

Bibliothèque
des
HISTOIRES

L'art de la liberté

Doctrines et débats
de la Révolution française

par

ÉDOUARD POMMIER

nrf
Éditions Gallimard

1789
REVOLUTION
FRANCAISE
1989
BICENTENAIRE

© *Éditions Gallimard, 1991.*

Extrait de la publication

À ma femme

INTRODUCTION

« ... Cet essai de théorie, où je rechercherai quelles sont les causes et les conditions indispensables au succès des arts du dessin ; quelle est la mesure de la France à cet égard ; quel intérêt elle trouve dans l'exercice de ces arts ; quels moyens elle peut employer à leur culture et quel sera le mode des institutions qui favoriseront cette culture. »

En écrivant ces lignes dans l'« introduction » de ses *Considérations sur les arts du dessin*, publiées en janvier 1791, Quatremère de Quincy résumait, avec la clarté à laquelle il avait, depuis quelques années, habitué ses lecteurs, les termes et les enjeux du débat qui s'était engagé sur les finalités et les conditions de la création artistique dans une nation régénérée par la liberté, et dont il entendait bien s'imposer comme l'arbitre reconnu¹.

Comme ses partenaires, les artistes et le pouvoir, c'est-à-dire l'Assemblée nationale constituante ; comme l'opinion publique, prise à témoin, Quatremère de Quincy pouvait alors raisonnablement espérer que ce débat aboutirait à un compromis, fragile peut-être, mais appelé à se consolider dans la durée de l'ère nouvelle ouverte par les événements du printemps et de l'été 1789, comme les compromis qui s'élaboraient pour donner à la France les institutions politiques et l'organisation sociale, économique et religieuse qui apparaissaient alors comme la sanction logique de la rupture brutalement survenue dans la trame d'une histoire apparemment immobile, et aussi

1. QUATREMÈRE DE QUINCY, A. C., *Considérations sur les arts du dessin...*, Paris, 1791, introduction, p. XIV.

comme le préalable de la construction d'un avenir placé sous l'invocation de la nation, de la loi et du roi.

Pas plus que ses interlocuteurs de janvier 1791, Quatremère de Quincy ne pouvait alors imaginer que la rupture originaire de 1789, bien loin d'être fondatrice d'un ordre définitif, serait au contraire génératrice d'une série d'autres ruptures qui, chacune à leur tour, remettraient en cause les compromis réalisés ou esquissés lors de la phase antérieure, et que le débat se poserait, à la veille du 18 Brumaire, presque dans les mêmes termes qu'au lendemain du 14 Juillet.

Mais au lieu de reprocher bien vainement à Quatremère de Quincy d'avoir manqué du sens prophétique qui lui aurait permis de replacer le débat dans la perspective d'un développement historique qu'il ne pouvait pas prévoir, on peut remarquer qu'en posant le problème artistique en termes de « création », il le prive d'une dimension déjà sensible depuis quelques mois, et à laquelle il ne semble pas s'intéresser, celle de la « gestion ». Par des voies opposées, deux phénomènes indépendants, la prise de conscience de la valeur emblématique qui s'attache à l'art de l'Ancien Régime et qui ressort avec d'autant plus de force que l'environnement a radicalement changé, et la nationalisation des biens de l'Église qui remet en cause la destination traditionnelle des œuvres d'art, innombrables et mal connues, qui avaient trouvé dans les établissements religieux une perpétuelle demeure correspondant à leur finalité, donnent brusquement au pouvoir politique des responsabilités de « gestion » (qu'il s'agisse de destruction, de liquidation ou de conservation) qu'il n'avait jamais exercées et qu'il n'avait pas les moyens intellectuels, ni matériels d'assumer.

Même posé en ces termes, sans doute réducteurs, de « création » et de « gestion », le débat sur les arts tel qu'il s'esquisse au début de 1791 n'a pas le mérite de la nouveauté. Il est la continuation d'une prise de parole, abondante et parfois fiévreuse, dont on perçoit les premières manifestations peu avant le milieu du siècle, et dont il faut essayer de recueillir quelques échos dans les années qui précèdent l'éruption révolutionnaire.

Pour mieux en mesurer l'importance, il faut la saisir à un niveau familial et provincial. Le 29 décembre 1785, l'Académie de peinture et de sculpture, créée trois ans avant à Valenciennes, célèbre sa première distribution solennelle des prix et écoute le discours de l'un de ses membres, appartenant à la

catégorie des « honoraires amateurs », le père Sollier¹. Dans une vision panoramique de l'histoire des arts, à laquelle ne manquent pas les références au milieu flamand dont Valenciennes a été longtemps solidaire, la France fait son entrée (mais si elle est tardive, elle est triomphale) grâce à Louis XIV et à Colbert et se donne une « école », au moment où les autres pays n'ont plus que des « monuments ». Ce droit de succession, un instant compromis par des artistes « avilis par la cupidité », asservis « aux caprices et au mauvais goût de la mollesse opulente », et employés « à décorer de petits appartements et des boudoirs », a été relevé avec éclat par le gouvernement de Louis XVI et, en particulier, par son directeur général des bâtiments, le comte d'Angiviller. Grâce à lui, les artistes se sont souvenus qu'ils sont « les premiers historiens de la nation ». La « création », c'est le retour, stimulé par les commandes royales, à la grande peinture d'histoire.

Mais la « gestion » est elle aussi présente, avec « ce monument que vous préparez [l'orateur s'adresse fictivement à d'Angiviller] et qui effacera bientôt tous ceux qui embellissent déjà cette superbe capitale » : il s'agit du musée qui doit s'ouvrir dans la grande galerie du Louvre pour « recevoir la plus riche collection qu'il y ait au monde », cet établissement « dont il n'existe aucun modèle et qui vraisemblablement n'aura point d'imitateur »².

Ainsi sont évoquées les deux faces d'une politique destinée à assurer à la France la suprématie artistique. Le discours du père Sollier montre la transfusion à travers le pays des thèmes officiels qu'il serait anachronique d'assimiler à une propagande. À ce niveau de culture familière et provinciale, les assurances sont simples et fortes. Au niveau de la culture parisienne, le discours se complique de nuances et d'interrogations. Certes il n'est pas univoque, au terme d'un siècle foisonnant de théories et de controverses sur la fonction des arts dans la société et les conditions de leur épanouissement, traduit en termes de progrès. Pour les résumer, il faut se résigner à l'arbitraire d'un

1. Catalogue de l'exposition *L'Académie de peinture et de sculpture à Valenciennes au XVIII^e siècle*, Valenciennes, Musée, 1986, pp. 42-46.

2. Cette affirmation est audacieuse, au moment où le musée est devenu une institution établie de l'Europe des Lumières et où des réalisations comme celles de la galerie électorale de Dusseldorf ou du musée impérial du Belvédère à Vienne accusent au contraire le retard de la France... Je me permets de renvoyer à mon étude, POMMIER, E., *Le Problème du musée...*, 1989.

choix, celui que proposent les volumes consacrés à la peinture et à la sculpture dans l'*Encyclopédie méthodique*¹, sorte de testament de la tradition classique telle qu'elle s'était formée au xvii^e siècle, avec R. Fréart de Chambray, Ch. Dufresnoy et les conférences de l'Académie, et enrichies, cent ans plus tard, grâce à la réinvention de l'Antiquité, dans laquelle le génie visionnaire de Winckelmann ne retrouvait pas seulement l'Apollon (que le père Sollier range parmi les « chefs-d'œuvre inimitables ») dont « l'éternel printemps » donnait un corps à la Beauté, mais aussi une société, celle d'Athènes, dont la liberté était la perfection première, et une histoire dont la finalité était de révéler l'Idée transcendante dont l'Art était le médiateur.

Si l'art doit tendre à l'idéal, défini comme une « sublimité supérieure à la nature »², et à la « dignité intellectuelle »³, il doit s'inspirer des Grecs qui ont tracé « la route de la perfection »⁴ et pris « le beau pour objet », alors que, depuis la Renaissance, « on n'a eu pour but que le vrai et l'agréable »⁵. Ils restent ainsi un modèle indispensable, car « ils ont porté au dernier degré et même, en quelque façon, au-delà de ce degré, la finesse des proportions méditées dans l'imitation de la beauté sublime de la figure humaine »⁶. C'est donc dans l'étude de l'antique, « ce reste précieux des siècles éloignés dans lesquels les arts ont atteint la plus grande perfection », que les artistes peuvent espérer trouver leur accomplissement⁷.

Si les Grecs « sont parvenus au degré le plus éminent que l'esprit humain puisse atteindre », comment retrouver, selon la forte expression de l'*Encyclopédie méthodique*, « cette chaîne d'or attachée à la Grèce »⁸? Il y a une réponse : en se rendant à Rome pour acquérir, dans la contemplation d'Apollon et de Raphaël, cet « esprit philosophique » qui, seul, caractérise le véritable artiste et lui permet de déchiffrer dans la Nature les empreintes du Beau idéal⁹. Le seul espoir d'un progrès des arts

1. WATELET, C. H., et LEVESQUE, P., *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, 1792.

2. *Op. cit.*, art. « Idéal », t. III, p. 88.

3. *Id.*, art. « Imitation », t. III, p. 135.

4. *Id.*, p. 130.

5. *Id.*, art. « Beauté », t. I, p. 216.

6. *Id.*, art. « Antique », t. I, p. 83.

7. *Id.*, art. « Peinture », t. IV, p. 653.

8. *Id.*, art. « Artiste », t. I, p. 137.

9. *Id.*, art. « Expression », t. II, p. 231.

réside, comme au moment de l'élaboration de la doctrine académique, dans cette étroite association avec Rome, lieu de passage obligatoire de l'esprit créateur, comme elle est devenue, avec Winckelmann, le lieu d'élaboration de la seule histoire de l'art qui ait une justification, celle de l'art antique.

Son caractère même de dictionnaire interdisait à l'*Encyclopédie méthodique* de constituer un corpus théorique unitaire et cohérent. Elle n'en est pas moins révélatrice des problèmes qui agitent l'opinion éclairée ; de l'importance que conserve la pensée du xvii^e siècle, qui reste une référence fondatrice et qui est confortée par les innombrables citations de théoriciens étrangers comme Mengs¹ et Reynolds², dont les traités, traduits en même temps que celui de G. de Laïresse³, confirment un réflexe conservateur. L'Académie royale de peinture et de sculpture suit cet exemple : c'est précisément en 1789 que l'un de ses membres, Renou, dédie à d'Angiviller *L'Art de peindre*, qui est une adaptation versifiée du *De arte graphica* de Dufresnoy, édité à Paris en 1668, et se présente comme un parfait manuel d'éclectisme et de juste milieu⁴.

Quelques années avant, l'anonyme auteur des *Lettres pittoresques sur le Salon de 1777* raconte comment, épuisé de fatigue après le parcours des salles du Vatican et réfugié dans une grotte du parc de la villa Borghese, il rêve d'un édifice merveilleux, le temple de la peinture qu'il visite sous la direction de Poussin et qui est une sorte de musée des trois écoles, depuis Raphaël. La Peinture elle-même tranche un débat qui s'élève sur leur hiérarchie, en déclarant « qu'au moins à l'époque où nous sommes, l'école française est celle qui me flatte, m'honore et me satisfait le plus ». Mais avant de parvenir à cet édifice féerique l'amateur visionnaire est passé devant « un objet bien triste et bien désespérant » : des ruines, « restes informes » du temple que, jadis, les Grecs avaient élevé à la Peinture et dont

1. Après une première édition partielle en 1782, la traduction des œuvres complètes d'A. R. Mengs paraît en 1786 puis en 1787, en 2 volumes.

2. Deux volumes des discours de Sir J. Reynolds sont traduits et publiés en 1787.

3. LAIRESSE, G. DE, *Le Grand Livre des peintres ou l'art de la peinture*, Paris, 1787. L'édition originale en néerlandais avait été publiée à Amsterdam en 1707.

4. RENOUE, A., *L'Art de peindre. Traduction libre en vers français du poème latin de Charles-Alphonse Dufresnoy*, Paris, 1789. Il faut relever que les œuvres de Reynolds traduites en 1787 comprennent des « notes » sur *L'Art de peindre...* Antoine Renou (1731-1806), élève de Pierre et de Vien, a été reçu à l'Académie en 1781, après avoir été peintre de la cour de Lorraine de 1760 à 1766.

seuls quelques tronçons de colonnes attestent encore « l'ancienne magnificence »¹.

Entre le musée, qui impliquait, à terme, l'écriture d'une histoire de l'art, et les ruines qui en dénonçaient la précarité ou l'urgence ; entre les amateurs, dont l'*Encyclopédie méthodique* stigmatisait le goût corrompé, et l'Académie dont Renou caricaturait involontairement la routine bavarde, le génie des arts était sommé de se faire le narrateur des gloires de la France et le héraut de cette école française, dont Goethe reconnaissait au même moment la préséance dans la vie artistique de Rome².

En 1789, l'Art reste l'inépuisable sujet d'un discours prolix et contradictoire. Mon propos est de saisir la suite de ces débats jusqu'en 1799, dans les strictes limites chronologiques de la Révolution. Il ne s'agit donc pas d'étudier l'art de, ou sous, la Révolution ; ni les artistes et les œuvres, ni les projets et les institutions, auxquels on pourrait accrocher l'épithète « révolutionnaire ». Il ne s'agit pas non plus de savoir si les œuvres qui hantent les marges de ce discours ont réellement existé, ou si elles ne sont pas plutôt un souvenir ou un espoir. Sans doute la coïncidence entre le discours et l'œuvre était-elle aussi improbable que celle entre le discours politique et la réalité historique.

En vertu d'un choix, contestable par nature, je m'intéresse seulement aux débats et aux doctrines sur l'art, c'est-à-dire sur le contexte de la création artistique et sur la gestion des traces qu'elle a laissées dans le passé de la France et, éventuellement, dans celui d'autres pays. Je ne prétends pas non plus lever une carte à petite échelle où apparaîtraient tous les détails du paysage, mais poser dans ce champ quelques balises qui permettraient d'y circuler en toute liberté.

Dans toute la littérature d'art, qui s'était accumulée en Occident depuis le Quattrocento et dont la France de 1789 conservait pieusement l'héritage, il y avait au moins un chapitre immuable, celui qui était dédié à la puissance des images, et qui unissait le fondateur de cette tradition, L. B. Alberti, rappelant en 1436 qu'un portrait d'Alexandre le Grand était capable de

1. *Lettres pittoresques sur le Salon de 1777*, Bibliothèque nationale, *Collection Deloynes*, t. X, n° 190, pp. 19-48.

2. GOETHE, J. W., *Poetische Werke-Autobiographische Schriften*, t. II, *Italienische Reise*, Berlin, 1961, pp. 577-578, août 1787. Goethe parle de la « prépondérance » (*Uebergewicht*) des Français, depuis l'exposition du *Serment des Horaces* de David.

faire trembler un de ses lieutenants¹, à Diderot s'écriant en 1765 : « Mon ami, si nous aimons mieux la vérité que les beaux-arts, prions Dieu pour les iconoclastes². »

Ce rapprochement légitime une enquête sur la destinée de cette réflexion séculaire après la rupture de l'événement révolutionnaire, qui ne pouvait manquer de susciter une interrogation inquiète et aussi l'espoir d'une continuité dont le comte d'Angiviller se fait l'écho lorsque, dans un mémoire du 2 novembre 1788, évoquant la prochaine réunion des États généraux, il exprime le vœu qu'ils délibéreront « sur les projets et les entreprises neuves les plus évidemment utiles. Tel est bien certainement celui du Museum qui, en rendant à toute l'Europe la jouissance des richesses enfouies, attirera dans la capitale un concours d'étrangers dont le séjour et les dépenses rendront au centuple la mise qui aura été faite pour les attirer »³.

1. ALBERTI, L. B., *Della pittura*, éd. Luigi Mallé, Florence, 1950, p. 76.

2. Diderot, *Salon de 1765*, éd. par Else-Marie Bukdahl et Annette Lorenceau, Paris, 1984, p. 246.

3. Cité d'après SACY, J. Silvestre de, *Le Comte d'Angiviller, dernier directeur général des Bâtiments du Roi*, Paris, 1953, p. 141. Mais, pensant au rôle que joueront les États généraux, d'Angiviller parle aussi de « spéculations impossibles à calculer ». L'argument économique du musée, conçu comme une attraction touristique, devait justifier le coût très élevé des travaux prévus pour adapter la grande galerie à sa nouvelle fonction.

A u g u s t 1 7 9 6.

I.

Ueber die Verpflanzung großer Kunstwerke
aus Italien nach Frankreich.

Die große Verpflanzung der Meisterwerke der Malerey und Bildhauerey aus Italien nach Frankreich, wird in den Jahrbüchern der Kunst Epoche machen. Sollte aber wohl diese Verpflanzung für die Welt eine gleichgültige Sache, oder gar, wie viele glauben, eine Wohlthat seyn? Dies verdient einige Betrachtungen. — Die größten französischen Maler und Bildhauer studirten ihre Kunst in Italien, und hier entwickelten sie ihre Talente, die sie berühmt machten. Nie aber mit aller der ihrer Nation eignen Lebhaftigkeit, mit aller ihrer Anstrengung, mit allem ihrem Kunst:Genie, bey der größten Aufmunterung, bey ihrem entschiedenen Vorzug vor den Italienern in Betref ihrer Schriftsteller, mit Reichthümern
(Minerva No. VIII. 1796.)

Une prompte réaction en Allemagne :

• Sur la transplantation de grandes œuvres d'art d'Italie en France », *Minerva*, août 1796. Il s'agit d'une revue littéraire et culturelle fondée et dirigée depuis 1792 par Johann W. Archenholz (1743-1812). — Voir page 440, note 1.

CHAPITRE I

Le génie des Arts et le génie de la Liberté : régénération, destruction, conservation

« La France a toujours été la patrie des arts et des talents ; il faut espérer que, dans l'étonnante révolution qui se prépare, les Muses ne quitteront point leur asile¹. »

« J'écris en 1789, au milieu de circonstances inquiétantes pour les arts². »

Au moment où la Révolution vient de franchir les étapes décisives qui, du serment du Jeu de paume, le 20 juin, à la nuit du 4 Août, en passant par la prise de la Bastille, le 14 juillet, marquent la rupture, radicale et irréversible, avec l'ordre ancien et ouvrent la voie de la régénération³, le discours sur les arts semble hésiter entre l'espoir et l'inquiétude. Tenu par les artistes, les hommes de culture et le pouvoir, il commence avec cette ambiguïté. Inséparable du contexte d'un mouvement politique passionné et dramatique, dont le rythme et les convulsions semblent échapper sans cesse à la volonté de ces acteurs, il est marqué par un rapport fondamental, qui se

1. « Observations sur les peintures et sculptures exposées au salon du Louvre », *L'Année littéraire*, 1789, VI, p. 281.

2. WATELET, C. H., et LEVESQUE, P., *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, 1792, article « Peinture », t. IV, p. 657. L'article est signé de Jean B. C. Robin (1734-1818) ; ce peintre, élève de Doyen, a été agrégé par l'Académie en 1772 ; auteur de nombreux portraits et de tableaux d'église (Lisieux, Orléans, Blois, Paris), il expose au Salon jusqu'en 1798.

3. Sur le thème de la régénération : OZOUF, Mona, « Régénération », dans FURET, François, et OZOUF, Mona (dir.), *Dictionnaire critique de la Révolution française*, Paris, 1988, pp. 821-831 ; Antoine de BAECQUE, « L'homme nouveau est arrivé : la régénération des Français », *Dix-huitième siècle*, XX, 1988, pp. 193-208.

retrouve dans tous les aspects de la Révolution : le rapport au temps¹.

La Révolution prend très vite conscience d'elle-même, c'est-à-dire d'être, à la fois, rénovation et retour aux origines. La Révolution est une parole qui écrit une histoire dont elle proclame la vocation à l'universalité et à l'éternité. Le discours sur les arts est un discours sur la régénération (donc tendu vers l'avenir) et aussi un discours sur les origines (donc tourné vers le passé, c'est-à-dire un héritage, qui est celui de l'Antiquité, et celui de l'art monarchique et religieux de ce qui est, déjà, l'Ancien Régime). Du début à la fin de la Révolution, il ne sortira guère de ce schéma, celui de la mission des arts dans une nation qui, tout à la fois fondée et transformée par la liberté, porte le poids d'une histoire millénaire.

Cette tension fondamentale entre la régénération et l'histoire fonde d'emblée l'ambiguïté du discours sur l'art. L'avenir est une promesse dans la mesure où le génie des arts s'identifie au génie de la liberté. Mais le passé peut être exemplaire, s'il est recueil de modèles, ou menaçant, dans la mesure où il est marqué par la servitude.

Quelle que soit la direction de ce discours, il est porté, depuis longtemps déjà, par la conviction que l'art est une affaire très sérieuse et qu'il possède une vocation politique, sociale, et même économique, qui dépasse de beaucoup le simple agrément qu'il peut apporter aux fortunés possesseurs de collections ou aux visiteurs empressés du Salon. Quand un article du *Mercure de France*, le 20 juin 1789, affirme : « L'homme est né pour les beaux-arts ; ils le séduisent éternellement par un charme non moins décevant qu'irrésistible », il exprime une opinion dépassée².

L'idée dominante est bien plutôt que les arts ont une mission, telle que la définit un écrit anonyme, *Essai sur la méthode à employer pour juger les beaux-arts du dessin*³, paru en 1790. Certes les arts sont et restent « agréables » : « Ils flattent nos sens, en

1. Consulter sur ce problème, essentiel, du rapport au temps : SCHLANGER, Judith, E., « Les débats sur la signification du passé à la fin du XVIII^e siècle », dans *Le Prérromantisme. Hypothèse ou hypothèse*, Actes du colloque du Centre de recherches révolutionnaires et romantiques de l'université de Clermont, 1972, Paris, 1975, pp. 573-585 ; et BACZKO, Bronislaw, « Le calendrier républicain », dans NORA, Pierre, *Les Lieux de mémoire*, I, *La République*, Paris, 1984, pp. 37-83.

2. *Mercure de France*, samedi 20 juin 1789, pp. 114-122.

3. *Essai sur la méthode à employer pour juger les beaux-arts du dessin et principalement ceux qui sont exposés au Salon du Louvre*, par une société d'artistes, Paris, 1790.

multipliant de mille manières les beautés de la nature, en réunissant même celles qu'elle a répandues çà et là dans l'univers. » Selon un autre lieu commun du Siècle des lumières, ils sont également « utiles » : « Ils présentent sans cesse à l'industrie de nouveaux moyens d'étendre, perfectionner ou faire naître quelque nouvelle branche du commerce. » Mais surtout, ils sont « absolument nécessaires » : « Ils éclairent et vivifient le monde moral, comme le soleil éclaire et vivifie le monde physique ; ils ressuscitent pour ainsi dire les siècles et les nations qui sont ensevelis dans la nuit des temps. » En leur assignant pour but « de toucher au cœur, de parler à l'âme, et d'éclairer l'esprit, en flattant les yeux », par le recours à « l'imitation de la nature », l'auteur peut conclure : « Les tableaux et monuments historiques sont des livres écrits dans une langue universellement entendue. »

Ne faisons pas de l'artiste inconnu qui a rédigé cette brochure l'inventeur involontaire d'une expression destinée à faire fortune en accolant l'adjectif « historique » à un mot qui a droit de cité depuis le début du siècle¹. Bornons-nous à remarquer qu'en associant le tableau (œuvre d'art) au monument historique (témoignage sur une histoire), il fait de l'un et de l'autre les mots d'une langue qui délivre un message destiné à traverser l'espace et le temps. Faut-il comprendre que, désormais, les œuvres d'art seraient appelées à parler le langage de la régénération et à raconter la Révolution ? et que le langage de celles du passé serait occulté, ou traduit ?

Les premières phrases du discours sur les beaux-arts expriment une confiance enthousiaste dans le destin que leur ouvre la Révolution, puisqu'ils sont portés par la même inspiration que le mouvement de 1789 : celle de la liberté.

Nul n'a plus fortement exprimé cette identification que Jean Bernard Restout². Descendant d'une illustre lignée d'artistes,

1. Sur la notion de monument au XVIII^e siècle, on peut consulter les articles de WIBIRAL, Norbert, « Ausgewählte Beispiele des Wortgebrauchs von Monumentum und Denkmal bis Winckelmann », *Oesterreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XXXVI, 3-4, 1982, p. 93-98, et « Denkmal und Interesse », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXXVI, 1983, pp. 151-173.

2. Sur Jean B. Restout (1732-1797), consulter la notice de Gilles GRANDJEAN dans *La Révolution en Haute-Normandie, 1789-1802*, Rouen, 1989, pp. 326-327. J. B. Restout est fils de Jean II Restout (1692-1768), qui fit une brillante carrière (directeur de l'Académie).

Restout, grand prix de Rome en 1758 et académicien en 1768, semble avoir interrompu sa carrière en 1771, à la suite d'un différend avec l'Académie royale de peinture et de sculpture. Il ne faut donc pas s'étonner de le voir au premier rang des artistes, jeunes pour la plupart, qui, à la suite de David, se révoltent contre la tutelle de l'institution académique, assimilée à ces corps privilégiés de l'Ancien Régime que la Révolution ébranle dès l'été de 1789. Dès l'exorde du discours qu'il prononce à l'Académie le 19 décembre 1789, il proclame l'assimilation des arts à la liberté¹ : « À ce mot sublime, la liberté, tous les esprits se sont éveillés, toutes les âmes se sont émues. S'il en est dont elle soit l'essence, elle appartient spécialement à ceux qui professent les arts ; les arts que jamais la servitude n'aurait dû profaner². »

En même temps, il souligne leur éminente dignité, en parlant d'un « sacerdoce des arts », qui sont « liés à la chose publique dont ils ne peuvent être séparés », et il assigne au pouvoir culturel de l'Académie, encore lié au pouvoir d'État, une mission conforme à cette conception politique et morale : « L'honneur, la gloire des arts doivent vous enflammer. [...] Vous êtes comptables à vos contemporains, à vos successeurs, d'une si importante régénération³. »

À l'espérance portée par l'élan de la liberté, Restout ajoute une nuance de menace, en évoquant la compromission des arts avec l'Ancien Régime. Dans ces premiers balbutiements, le discours affirme son ambiguïté : la régénération, c'est-à-dire l'avenir, l'emporterait-elle sur la condamnation, c'est-à-dire le passé, tout au moins celui de l'art français ?

Quelques mois plus tard, Restout, qui avait pris la tête d'une « Commune des arts », société d'artistes⁴ dont la raison d'être est d'engager la lutte contre les privilèges de l'Académie en

1. RESTOUT, Jean B., *Discours prononcé dans l'Académie royale de peinture et sculpture, le samedi 19 décembre 1789*, Paris, 1790.

2. RESTOUT, J. B., *op. cit.*, p. 1.

3. *Ibid.*, pp. 4 et 13.

4. Sur les diverses formes prises par les « sociétés » d'artistes : LAPAUZE, Henri, *Procès-verbaux de la commune générale des arts de peinture, sculpture et architecture et de la Société populaire et républicaine des arts*, Paris, 1903 ; LACROIX, Sigismond, *Actes de la Commune de Paris pendant la Révolution*, 2^e série, t. IV, Paris, 1905, pp. 598-641 ; et la toute récente et excellente synthèse de VAN DE SANDT Udolpho, « Institutions et concours », dans BORDES, Philippe, et MICHEL, Régis, *Aux armes et aux arts ! Les arts de la Révolution, 1789-1799*, Paris, 1988, pp. 137-165.

matière d'enseignement, d'expositions et de commandes, revient sur cette assimilation essentielle des arts et de la liberté. Dans une pétition adressée à l'Assemblée nationale¹, Restout, après avoir rappelé que la Révolution a libéré le génie des arts, « captif, mais caressé ; avili, mais protégé sous le règne de l'oppression », en le rendant à sa véritable destinée : « le génie des arts ne peut être coércé (*sic*) », invoque les députés, unis aux artistes par la même inspiration de la liberté : « Représentants, vos immortels travaux n'opèrent la liberté que parce qu'ils sont eux-mêmes l'ouvrage du génie. C'est donc dans le temple même du génie que le génie des arts invoque la liberté. » Les artistes qui incarnent, « plus éminemment peut-être que tous autres et les dogmes constitutionnels et les qualités et la vertu civiques », sont placés au même rang que les législateurs².

Et, dans un grand élan lyrique, Restout trace la voie qui s'ouvre au « Génie des Arts » : « Ministre de la morale, chantre inspiré des dogmes civiques [...] avec le ciseau des Grecs, les crayons de Raphaël, et les pinceaux de Rubens il ne tracera que les charmes de la fraternité, les guirlandes de l'union et la seule marche triomphale de la paix. » Sa destinée, qui est aussi la condition de sa mission, est de s'identifier à la liberté : « Génie des Arts, sois pleinement libre, la nature le veut, la raison le déclare, la loi le prononce. Plane donc au-dessus de la France³. »

Les mêmes thèmes sont repris dans le long mémoire⁴ que Restout adresse encore à l'Assemblée nationale, le 19 avril 1791. Saluant, avec lucidité, « la nouvelle civilisation » que les députés sont en train de créer, il pose en principe que « le propre des arts est d'établir la fraternité entre les hommes » et conclut : « Ils sont donc les amis de la constitution. » Il fait confiance aux artistes pour répondre à l'attente du peuple français : « La

1. RESTOUT, J. B., *Pétition motivée de la Commune des arts à l'Assemblée nationale, pour en obtenir la plus entière liberté de génie, par l'établissement de concours dans tout ce qui intéresse la nation, les sciences et les arts ; pour réclamer contre l'existence des académies et autres corps privilégiés, et contre la création d'un corps des ponts et chaussées*, Paris, s.d. ; d'après LACROIX, S., *op. cit.*, elle serait de la fin de novembre ou du début de décembre 1790.

2. RESTOUT, J. B., *Pétition motivée...*, *op. cit.*, p. 2-3.

3. *Ibid.*, pp. 14-15.

4. RESTOUT, J. B., *Mémoire de la Commune des arts qui ont le dessin pour base*, Paris, 1791 : Archives nationales, F 171310. Ce texte manuscrit n'est pas paginé.

ÉDOUARD POMMIER

L'art de la liberté

**Doctrines et débats
de la Révolution française**

On ne propose pas ici un ouvrage de plus sur les œuvres d'art ni sur les institutions artistiques de l'époque révolutionnaire, mais bien plutôt une étude sur la manière dont les hommes de la Révolution ont parlé de l'art et, plus particulièrement, de la peinture et de la sculpture.

Du printemps de 1789 à l'automne de 1799, un discours artistique se forme et s'infléchit : il est inspiré par les thèmes fondateurs de la liberté et de la régénération, dont les contradictions et les ambiguïtés éclatent dès 1790 avec les débats sur l'iconoclasme et le patrimoine.

Le premier problème qui se pose à la conscience révolutionnaire est en effet celui de gérer l'héritage de l'Ancien Régime. Le pouvoir parvient à élaborer en l'an II une doctrine qui ne variera plus. Au même moment, et au prix d'une étonnante manipulation de l'histoire, la Révolution revendique la succession de l'art universel que son discours nationalise au nom de la liberté.

La conservation ou l'annexion des chefs-d'œuvre du passé se justifie avant tout par la nécessité de disposer des modèles nécessaires, selon la tradition académique, à la régénération de l'art. Il s'agit alors de savoir si la vocation des artistes français est de ressusciter Athènes, ou bien de chercher dans les annales de la République les thèmes d'un art triomphal.

Aux questions sur l'unité ou la discontinuité de la Révolution, cet ouvrage voudrait apporter un élément de réponse. Les thèses élaborées en l'an II sont développées, plutôt que contestées, par les proclamations officielles, les traités théoriques, l'enseignement et la critique des années du Directoire. Tandis que la pensée lucide et courageuse d'un opposant comme Quatremère de Quincy domine de très haut les plaidoyers de circonstance, la véritable nouveauté réside dans la lente et encore timide émergence d'un statut historique qui apporte à l'art une promesse de dignité et de sauvegarde.

Édouard Pommier est inspecteur général honoraire des musées de France.



9 782070 723270



Extrait de la publication 31-XI A 72327

ISBN 2-07-072327-5

180 FF tc