



Neil McWilliam, Catherine Méneux et Julie Ramos (dir.)  
Catherine Fraixe, Estelle Thibault, Bertrand Tillier et Pierre Vaisse (éd.)

## L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre Anthologie de textes sources

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

---

# Introduction

Julie Ramos

---

DOI : 10.4000/books.inha.4942  
Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, PUR  
Lieu d'édition : Paris  
Année d'édition : 2014  
Date de mise en ligne : 5 décembre 2017  
Collection : Hors collection  
EAN électronique : 9782917902868



<http://books.openedition.org>

### Référence électronique

RAMOS, Julie. *Introduction* In : *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre : Anthologie de textes sources* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2014 (généré le 16 mai 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/4942>>. ISBN : 9782917902868. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.4942>.

---

Ce document a été généré automatiquement le 16 mai 2023.

---

# Introduction

Julie Ramos

---

- 1 Bien avant de se cristalliser dans l'appellation d'« art social », la question de la participation des arts au processus de la Révolution française constitue un seuil historique. « On a jusqu'à ce jour considéré les Arts comme les ornements de l'édifice social : ils font partie de ses bases » : cette affirmation, placée par Pierre Chaussard dans les premières pages de son *Essai philosophique sur la dignité des arts*, marque la période du sceau de la rupture avec l'Ancien Régime. Les arts y sont appelés à œuvrer à la construction d'une société nouvelle, qu'il s'agisse de rallier les artistes à la cause de l'influence morale (Quatremère de Quincy et Georges-Marie Raymond), de produire des peintures et des monuments célébrant la victoire du peuple (Jacques-Louis David), ou encore de faire du musée non « point un vain rassemblement d'objets de luxe ou de frivolité », mais « une école imposante » (Jacques-Louis David). Le présupposé sur lequel s'appuient les réformes révolutionnaires est en effet celui d'un clivage entre les arts et la société. Les premiers ne seraient plus évalués, comme le regrette Georges-Marie Raymond, qu'à l'aune de « la beauté de l'exécution ; et à force de n'observer que de cette manière, on ne voit plus dans les tableaux que de la peinture ». De même, tout en qualifiant le gouvernement de la société d'« art social », à l'instar de Condorcet dans *l'Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* de 1794, le Citoyen Michel de Cubières regrette qu'il ne tienne « que peu ou presque point aux beaux-arts mis en réquisition par les rois ». Le dépassement de cette dichotomie, ainsi que la conviction d'une « coparticipation de l'art à la régénération de la France, et de la liberté à la régénération de l'art » (POMMIER 1991, p. 93) explique que les Révolutionnaires continuent, jusque dans les années les plus troubles de la période, de délibérer sur son sort et ses vertus, ainsi que de prendre des mesures concrètes pour sa conservation, sa valorisation ou son encouragement.
- 2 Un bouleversement décisif conduit aux premières décisions. Le décret du 2 novembre 1789 met les biens du clergé, ceux de la couronne et de l'Ordre de Malte à la disposition de la nation. Il est étendu le 2 septembre 1792 aux biens des émigrés. L'État devient ainsi le propriétaire d'une grande partie du patrimoine littéraire, artistique et scientifique de la France, ce qui le conduit à l'esquisse d'une politique du patrimoine national – l'expression apparaît sous la plume de Puthod de Maisonrouge dès 1790 – et

à l'ouverture précipitée, mais non moins symbolique et politique, du Muséum national dans les galeries du Louvre le 10 août 1793. Ce mouvement de patrimonialisation est toutefois menacé par les actes de vandalisme et contrebalancé par les appels à créer un art nouveau en adéquation avec le projet républicain. La position du peintre Jacques-Louis David illustre cette singulière tension entre destruction, invention et conservation : il organise d'une part la fête du 10 août 1793, qui met en scène la destruction rituelle des symboles monarchiques et son *Rapport fait à la Convention nationale au sujet d'une statue symbolique du Peuple* envisage d'utiliser les vestiges des « anciens tyrans » pour sa réalisation ; de l'autre, ses œuvres participent d'une esthétique repensée (que l'on nommera plus tard « néoclassicisme ») et sont érigées comme modèles d'une régénération des arts (fig. 1) ; il s'investit enfin dans la conservation d'un patrimoine muséal susceptible d'œuvrer à l'instruction publique (fig. 2), que Talleyrand appuie dès 1790 sur les « chefs-d'œuvre de l'art » (*Archives parlementaires*, t. XIX, p. 59.)

**1. JACQUES-LOUIS DAVID, *LES LICTEURS RAPPORTANT À BRUTUS LES CORPS DE SES FILS***



Salon de 1789, 323 x 422 cm, Paris, musée du Louvre.

## 2. HUBERT ROBERT, *PROJET D'AMÉNAGEMENT DE LA GRANDE GALERIE DU LOUVRE EN 1796*



1796, huile sur toile, 112 x 143 cm, Paris, musée du Louvre.

- 3 « La même main doit ouvrir le temple des arts et montrer les ruines du despotisme » résume un parlementaire le 9 août 1791 (*Archives parlementaires*, t. XXIX, p. 306). La politique muséale, qui s'appuie sur l'idée d'une restitution des trésors nationaux au peuple, relève d'une métamorphose plus que d'une simple conservation : le Muséum, affirme le député Pierre Cambon à l'Assemblée législative, « en détruisant l'idée de la royauté, conservera les chefs-d'œuvre conservés dans les détestables palais de vos ci-devant rois » (*Archives parlementaires*, t. XLVIII, p. 624). De même, Michel de Cubières continuera à l'issue de la période de détacher les œuvres de génie de l'action monarchique. Cette idéologie imprègne par exemple le *Second Rapport sur la nécessité de la suppression de la commission du Muséum* de David qui préconise d'écarter les mauvais exemples de la peinture ancienne au profit des exemples vertueux dont il réclame la juste restauration matérielle. Une argumentation similaire de sélection au sein du passé se retrouve chez son ami le peintre Gabriel Bouquier (Poulot 1997).
- 4 Tout en s'inscrivant dans l'évolution des arts et des institutions de la seconde partie du XVIII<sup>e</sup> siècle, les nombreux traités de l'époque – dont nous ne présentons qu'une petite sélection – reformulent les rapports entre l'art et la société. Ils renforcent le mythe d'un âge d'or placé dans la Grèce antique, que Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) avait idéalisée comme une époque de corrélation entre liberté politique et génie artistique. Quatremère de Quincy s'en fait le relai principal, bien que l'auteur allemand soit la référence (implicite ou explicite) de la plupart des extraits proposés. Dans ses *Considérations sur les arts du dessin* (1791), Quatremère de Quincy fait ainsi découler le succès des arts de l'influence d'une forme de gouvernement « populaire ou démocratique », rappelant notamment que Platon « n'admettait dans sa ville que des monuments, des tableaux ou des statues capables de jeter dans l'âme des jeunes gens

les principes de l'harmonie, les images du beau et les éléments de la perfection ». L'analogie qu'il prône entre l'utilité des arts et leur moralité civique est un argument récurrent de l'époque. Progressivement, son discours glisse insensiblement du rêve de ressusciter Athènes à la nécessité de régénérer la France avec des outils neufs et appropriés. D'un point de vue institutionnel, il préconise dès cette date la création d'une « galerie de statues originales antiques » et le développement des musées de province afin d'offrir des modèles d'imitation aux artistes. Il envisage un système d'« encouragements » par des concours publics aboutissant à des commandes déterminées par des sujets historiques ou héroïques, ainsi qu'une liberté d'exposition contribuant à l'émulation. L'extrait proposé recommande enfin la création d'une académie unique pour l'enseignement du dessin, qui s'appuie sur le postulat d'une unité des arts par leur destination morale et sociale. De même l'union de la théorie et de la pratique doit contribuer à la diffusion du goût dans les classes populaires (fig. 3) et au rayonnement économique de la nation. Ces idées seront reprises par les théoriciens des arts décoratifs de la seconde partie du XIX<sup>e</sup> siècle (FROISSART 2014).

### 3. Papier peint aux symboles républicains



Anonyme, impression à la planche 1793-1794 ; © Musée Carnavalet / Roger-Viollet

- 5 Dans un texte tout aussi décisif par son impact dans la presse et dans les milieux politiques et artistiques de l'époque, François Boissy d'Anglas pose de nouveau la question du rapport de la Révolution à l'histoire dans la perspective de la régénération de la France par les moyens de la culture : « Honorez, récompensez, encouragez et cultivez les arts et les sciences, et vous affermissiez de plus en plus l'édifice de la liberté publique ; consolidez la liberté, et les lettres et les sciences se fixeront au milieu du peuple généreux et sensible, qui aura su la conquérir et la défendre » (p. 182). Selon lui, l'établissement d'institutions publiques, dans les domaines aussi divers que la conservation, l'instruction et les festivités publiques ancrera et pérenniserait la Révolution, la faisant ainsi entrer dans l'histoire à l'instar de son précédent grec.
- 6 L'objectif des mesures et des réflexions théoriques des Révolutionnaires est de façonner la nouvelle société de citoyens, au premier rang desquels figure « l'artiste-citoyen » conçu comme des « prototype de l'homme libre » (POMMIER 1991). Cette conception ambivalente conduit à l'ouverture du Salon « libre » de 1791, ainsi qu'à la création d'une Commune des arts, dissidente de l'Académie dès 1790, remplacée par la Commune générale des arts, puis par la Société populaire et républicaine des arts en 1793. Elle a pour organe le journal dirigé par l'architecte Athanase Déroulède Aux

*armes et aux arts* et pour prérogative l'administration du Salon, des concours et des commandes publiques. La suppression de l'Académie en 1793 entérine ce processus de démocratisation du système des arts. Cependant, il ne lève pas les difficultés des artistes à concevoir un art nouveau destiné au plus grand nombre (BORDES/MICHEL 1988).

- 7 Face à une réalité saturée de sens, l'usage de l'allégorie historique, héritée de l'Ancien Régime, perdue à côté de l'emblème et de l'inscription. En témoignent le programme iconographique du Panthéon, la description de la statue symbolique du peuple français par David, ou encore les réflexions de Pierre Chaussard. Il s'agit d'user d'un langage immédiatement moral et « transparent », déjouant les risques de l'idolâtrie attachée aux images religieuses ou monarchiques et l'érudition nécessaire à l'ancienne peinture d'histoire (Bordes 1988). Cependant, l'allégorie peut se transformer en rébus – Georges-Marie Raymond l'affirmera encore sous le Directoire –, à l'instar de la toile délibérément républicaine *La Liberté ou la mort* que Jean-Baptiste Regnault expose au Salon de 1795 (fig. 4), dont le sens est modifié par le contexte de la Terreur.

#### 4. JEAN-BAPTISTE REGNAULT, *LA LIBERTÉ OU LA MORT*



Salon de 1795, huile sur toile, 60 x 49 cm, Hambourg, Kunsthalle.

- 8 C'est que le rapport entre l'art, l'histoire et l'engagement politique reste problématique, comme en témoignent aussi les tentatives de représentation plus directes comme le tableau que David laisse inachevé sur le *Serment du Jeu de Paume* (BORDES 1983, fig. 5).

### 5. JACQUES-LOUIS DAVID, *LE SERMENT DU JEU DE PAUME*



Salon de 1791, dessin, 65 x 105 cm, Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon.

- 9 L'évènement historique reste difficile à figer en images ; l'héroïsme change de visage au gré des évolutions politiques ; la pérennité d'un principe d'idéalisation attachée au grand genre de la peinture d'histoire religieuse ou mythologique – que les artistes n'abandonnent pas durant toute la période, en la transférant parfois dans les portrait des « martyrs de la liberté » – tend à reléguer l'actualité, la foule et l'habit contemporain dans le domaine de la peinture de « genre ».
- 10 La presse, l'estampe et le bibelot s'en emparent plus facilement, mais ils eurent une influence modérée sur la peinture avant la Restauration (REICHARDT/KOHLÉ 2008). Malgré des exhortations innombrables et la mise en place de concours, les « sujets nationaux » sont peu nombreux entre 1789 et 1796. La création de l'Institut national en 1795 n'arrive pas à contrebalancer une déception grandissante à l'égard des œuvres exposées au Salon.
- 11 Les Révolutionnaires se trouvent finalement pris entre des injonctions difficiles à concilier : prôner la liberté et l'autonomie des artistes en exaltant l'idée du génie éclairé de la société, tout en les restreignant au profit de l'instruction publique et de la formation morale et patriotique des citoyens ; user des ressorts de la sensibilité populaire pour véhiculer une morale et une idéologie déterminées. L'extrait proposé de Georges-Marie Raymond exprime bien ces contradictions. C'est parce qu'il reconnaît le pouvoir sensible de l'art, qu'il lui semble nécessaire de confier aux législateurs l'autorité de trancher sur la moralité des sujets représentés. Son opposition à la seule délectation des formes au profit de la représentation d'actions héroïques capables d'imprimer vertu et énergie dans l'esprit des spectateurs, ne l'empêche pas d'en appeler à une peinture capable d'impressionner la sensibilité et pas seulement à l'intellect. Une même motivation préside à la valorisation de la fête et la musique sous la Révolution afin « d'électriser » les foules. En faisant du spectateur un acteur, elles contribuent selon Boissy d'Anglas à son adhésion (MARTIN 2014). De la fête de la

Fédération accueillant 400 000 spectateurs-acteurs au Champ-de-mars le 14 juillet 1790 jusqu'à la fête de l'Unité du 10 août 1793, cette institution révolutionnaire vise à rassembler les arts (peintures, sculptures, musiques, mais aussi architectures éphémères à un moment où les budgets ne permettent pas de construire) pour mieux unir les hommes dans le culte de la Nation.

- 12 Les tensions entre l'ascendant du passé et l'invention de formes nouvelles, entre un art de l'idée et un art s'adressant au sentiment, culminera dans la fête publique organisée par le Directoire le 9 thermidor an VI (27 juillet 1798) pour l'« entrée triomphale » des chefs-d'œuvre antiques et de la Renaissance saisis par l'armée d'Italie : « Cette fête, écrit Pierre Chaussard dans un rapport du 4 mai 1798, ne sera plus la fête particulière de la translation des monuments antiques, mais la fête générale de l'art et des artistes ». Mais sauver de nouveau la valeur artistique de certaines œuvres historiques de son attachement à une idéologie ou à une société donnée, en d'autres termes proclamer son autonomie à l'égard de son contexte de création, c'est perpétuer la séparation entre le régime de l'art et celui de la société que l'idée d'art social sera censé résoudre. De même, cette nouvelle exaltation du patrimoine repousse encore dans un avenir incertain la création d'un « art social » moderne.