

Article

« Les beaux-arts en révolution : au bruit des armes les arts se taisent ! »

Claudette Hould

Études françaises, vol. 25, n°2-3, 1989, p. 193-208.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/035792ar>

DOI: 10.7202/035792ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Les beaux-arts en révolution: au bruit des armes les arts se taisent!

CLAUDETTE HOULD

Il semblera peut-être étrange à d'austères Républicains de nous occuper des Arts, quand l'Europe coalisée assiège le territoire de la Liberté. Les Artistes ne craignent point le reproche d'insouciance sur les intérêts de leur Patrie, ils sont libres par essence; le propre du Génie, c'est l'indépendance; & certes on les a vus dans cette mémorable Révolution les plus zélés Partisans d'un Régime qui rend à l'Homme sa dignité longtemps méconnue de cette classe protectrice de l'ignorance qui l'encensoit¹.

Si, par cette déclaration péremptoire, les artistes prétendent démentir cet adage connu: *In arma silent Artes*, et prouver, par le nombre d'œuvres présentées au salon de 1793, leur volonté de poursuivre une production sans destination, leur situation n'en demeure pas moins des plus précaires (fig. 1): perte de clientèle, absence de débouchés et de revenus, chute

1. Telle est l'introduction que les artistes de la Commune des arts, tout récemment libérés de l'Académie, ont rédigée pour le livret du deuxième Salon libre en 1793: *Description des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure exposés au Sallon du Louvre, Par les Artistes composans la Commune-générale des Arts, le 10 août 1793, l'An 2^e de la République Française, une et indivisible*. À Paris, de l'imprimerie Hérisant, 1793, p. 8.

Nous avons respecté l'orthographe du XVIII^e siècle dans les citations.

des prix, crise du sujet, pressions de la Terreur, nouveau système de privilèges, tout concourt à réduire les artistes à la misère morale et matérielle.

L'historiographie des beaux-arts révolutionnaires se trouve partagée entre un parti pris apologétique et une occultation fondée sur une méfiance idéologique ou sur l'ignorance. Une relecture critique des principales sources documentaires relatives à la vie artistique éclaire la décennie révolutionnaire en faisant ressortir les contradictions qui se sont révélées systématiquement dans les comportements, les actes et les événements.

Par exemple, on lit encore que la Révolution, en abolissant les académies en août 1793, «libère la vie intellectuelle et artistique des formes corporatives et inégalitaires qui l'enserraient». On oublie en général de considérer que les artistes virent disparaître le régime d'exception dont il jouissaient sous l'Ancien Régime par rapport aux corporations. C'est à ce régime d'exception que faisait allusion le secrétaire de l'Académie, Renou, dans sa lettre au président de l'Assemblée constituante pour la défense de l'Académie : «Il seroit bien singulier que nous, qui avons été les seuls libres sous le pouvoir arbitraire, nous devinssions esclaves sous la liberté².» On omet de préciser qu'à peine deux ans plus tard l'Académie avait été ressuscitée en principe par la création de l'Institut ; ni surtout, que les beaux-arts se trouvèrent défavorisés dans cette nouvelle institution.

L'ABOLITION DE L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE

Dès la prise de la Bastille, suivie immédiatement par une première émigration, les artistes doivent composer avec une France en guerre civile, et très bientôt en guerre contre une Europe coalisée. Parallèlement aux bouleversements politiques, des bouleversements s'opèrent dans le système des beaux-arts, d'ailleurs vivement appelés par des artistes de toutes catégories — de l'obscur ancien membre de l'Académie de Saint-Luc jusqu'au célèbre David, mentor des jeunes agrégés de l'Académie.

Ce sont les artistes qui entreprendront la lutte contre les institutions artistiques d'Ancien Régime tout en cherchant à

2. Henry Lapauze, *Procès-verbaux de la Commune générale des arts de peinture, sculpture, architecture et gravure* (18 juillet 1793-tridri de la 1^{re} décade du deuxième mois de l'An II) et de la *Société populaire et républicaine des arts* (3 nivôse an II-28 floréal an III), Paris, Imprimerie nationale, J.-E. Bulloz, éd. 1903, p. xxiv.

Les artistes pétitionneront tout au long de la Révolution pour obtenir une exemption de la patente, imposée à l'exercice de tous les métiers après l'abolition des corporations. Il n'obtiendront gain de cause qu'en 1798.

obtenir des gouvernements les moyens de créer dans l'égalité et la liberté.

Les premières manifestations de révolte contre la toute-puissante Académie de peinture et de sculpture³ s'expriment par la voix d'un académicien, le graveur Miger, qui se fait le porte-parole de ses collègues pour dénoncer les abus de l'Académie et réclamer une révision de ses statuts dans une lettre adressée, le 20 novembre 1789, à Vien, directeur de l'Académie : «Les Académiciens doivent donc, par les nouveaux statuts, jouir de tous les droits que ce titre leur donne [...] c'est-à-dire donner leurs voix dans les jugements, délibérer dans les affaires et nommer les officiers.» Miger réclame l'égalité pour tous les membres de l'Académie, en particulier pour les agrées en rappelant «la mortification humiliante» subie par les jeunes agrées qui n'ont pas obtenu que les tableaux de leur défunt camarade Drouais soient exposés au Salon parmi ceux des Académiciens⁴.

Il est évident que la démarche de Miger s'inspire du vent de réforme qu'il observe à l'Assemblée nationale, et qu'en même temps il préfère prendre les devants : «Je m'arrête [...] sur la nécessité réelle de faire un nouveau corps de status ; parce que dans le nouvel ordre des choses, il pourrait arriver que les États généraux, pour lesquels aucun objet n'est indifférent, vinsent à faire une réforme quelconque dans notre Académie»⁵.

Les artistes mettront quatre ans à obtenir la suppression de l'Académie de peinture et de sculpture, après s'être formés en *Commune des arts qui ont le dessin pour base*⁶, réunie pour la première fois le 27 septembre 1790. Il ne subsiste pas de procès-verbaux pour cette première Commune qui ne comptait pas moins de trois cents artistes, mais quelques documents, péti-

3. Sous l'Ancien Régime, il était impossible à un artiste d'avoir accès à l'enseignement, aux commandes ou aux Salons — unique exposition publique autorisée tous les deux ans — s'il n'était pas au moins agrée à l'Académie, qui demeurait l'unique voie d'accès à la carrière : il n'existait point de réputation hors de l'Académie.

4. Cet incident au sujet de Drouais demeurera un symbole du despotisme académique pendant la Révolution. Dans sa séance du 18 vendémiaire an II (9 oct. 1793), la Commune des arts décide que la *Chananéenne*, qui valut le prix de Rome à Drouais, prendra place au Museum (Lapauze, *op. cit.*, p. xlvi).

5. S. C. Miger, *Lettre à Monsieur Vien, chevalier de l'ordre du Roi, premier peintre et directeur de l'Académie royale de peinture, par Miger, graveur du Roi*, Paris, 20 novembre 1789. in-8° de 15 pages (coll. Deloynes, t. LIII, pièce 1446).

6. Dans une seconde lettre à Vien, le 28 novembre, Miger, après avoir précisé «depuis dix ans que j'ai l'honneur d'être de l'Académie, s'il ne m'a pas été permis de parler, il ne m'a pas été défendu de réfléchir», proposait une rédaction en commun des statuts qui, une fois approuvés par toute l'Académie, seraient présentés à l'Assemblée nationale. Devant la résistance des académiciens, les académiciens dissidents et les agrées se réunirent dans la Commune des arts avec des artistes non académiciens (coll. Deloynes, t. LIII, pièce 1447).

tions, mémoires conservés aux Archives nationales et dans la collection Deloynes témoignent des demandes répétées des artistes auprès de l'Assemblée nationale pour réclamer l'ouverture du Salon à tous les artistes, la soumission à des concours publics des travaux donnés par la Nation, et même, dès avril 1791, la suppression de l'Académie⁷.

La gravure vient à notre secours pour comprendre la rupture qui s'opère alors entre les groupes d'artistes. La publication, vers la fin de 1790, d'une contrefaçon du *Triomphe des arts modernes ou Carnaval de Jupiter* — arlequinade dans le style familier de Gillot au début du siècle — témoigne de la lutte avouée que se livraient les tenants du *statu quo* et les réformateurs. Sans autre modification que son titre, *Les Arts sortant du Temple du Goût vont faire leur pétition à l'Assemblée Nationale*, la caricature raille les artistes pétitionnaires formant un «vil cortège» sous les figures de don Quichotte, Pantalon et Scapin, montés sur des animaux grotesques qui s'abattent, conduits par «l'histrion» Jupiter-David, sous l'habit d'Arlequin (fig. 2). Saisissant le mot Révolution dans la conjoncture de 1790, le «contrefacteur» a gravé dans le cartouche une note manuscrite ajoutée vers le milieu du siècle au bas de la gravure originale: «Il y a encore de grands artistes mais la frivolité, le luxe, les modes, font dégénérer les talents, et, *s'il n'arrive une révolution*, le dieu du goût ne sera plus, comme on le voit ici, qu'un histrion entouré d'un vil cortège.»

Par leurs pressions et grâce à l'appui de David, les artistes obtiendront d'abord l'ouverture du premier Salon libre en 1791, puis un premier concours pour la distribution des prix d'encouragement. Enfin, la Commune des arts remplacera officieusement l'Académie le 4 juillet 1793, lorsque la Convention assignera à la *Société des Arts* tenant ses séances au Louvre la tâche de désigner six artistes pour seconder la Commission des monuments dans la surveillance de l'application du décret ordonnant que «tous les objets sculptés ou peints sur les monuments publics, soit civils, soit religieux, qui présentent des attributs de la royauté ou des éloges prodigués à des rois, soient effacés ou changés⁸».

Ce fut l'occasion pour David de prendre «la Bastille académique», et dès sa première réunion le 18 juillet, la Commune générale des Arts siégea au Louvre, dans la salle de l'Académie royale, qui allait être officiellement supprimée, avec toutes les autres académies, le 8 août suivant.

Henry Lapauze a publié les procès-verbaux des assemblées de la Commune générale des Arts⁹, supprimée à son tour

7. Collection Deloynes, t. LIII, n^o 1497-1498.

8. *Procès-verbaux de la Convention*, vol. XV, p. 116-117.

9. Lapauze, *op. cit.*

par décret de la Convention «comme une simple académie» et remplacée en décembre 1793 par la Société populaire et républicaine des Arts. Il constate, non sans ironie, que «tous les travaux un peu valables de la Commune, comme de la Société Républicaine des Arts, ne furent pas autre chose que des travaux académiques : indication d'une esthétique officielle, sujets de concours proposés, prix distribués, secours offerts, commissions élues, commandes de l'État sollicitées, etc.»¹⁰.

Avec l'établissement du régime de la Terreur à l'automne 1793, et jusqu'au 9 thermidor an II, David s'impose comme un véritable dictateur des arts¹¹. En décembre 1793, il obtient le remplacement de toutes les institutions établies par la Convention girondine¹². Ses premières interventions au sein du Comité de salut public et du Comité d'instruction publique seront de faire supprimer, en même temps que la Commune des Arts, la Commission des Monuments et la Commission du Museum. On a l'habitude de citer les dénonciations de son élève Wicar contre les artistes à la Société populaire et républicaine des arts, mais il ne fut ni le seul, ni le premier : les rapports de David, sur lesquels furent adoptés les décrets substituant une Commission temporaire des arts et un Conservatoire du Museum aux deux précédentes commissions, sont des modèles d'intolérance et de délation fondée sur des accusations exagérées : «[...] si nous parvenons à prouver tout le mal qu'elle a déjà fait aux productions du génie, on sentira mieux la nécessité de l'organiser d'une manière nouvelle, et de substituer à des hommes inhabiles et intrigans des artistes éclairés et patriotes.» Les commissaires dénoncés subirent d'autres persécutions que la simple exclusion : le trésorier de la commission, Pasquier, «ami intime de Roland ministre déchu», se plaindra, le 7 thermidor an III (26 juillet 1795), d'avoir été incarcéré et d'être «demeuré neuf mois dans les fers...» à cause de David dont il avait eu à essayer «l'horrible persécution» fondée sur des calomnies¹³. Le décret instituant la nouvelle Commission temporaire des arts (18 pluviôse an II-6 février 1794) chargée

10. Lapauze, *op. cit.*, p. lxxvi. La création de l'Institut national, le 25 octobre 1795, n'a pas fait disparaître la Société immédiatement puisque des extraits des délibérations prouvent qu'elle s'est réunie au Louvre au moins jusqu'au 7 mars 1796.

11. Le 15 thermidor an II (2 août 1794), quelques jours après la chute de Robespierre, la Convention décréta «le renouvellement de tous les établissements concernant les arts *faits par David.*»

12. Mis en arrestation le 2 juin 1793, les chefs girondins venaient d'être guillotiné le 31 octobre, laissant tout le pouvoir à la Montagne qui instaure un régime de Terreur.

13. Yveline Cantarel-Besson, *la Naissance du musée de Louvre. La Politique muséologique sous la Révolution d'après les archives des musées nationaux*, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1981, t. II, p. 243, annexe 62.

Il ne faut pas croire que les artistes courbèrent tous la tête devant leur maître,

de dresser les inventaires des objets d'art et des sciences, précise à l'article II que «les citoyens chargés de ces divers inventaires seront tenus de se munir de certificats de civisme».

JURY DES ARTS

Les artistes de la Commune des arts avaient obtenu gain de cause pour le Salon¹⁴. Il demandèrent ensuite que les travaux donnés par la Nation le fussent, non plus aux privilégiés de l'Académie, mais aux artistes qui auraient fait leurs preuves dans un concours public.

En septembre 1791, l'Assemblée constituante établit une politique d'encouragement aux artistes; l'Assemblée législative confirmera par un décret du 3 décembre une somme de cent mille livres pour subventionner les œuvres réalisées par les artistes choisis par un jury, la condition étant d'avoir exposé au dernier Salon ouvert pour la première fois à «tous les artistes Français ou étrangers».

L'analyse des procès-verbaux du jury¹⁵ révèle des aspects, difficiles à cerner autrement, du comportement des artistes pendant la Révolution. La lutte des artistes non académiciens contre les privilégiés de l'Académie, encouragée par des académiciens comme David et Restout ou par des théoriciens comme Quatremère de Quincy, s'affirme dans leurs nombreuses interventions devant le jury et devant l'Assemblée nationale. Dans la composition du jury d'abord, où les non-académiciens finissent par obtenir la parité avec les académiciens (20/20); ils demandent que soient exclus comme base de jugement les ouvrages qui avaient été exposés dans un

mais les témoignages de leur opposition sont rares, du moins avant Thermidor. Un rapport de Charmont daté du 19 janvier 1794 rapporte: «Le citoyen David, député à la Convention, n'est pas en odeur de baume vis-à-vis des autres artistes. On l'accuse d'ambition et d'être très intéressé; on l'accuse d'être cause de ce qu'un excellent peintre n'a pu être admis dans la Société des Arts [la nouvelle Société populaire et républicaine des arts], attendu, disait-il, qu'il n'avait du patriotisme qu'en peinture.» (Pierre Caron, *Paris pendant la Terreur. Rapports des agents secrets du Ministre de l'intérieur*, 1943, t. III, p. 39.) Allusion sans doute au peintre François-André Vincent, que David venait d'éliminer de la Commission du museum en le citant dans son rapport du 28 frimaire (18 décembre 1793) sur la suppression de la Commission comme ayant du talent, mais dont le «patriotisme est sans couleur». Pour éviter le pire et réfuter ces accusations de David, Vincent exécuta un dessin allégorique sur la mort de Le Peletier (211.11)

14. L'ouverture du Salon à tous les artistes français et étrangers fut décrétée le 21 août 1791, ce qui repoussa au 8 septembre l'ouverture du Salon, traditionnellement fixée au 25 août, jour de la fête du roi.

15. Marc Furcy-Raynaud, *Procès-verbaux des Assemblées du jury élu par les artistes exposants au salon de 1791 pour la distribution des prix d'encouragement*, Paris, 1906.

Salon précédent, ce qui revenait à réduire la participation des académiciens¹⁶; ils remettent en question l'admissibilité des artistes récipiendaires de commandes de l'État¹⁷; enfin ils voudraient interpréter le décret comme réservant les récompenses d'encouragement aux «artistes qui annoncent des talents susceptibles d'être perfectionnés, et à qui les secours sont nécessaires¹⁸».

Malgré leurs manœuvres, les artistes non académiciens qui avaient exposé au Salon¹⁹, à peu près tous inconnus avant, pendant et après la Révolution, n'obtinrent presque rien de ce concours, sinon huit d'entre eux, tous membres du jury. D'ailleurs, sur les vingt-huit *récompensés*, vingt étaient membres du jury! Il s'agit là d'un premier de nombreux exemples à suivre des luttes de pouvoir que se livrent les artistes durant la Révolution. Il est significatif, par exemple, que David, qui n'avait que deux œuvres nouvelles au Salon de 1791, le dessin du *Serment du Jeu de paume* (n° 132) et le portrait de *Mme Sorcy de Thélusson* (n° 719) ait obtenu le premier prix de la *peinture d'histoire*. Sa propre attitude relève de la stratégie : occupé par la préparation de la fête de Suisses de Châteaueux, il est inexact à se rendre aux séances du jury dont il est membre ; le 3 avril il renonce au concours, mais lorsqu'on lui décerne le premier prix le 13 avril, il l'accepte. Ce n'est que le 22 mai qu'il se désistera *devant l'assemblée nationale* et que les sept mille livres attribuées seront départagées entre trois peintres d'histoire.

La critique fut presque unanime à louer le nouveau système, mais à l'exception des inconditionnels de la «liberté» qui ne pensent qu'à s'en prendre aux académiciens et refusent d'admettre la médiocrité étalée, les auteurs des nombreux pamphlets vendus aux abords du Salon s'accordent pour déconsidérer les nouveaux venus.

M. D., Citoyen patriote et véridique écrit en septembre 1791 : «L'on a bien dû s'attendre que beaucoup de personnes abuseraient de cette liberté, en y exposant des ouvrages indignes de paraître au grand jour ; mais on a dû s'attendre

16. Cette mesure touchait inévitablement David qui avait exposé au Salon de 1791 ses grands tableaux prérévolutionnaires le *Serment des Horaces* de 1785, n° 134, le *Socrate* de 1787, n° 299, le *Brutus* de 1789.

17. Outre les sculpteurs et architectes employés aux travaux entrepris à l'ancienne église Sainte-Genviève convertie en Panthéon, cette mesure n'aurait guère touché que David, qui venait de voir pris en charge son *Serment du Jeu de paume*, et Le Barbier, dont l'Assemblée législative avait commandé un tableau sur la mort de Désilles à Nancy.

18. Furcy-Raynaud, *op. cit.*, p. 40.

19. Malgré le court délai pour présenter leurs œuvres, environ cent cinquante peintres non académiciens avaient trouvé matière à exposer environ quatre cents tableaux.

que le public se ferait justice de leur audace. Au reste, les mauvais ouvrages font ressortir les bons, comme les ombres font ressortir un tableau²⁰.

Lorsqu'ils découvrent un bon tableau, le parti pris et le manque d'objectivité teintent le commentaire. Presque tous s'attardent aux tableaux de David, déjà vus dans les Salons précédents, malgré le reproche fait aux académiciens d'avoir exposé d'anciennes œuvres, perçu par les critiques comme un moyen utilisé par les académiciens pour écraser les non-académiciens.

Les journaux n'ont presque jamais publié de compte rendu des Salons au début de la Révolution sauf, en 1791, le très radical *Révolutions de Paris* de Prudhomme, qui mériterait d'être cité en entier tant il traduit le malaise que le premier Salon libre a provoqué chez les contemporains. Après avoir réaffirmé que les temps des révolutions ne sont pas favorables aux arts et que la pensée et la parole y sont presque exclusifs, le commentateur prétend que les artistes ont repris la palette et le ciseau après avoir déserté leurs ateliers pour combattre pour la République. Il rappelle ensuite le décret qui a rendu la liberté aux arts sur les réclamations des artistes de la commune des arts, *espèce d'académie révolutionnaire*, avant de s'en prendre aux exposants :

Beaucoup se sont empressés de profiter du bénéfice de la loi nouvelle, mais sans trop consulter leurs forces. Il en est résulté beaucoup de toiles peintes et bien encadrées, mais peu de tableaux. Le public en est dédommagé par la vue des anciens qui avoient le plus réussi aux sallons précédens, & qui se trouvent réunis dans la galerie du Louvre. Les peintres gagés par le roi furent un peu consolés par cet arrangement, qui tourna à leur avantage plus qu'ils ne l'espéroient...

Excepté quelques esquisses de monuments civiques, excepté quelques esquisses d'allégories fort compliquées, un étranger se douterait à peine de l'influence de la Révolution sur l'esprit des artistes. Le superbe dessin du serment au jeu de paume, par David, est le seul objet capable de prouver que le patriotisme & l'amour de la liberté échauffent le génie, mieux encore que l'envie de plaire à un despote qui paie bien²¹.

Si le commentateur dénonce au passage les «allégories compliquées», il entrevoit la faveur que devrait emporter le paysage français dans une révolution mais il porte un jugement sévère sur les portraits — nombreux — et sur la sculpture,

20. Collection Deloynes, t. XVII, p. 134.

21. *Révolutions de Paris*, n° 119, 15-22 octobre 1791, p. 125-128, *Coup-d'œil patriotique sur le sallon de peinture, sculpture, etc.*

et c'est sans doute avec regret que ce critique «patriote» doit présumer «que l'exposition prochaine sera d'un choix plus éclairé».

Ces travaux d'encouragement étaient au fond des commandes d'œuvres de peinture, de sculpture et de gravure. Au Salon suivant, ouvert le dix août 1793, six seulement des seize peintres primés exposent leurs «travaux d'encouragement» qui portent au livret publié par la Commune générale des arts, la mention «Ce tableau appartient à la Nation»²². Jacques Bertaux, le seul à avoir osé traiter un sujet inspiré directement par les récents événements révolutionnaires, un tableau représentant la journée du 10 août²³ (fig. 3), fut sévèrement critiqué par Jansen qui lui reproche d'avoir traité l'action la plus tumultueuse de la Révolution avec la froideur d'un mouvement mesuré et de n'y avoir mis ni chaleur dans la composition, ni effort dans les attitudes, ni expression dans les figures²⁴.

D'autres œuvres ne parurent que dans les salons postérieurs comme le tableau d'Augustin Belle au Salon de 1796 (fig. 4). Par le sujet tiré de l'histoire antique, par la rigueur du dessin et la composition en frise dans un espace rétréci et fermé, le tableau *Anaxagore et Périclès* est caractéristique du style néo-classique et de l'enseignement de David.

Malgré la déclaration imprimée au début du livret de l'exposition de 1793 que «les artistes [...] chargés de produire des Ouvrages qui font partie de l'Exposition & qui ont été payés par la Nation», nous croyons que les sommes promises aux artistes ne leur furent même pas payées, du moins pas avant plusieurs années, par exemple les cinq mille livres attribuées à François-André Vincent le 16 avril 1792. En effet, il déclare au Conservatoire du Museum le 25 septembre 1795 (3 vendémiaire an IV) que «son tableau représentant Guillaume Tell, peint sur toile, de 13 pieds sur 10, est l'ouvrage qu'il a fait d'après l'autorisation [du jury], que son intention étant de le livrer à la République à qui il appartient, *sous la réserve du prix*

22. *Description des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure exposés au Salon de Louvre, par les Artistes composans la Commune-générale des Arts, le 10 Août 1793, l'An 2^e de la République Française, une et indivisible*, À Paris, de l'Imprimerie de la Veuve Hérisant [an II].

23. N° 125, Musée de Versailles MV 5182. Jacques Bertaux, professeur de dessin à l'École militaire, avait été refusé par l'Académie en 1787 ; il est donc l'un des huit artistes non académiciens récompensés et il ne faisait pas partie du jury.

24. *Explication par ordre des numéros et jugement motivé des ouvrages de peinture, sculpture architecture et gravure exposés au Palais national des Arts, précédé d'une introduction*, Paris, H. J. Jansen, s. d., in-12° de 49 pages, p. 22. Collection Deloynes, pièce 458.

qui ne lui en a pas été payé et que le gouvernement réglerait.²⁵ Trois mois plus tard, Vincent demande au Conservatoire que son tableau lui soit prêté et porté dans son atelier «jusqu'au moment où le gouvernement jugera à propos d'en disposer», ce qui prouve l'échec de sa démarche pour obtenir le paiement de son tableau²⁶. Il semble que le gouvernement ait eu bien du mal à réaliser les projets et à remplir les promesses que nous retraçons au fil des procès-verbaux des assemblées et des comités. Les commissaires, qui recevaient des appointements pour leurs travaux, n'ont pas eu beaucoup plus de succès auprès du Trésor. Le 17 juin 1793, les commissaires du Museum adressaient un mémoire au ministre de l'Intérieur lui rappelant les demandes, demeurées sans réponse, qu'ils lui avaient adressées le 24 mai précédent. Depuis janvier, ils n'avaient rien reçu du Trésor national, ni pour les dépenses courantes pour l'établissement du Museum, ni pour les appointements des cinq commissaires salariés²⁷. Le scénario se répétera pour les conservateurs qui les remplaceront : leur salaire avait été augmenté en 1795, mais ils ne le touchent pas ! Un mémoire sur les dépenses du Musée central des Arts, au 19 novembre 1796, révèle que les traitements accordés aux conservateurs avaient été réduits effectivement de 5 000 à 2 650 livres²⁸.

DOCTRINES ESTHÉTIQUES

Dès le début de la Révolution, les artistes furent exhortés à servir le nouveau régime et de nombreux mémoires parurent sur la question de l'utilité des beaux-arts. Ainsi, le 28 juin 1790, aux artistes venus en députation à l'Assemblée nationale proposer un moyen de conserver les quatre statues enchaînées de Desjardins au pied de la statue de Louis XIV, place des Victoires (David, Restout et Pasquier faisaient partie de la députation), le président Le Peletier de Saint-Fargeau répond :

La Liberté prête aux Beaux-Arts une nouvelle flamme : mais ceux-ci réchauffent aussi le génie de la liberté. *C'est à des sujets Nationaux que vous consacrez vos talents*; par-là vous saurez expier les antiques erreurs de la flatterie. Messieurs, les Monuments de Louis XIV offrent en tout

25. Cantarel-Besson, *op. cit.*, t. I, p. 240, pièce 337.

Le tableau était exposé au Salon, en cours, de 1795, n° 528 : *Guillaume Tell renversant la barque sur laquelle le gouverneur Guesler traversoit le lac de Lucerne. Sujet tiré de la tragédie de ce nom, Acte V*. Suivent des vers tirés du récit de Mecthal. 13 pieds de large sur 10 de haut. Ce tableau est un des travaux d'encouragement ordonnés en 1791.

26. *Op. cit.*, p. 294, pièce 384.

27. Alexandre Tuetey et Jean Guiffrey, *la Commission du Museum et la création du Musée du Louvre 1792-1793*, 1910, p. 178.

28. Cantarel-Besson, *op. cit.*, t. II, p. 249, annexe 72.

genre de parfaits modèles; mais vous les égalerez; &, dans l'histoire des beaux-arts, le siècle d'une grande nation ne le cèdera pas au siècle d'un grand Roi²⁹.

Quatre ans plus tard, David présidant la Convention nationale le 28 nivôse an II (17 janvier 1794), s'adresse dans les mêmes termes au citoyen Bienaimé, venu présenter une pétition à la barre de l'Assemblée au nom d'une délégation de la Société populaire et républicaine des arts :

Les arts vont reprendre toute leur dignité. Ils ne se prostitueront plus à célébrer les tyrans. *La nation les consacre à immortaliser l'héroïsme de nos légions républicaines.* Vous ne craignez plus, ô vous qui cultivez les arts, que l'intrigue vienne arrêter vos progrès ou fixer des limites à l'essor de votre génie ! L'intrigue a émigré, les talents sont seuls restés. Employez-les à éterniser les triomphes de la vertu, les bienfaits de la liberté³⁰ !

Malgré les appels répétés et l'engagement exprimé par les artistes, force est de constater que très peu de projets à sujet révolutionnaire furent réalisés. Les commandes du gouvernement furent rares, nous l'avons vu, et pratiquement jamais honorées, les initiatives privées entravées par les difficultés matérielles.

Les doctrines esthétiques formulées par les théoriciens de l'art au cours de ces années n'avaient pas l'unité et la cohérence qu'on leur prête encore aujourd'hui dans les études qui ne considèrent que *l'art officiel* et la thèse ultra-idéaliste du Beau Idéal élaborée par Winckelman et reprise en France par Quatremère de Quincy³¹. Dans la pratique, les artistes opposés à ce courant furent plus nombreux — les statistiques établies sur les genres exposés aux Salons de 1789 à l'an VIII en font foi — et les doctrines anti-idéalistes élaborées à propos de la question de l'imitation de la nature finirent par obtenir la caution de l'Institut.

Nous possédons peu de documents relatifs aux positions esthétiques des artistes, peu enclins à l'écriture. Les procès-verbaux du premier jury de 1791 ne rendent malheureusement pas compte des préoccupations esthétiques ni des discus-

29. *Procès-verbaux de la Constituante*, vol. 23, n° 333, p. 40. Le 19 juin, l'Assemblée avait décrété l'enlèvement des statues en raison de leur attitude humiliante et des attributs de l'esclavage dont elles étaient chargées. Ce sera le premier d'une série de décrets pour abolir sur les monuments des arts les attributs de la féodalité.

30. Version imprimée au *Moniteur*, vol. XIX, p. 235. Une version plus fleurie et plus explicite tirée de *Arts de France*, 1950, n° 33, p. 21-23, a été publiée par Daniel et Guy Wildenstein, *Documents complémentaires au catalogue de l'œuvre de Louis David*, 1973, document 784.

31. À cet égard, la brochure publiée par David à l'occasion de l'exposition privée et payante de son tableau des *Sabines* en 1799 résume de façon exemplaire l'application de thèses abstraites dans la pratique de l'art.

sions que les membres du jury ont dû entretenir sur la nature et la qualité des œuvres soumises à leur jugement. Quant aux directives imposées aux gagnants, la liberté entière est donnée aux artistes «sur la grandeur des tableaux, celle de leurs figures et sur le choix des sujets qu'ils traiteront *pourvu qu'ils soient historiques*», ce qui est une première indication de la prépondérance encore accordée au grand genre de l'histoire. En revanche, et malgré une timide tentative de discussion sur la démarcation du genre de l'histoire d'avec les genres³², la sacro-sainte hiérarchie des genres en peinture est respectée, les dix peintres d'histoire formant catégorie à part pour une somme de 35 000 livres, alors que les six peintres de genre et de paysage n'obtiennent que 11 100 livres. Les sommes attribuées à la sculpture étaient déterminées plutôt en fonction du format et de la matière³³.

Le Salon de 1793, organisé par la Commune générale des arts, aurait dû donner lieu à un nouveau concours car ce qui domine dans les séances de la Commune, c'est cette question des concours. Mais les artistes craignaient le processus de l'expérience précédente : si c'est une commission qui les juge, *l'intrigue et la cabale* auront beau jeu. C'est un concours avec des sujets imposés, jugé par un jury de cinquante membres, qui sera présenté à la Convention par David le 15 novembre 1793.

En septembre, la Commune avait discuté des principes de l'art et, après plusieurs assemblées houleuses et confuses, adopté les définitions suivantes qui fournissent un rare document sur les «doctrines» esthétiques des artistes en révolution :

La Commune des Arts considérant que pour parvenir à obtenir un jugement simple et motivé sur les productions des Beaux-Arts qui ont le dessin pour base *et l'imitation de la nature pour but* elle doit avant d'en régler le mode reconnaître en principe :

- 1° Que les arts sont une des branches essentielles de l'instruction publique³⁴ ;
- 2° Que le but des arts du dessin est de toucher au cœur, de parler à l'âme, d'éclairer l'esprit en charmant les yeux ;
- 3° Que les arts doivent imiter la nature dans ce qu'elle offre de plus beau ;

32. Frucy-Raynaud, p. 35-36. Après un premier ajournement, c'est sur l'opinion de Taillasson que le jury conclut à l'impossibilité de former une ligne de démarcation entre l'histoire et ce qu'on nomme les genres.

33. Il a fallu les protestations des artistes pour qu'un prix de 3 000 livres soit réservé à l'architecture, oubliée lors de la première répartition.

34. Tout ce qui concernait les arts relevait du Comité d'instruction publique, créé par l'Assemblée législative. En 1795, c'est au titre de l'instruction publique que sera créé l'Institut.

4° Que la peinture, la sculpture et la gravûre peuvent rendre toutes les nuances des passions qui agitent l'homme ;

5° Que l'architecture doit donner à chaque monument un caractère tel qu'à son aspect on reconnoisse l'objet pour lequel il est édifié ;

6° Que les monuments des arts soient les témoins irréfutables de l'histoire.

Ces énoncés, qui s'appliquent plus au genre et au paysage qu'à la peinture d'histoire, se trouvent fort éloignés des enseignements de David et des théories idéal-antiquisantes de Quatremère de Quincy. Ils mettent en péril l'allégorie et la peinture d'histoire empruntée à l'Antiquité, véhicule obligé, dans les années qui précèdent la Révolution, des leçons de civisme et de vertu réclamées par Diderot et imposées par D'Angiviller, le directeur des bâtiments du roi. Aussi, ont-ils dû compter dans l'accusation d'*aristocratie* qui sonna le glas de la Commune des Arts.

Les discussions des artistes à la Société républicaine des arts, soit à l'occasion du jugement du concours lancé en 1793, soit dans des interventions ponctuelles, révèlent leur malaise devant les demandes qui leur sont faites de représenter les faits glorieux de la Révolution et le choix du mode d'expression approprié pour s'adresser de façon intelligible à un public qui ne sait plus déchiffrer l'allégorie, sans tomber dans la peinture de genre. Ainsi, même si la Société républicaine déclare que pour les sujets patriotiques il n'y a plus de démarcation entre genre et histoire, les artistes s'abstiennent, plutôt que de se confronter à des sujets qui leur paraissent précaires et périlleux. Les artistes radicaux insistent pour leur part sur la priorité à accorder au service militaire sur la production d'œuvres artistiques. Lors de la première séance du jury pour le jugement du concours de 1793, Fleuriot déclare :

Avant de juger, il faut savoir quel caractère ont pris les Arts ; ensuite, s'il est révolutionnaire, et si les Artistes en sont pénétrés ; il y en a au combat, aux frontières ; je me suis demandé pourquoi il en restoit ici d'oisifs pour la Révolution, et qui s'occupaient à faire des bas-reliefs. Je n'ai pas considéré l'ouvrage en lui-même ; j'ai cherché à voir ses rapports avec l'intérêt de la République, et je ne l'ai pas rencontré [...] J'ai vu des hommes qui s'occupaient de la Sculpture, pendant que leurs frères versaient leur sang pour la patrie³⁵...

35. A. Détournelle, *Aux armes et aux arts ! Peinture, sculpture, architecture, gravure. Journal de la Société républicaine des arts, séance au Louvre, Paris, s. d. [1794]*, p.31.

Le problème de la durée se pose cruellement : temps lent d'exécution des œuvres, temps accéléré des changements idéologiques de la politique révolutionnaire. Pour ne citer que l'exemple de David, rappelons l'inachèvement «politique» de son *Serment du Jeu de paume*, de son *Bara*, et les déboires survenus à son tableau représentant le martyr Le Peletier de Saint-Fargeau, détruit par la réaction aristocratique, et qui ne nous est connu que par un dessin et une épreuve gravée, unique et mutilée (fig. 5). De nombreux artistes abandonneront leurs travaux en cours d'exécution, d'autres opteront pour des modifications adaptées aux nouvelles idées. Ainsi, le jeune Augustin Belle, rentré de Rome en 1790 tout imprégné du nouveau style néo-classique, participa sans doute aux modifications des cartons commandés par le comte d'Angiviller en 1788 à son père Clément Belle³⁶. Le buste du roi devait figurer dans ces pièces destinées à être traduites en tapisseries pour le palais de justice et dont le sujet initial était le Temple de Thémis. La Révolution obligea Clément Belle à en modifier le programme et l'Allégorie de la France devint une Allégorie à la Révolution. La partie centrale du deuxième triptyque (fig. 6) est décrite ainsi par le rédacteur du jury des arts en septembre 1794.

La France inspirée et dirigée par le génie de la Démocratie, reçoit des mains de Minerve le code de lois républicaines basé sur les droits imprescriptibles de l'homme, desquels la nature présente les tables. Le peuple français représenté par une jeune guerrier applaudit aux nouvelles lois et étouffe un loup qu'il a terrassé ; emblème de la cruauté des conjurés et des tirants. Un génie tient le faisceau de l'union et le drapeau national³⁷.

Les éléments de la thématique sont empruntés aux allégories révolutionnaires qu'on rencontre en nombre dans la gravure, mais très rarement en peinture : la Nature, figure rousseauiste souvent figurée avec de multiples mamelles d'où l'eau régénératrice (comme la fontaine de la Régénération élevée sur l'emplacement de la Bastille pour la fête de l'Unité et de l'Indivisibilité le 10 août 1793) surplombe la composition ; Minerve symbolise la Convention nationale, le faisceau, l'Union de la nation, le coq gaulois foule de la patte les chaînes de l'esclavage, le loup symbolise la cruauté des tyrans. Cette tapisserie ne fut sans doute jamais exécutée. En peinture, de très rares allégories narratives furent peintes et, à notre connaissance, une seule allégorie emblématique nous est par-

36. Pierre Rosenberg, «Une commande à Clément Belle retrouvé (1788-1794)», *Revue du Louvre*, n° 4-5, 1965, p. 229-232.

37. Jules Guiffrey, «Les modèles de Gobelins devant le jury des Arts en septembre 1794», *Nouvelles Archives de l'art français*, 1897, p. 36.

venue dans des conditions de conservation déplorables, une Liberté par Nanine Valain, peinte en l'an II et saisie au Club des Jacobins en 1794 (fig. 7).

Dans le discours qu'il prononce au nom du Comité d'ins-tuction publique à la tribune de la Convention pour proposer le décret relatif à la traduction en tapisserie des ouvrages pri-més à la suite du concours de floréal an II, ainsi que des deux tableau *Marat* et *Le Peletier* par David, le député Thibaudeau déclare, sur un ton qui n'est pas exempt de menace :

Les arts ont une si grande influence sur les sociétés et sur le bonheur des hommes, que les législateurs ne doivent jamais négliger de leur donner une direction conforme aux principes du gouvernement [...]

La pluart des artistes français ont des siècles de bassesse et d'adulation à effacer [...] je crois être fondé à leur reprocher, au nom de la république, leur insouciance et leur inaction coupable depuis la révolution. Où sont les preuves de leur patriotisme ? Où sont les monuments qu'ils ont élevés à la liberté ?

Si je jette mes regards sur les tableaux au salon, je n'y vois rien qui y rappelle l'amour de la patrie. [...] Ils avaient bien de l'empressement sous le despotisme pour déifier et le présenter au peuple sous les formes les plus séduisantes. Les grands talents sont-ils nécessairement aristocratiques ? On serait tenté de le croire lorsqu'on voit dans les rues et sur les places publiques les images de Brutus, de Lepelletier, de Marat, de la Liberté et de l'Égalité, peintes et gravées par des artistes dont les talents ne répondent pas toujours au patriotisme [...]

Le comité de salut public a fait un appel solennel à tous les artistes de la république ; elle leur *impose* la tâche honorable d'imprimer à leur choix sur la toile les époques les plus glorieuses de la révolution française [...]³⁸.

Les tableaux du Concours de l'An II, pas plus que ceux de David, ne seront tissés aux Gobelins³⁹. Le Comité de Salut public, qui, le 12 septembre 1793, avait également lancé un appel aux graveurs pour participer à la campagne de propa-gande contre l'Angleterre et l'Europe coalisée, ne commande-ra finalement que dix-huit gravures à treize artistes et ne leur attribuera qu'une somme minime (22 640 livres sur 50 millions

38. *Le Moniteur universel*, n° 232, 22 floréal an II (11 mai 1794), p. 434.

39. Cet important concours de l'an II, annoncé en pleine Terreur, n'offrait aucune récompense, aucun prix aux artistes, qui en avaient pourtant bien besoin. Le jugement, compromis par Thermidor, sera reporté en décembre 1794 et les prix ne seront attribués *aux esquisses* qu'en août 1795 ! Inutile de dire que les sujets étaient alors déplacés — sinon compromettants — et que très peu de tableaux seront exécutés.

de fonds secrets destinés à contrôler l'opinion publique) pour la contribution qui leur était demandée⁴⁰.

La *Gazette française* du 23 vendémiaire an V (14 octobre 1796) s'excusait auprès de ses lecteurs de ne pas leur parler du Salon de peinture, ouvert depuis quelques jours. «On pourrait d'un seul mot le juger, en disant qu'on y trouve de tout, excepté du bon. [...] Encore deux expositions et l'on reviendra à l'ancien usage; on ne permettra plus à tous les barbouilleurs de montrer à la nation qu'ils savent peindre à la brosse. Alors les véritables artistes exposeront leurs tableaux, dont les amateurs vont jouir dans leurs ateliers, et ces productions du génie prouveront à l'Europe que, si la Révolution n'a pas été favorable aux arts, elle ne les a pas du moins entièrement anéantis...»⁴¹ Deux ans plus tard, en effet, le jury sera rétabli au Salon.

La Révolution n'a donc pas rempli ses promesses envers les beaux-arts, ni les artistes envers la Révolution : la liberté clamée par les législateurs et réclamée par les artistes ne put s'exprimer dans les productions tant en raison de la rareté des commandes que des prescriptions esthétiques et idéologiques imposées aux artistes. L'égalité, obtenue légalement par l'institution des concours, fut ébranlée lors de concours organisés en 1791, 1793 et en l'an II; encore faut-il ajouter qu'aucune commande ne fit l'objet d'un concours. La fraternité fut compromise en permanence par *la cabale et l'intrigue*.

40. Claudette Hould, *la Propagande d'État par l'estampe durant la Terreur. Les Images de la Révolution française*, Actes du colloque des 25-26-27 oct. 1985 tenu en Sorbonne, Paris, 1988, p. 29-37.

41. Cité dans Alphonse Aulard, *Paris pendant la réaction thermidorienne et sous le Directoire. Recueil de documents pour l'histoire de l'esprit public à Paris*, Paris, 1900, t. IV, p. 518.