors de l'inauguration début avril 1889, la tour se transformera en « la grande auberge et la grande salle de danse du monde ».

³⁸ Cité d'après Lanoux (cf. note 27), p. 51.

³⁹ Henry Girard : *La Tour Eiffel de 300 mètres*, Paris, 1890, p. 9. Voir aussi l'article paru dans *Le Temps* au 31 mars 1889 : « Le dimanche, des foules innombrables affluent de tous les points de la ville s'entassent aux alentours pour le contempler. Je sais bien que c'est précisément pour cela que quelques raffinés continueront à en parler avec une orgueilleuse horreur ». Ici aussi est soulignée la séparation presque sociale qui oppose laudateurs et détracteurs. Voir également le rapport de Richard Kaufmann en 1889 dans le catalogue de l'exposition *The Eiffel Tower. A Tour de force*. Paris/NewYork, 1988, p. 55-56.

⁴⁰ Gustave Eiffel : « Conférence sur la Tour de 300 mètres », in: Idem : *L'architecture métallique*, Paris, 1996, p. 78-79.

L'Église considère l'ensemble de l'exposition universelle comme une entreprise par laquelle la France montre « à l'Europe tout le superflu de la civilisation ». ⁴¹ Même chose pour la *Gazette de France*, organe royaliste, qui supposait qu'Eiffel ne serait jamais parvenu à réaliser son projet s'il n'avait pas manigancé avec le ministère. Comme Maupassant et Coppée, la *Gazette* englobe la Tour et la modernité en général dans une condamnation sans appel. La construction surdimensionnée, le métro souterrain et le téléphone récemment mis au point par Edison incarnent pour les réactionnaires la vanité du présent, dont l'origine est à situer dans l'empire financier américain. ⁴² C'est sans doute là-bas que la Tour Eiffel aurait été le plus chaleureusement accueillie, un continent où l'on se vantait de posséder les fleuves les plus larges, les grottes les plus profondes et les immeubles les plus hauts. ⁴³ Dans le *Monde*, journal catholique-conservateur à tendance monarchiste, Henri Dac s'obstine à souligner la laideur de la tour alors que de nombreux anciens critiques avaient changé favorablement d'avis sur elle. La teinte idéologique de son propos transparait clairement lorsqu'il invoque avec une mélancolie nostalgique la beauté de la cathédrale de Strasbourg par opposition à la tour Eiffel. ⁴⁴

A la critique d'ordre conservateur et religieux s'ajoute une critique plus socio-politique provenant des élites anciennes qui considèrent avec inquiétude la sollicitude des républicains envers les masses. Ces aristocrates d'esprit estiment que leur position culturelle dominante est menacée. Le seul fait de vouloir rendre l'exposition universelle accessible aux classes ouvrières mettait selon eux la réputation nationale en danger. ⁴⁵ En effet, l'histoire des rapports au travail avait été promue comme thème central de la manifestation, et la tour elle-même avait été célébrée comme un emblème de la performance du travail moderne.

⁴¹ *L'Univers*, 1er, 2 et 8 avril 1889. Voir aussi Loyrette (cf. note 6) : « Pour certains, elle apparaîtrait en ces temps de républicanisme fervent ou contesté, au moment où l'on veut célébrer avec éclat le centenaire de la Révolution française, comme la victoire des loges maçonniques sur les partis cléricaux ; une bonne mystification dirigée contre les curés, la revanche du vieil échec des maçons de Senaar : la science tout puissante élève la Babel que le Dieu de la Bible avait interdite. » (p. 107).

⁴² *Gazette de France*, 3 et 15 février 1887.

⁴³ *Ibid.*, 24 février 1887.

⁴⁴ *Le Monde*, 26 avril 1889.

⁴⁵ Lockroy se fait en tout cas l'écho de cette affirmation. Voir note 3, p. XVI.

On pouvait voir Eiffel sur une affiche tenant un instrument de mesure mais revêtu d'un tablier d'ouvrier, de sorte qu'il symbolise un rapport harmonieux entre l'effort intellectuel et le travail manuel, sans lequel une telle entreprise n'aurait pas pu aboutir, aux yeux des républicains (ill. p. 237). Dans les discours célébrant la fin du chantier, on souligne toujours l'idée d'un engagement collectif du chef de chantier avec ses ouvriers.⁴⁶ C'est précisément cet aspect qui rencontre l'hostilité dans certains milieux. Un certain Carle des Perrières – au nom programmatique – incarne ce point de vue dans un article morose paru dans *Le Gaulois*. Face à l'invasion du Champ-de-Mars par les masses populaires, il ne reste plus au Parisien qu'à fuir à la campagne :

« Et nous n'aurons qu'un souci, par la belle journée de printemps, tandis qu'un petit vent frais ride la surface de l'eau, une fois nos avirons bordés, une seule note troublante qui nous rappelle les ennuis du lendemain, c'est que, des bords les plus reculés de l'Oise, on peut voir la Tour Eiffel ! »⁴⁷

On ne parle naturellement ici que du Parisien aisé, évoqué dans le vieux rêve européen du « vivre en noble homme ». ⁴⁸ Tout le monde parlait du fait que la tour Eiffel était visible de partout ; chez ce chroniqueur, cette visibilité omniprésente est vécue comme une menace, elle rappelle le caractère éphémère du rêve aristocratique, le prosaïsme de la vie contemporaine, prosaïsme régulièrement évoqué quand on parlait d'Amérique.⁴⁹

IV.

La structure de la tour semble confirmer les reproches formulés par Maupasant et ses collègues journalistes conservateurs. Le monument est formé d'une

⁴⁶ Voir Fernand Xau : « L'achèvement de la Tour Eiffel », in: *L'Echo de Paris*, 2 avril 1889.

⁴⁷ Carle des Perrières : « Courrier de Paris », in: *Le Gaulois*, 6 mai 1889.

⁴⁸ Sur le principe anti-citadin des légitimistes conservateurs, voir Robert Locke : *French Legitimist and the Politics of Moral Order in the Early Third Republic*, Princeton, 1974.

⁴⁹ Voir aussi le récit burlesque d'Emile Bergerat : « La victime de la Tour Eiffel », in: *Gil-Blas*, 24 mars 1889, où il met en scène un bel-esprit parisien tellement oppressé par la vue de la tour qu'il finit par se suicider.

myriade d'éléments préfabriqués plus ou moins identiques ; de cette accumulation naît un édifice qui n'en reste pas moins, aux yeux du classicisme, une simple somme d'éléments. Il n'y a en effet dans la tour plus aucune hiérarchisation structurelle subordonnant les éléments entre eux en fonction de leur place par rapport au centre et à la périphérie.⁵⁰

Le parallélisme entre dimension artistique et dimension sociopolitique apparaît surtout dans l'opposition entre art académique et art officiel, comme Patricia Mainardi l'a montré dans son ouvrage traitant de la fin du Salon au début de la Troisième République. Le monde académique avait exigé tout au long du XIXe siècle un respect absolu envers le statut aristocratique et élitaire des Beaux-arts qui obéissent aux normes du Beau éternel et refusent d'être associés à l'activité industrielle. Passés presque totalement sous la protection exclusive de l'Etat depuis la disparition du mécénat de l'Eglise et de la Cour, les Beaux-arts devaient toutefois se soumettre toujours plus aux nécessités de la commercialisation. Ce phénomène – encouragé par l'Etat lui-même et placé sous le signe de la démocratisation nécessaire – atteint un premier sommet au début de la Troisième République et contribua à marginaliser toujours plus l'Académie. Cette institution, qui, dans les années 1860, avait déjà perdu son influence sur l'Ecole des Beaux-Arts, le seul établissement de formation des artistes, dut renoncer au début des années 1880 à diriger le Salon, première institution d'exposition artistique.⁵¹ Les porte-paroles républicains y voyaient une victoire de la liberté sur le despotisme des institutions antérieures à l'ère démocratique. Mais Charles Gounod – un des initiateurs des protestations élevées contre la Tour Eiffel – avait défendu en 1883 la vérité de l'art classique contre cette liberté⁵² qui pour lui représentait la victoire des viles demandes commerciales sur l'éternelle valeur du domaine esthétique. Ce phénomène expliquait selon lui notamment le fait que l'intérêt du public délaissait malheureusement le genre grave de la peinture d'histoire au profit du plaisir facile du portrait et de la scène de genre. La Troisième République encourageait par-

⁵⁰ Voir Levin (cf. note 21), p. 44 ; Idem (cf. note 6), p. 23.

⁵¹ Voir à propos de la politique artistique de la Troisième République Michael Orwicz : « Anti-academism and State Power in the Early Third Republic », in: *Art History*, n°14, 1991, p. 571-585.

⁵² Voir Mainardi (cf. note 28), p. 21.

ticulièrement les initiatives d'application de l'art à l'industrie : dans le domaine de l'artisanat d'art, son soutien allait à l'architecture proche de la haute technologie et prometteuse en terme de politique industrielle, comme le montre la tour Eiffel ;⁵³ l'Etat apportait également son soutien à des projets de décoration d'édifices publics qui se différenciaient de la tradition. Si au milieu du siècle on considérait ces travaux comme le terrain d'expression du strict idéal de l'art classique, ils devinrent dans les années 1870, dans la théorie comme dans la pratique, le lieu privilégié de la belle apparence, de l'évasion esthétique et de la réalisation des rêves individuels. Par cette conception, ils s'apparentaient aux chants des sirènes prometteurs et séduisants du monde des marchandises, tels que les Grands Magasins parisiens savaient les déployer au tournant du siècle.⁵⁴ Charles Garnier, autre adversaire de la tour Eiffel, commente ce phénomène avec beaucoup d'âpreté dans un article intitulé « Art et progrès » : l'art ne connaîtra le salut qu'à l'instant où il délaissera le délire du progrès tellement en vogue – Garnier pense autant à l'industrie en expansion qu'à la politique artistique du gouvernement républicain – et qu'il retournera à ses vraies valeurs. Tout le reste ne mène qu'à rendre l'art banal et plat.⁵⁵ Ces arguments prennent appui sur une tentative séculaire d'accentuer la différence qui sépare l'art des sciences et de la technique.⁵⁶ Là où ces dernières couraient d'un triomphe à l'autre, l'art semblait stagner et souffrir d'un doute croissant de légitimité. Les idéologues républicains y virent une opportunité à saisir : faire de l'art une entreprise de services pour le quotidien ; les académiciens se réfugièrent dans un modèle compensatoire où l'on invoquait, parmi les principes transmis par la tradition, rien de moins que le principe de vérité. L'avant-garde tracerait quelques années plus tard une troisième voie bien plus radicale.

Nous avons vu que la réception de la tour dans l'opinion la plus large était très différente : le succès fut immédiat. La tour attirait particulièrement le public provincial qui n'avait pas de vœu plus cher que de venir à Paris pour voir le mo-

⁵³ Ibidem, p. 134.

⁵⁴ Marie-Jeannine Aquilino : « Painted Promises : The Politics of Public Art in Late Nineteenth Century France », in: *Art Bulletin*, n°75, 1993, p. 697 et suivantes.

⁵⁵ Charles Garnier : « Art et progrès », in: *La Construction moderne*, 29 octobre 1887, p. 25 et suivantes.

⁵⁶ Voir à ce sujet Helmut Pfeiffer : *Der soziale Nutzen der Kunst: Kunsttheoretische Aspekte der frühen Gesellschaftstheorie in Frankreich*, München, 1988.

nument extraordinaire. Ce sont précisément ces « nouvelles couches sociales » défendues par Gambetta qui faisaient l'objet des attentions du gouvernement républicain.⁵⁷ Il fallait convaincre ces classes moyennes des avantages du monde moderne de la consommation, ainsi que du bien-fondé d'une politique économique libérale, orientée vers la technologie.⁵⁸ Dans ce but, on insistait sur les qualités utilitaires des Beaux-arts. Jules Ferry y voyait une compensation donnée à la dureté du quotidien, une sphère de plénitude que l'on pouvait opposer à la fragmentation inéluctable du travail.⁵⁹ La politique d'encouragement artistique menée par la République suit exactement ces principes car elle met en valeur l'art comme bien de consommation plus que comme objet de culte. La tour Eiffel elle-même est utile car elle fut empruntée par près de deux millions de visiteurs dès la première année. Autant un monument traditionnel ne se laisse approcher qu'avec respect, autant la tour se proposait simultanément comme objet de contemplation et comme lieu d'où l'on contemple. Au-delà de cet aspect, la tour était une véritable ville dans la ville, proposant une abondante offre de consommation, de restaurants, de boutiques, et même un propre bureau de rédaction, le *Figaro de la Tour Eiffel* qui, pendant l'exposition universelle, rendait régulièrement compte des événements concernant la tour.

On pourrait voir dans cette union de l'art avec la vie un aspect programmatique de la tour Eiffel.⁶⁰ Ce singulier ouvrage, qui refuse d'obéir aux critères de l'architecture classique est sans doute devenu pour cette même raison un sujet populaire au sein de l'avant-garde. Sur la tour cohabitaient des couches sociales qui, dans la vie normale, vivaient strictement séparées. Les articles de journaux vantaient sans cesse le fait qu'en un même moment des milliers de personnes s'amuse, contemplent et s'étonnent aux différents étages de la tour. Le monument répondait ainsi à la conviction des républicains, selon lesquels on ne parviendrait à moderniser la société qu'à l'aide d'un système d'instruction publique fabriquant une société homogène de citoyens.⁶¹ Il donnait raison à Gambetta qui refusait de parler de classes puisque le but de la République était

⁵⁷ Voir J. Chastenet : *La République de républicains, 1879-1893*, Paris, 1954, p. 106.

⁵⁸ Levin (cf. note 21), p. 1 et suivantes.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 63 et 105.

⁶⁰ Voir Silverman (cf. note 4), p. 71.

⁶¹ Voir Jean-Pierre Azéma/Michel Winock : *La IIIe République 1870-1914*, Paris, 1976, p. 161.

d'effacer les séparations entre les classes et de créer une société de citoyens libres et égaux.⁶²

Telles étaient du moins les apparences, car la vie collective sur la tour s'apparentait surtout à ces moments utopiques tels qu'on en rencontre lors des festivités. On pouvait considérer la tour comme une forme moderne et durable de l'architecture de fête. Elle rendait possible la fascination commune de vastes masses et en même temps l'exaltation de l'idéologie républicaine citoyenne dont le slogan était « Ordre et progrès ». ⁶³ Une certaine liberté de pensée et de circulation était possible, évoquant le souvenir des premières fêtes du 14 juillet au début des années 1880 ; la tour offrait également une alternative aux fêtes foraines de la périphérie de Paris, dont l'esprit anarchiste inquiétait les autorités républicaines. ⁶⁴ Vis-à-vis de la propagande socialiste qui défendait un « droit à la paresse », ⁶⁵ la tour incarnait la réussite d'une performance de travail collectif discipliné, ⁶⁶ même si Gustave Eiffel a dû lutter contre certaines grèves menaçant la fin du chantier en temps voulu. En elle se manifestait le souvenir de la Révolution française, même si ce rappel ne semblait pas politisé, et que l'on parlait d'un « amusement-park Bastille » pour désigner le quartier ancien de la Bastille qui ait été reconstitué non loin de là, sur le Champ-de-Mars. ⁶⁷

La réalité ne répond donc pas toujours au rêve, mais la tour semble avoir rempli son rôle au sein d'une république touchée par la dangereuse crise boulangiste. Dans leur synthèse remarquable de la période, Jean-Pierre Azéma et Michel Winock affirment

⁶² Voir Claude Nicolet : *L'idée républicaine en France. Essai Histoire critique*, Paris, 1982, p. 208.

⁶³ Sur la signification de l'ordre et du progrès dans l'idéologie républicaine, voir *ibidem*, p. 164 et 190.

⁶⁴ Rearick (cf. note 36), surtout p. 14, 19, 22-23, 32, 43, 47, 62, 72 et 138. *Idem* : « Festivals in Modern France : The Experience of the Third Republic », in: *Journal of Contemporary History*, n°12, 1977, p. 35 et suivantes.

⁶⁵ Rearick (cf. note 36), p. 32.

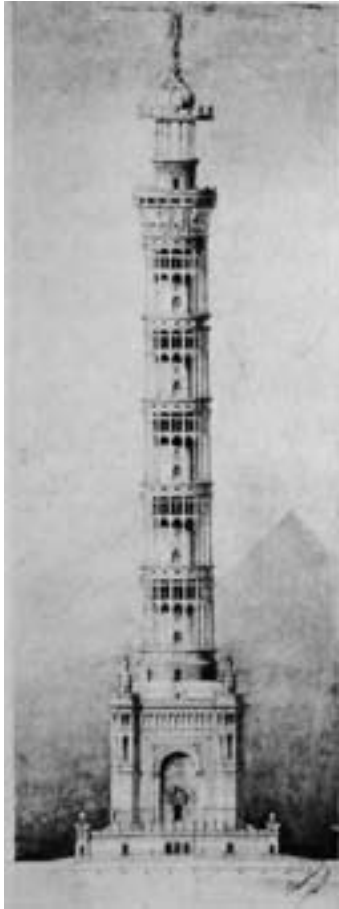
⁶⁶ Voir les *Merveilles de l'Exposition de 1889*, Paris, s.d, p. 214 : « Le public s'imaginait que les grandes hauteurs influenceraient le moral des ouvriers. Il n'en a rien été. Montant incessamment et régulièrement, avec la construction même, ces équipes disciplinées et entièrement dévouées à leur besogne n'ont éprouvé aucune défaillance sérieuse. »

⁶⁷ Rearick (cf. note 36), p. 120. Voir aussi les *Merveilles* (cf. note 66), p.160 : « Des panoramas, des résurrections, des scènes les plus émouvantes de l'histoire de la Bastille, notamment l'évasion de Latude, donneront la vie et l'animation au quartier du vieux-Paris reconstruit par M. Colibert. »

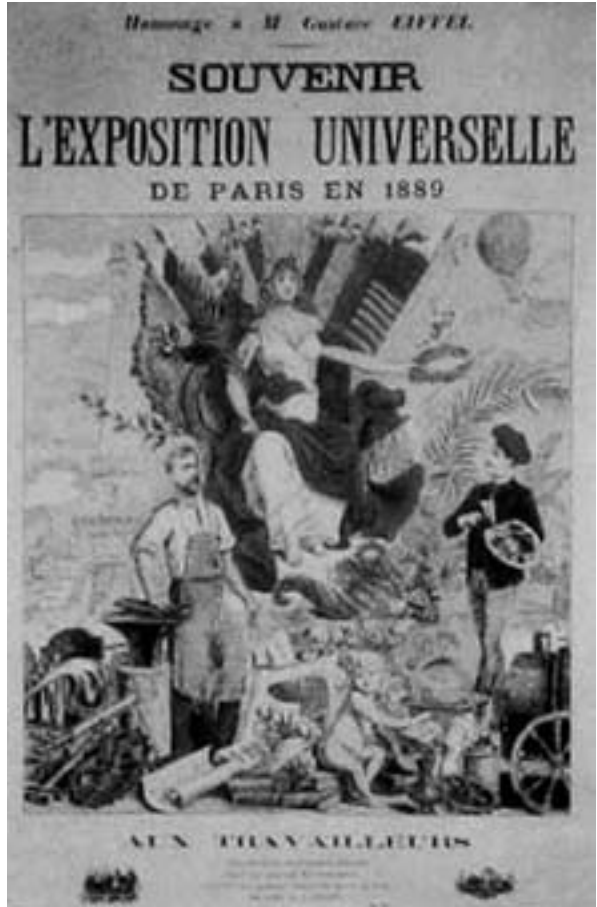
« que la bourgeoisie républicaine a moins dominé (par la force, par la répression, par tout l'appareil judiciaire et étatique), qu'elle n'a dirigé (par ses écoles, ses journaux, ses livres, ses discours, ses activités maçonniques) »⁶⁸

On pourrait ajouter à cette liste l'art en général et la tour Eiffel en particulier. En effet, ce monument apparaît comme un médium qui réussit à imposer au peuple français les valeurs modernistes et républicaines avec beaucoup d'efficacité, d'ampleur et sans la moindre violence. Un quart des Français actuels considèrent que la tour symbolise la France, et aussi sa constitution républicaine. Que peut proposer l'Allemagne de similaire ? Sur quel monument allemand montent chaque année plus de cinq millions de visiteurs (et pas seulement des touristes) ? Quelle valeur ce monument symboliserait-il ?

⁶⁸ Voir Azéma/Winock (cf. note 61), p. 186.



Bourdais, Projet d'une
tour soleil, 1881



Affiche de l'exposition universelle de 1889

Sources

Aristokratische Politik. Hyacinthe Rigauds Porträt des Gaspard de Gueidan: Bildnis, Fürst und Territorium, éd. Thüringer Landesmuseum Heidecksburg Rudolstadt (Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur), Berlin 2000, p. 249-266

Aufgeklärte Religion: Jaques Louis Davids St Roch intercédant la Vierge pour la guérison des pestiférés: Italiensehnsucht., éd. H. Wiegel (Münchener Universitätsschriften des Instituts für Kunstgeschichte), München/ Berlin 2004, p. 73-80

Antike modern: Jacques Louis Davids Stil im Exil: Künstlerischer Austausch/ Artistic Exchange. Actes du XXVIII. Congres International pour l'Histoire de Art, Berlin 1992, vol. 1, p. 175-183

Der Tod Jacques Louis Davids. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der französischen Restauration: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, X/ 1991, p. 127-154

Kunstkritik als Revolutionsverarbeitung. Das Beispiel Augustin Jal: Frankreich 1815-1830. Trauma oder Utopie. Die Gesellschaft der Restauration und das Erbe der Revolution, éd. G. Gersmann/H. Kohle, Stuttgart 1993, p. 171-186

Spontaneität und Rekonstruktion. Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunsttheorie und Kunstgeschichte, (mit Stefan Germer): Kunsttheorie und Kunstgeschichte. 1400-1900, éd M. Warnke/M. Gosebruch/P. Ganz/N. Meier, Braunschweig 1991, p. 287-311

Flauberts Salammbô in der Malerei und Plastik der europäischen Dekadenz:
Flauberts Salammbô in Musik, Malerei, Literatur und Film, éd. Klaus Ley,
Tübingen 1998, p. 223-231

Sentimentale Weltgeschichte. Das Nachleben von Revolution und Empire in
der Salonmalerei der zweiten Republik und des zweiten Kaiserreichs: Die fran-
zösische Revolution in der Erinnerungskultur des Zweiten Kaiserreichs, éd.
G. Gersmann/ H. Kohle, Stuttgart 1998, p. 99-119

Der Eiffelturm als Revolutionsdenkmal: Frankreich 1871-1914: die Dritte Repu-
blik und die Französische Revolution, éd. G. Gersmann/ H. Kohle, Stuttgart
2002

Index des noms

Affre, Denis d' 56, 184
Aguilhon, Maurice 184
André 56
Angiviller, Charles-Claude Flahaut
de la Billaderie, comte d' 40
Angrand, Pierre 188
Annunzio, Gabriele d' 166
Aristote 113
Armand-Dumaresq, Edouard 187,
188
Arnault, Antoine-Vincent 86
Arnulphy, Claude 15
Artaud De Montor, Alexis-François
150
Augustin 45
Azéma, Jean-Pierre 236

Bacciccio, Il (Giovanni
Battista Gaulli) 44
Barère, Bertrand 53
Batoni, Pompeo 41
Baudelaire, Charles 155, 227
Baudry, Paul 198,199
Bauer, Herman 24,27
Beaumé, Joseph 200
Bénédite, Léonce 160
Benvignat, Charles 189
Béranger, Pierre-Jean de 88
Berry, Charles Ferdinand
de Bourbon, duc de 73
Biard, François 196
Billet, Etienne 197

Boichard, Alcide 201
Boileau, Nicolas 19
Boime, Albert 180,192
Boissy d'Anglas, François-
Antoine, comte de 198
Bonchamps, Charles-Melchior
Arthus, Marquis de 194
Boucher, François 41
Bouchot, François 190
Bourdais, Jules 223
Brutus 97, 116
Bryson, Norman 10, 24, 25
Buffet, Paul 160
Buser, Thomas 45
Byron, George Gordon Noel 110

Canova, Antonio 58
Carnot, Lazare Nicolas Marguerite
78, 182
Caton 116
Cavaignac, Louis Eugène 184
Chardin, Jean Siméon 140
Charlerie, Hippolyte de la 201
Charles V 17
Charles X 55, 71, 73, 79, 118, 119-121
Charlet, Nicolas-Toussaint 109
Charpentier, Louis 194
Chaussard, Pierre 41
Chenier, André 197
Coppée, François 228, 230
Corday, Charlotte 199
Coroënné, Henri 200

Couder, Auguste 190,191
Courbet, Gustave 181, 187
Court, Joseph 198
Couture, Thomas 192, 193
Crow, Thomas 11, 19, 106, 130

Dac, Henri 230
Dante Alighieri 75
Daumier, Honoré 183
David, Jacques-Louis 39-46, 51-62,
71-104, 109, 113, 115, 121, 152,
161, 199
David, Jules 186
Debay, Auguste 195, 196
Delacroix, Eugène 108-111, 117, 122,
161, 193
Delaporte, Abbé Joseph (?) 134
Delaroche, Paul 187, 197
Delécluze, Etienne 195, 196
Desmarets, Roland 18
Desnoyers, Louis 183
Deville, Théodore 187
Dézallier d'Argenville,
Antoine Joseph 25
Diderot, Denis 41, 131, 132
Dijkstra, Bram 166
Dowd, David Lloyd 102
Dreux-Brézé, Henri-Évrard,
Marquis de 120
Dubos, Jean-Baptiste 130, 134, 139
Duveau, Louis 195
Dyck, Antoine van 26

Edison, Thomas Alva 219, 230
Eiffel, Gustave 217, 219, 222, 229,
230, 231, 235
Elias, Norbert 11, 18
Émeric-David, Toussaint-Bernard
149
Eugénie de Montijo 200

Ferrary, Désiré 163
Ferrier, Gabriel 165, 166
Ferry, Jules 234
Flaubert, Gustave 159-169
Frenne, Emile de 188

Gainsborough, Thomas 26
Gallé, Emile 162
Gambetta, Léon 234
Garneray, Ambroise 191
Garnier, Charles 233
Gautier, Théophile 166
Genlis, Stéphanie Félicité Du
Crest de Saint-Aubin, comtesse de
86
Gennari, Benedetto 44
Gérard, François 118, 119, 120, 121
Géricault, Théodore 42, 61, 108-111,
117, 120
Gervex, Henri 220
Giedion, Siegfried 224
Gigoux, Jean 186, 199
Girodet-Trioson, Anne Louis 111
Gobaud, Gaspard 186
Goethe, Johann Wolfgang von 190
Goncourt, Edmond et Jules de 163
Gounod, Charles 232

Gourdel, Pierre 195
Gravelot (Hubert François
Bourguignon) 17
Greuze, Jean-Baptiste 93
Grimm, Melchior 132
Gros, Antoine-Jean 54, 60, 111, 187
Gueidan, Angélique de 21
Gueidan, Gaspard de 9-27
Gueidan, Jean de 13
Gueidan, Philippe Secret de 15
Guffen, Godefroy 194

Habermas, Jürgen 130
Häckel, Ernst 165
Hauer, Jean-Jacques 199
Herding, Klaus 58
Hillemacher, Ernest 189
Holfeld, Hippolyte 201
Hotteterre, Jacques-Martin 20
Hugo, Victor 119, 220
Huysmans, Joris-Karl 228

Idrac, Jean-Antoine-Marie 162, 166
Ingres, Jean-Auguste-Dominique
118, 166, 191, 226, 227

Jal, Augustin 61, 94, 95, 98, 105-123
Jay, Antoine 86
Johnson, Dorothy 52
Jouin, Henri 163
Jouvenet, Jean 45
Jouy, Victor-Joseph Etienne 86
Jules II 151
Jung, Théodore 186

Koechlin, Maurice 221

La Font de Saint-Yenne 131, 133
Lamartine, Alphonse de 199
Lamballe de Savoie-Carignan,
Marie-Thérèse-Louise 199
Landon, Charles 92, 93
Lanjuinais, Jean Denis, comte de
197, 198
Lanzi, Luigi 151
Largillière, Nicolas de 21
Las Cases, Emmanuel comte de 190
Lassalle, Louis-Simon 201
Laugier, Marc-Antoine 135
Leblanc, Charles 131
Lebrun, Charles 142
Legrip, Frédéric 195
Lenoir, Alexandre 149, 152
Léon X 151
Leonidas 89
Lepelletier de Saint-Fargeau,
Louis-Michel 83
Lesieur 58
Lessing, Gotthold Ephraim 139
L'Huillier, Didier-Alphonse 200
Lockroy, Edouard 218-220
Lorentz, Joseph 188
Louis XIII 43, 118
Louis XIV 11, 12, 20, 25, 97
Louis XVI 55, 85, 100, 200
Louis XVII 200
Louis XVIII 52, 71, 79
Louis-Philippe 122, 182
Loustau, Jacques 186

Mahul, Jacques-Alphonse 86
 Mainardi, Patricia 232
 Marat, Jean Paul 58, 83, 86, 197, 199
 Marie-Antoinette 199
 Marx, Karl 179
 Maupassant, Guy de 228, 230, 231
 Meissonnier, Ernest 187
 Mengs, Anton Raphaël 42
 Merlin de Douai, Philippe-Antoine
 53
 Michel-Ange Buonarrotti 42
 Mignard, Pierre 97
 Millet, Jean-François 182
 Mirabeau, Gabriel de Riqueti,
 comte de 84
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 15
 Moreau, Gustave 161
 Mouchy, Emile-Edouard 118
 Mucha, Alphonse 168
 Muller, Charles 190, 197, 201
 Mutius Scaevola 60

Napoléon Bonaparte 52, 72, 82, 84,
 86, 90, 100, 102, 106, 113, 121,
 161, 179, 184-186, 189-191, 193,
 194, 198
 Napoléon III 179-181, 184, 188, 191,
 198, 200
 Nattier, Jean-Marc 10
 Ney, Michel 78
 Norvins, Jacques-Marquet de 86
 Nouguier, Emile 221

Odevaere, Joseph-Denis 75

Paillot de Montabert, Jacques-
 Nicolas 152
 Pelloquet, Théodore 197
 Perrault, Charles 130
 Perrières, Carle des 231
 Philip, Lord Wharton 26
 Philippoteaux, Henri, Félix
 Emmanuel 185, 197
 Piles, Roger de 11, 25, 130, 145
 Pils, Isidore 193
 Plattel, Henry-Daniel 198
 Poussin, Nicolas 42, 43
 Praz, Mario 166
 Préault, Auguste 197
 Proudhon, Pierre-Joseph 185
 Prouvé, Victor 162
 Pujol, Abel de 92

Quatre-mère de Quincy, Antoine
 Chrysostôme 93, 94

Racine, Jean 114
 Raphael Sanzio 43, 58, 113, 151
 Reynolds, Joshua 26
 Ribera, Jusepe de 39
 Rigaud, Hyacinthe 9-27
 Rivière-Théodore, Louis-Auguste 160
 Robespierre, Maximilien de 55, 72,
 75, 86, 88, 196
 Rochemore, Georges 162, 164
 Rodin, Auguste 161
 Roettgen, Steffi 42
 Ronot, Charles 186
 Rouget de Lisle, Claude Joseph 193
 Rousseau, Jean-Jacques 9

Rubens, Peter Paul 26, 44, 45, 56, 57,
118

Saint-Hilaire, Geoffroy de 198

Scheffer, Ary 107

Schieder, Martin 39, 45

Schlésinger, Henri 199

Schnaase, Carl 153, 154

Séroux d'Agincourt, Jean

Baptiste Louis Georges 148, 151

Shakespeare, William 114

Sieyès, Emmanuel Joseph 53

Simon, Jules 219

Sombreuil, Marie de 199

Spitzer, Alan 61

Sprigath, Gabriele 198

Stanton, Donna 26

Stendhal (Marie-Henri Beyle) 95,
100, 114, 155

Stevens, Alfred 220

Strathmann, Carl 163, 164

Straub, Hans 224

Stuck, Franz von 166

Thémistocle 60

Thibaudeau, Antoine Clair comte 87,
88, 102

Thiers, Adolphe 51, 57, 100

Thivier, Emile-Louis 160

Titien Vecellio 17

Tocqueville, Charles Alexis Henri
Maurice Clérel de 122

Urbain VIII 40

Urfé, Honoré d' 16,17

Vernet, Claude-Joseph 93

Vernet, Horace 107, 109, 161

Viala, Joseph Agricol 194

Vidal, Pierre 159

Vien, Joseph-Marie 39, 82, 93

Vinchon, Auguste 192, 193

Vitet, Louis 91, 92, 94, 99, 112

Voguë, Eugène-Melchior de 219

Vovelle, Michel 193

Warburg, Aby 25

Watteau, Antoine 19, 20

Wellington, Arthur Wellesley, Duc
de 55, 102

Wieland, Christoph Martin 190

Winckelmann, Johann Joachim 158

Winock, Michel 236

Yvon, Adolphe 187, 188

