



TITRE
courant

ART ET DÉMOCRATIE

LES DÉBATS SUR LES ARTS DU DESSIN
DANS LES PREMIÈRES ANNÉES
DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE

Sous la direction de Christian MICHEL



DROZ



LIBRAIRIE DROZ

Tous droits réservés par la Librairie Droz SA en vertu des règles de propriété intellectuelle applicables.

All rights reserved by Librairie Droz SA as proscribed by applicable intellectual property laws.

Sans autorisation écrite de l'éditeur ou d'un organisme de gestion des droits d'auteur dûment habilité et sauf dans les cas prévus par la loi, l'œuvre ne peut être, en entier ou en partie, reproduite sous quelque forme que ce soit, ni adaptée, représentée, transférée ou cédée à des tiers.

Works may not, fully or in part, be reproduced in any form, nor adapted, represented, transferred or ceded to third parties without the written authorization of the publisher or a duly empowered organization of authors' rights management and except in instances provided for by law.

Pour toutes informations supplémentaires, merci de contacter l'éditeur : rights@droz.org

For any additional information, please contact the publisher : rights@droz.org

Titre courant
70

ART ET DÉMOCRATIE

ART ET DÉMOCRATIE

Les débats sur les arts du dessin dans
les premières années de la Révolution française

Anthologie de textes établie par
Desmond-Bryan KRAEGE, Cyril LÉCOSSE,
Matthieu LETT et Sibylle MENAL

Sous la direction de
Christian MICHEL



DROZ

L'étape de la prépresse de cette publication a été soutenue
par le Fonds national suisse de la recherche scientifique



**FONDS NATIONAL SUISSE
DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE**

www.droz.org

Avec le soutien de



REPUBLIQUE
ET CANTON
DE GENEVE

POST TENEBRAS LUX

ISBN : 978-2-600-00570-8
ISBN PDF : 978-2-600-10570-5
ISBN EPUB : 978-2-600-30570-9
ISSN : 1420-5254

© 2020 by Librairie Droz S.A., 11, rue Firmin-Massot, Genève.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, translated,
stored or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical,
photo copying or otherwise without written permission from the publisher.

L'image qui figure sur la couverture est la seule que nous connaissions qui évoque les débats sur les beaux-arts, ceci uniquement par son titre *Les Arts sortant du Temple du Goût vont faire leur pétition à l'Assemblée Nationale*. En fait, il s'agit d'une épreuve retouchée d'une estampe plus ancienne (voir Kathryn Desplanque, « Repeat Offenders: Reprinting Visual Satire Across France's Long Eighteenth Century », *RACAR: Revue d'art canadienne*, n° 401, 2015, p. 17–26) qui portait la légende de *Triomphe des Arts modernes ou carnaval de Jupiter*, transfert sur le mode grotesque du *Triomphe de Bacchus et Ariane* d'Annibal Carrache peint sur la voûte de la galerie du Palais Farnèse. Elle a probablement été exécutée par un Français lié aux milieux romains (on peut penser au *Triomphe d'Arlequin* de Subleyras). Sa légende a été remplacée dans les années 1760 par ces mots *Il y a encore de grands artistes, mais la frivolité, le luxe, les modes font dégénérer les talents, et s'il n'arrive une heureuse révolution, le Dieu du goût ne sera plus, comme on le voit ici, qu'un histrion entouré d'un vil cortège*. Le propriétaire du cuivre a dû vouloir l'adapter aux circonstances des années 1790-1791.

PRÉFACE

Ce livre est un des fruits d'un projet qui a été soutenu pendant quatre années par le Fonds National Suisse pour la Recherche Scientifique. Il nous a permis de constituer une base de données regroupant tous les textes que nous avons pu retrouver touchant aux questions artistiques entre le moment où les députés aux États généraux se sont proclamés Assemblée nationale et celui où une insurrection a mis fin à la monarchie constitutionnelle¹. Le corpus que nous avons mis en ligne n'aurait pas justifié une publication imprimée intégrale. Sa richesse est extrême, mais il est aussi très répétitif. Les différents clans en présence affinent parfois leurs arguments mais souvent les ressassent. Chacun, désireux de montrer que les torts sont de l'autre côté, retrace l'histoire du conflit qui déchire l'Académie, pour dénoncer le parti adverse. Pourtant, ces textes soulèvent de nombreuses questions encore aujourd'hui discutées qui ont émergé dans ces trois années où des hommes optimistes ont espéré reconstruire le monde et la civilisation sur des bases rationnelles et ont fait de la liberté et de l'égalité des droits des principes fondateurs. C'est ce que nous avons voulu montrer dans ce livre.

Il peut paraître paradoxal de concentrer la réflexion sur les trois années de la monarchie constitutionnelle, renversée lors de l'insurrection parisienne du 10 août 1792, et non sur la première république. En effet, la place qui doit revenir au souverain dans le nouvel état des arts est souvent évoquée, ce qui n'est naturellement plus le cas avec la proclamation de la république. Mais quand la recherche a surtout mis l'accent sur la période de la Convention, plus flamboyante et plus radicale, ou sur les tentatives de reconstruction d'un nouveau système sous le

¹ <https://catima.unil.ch/art-democratie/fr>.

Directoire², en négligeant la richesse des réflexions antérieures, il nous a semblé que les débats des années 1789-1792 ont permis de s'interroger de façon beaucoup plus nuancée sur ce que devaient être le rôle et le statut des arts dans un État démocratique. Les acteurs de ces débats, pour la plupart marginalisés pendant la Terreur, ont tenu une place importante depuis le Directoire et pour certains, comme Quatremère de Quincy, jusqu'à la Monarchie de Juillet. Ils ont été les premiers professeurs de l'École des Beaux-Arts et les premiers membres de l'Institut.

Leurs positions, parfois moins contradictoires qu'elles le paraissent, ont contribué à la mise en place d'un nouveau système des arts dont certains vestiges sont encore présents aujourd'hui. Quant aux critiques qui sont portées contre les institutions, elles sont souvent reprises, sans doute inconsciemment, dans des termes assez voisins jusqu'à nos jours. Ces textes sont indispensables pour mieux comprendre les différentes opinions des artistes dans ces premières années de la Révolution, et parfois même les implications des tableaux qu'ils ont exécutés. Ils doivent être replacés dans des débats politiques virulents, tant au sein de l'Assemblée nationale que dans les clubs et les associations qui sont fondés pendant la monarchie constitutionnelle. Mais, si leur intérêt historique est indiscutable, il convient aussi de les intégrer dans les débats actuels sur le statut des arts, sur leur enseignement, leur rôle social et les encouragements qu'ils attendent des pouvoirs publics.

Il faut toutefois reconnaître que les questions auxquelles ce projet et ce livre sont consacrés ne tiennent qu'une place mineure par rapport à toutes celles qui touchent à l'élaboration d'une nouvelle constitution du royaume, au rétablissement des finances publiques, à la transformation des relations entre l'Église et l'État, à la reconstruction du système industriel et commercial. Le dépouillement d'une partie de la presse, si abondante dans ces années où elle s'est enfin trouvée libre, a souvent été source de désillusion pour nous qui ne cherchions que des mentions des débats touchant au statut des arts du dessin. Dans les meilleurs cas, nous avons trouvé un article par mois. Les

² François Benoît, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire : Les doctrines. Les idées. Les genres*, Paris, 1897 ; *La Révolution française et l'Europe*, cat. exp., Paris, Grand Palais, 1989, 3 vol. ; Philippe Bordes et Régis Michel (dir.), *Aux Armes, Aux Arts ! Les arts de la Révolution 1789-1799*, Paris, 1989 ; Édouard Pommier, *Art de la Liberté : doctrines et débats de la Révolution Française*, Paris, 1991.

opuscules ne sont pas non plus très nombreux et ont été assez peu conservés. Si Jean-Charles Deloynes n'avait pas pris soin de recueillir tout ce qui concernait les arts, y compris en recopiant des articles ou des discours dont il avait pu disposer, bien de ces textes auraient disparu. En effet, le tome 53 de la Collection Deloynes, conservée au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale³, regroupe une quantité de textes dont certains n'existent plus que dans ce fonds. L'éclectisme de Deloynes l'a conduit à recopier les discours des plus fermes défenseurs de l'Académie, comme le peintre Joseph-Siffred Duplessis, aussi bien que ceux de réformateurs, comme Simon Miger, voire les insertions dans la presse de l'homme qui voulait la suppression de l'Académie, Jean-Bernard Restout⁴.

Nous avons choisi de publier un texte important émané de chacun des clans, tout en remplaçant ces cinq textes dans l'évolution des arguments présentés. Deux des auteurs retenus sont des défenseurs de l'ancien système : le secrétaire de l'Académie, Antoine Renou et plus paradoxalement un relativement jeune sculpteur, Louis-Pierre Deseine (1749-1822), dont la réception à l'Académie avait été rejetée en août 1789 et qui n'y fut reçu qu'en mars 1791. Ces textes cherchent à démontrer que les statuts de l'Académie sont parfaitement compatibles avec les nouvelles institutions de la France. Trois autres textes en revanche veulent poser les fondements de nouveaux systèmes : celui de Quatre-mère de Quincy, et ceux de la Commune des arts et de la Société des artistes. Cette dernière, à peu près inconnue de l'historiographie en raison de l'obscurité des noms des signataires Garnerey et Ollivier, est probablement celle qui réunit le plus grand nombre de membres et dont l'influence fut la plus grande. Si les statuts proposés par les académiciens réformateurs, promoteurs d'une Académie centrale des arts de peinture, sculpture, gravure

³ RESERVE Ya3-27-8.

⁴ Sur la collection Deloynes (désormais intégralement en ligne), voir Georges Duplessis, *Catalogue de la collection de pièces sur les beaux-arts, imprimées et manuscrites, recueillie par Pierre-Jean Mariette, Charles-Nicolas Cochin et M. Deloynes, auditeur des comptes, et acquise récemment par le département des estampes de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1881. Ce fonds a été l'objet d'une première étude, malheureusement non publiée, de Corinne Le Bitouzé, « Logiques de constitution d'un recueil d'écrits sur l'art : la collection Deloynes (1673-1808) », in colloque *Publier sur l'art, l'architecture et la ville : La Font de Saint-Yenne (1688-1771) et l'ambition d'une œuvre*, Paris, 24 et 25 novembre 2016. Elle a eu la gentillesse de la mettre à notre disposition.

et architecture ne figurent pas dans notre recueil, c'est que, comme le leur reproche Quatremère de Quincy, ils ne contiennent « qu'une multitude de petits détails scholastiques, auxquels on cherche inutilement l'ombre d'un principe qui puisse leur servir de base. » Ces principes existent naturellement, et ils seront présentés dans les pages suivantes, mais ils n'ont pas été exposés, ce qui rend le texte peu lisible.

On trouvera dans notre site l'ensemble des textes ou des discours que nous avons pu repérer, qui permettent de replacer notre anthologie dans les débats de la période ; on y trouve aussi l'intégralité de celui de ces textes dans lequel nous avons opéré quelques coupes⁵. Toutefois, une longue introduction a semblé nécessaire pour resituer les enjeux de chacun de ces ouvrages. On y retrace successivement l'histoire des débats, les fonctions assignées à l'art, les discussions autour du statut de l'artiste, les interrogations autour de l'enseignement et la place qui doit être assignée à l'État.

Nota

Pour ne pas allonger les notes, nous renvoyons aux textes qui se trouvent dans la base de données. Les textes sont numérotés, et les numéros en chiffres arabes sont ceux du site. On trouvera dans l'annexe 1 leur liste complète. Les renvois par des numéros en chiffres romains sont faits aux cinq textes qui figurent dans notre anthologie.

⁵ À l'instar de ce qu'avait fait Bronislaw Baczko dans l'anthologie parue dans la même collection : *Une éducation pour la démocratie, textes et projets de l'époque révolutionnaire*, deuxième édition, Genève, Droz, 2000.

HISTOIRE DES DÉBATS

STATUT DES ARTS EN 1789

Lorsqu'éclate la révolution en 1789, la peinture et la sculpture sont dépendantes de l'État monarchique comme elles ne l'ont jamais été. Un siècle de débats et de discussions a contribué à ce qu'elles cessent, idéologiquement du moins, d'être des objets de consommation, des « meubles agréables ». Elles sont devenues des supports à une réflexion sur le goût ou sur la société. Depuis l'avènement de Louis XVI, son directeur des bâtiments, le comte d'Angiviller, a pris acte de cette situation et s'est lancé dans une politique de commandes de grands tableaux d'histoire et de statues dont le destinataire n'était pas le roi, mais le public. Ces œuvres étaient commandées en fonction de l'exposition biennale qui se tenait dans le Salon carré du Louvre, et étaient supposées venir à terme garnir le Museum qui devait être établi dans la Grande Galerie de ce palais, en complément des tableaux des collections royales, jusque-là entassées dans des garde-meubles. Les statues (quatre tous les deux ans), étaient consacrées aux figures des grands serviteurs de la monarchie depuis Du Guesclin jusqu'à Montesquieu. Les tableaux, du moins à l'origine, devaient représenter des traits de vertu et de magnanimité empruntés à l'antiquité, choisis selon le répertoire établi dans les *Dits et faits mémorables* de Valerius Maximus¹, et

¹ Cet ouvrage a certainement fourni de nombreux sujets. En effet, il se présente comme un catalogue de vertus, avec des exemples historiques liés à chacune de celles-ci. On y trouve notamment les histoires suivantes, qui ont donné lieu à des tableaux exécutés sous le règne de Louis XVI : Albinus cède son char aux vestales, Fabius Dorsus célébrant son culte, Regulus retourne à Carthage, Alexandre et Calanus, le combat de Darès et Entelles, Brutus condamne ses fils à mort, Femmes indiennes rivalisant pour être brûlées, Cléobis et Biton attelés au char de leur mère, Manlius Torquatus condamnant son fils, Cimon fils de Miltiade venant s'enchaîner dans la prison à la place de son père.

de grandes scènes de l'histoire de France. Progressivement, du moins pour la première catégorie, les sujets furent laissés à l'initiative des peintres. Ces œuvres de grande taille constituaient les pièces maîtresses des expositions du Louvre, elles étaient les plus commentées par les critiques et drainaient un public dont l'affluence doubla presque entre 1775 et 1787². Ces « travaux d'encouragement » ne concernaient que les peintres d'histoire et les sculpteurs appartenant à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, et le comte d'Angiviller s'efforça de paralyser toute initiative parallèle, que ce soit l'ouverture d'autres expositions³ ou des encouragements privés à d'autres genres⁴. Le choix des destinataires de ces commandes était fait en concertation avec le premier peintre du roi, Jean-Baptiste Marie Pierre. Bien que souvent de jeunes peintres en obtinssent, les privilégiés étaient les anciens officiers de l'Académie (Vien, les deux frères Lagrenée, Brenet obtinrent chaque fois la commande d'un tableau d'histoire ; parmi les sculpteurs, Pajou se fit commander cinq statues).

Hors de l'Académie, il était impossible de se faire connaître et le public n'admettait guère qu'un peintre ou un sculpteur qui n'appartenait pas au corps pût être un véritable artiste, d'autant plus que le nombre d'académiciens était illimité. L'Académie comprenait 113 membres et 39 agrées en 1790⁵, alors qu'en novembre 1793, la Société libre des arts, à laquelle durent adhérer tous les peintres, sculpteurs, architectes et graveurs parisiens, comptait 330 personnes qui se disaient peintres, 104 sculpteurs et 114 graveurs⁶. Certes y figuraient aussi des peintres ou sculpteurs d'ornements, voire des marchands de

² Udolpho van de Sandt, *Histoire des expositions de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1663 – 1691). Solennités, Fêtes, Cérémonies et Salons*, Paris, 2019, p. 197-198.

³ Voir Émile Bellier de la Chavignerie, *Les artistes français du XVIII^e siècle oubliés ou dédaignés*, 1861 ; Jules Guiffrey, *Livret de l'exposition du Colisée (1776)*, Paris, 1875.

⁴ Voir notamment le mémoire qu'il a présenté à Louis XVI pour faire interdire la création d'un Club des arts en 1785, éd. in Udolpho van de Sandt, *La Société des amis des arts (1789-1798). Un mécénat patriotique sous la Révolution*, Paris, 2006, p. 106-107.

⁵ Voir la liste dans l'annexe 2. J'exclus les amateurs de mes calculs.

⁶ Il s'agit de la liste des membres de la Société libre des arts, envoyée au Comité d'instruction publique à la suite d'une demande du 10 brumaire an II (A.N. F 17 1326). Ce document m'a été fourni par Claudette Hould, que je remercie. Tous les peintres, sculpteurs, architectes et graveurs parisiens étaient contraints d'adhérer à cette société qui avait pris la suite de la Commune des arts fondée en juillet 1793.

tableaux, comme Jean-Baptiste Lebrun, autant de personnes qui devaient sous l'ancien régime s'enrôler dans la Corporation des Maîtres peintres et sculpteurs et n'avaient pas de prétention au statut d'artiste. Même en considérant qu'il ne s'agissait que d'un quart d'entre eux, on peut admettre que seuls trente-six pour cent des gens pratiquant les arts du dessin à Paris appartenaient à l'Académie. La proportion est même un peu moindre si l'on prend les chiffres des exposants au Salon de 1791, le premier ouvert à tous, 71 académiciens et agréés voisinaient avec 186 personnes extérieures au corps, les académiciens représentent 27,6 % des exposants, mais tous n'avaient pas envoyé d'œuvres au Salon.

Si l'Académie constituait bien un corps privilégié, elle était fortement hiérarchisée⁷. Pour en être membre, il fallait d'abord soumettre un certain nombre d'œuvres sur la qualité desquelles une majorité des deux-tiers des officiers décrétait que l'on pouvait espérer être reçu. On obtenait alors le statut d'agréé, qui ouvrait les portes de l'exposition et offrait certains avantages fiscaux⁸. Les agréés prenaient le titre de peintre ou de sculpteur du roi.

L'étape suivante était celle de la réception, pour laquelle les peintres d'histoire devaient remettre un tableau, les peintres de portrait deux, les peintres des autres genres un, les graveurs deux planches et les sculpteurs une figure de marbre deminature. Les agréés peintres d'histoire ou sculpteurs soumettaient une esquisse qui devait être acceptée à la majorité des deux-tiers des officiers, suivie de l'œuvre définitive, elle aussi soumise au même scrutin. Dans le cas d'un refus, ils perdaient leur statut d'agréé.

Une fois reçus, les académiciens pouvaient assister aux séances, mais n'étaient convoqués officiellement que lors des assemblées générales, quatre fois par an. Ils étaient assis sur des tabourets, quand les officiers disposaient de chaises ou de fauteuils, ils n'avaient pas de droit de vote et même, depuis les

⁷ On trouvera une étude détaillée de tout ce que j'évoque ici dans mon livre : *L'Académie royale de Peinture et de Sculpture. La Naissance de l'école française*, Genève, 2012.

⁸ En effet, depuis 1709, l'Académie avait obtenu de percevoir la capitation, impôt personnel, de ses membres à son seul profit, et leur participation à cette perception collective était moindre que les impôts qu'ils auraient dû payer autrement.

statuts de 1777, ils ne pouvaient exprimer leur avis qu'en passant par le biais d'un officier.

Les officiers étaient en nombre limité : quatre recteurs (parmi lesquels se trouvaient le directeur et le chancelier, charges qui étaient réunies en 1789 en la personne du premier peintre du roi, Joseph-Marie Vien), deux adjoints à recteurs, douze professeurs, six adjoints à professeurs (les uns et les autres choisis exclusivement parmi les sculpteurs et les peintres d'histoire), huit conseillers (places réservées aux peintres des autres genres et aux graveurs), un secrétaire et éventuellement un secrétaire adjoint, un professeur d'anatomie et un professeur de perspective, tous deux pouvant avoir un adjoint. Les adjoints à professeurs étaient cooptés à la suite d'un concours. Seuls les officiers avaient le droit de vote, conjointement avec huit des seize amateurs que le corps avait élus. C'était surtout à eux qu'étaient réservés les quelques avantages matériels que distribuait la monarchie (ateliers, pensions, charges administratives rémunérées) et ils recevaient une part importante des commandes royales. Ils étaient aussi les seuls à pouvoir exposer au Salon sans que leurs œuvres fussent soumises à la censure d'un comité, qui écartait tout ce qui pouvait heurter l'ordre ou la morale publique, mais aussi les œuvres dont la qualité lui semblait insuffisante.

L'Académie avait le monopole de l'enseignement du dessin d'après le modèle à Paris. En revanche, la formation aux pratiques de la peinture, de la sculpture ou de la gravure n'était délivrée que dans les ateliers des artistes. Au cœur de l'enseignement académique se trouvait un système de concours qui étaient censés assurer l'émulation⁹. Il y avait un concours pour choisir sa place pour dessiner le modèle, un concours trimestriel qui donnait lieu à une distribution de médailles et, chaque année, la distribution de deux grands prix de peinture et de deux grands prix de sculpture, les titulaires des premiers grands prix étaient envoyés pour quatre ans à l'Académie de France à Rome aux frais du roi.

L'ensemble du système dépendait de la monarchie, qui assurait le financement de l'Académie, de son école, et de l'Académie de France à Rome. C'était le roi qui autorisait tous les deux ans

⁹ Ce système est longuement présenté par le secrétaire de l'Académie, Antoine Renou, dans le premier texte de notre anthologie.

les académiciens à exposer leurs œuvres dans le grand Salon du Louvre. L'exposition ouvrait le jour de la fête du roi, la Saint-Louis, le 25 août et sa surveillance était prise en charge par les gardes suisses du roi.

Seule une institution enseignant le dessin était en partie autofinancée, c'était l'école gratuite de dessin, fondée par le peintre Jean-Jacques Bachelier en 1766¹⁰. Cette école donnait les principes du dessin aux enfants destinés à l'artisanat, à partir de gravures et de dessins, peut-être de modèles de plâtre, mais pas d'après le modèle vivant. Son financement dépendait de particuliers qui avaient fondé des places d'élèves, et aussi des Six Corps (principales corporations de la Ville de Paris) et d'autres corporations. Les fondateurs payaient l'enseignement et les prix, et les corporations offraient gratuitement aux meilleurs élèves des lettres de maîtrises, c'est-à-dire la possibilité d'exercer leur métier sans avoir à payer des droits.

CONJURATION DE MÉCONTENTEMENTS

La période que couvre ce livre est marquée par un partage conflictuel de la souveraineté entre la monarchie et la nation, dont les représentants furent entre juin 1789 et septembre 1791 les anciens députés aux États-généraux, qui s'étaient proclamés membres d'une Assemblée nationale constituante, puis, entre octobre 1791 et le 10 août 1792, les membres de l'Assemblée législative. Si les questions artistiques sont relativement secondaires dans les débats, elles prennent une dimension politique, en raison de la place que tenait la monarchie dans l'ancien système des arts. Les mécontents étaient nombreux : tout d'abord ceux qui n'avaient pas pu être admis à l'Académie, qui ne disposaient d'aucun moyen de présenter leurs œuvres dans l'espace public et qui, privés du prestige que donnait l'appartenance au corps, ne pouvaient se faire reconnaître comme des artistes. L'exécution d'un tableau de grande taille ou d'une statue de marbre sans commande n'était pas envisageable pour des questions de coût, et en eussent-ils les moyens, ils n'auraient

¹⁰ Voir Ulrich Leben, *L'école royale gratuite de dessin de Paris (1767 – 1815)*, Saint-Rémy-en-l'Eau, 2004, et le Mémoire de Bachelier présenté à l'Assemblée nationale (texte 56).

pas pu l'exposer et donc le vendre. Ils estimaient donc que les privilèges de l'Académie entravaient leur liberté.

Au sein de l'Académie, les agréés, toujours susceptibles d'être rejetés, tardaient à se faire recevoir et, pour lutter contre ce phénomène, le comte d'Angiviller, par une lettre datée du 29 novembre 1788, avait déclaré que les agréés en retard qui n'auraient pas remis leur morceau de réception pour le mois d'août 1789 perdraient leur titre. Parmi les simples académiciens, les motifs de mécontentement n'étaient guère moindres. Les peintres d'histoire et les sculpteurs ne pouvaient parvenir au grade d'adjoints à professeurs que lorsque des places se libéraient par le décès d'officiers et vingt et un d'entre eux attendaient ces vacances qui tardaient. Un concours était organisé pour choisir celui qui serait promu. Les peintres de portraits, de paysages, de scènes de genre ou de natures mortes, ainsi que les graveurs, tous ensemble au nombre de quarante et un, ne pouvaient espérer qu'une des huit places de conseillers et les pensions et les logements ne leur étaient guère attribués depuis l'avènement du comte d'Angiviller. Quelques académiciens, comme Jean-Baptiste Greuze et Jean-Bernard Restout avaient cessé de se rendre aux assemblées et d'exposer au Salon.

La Révolution fut l'occasion de penser sur de nouvelles bases une situation que d'aucuns trouvaient insupportable. Les arguments juridiques se mêlèrent aux arguments politiques. Pour les défenseurs du *statu quo*, essentiellement les officiers, l'Académie, fondée et financée par le roi, devait suivre le règlement que celui-ci lui avait prescrit. Un changement des statuts ne pouvait être envisagé que si l'autorité souveraine y consentait. Les commandes de tableaux d'encouragement, les pensions, les logements étaient accordés gracieusement par le roi et il était donc normal que celui-ci choisît ceux à qui il voulait les distribuer par l'intermédiaire de son directeur des bâtiments. Il lui était loisible de prêter une pièce de son palais du Louvre pour permettre à ses peintres et ses sculpteurs d'exposer leur production, sans l'ouvrir au tout venant. Pour ceux qui voulaient une réforme, qu'ils fussent ou non membres de l'Académie, le pouvoir ministériel était arbitraire, et les arts devaient être régis selon les nouveaux principes que la nation avait adoptés et mis en forme dans la Déclaration des droits de l'homme, que le roi avait ratifiée. Cela n'allait pas sans quelques inconvénients : l'aide de la monarchie aux artistes était devenue indispensable.

Avec le départ pour l'émigration d'un certain nombre de collectionneurs et la nationalisation des biens du clergé, les commandes privées s'étaient raréfiées et il était donc nécessaire que la nation se substituât au roi pour encourager les arts.

Quatremère de Quincy dans ses *Considérations sur les arts du dessin* distingue clairement les deux fonctions de l'Académie : une fonction de distinction et une fonction d'enseignement. La première était affirmée par un système de privilèges accordés à ses membres. L'abolition des privilèges, le 4 août 1789, devait rendre ceux-ci caducs et donc amener à repenser le système des arts. La seconde mission devrait aussi être adaptée, quand l'Assemblée aurait fait aboutir son projet d'une éducation nationale, devenue nécessaire avec l'abolition des ordres religieux auxquels était confiée la formation de la jeunesse.

Ces oppositions ne devinrent claires aux yeux des artistes qu'à partir de l'été 1790 et suscitèrent des projets sur lesquels je reviendrai et dont les plus importants sont publiés dans ce livre, mais il convient de retracer les épisodes qui aboutirent à cette prise de conscience. On trouvera en ligne tous les textes qui fondent ce récit.

LES DÉBATS SUR LA RÉFORME DE L'ACADÉMIE (SEPTEMBRE 1789-SEPTEMBRE 1790)

La première occurrence d'une réflexion, encore limitée bien que virulente dans son ton, fut la publication, au mois de septembre 1789, d'un pamphlet de quatre pages, sous le titre de *Vœu des artistes*, qui dénonçait le pouvoir ministériel, en la personne du comte d'Angiviller, et qui priait donc l'Assemblée nationale « d'employer ses bons offices pour qu'on délivre [les artistes] d'un joug aussi ridicule qu'insupportable. Le roi a eu la bonté et la justice de suivre le vœu de la nation pour la nomination de ses nouveaux ministres ; qu'il daigne achever son ouvrage ; qu'il donne enfin aux artistes un chef digne d'eux. » Si le choix des ministres est encore laissé au pouvoir royal, celui-ci devrait tenir compte des vœux de la nation, ou ici de la « classe si nombreuse et si recommandable des artistes ». L'Académie de peinture désavoue ce texte le 12 septembre, mais, dès

le 26 septembre 1789, les élèves de l'Académie, qui avaient proposé d'assurer la garde du Salon à la place des Suisses, demandèrent que les tableaux de Jean-Germain Drouais, élève de David mort prématurément en 1788, fussent exposés au Salon. Le 3 octobre, les académiciens repoussèrent cette demande, ce qui provoqua une algarade entre David et certains officiers, dont le secrétaire de l'Académie, Antoine Renou.

Au mois de novembre, le graveur Simon Charles Miger, publia une *Lettre à M. Vien, Chevalier de l'ordre du Roi, Premier peintre et Directeur de l'Académie royale de peinture*, dans laquelle il dénonçait les abus qui se produisaient à l'Académie et demandait une réforme. Cette lettre fut renforcée par un discours du même auteur lors d'une séance de l'Académie du 28 novembre. Une adresse signée de vingt-deux académiciens fut soumise lors de la séance du 5 décembre. Elle demandait « la nomination de plusieurs commissaires, qui seront pris en nombre proportionnel dans toutes les classes qui la composent [...]. Ces commissaires travailleront à la révision des statuts, à la réformation des abus, s'il y en a ; à l'établissement de nouvelles lois, s'il en est besoin. » Les officiers éludèrent la demande en proposant que les mécontents apportassent « des mémoires motivés sur cet objet et de les remettre dans les mains de Monsieur le directeur. Messieurs les officiers se proposant aussi de travailler sur cette matière feront aussi la remise de leurs observations à Monsieur le directeur, qui, désirant l'union entre les artistes dont les sentiments les plus vifs sont de soutenir la gloire de l'école française, convoquera alors une assemblée générale, où l'on prendra les moyens de concilier les esprits et de faire régner dans la compagnie une concorde fraternelle. Le tout sera communiqué à Monsieur le directeur général pour être mis sous les yeux du roi. » Les officiers mirent à la disposition des protestataires, qui prirent le nom de *réclamants*, une salle de l'Académie où ils se réunirent régulièrement en décembre 1789 et janvier 1790. Les procès-verbaux de leurs assemblées ont été conservés et offerts au XIX^e siècle à l'École des Beaux-Arts par un descendant de David¹¹. Ils permettent de connaître les noms de ces réclamants, dont on trouvera la liste dans l'annexe 3 de ce volume. Ils sont entre vingt et trente à chaque séance. Trente-neuf acadé-

¹¹ Manuscrit 320 ; voir les extraits dans les textes 10, 11, 14-20, 25, 26, 30, 31, 33 et 36.

miciens, soit près des deux-tiers d'entre eux, ont signé des registres, même si parmi eux, il y en a cinq qui ne sont venus qu'à une seule réunion. On compte onze peintres d'histoire, quatre sculpteurs, neuf peintres des différents genres, huit graveurs, un graveur en médaille, deux dessinateurs et deux peintres en miniature. Ils élurent David comme président et Miger comme secrétaire. Assez vite deux tendances partagèrent ceux qui voulaient juste une mise à jour des statuts, avec un droit de vote accordé aux académiciens, et ceux qui voulaient une transformation radicale du système des arts, dont le plus virulent était Jean-Bernard Restout, qui, depuis qu'un de ses tableaux avait été refusé au Salon de 1769, ne paraissait plus à l'Académie. Il proposa, dès le 19 décembre, une refonte de l'institution, supprimant les grades, soumettant tous les postes à l'élection trimestrielle et chargeant son bureau de ce qui étaient jusqu'alors les prérogatives du directeur des bâtiments : le bureau « connaîtrait donc provisoirement de toutes les places, distributions d'ouvrages, manufactures, pensions, gratifications, et de tous objets quelconques d'utilité et d'encouragement ».

Ayant le sentiment que la solution acceptée le 5 décembre laissait trop de poids aux officiers et au directeur des bâtiments, les réclamants demandent une « assemblée générale extraordinaire à l'effet de former un comité de révision des statuts », qui leur est refusée le 5 février, en même temps que les officiers leur interdisent de continuer leurs assemblées dans les locaux de l'Académie. Cette rigidité va pousser les réclamants à s'adresser à l'opinion publique, tout d'abord en publiant un article dans la *Chronique de Paris* du 6 février, puis en admettant les agréés dans leurs réunions, qui désormais se tiennent chez David et enfin en rédigeant une adresse aux représentants de la Commune de Paris, adresse qui fut soumise le 25 février. Le prétexte était de demander la liberté de se réunir chez David, mais c'était un moyen de faire appel au pouvoir politique contre le *statu quo* que voulaient préserver les officiers. La démarche avait été préparée en amont, car l'assemblée des représentants était alors présidée par l'abbé Mulot, membre de la Société nationale des Neuf Sœurs, fondée le 14 janvier, à laquelle appartenaient aussi les académiciens Restout, Boizot, Miger et les agréés Beauvallet, Henriquez et surtout Jean-Baptiste Robin, qui était devenu le porte-parole des revendications des agréés.

Pendant ce temps, les officiers, poussés par le comte d'Angiviller, comprenaient que leur position était intenable et, le 27 février, Vien proposa de faire ce que demandaient les réclamants depuis janvier, d'élire une commission qui comprendrait six officiers et six académiciens pour proposer une réforme des statuts. Cette proposition fut largement acceptée et dès le 6 mars, on procéda à l'élection. Une intervention le même jour des agréés, représentés par Robin, pour demander qu'eux aussi fussent associés à cette commission fut rejetée par un vote des académiciens, auquel ne participèrent pas les officiers. Les six académiciens élus commissaires (Le Barbier, Miger, Houdon, Jollain, David et Berthélemy) faisaient partie des réclamants ; un seul refusa son élection, David, qui protesta contre la solution proposée et contre l'exclusion des agréés. Les réclamants continuèrent leurs réunions, mais ils étaient désormais réduits à cinq académiciens et huit agréés, les autres ayant obtenu satisfaction. Sur les cinq académiciens, quatre étaient ou devinrent membres du club des Amis de la Constitution, dit club des Jacobins : David, Restout, Giroust et Pasquier ¹².

La commission consacra trois mois à la rédaction de nouveaux statuts, qui furent soumis à l'Académie assemblée le 5 juin, puis discutés et repoussés les 17 et 22 juin. Tout était donc à reprendre dans le cadre d'assemblées générales, apparemment tumultueuses. Pendant ce temps, les réclamants, bien que très minoritaires en nombre, préparaient un *Mémoire sur l'Académie royale de Peinture et Sculpture par plusieurs membres de cette Académie* pour dénoncer une institution incompatible selon eux avec le nouvel ordre des choses. La décision fut prise le 29 avril et le mémoire fut imprimé à la fin du mois de juin. Un exemplaire devait être remis à l'Assemblée nationale, auprès de laquelle les réclamants s'étaient déjà présentés le 28 juin pour proposer un moyen de conserver, dans un monument célébrant la nouvelle liberté, les quatre figures d'esclaves exécutées par Desjardins, qui devaient être ôtées du monument à Louis XIV

¹² François-Alphonse Aulard, *La Société des Jacobins : recueil de documents pour l'histoire du club des Jacobins*, Paris, t. I, p. XXXIII-LXXVI) publie la liste des membres du club en décembre 1790. On peut aussi y trouver comme académiciens les peintres Carle Vernet et François-André Vincent, comme agréés le graveur Charles Clément Bervic, le sculpteur Jean Guillaume Moitte et, des artistes non académiciens : les peintres Charles Thévenin (élève de Vincent) et Jean-Claude Naigeon, et le graveur Antoine François Sergent.

de la place des Victoires. Ils accompagnèrent leur mémoire d'une adresse dans laquelle ils demandaient que l'Assemblée ordonnât « que tout travail particulier sur les statuts académiques soit suspendu, jusqu'à ce qu'il ait été prononcé sur l'objet de notre Mémoire et les autres pièces qui y sont relatives. » Ils n'obtinrent pas satisfaction, car l'Assemblée, sans prendre connaissance du mémoire, le renvoya au Comité de constitution, mais ils organisèrent une vaste diffusion de leur ouvrage.

Ils y démontraient que l'organisation de l'Académie était opposée à la « loi de l'égalité et à celle de la liberté naturelle ». Ainsi, bien que minoritaires, ils avaient le droit naturel de leur côté. Ils proposaient que tous les artistes parisiens fussent réunis dans une société :

Mais en même temps nous désirerions, et c'est l'objet de ce mémoire, que les lois de cette société n'offrissent rien de contraire aux lois de la raison ; il faudrait qu'on y fût admis aisément, et qu'on y pût jouir d'une parfaite égalité ; que l'ignorance absolue de l'art, que les vices insociables fussent les seuls motifs d'abjection ; enfin il faudrait que le régime de cette société tînt au régime général, qu'il fût simple, et jamais opposé aux droits prescrits par la nature, ni aux lois de la nouvelle constitution.

Ce texte suscita plusieurs réfutations durant l'été 1790.

INTERVENTION DE L'ASSEMBLÉE NATIONALE

Toutefois, tandis que l'Académie s'enlisait dans des discussions sans fin, la question de son statut se posait à l'Assemblée nationale. Alexandre de Beauharnais, membre du comité des finances, proposa le 17 puis le 20 août un décret assurant le financement provisoire des académies. Il s'agissait alors de l'Académie française, de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, de l'Académie des Sciences et de la Société royale de Médecine. Ni l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, ni celle d'Architecture n'était mentionnée. Les députés étaient partagés sur l'utilité des académies et ajoutèrent un second article à ce décret : « Et seront tenues lesdites académies et sociétés, de présenter à l'Assemblée nationale, dans le délai d'un mois, les projets de règlements qui doivent fixer leur constitution. » Un tel

décret transformait les académies, qui désormais ne dépendraient plus du roi mais de la nation pour leur financement, et aussi pour leurs règlements. Le décret de Beauharnais laissait les académies sous la protection du roi, mais cet article ne fut pas voté et semble-t-il, le choix de conserver le roi comme protecteur fut laissé aux académies dans le projet de règlement qu'elles devaient soumettre. Un rapport à Louis XVI, rédigé par Malesherbes, l'ancien ministre réformateur et futur défenseur du roi lors de son procès, évoque l'embarras dans lequel elles devraient se trouver :

On demande si, dans la nouvelle constitution, les académies seront sous l'autorité de l'Assemblée nationale ou sous celle du roi. Il serait fâcheux pour elles d'avoir à s'expliquer sur cette question. On les accuserait de manquer de reconnaissance pour la mémoire de nos rois en cherchant à se soustraire à l'autorité de leur descendant, et elles offenseraient peut-être l'Assemblée nationale en paraissant incliner pour rester sous la puissance du roi. Je ne sais quel sentiment prévaudra dans le cœur des académiciens et il y aura peut-être entre eux différence d'avis, mais je sais que leur intérêt est de n'indisposer aucune des deux puissances parce qu'on ne sait pas encore de laquelle elles dépendront¹³.

L'Académie royale de Peinture et de Sculpture n'était pas comprise dans le décret, les officiers souhaitaient naturellement rester sous la protection du roi, tandis que les académiciens voulaient que l'Académie dépendît désormais de la nation. Le comte d'Angiviller, à qui Vien avait écrit une lettre le 10 septembre où il évoquait ces débats, l'annota ainsi :

Il va de tout cela arriver de deux choses l'une, ou l'Académie sera déclarée nationale et l'Assemblée nationale lui assurera des secours sur le Trésor national, ou elle la renverra à la liste civile [les dépenses qui ne dépendent que du roi]. Dans le premier cas, autant de débarrassé pour le roi, qui prendra sur les encouragements qu'il donnait à l'Académie en logements, pensions, ouvrages..., le parti qu'il jugera à propos. Les arts iront au diable, mais on peut se passer de tableaux et de sculptures. Dans le deuxième cas, le roi sera le maître de tout faire rentrer dans l'ordre¹⁴.

¹³ Fonds Lamoignon, A.N. 263 AP, 162 Mi 5.

¹⁴ A.N., O1 1927A ; éd. in M. Furcy-Raynaud, « Correspondance de M. d'Angiviller », *Nouvelles Archives de l'art français*, t. XXII, 1906, p. 299.

Les officiers souhaitaient présenter une supplique au roi pour lui demander de conserver la protection de l'Académie, comme l'avait fait l'Académie d'Architecture, les académiciens en revanche, faisaient des démarches auprès de l'Assemblée nationale afin que celle-ci intégrât l'Académie de Peinture dans le décret du 20 août. Une adresse lui fut soumise le 21 septembre, à laquelle fut répondu que l'Académie était comprise dans le décret. L'Académie devenait *de facto* nationale.

Ce fut aussi le cas de l'École gratuite de Bachelier, mais dans des conditions beaucoup moins conflictuelles. Son directeur avait présenté au mois d'août 1790 un mémoire sur l'utilité de l'institution et expliqué que le départ pour l'émigration de certains fondateurs, la perte des financements liés aux corporations et à la ferme générale avaient creusé un déficit de plus de 32 000 livres et il suppliait l'Assemblée nationale de bien vouloir assurer son fonctionnement. Un décret daté du 4 septembre lui accorda une subvention. L'école devait donc trouver sa place dans le nouveau système d'éducation nationale auquel réfléchissaient les députés.

RÉDACTIONS DE NOUVEAUX PROJETS DE RÈGLEMENTS POUR LES INSTITUTIONS ARTISTIQUES

Au sein de l'académie, les partisans d'une subordination à l'Assemblée nationale plutôt qu'au roi l'avaient emporté, ce qui ne fut pas sans susciter des crises violentes qu'il serait trop long de détailler ici. Depuis août se tenaient des assemblées générales, dites assemblées délibérantes, destinées à rédiger les nouveaux statuts. Ces assemblées étaient présidées par Vien, épaulé de deux secrétaires élus depuis le 26 juin, François André Vincent et Jean-Jacques Le Barbier¹⁵, Renou restait secrétaire de l'Académie pour les séances ordinaires. Vien avait demandé, à la séance du 12 septembre, qu'on lui éluît un suppléant pour présider en cas d'absence (il avait soixante-quinze ans). Deux jours plus tard, le sculpteur Augustin Pajou, adjoint à recteur et trésorier, avait été élu président suppléant de l'assemblée délibérante. Vincent et Pajou étaient des officiers, mais ils étaient favorables

¹⁵ Procès-Verbaux de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, t. X, p. 66.

à une réforme de l'Académie que seule la transformation de l'académie royale en académie nationale pouvait permettre. Ils se mirent à la tête des académiciens¹⁶. Ils furent rejoints par Jean-Georges Wille¹⁷, conseiller, et sans doute le sculpteur Louis-Simon Boizot, adjoint à professeur¹⁸. Il est donc peu approprié de parler désormais des officiers d'une part et des académiciens d'autre part, d'autant plus que les académiciens ont admis les agrées dans leurs assemblées délibérantes et qu'au moins une quinzaine d'académiciens se sont rangés du côté des officiers. Pour des raisons de commodité, j'appellerai donc le groupe réuni autour du directeur, Vien, et du secrétaire Renou, les académiciens conservateurs et celui que présidaient Pajou et Vincent, les académiciens réformateurs. On trouvera dans l'annexe 3, la listes des membres du premier groupe, sans que l'on puisse assurer que ceux qui ne signèrent pas l'adresse des conservateurs étaient tous des réformateurs.

Depuis le 25 septembre, les deux groupes se réunissaient séparément et chacun élaborait son projet de statuts et règlements à soumettre à l'Assemblée nationale. Parallèlement, Jean-Bernard Restout menait à bien son projet de fonder une association purement démocratique des artistes vivant à Paris. Il publia dans le courant du mois de septembre 1790 le discours qu'il avait lu à l'Assemblée des réclamants le 19 décembre 1789 et fut la cheville ouvrière de la Commune des arts de peinture, sculpture, architecture et gravure, dont la première réunion eut lieu le 27 septembre 1790. Il prétend, dans un texte postérieur présenté à l'Assemblée nationale le 19 avril 1791 qu'au moment de la rédaction de cet arrêté, la Commune des arts comptait trois cents membres : « Ses membres au nombre de près de trois

¹⁶ Le fils de Pajou fut un membre actif de la Commune des arts et Vincent était apparenté à Miger : la sœur de sa femme avait épousé le frère du graveur.

¹⁷ On peut suivre, grâce au journal que celui-ci a tenu, une partie des discussions (J. G. Wille, *Journal et mémoire*, éd. Georges Duplessis, Paris, 1857). Le fils de Wille était agrée à l'Académie et son père n'a pas voulu se séparer de lui, malgré son amitié pour la plupart des officiers.

¹⁸ Avec Pajou, Vincent et Wille, il est le seul officier à ne pas avoir signé l'adresse des académiciens conservateurs. Comme directeur artistique de la manufacture de Sèvres, il a proposé de nombreux sujets patriotiques. Voir *Louis-Simon Boizot 1743-1809. Sculpteur du roi et directeur de l'atelier de sculpture à la Manufacture de Sèvres*, cat. exp., Versailles, musée Lambinet, 1996 et T. Préaud et G. Scherf (dir.), *La manufacture des Lumières. La sculpture à Sèvres de Louis XV à la Révolution*, cat. exp., Sèvres, 2015. L'adresse ne fut pas non plus signée par Caffieri, qui s'en explique dans une lettre au comte d'Angiviller, estimant que la proposition de réformer les statuts était illégale.

cents se sont rassemblés le 27 septembre 1790, et ont convoqué tous les artistes à se réunir à eux »¹⁹. Il y eut même au mois de décembre une tentative de pousser les élèves des académiciens de rejoindre la Commune des arts²⁰.

Les projets foisonnent entre l'automne 1790 et le printemps 1791. Ce sont eux surtout qui seront étudiés dans les prochains chapitres. Ils se répondent et se critiquent mutuellement.

Le premier achevé est celui des académiciens conservateurs, dont un exemplaire est envoyé le 24 novembre 1790. Il ne sera publié qu'en février ou mars 1790. Ils affirment avoir suivi le travail mené par les commissaires au printemps précédent :

On a cru devoir ne point s'écarter de l'esprit du travail des commissaires précédemment nommés en nombre égal dans les deux classes des officiers et des académiciens, avec d'autant plus de raison, que l'Académie entière, lors de la lecture qui lui a été faite de ce travail, y a applaudi, en sorte qu'il semble être le vœu général du corps.

Ils se contentent d'aménagements marginaux aux anciens statuts de l'Académie : rétablissement pour les simples académiciens du droit de parler sans passer par l'intermédiaire d'un officier, suppression du concours pour devenir adjoint à professeur, droit partiel de vote pour les académiciens dans des circonstances bien définies et suppression du statut d'agrégé. Ils démontrent que le fonctionnement de l'Académie est parfaitement compatible avec les nouvelles institutions et affirment que les épreuves nécessaires pour y parvenir et y progresser sont des stimulants qui nourrissent l'émulation et font progresser les arts. Selon toute vraisemblance, une bonne partie de l'adresse avait été rédigée par le secrétaire, Antoine Renou, qui avait publié au mois de septembre une brochure intitulée *Esprit des statuts et règlements de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pour servir de réponse aux détracteurs de son régime* (texte I), dont les arguments se retrouvent dans presque toutes les publications émanées du groupe des conservateurs.

¹⁹ Voir plus bas, texte IV, p. 284-286.

²⁰ Voir la lettre de Dardel à François Gérard, publiée in Henri Gérard, *Lettres adressées au baron François Gérard, peintre d'histoire, par les artistes et les personnages célèbres de son temps*, vol. 1, Paris, 1886, p. 190-192, étudiée dans l'introduction des textes III et IV.

Selon Wille, c'est le 29 novembre que fut présenté à l'Assemblée nationale le projet des académiciens réformateurs qui, lui aussi, ne fut publié qu'en février 1791. Fruit de nombreux compromis entre les membres de l'assemblée délibérante, il propose une refonte radicale du système des arts, tout en restant attaché au principe d'une académie qui distingue les artistes. Le nouveau nom du corps serait l'Académie centrale de peinture, sculpture, gravure et architecture. L'Académie royale de peinture et de sculpture serait donc unie à l'Académie d'architecture. « Ces deux académies, qui ne seraient plus qu'une seule institution, formeraient pourtant deux sections qui, à différentes époques, se réuniraient dans des assemblées communes pour le bien général des arts, mais qui auraient chacune leur régime particulier, à raison de la différence de leurs fonctions. » Il est probable que le choix d'appeler ce nouveau corps Académie centrale évitait d'avoir à l'appeler Académie royale ou Académie nationale. En ce qui concerne la section de peinture, sculpture et gravure, les aspects les plus significatifs de ce projet sont tout d'abord la nouvelle importance accordée aux peintres de genre. Ceux-ci peuvent désormais obtenir le titre de professeur (en remplacement des places de conseillers qui leur étaient attribuées auparavant) et leurs élèves peuvent concourir pour des prix. La gravure voit sa place renforcée de manière analogue. Le fonctionnement de l'école est fortement scolarisé, avec une augmentation du nombre d'enseignants et de cours – y compris pour certains aspects techniques, ainsi que des cours d'histoire et de littérature. La structure proposée devait être nettement plus coûteuse que l'ancienne Académie. C'est la section qui proposera à l'Assemblée nationale ceux de ses membres susceptibles de recevoir une pension ou une commande, ainsi que les fonctionnaires pour « les places de gardes du *Musæum* et autres ».

Ces deux projets étaient inconciliables et conduisirent en 1791 à des échanges d'invectives, mais depuis que les arts du dessin dépendaient de la nation, d'autres acteurs entrèrent en lice pour proposer aussi leurs idées sur ce que devaient être des institutions nationales.

Les encouragements que le roi, par l'intermédiaire de son directeur des bâtiments, accordait aux arts devaient être remplacés par des encouragements nationaux, chacun étant prêt à reconnaître que le marché ne saurait y suffire. Le mode de distribution devait donc être défini afin que le mérite l'emportât sur

la faveur ou les privilèges accordés au statut des récipiendaires. La question fut d'abord posée en ce qui concerne l'architecture et les travaux publics, jusque-là confiés aux architectes du roi, membres de l'Académie d'Architecture, aux ingénieurs du corps des Ponts et Chaussées, ou aux architectes des villes. L'Assemblée nationale débattait depuis le mois de novembre sur le statut du corps des ingénieurs des Ponts et Chaussées et adopta, le 19 janvier 1792, un décret le réorganisant. Durant les débats, la Commune des arts tenta d'intervenir par la publication d'une *Pétition motivée de la Commune des arts à l'Assemblée nationale pour en obtenir la plus entière liberté de génie*²¹, dans laquelle elle protestait contre la reconstitution d'un corps privilégié qui s'approprierait les constructions civiles au détriment de ceux qui n'en seraient pas membres. Si elle n'obtint pas satisfaction, elle soulignait que seuls les talents devaient être pris en considération pour toute commande publique. C'est aussi ce qui fut avancé par le conseil général de la Commune de Paris, dans une résolution prise à la suite d'un discours de Léonard Robin, *Rapport et projet de règlement général sur les concours pour tous monuments et ouvrages publics de la ville de Paris*. Tous les « monuments et ouvrages publics de la Ville de Paris, en peinture, sculpture, gravure, médailles, architecture, ponts, quais, chaussées, et généralement pour tous objets relatifs aux belles-lettres, sciences et arts » devront être attribués à la suite d'un concours. Il était donc nécessaire de définir les compétences du jury destiné à juger les concours. Un tableau de « cent personnes, prises parmi les professeurs et amateurs des belles lettres, sciences et arts, ainsi que parmi les artistes » devait être établi, au sein duquel les concurrents éliraient quinze juges qui voteraient pour choisir le projet à retenir.

Les arts prenaient ainsi une dimension politique, le 6 novembre, le club des Jacobins proposa à l'Assemblée nationale de placer dans la salle où elle siégeait le tableau qu'il avait commandé à David représentant le *Serment du Jeu de Paume*, ce qui poussa, dès le mois de décembre 1790, plusieurs peintres à offrir à l'Assemblée nationale des esquisses célébrant le courage du jeune Désilles. Durant l'été 1790, des régiments s'étaient révoltés contre leurs officiers et entretenaient le désordre dans

²¹ Texte 84.

la ville de Nancy. L'Assemblée nationale ordonna le retour à l'ordre et le marquis de Bouillé, à la tête d'une petite troupe, exigea le désarmement des rebelles. Ceux-ci ouvrirent le feu sur la troupe, malgré l'intervention courageuse d'un jeune officier, le lieutenant Désilles, qui tenta de s'interposer entre les mutins et l'armée régulière et qui reçut des blessures de balles dans le dos, dont il mourut deux mois plus tard. Le 23 décembre, le peintre Le Barbier, qui avait fait partie des réclameurs et désormais appartenait au groupe des académiciens réformateurs, offrit à l'Assemblée un tableau, probablement une esquisse, représentant le dévouement du chevalier Désilles²². Le 29 janvier 1791, une délégation de la garde nationale de Montmartre, parmi laquelle se trouvait Le Barbier, vint offrir à l'Assemblée un buste de Désilles²³ et le député Camus intervint à la fin de la cérémonie en ces termes :

Je demande que le sieur Le Barbier, peintre de l'Académie, qui dès le 23 décembre dernier, a présenté à l'Assemblée l'esquisse d'un tableau représentant le trait héroïque de Monsieur Désilles, dessiné par lui-même soit invité à exécuter ce tableau en grand, aux frais de la nation, pour faire le pendant de celui que fait M. David pour représenter le serment du Jeu de paume.

Cette motion fut décrétée. La commande était donc passée sans concours, mais soulevait la question de l'utilité de la peinture et de la sculpture pour célébrer les temps nouveaux.

LE SEMESTRE DES PROJETS

La commande du tableau à Le Barbier conduisit l'Assemblée à s'interroger sur la façon dont elle aurait à se substituer au roi pour encourager les arts. Elle prit un décret dès le 30 janvier : « Sur des observations qui ont été faites en faveur des artistes peintres, sculpteurs et autres, l'Assemblée nationale a chargé son Comité de Constitution de lui proposer dans le plus court délai possible un projet de loi qui établisse des récompenses et encou-

²² Sur ce tableau, voir François Pupil, « Le dévouement du chevalier Desilles et l'affaire de Nancy en 1790 : essai de catalogue iconographique », *Le pays lorrain*, 1976, vol. 2, p. 73-110.

²³ *Archives parlementaires*, t. 21, p. 564-565.

ragements annuels en faveur des artistes qui se distingueraient par leur talent et de lui rapporter incessamment son travail sur les académies des arts. » Le travail sur les académies continua à se faire attendre, mais tous les partis en présence rédigeèrent et publièrent des projets destinés à l'aider dans cette tâche et éventuellement à faire pression sur l'opinion publique pour aboutir à leurs fins. Le premier de ces projets fut publié par Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy dès le mois de janvier, ce sont les *Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'académie ou d'école publique et d'un système d'encouragement* (texte II). L'argumentation est rigoureuse : seule la fonction d'enseignement de l'Académie lui paraît devoir être conservée, mais en la réformant radicalement et en la faisant reposer sur des principes assurés et universels, essentiellement idéalistes. Cet enseignement national devrait réunir les anciennes écoles de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, de l'Académie d'architecture et de l'école gratuite de Bachelier. Une *Seconde suite aux Considérations*, parue le 18 avril, rectifie le plan sur certains aspects controversés et surtout entre dans les détails d'un règlement strict pour la nouvelle école. Quatremère adopte les principes du libéralisme, hostile aux privilèges, il est favorable à la libre concurrence, à l'exposition ouverte à tous, aux concours, mais refuse toute assimilation du régime des arts au régime politique, car il lui paraît impossible de définir les critères d'un « peuple d'artistes », qui serait certainement dominé par les plus médiocres.

Aux mois de février et mars, les deux clans académiques publient leurs projets de statuts. Ceux des réformateurs sont l'objet des plus vives attaques, aussi bien des conservateurs, que de Quatremère de Quincy, et d'un agrégé, Louis Pierre Deseine. Il est dénoncé comme une conjuration d'intérêts personnels et ses innovations (enseignement pour les genres, pour la gravure, multiplication des postes) sont très vertement critiquées.

Plusieurs autres projets sont aussi soumis à l'Assemblée nationale et espèrent obtenir l'assentiment du public. On citera le *Mémoire et plan relatifs à l'organisation d'une école des Beaux-arts qui ont le dessin pour base, par une Société d'artistes* signé de Jean-François Garnerey et un certain Ollivier dont le prénom n'est pas connu (texte III). Ce sont des dissidents de la Commune des arts, qui, à la différence de Restout, veulent que soit maintenu un enseignement public gratuit. Jean-Baptiste

Claude Robin publie dans le *Tribut de la Société Nationale des Neuf Sœurs* du 14 avril 1791 un *Plan pour la formation d'une société des arts du dessin à Paris*. La Commune des arts éditée au mois de mai, sous la signature de Restout, le texte le plus radical : *Adresse, Mémoire et observations, présentées à l'Assemblée nationale, par la Commune des arts* (texte IV). Chacun de ces textes est l'objet de critiques de la part des autres groupes qui publient à leur tour des réfutations. Il est inutile de s'attarder ici sur le contenu de ces différents projets, qui sont étudiés dans les chapitres suivants et dont certains sont publiés dans ce livre.

Au printemps 1791, l'Assemblée nationale, où se heurtent plusieurs orateurs (Mirabeau, d'une part et le triumvirat Duport, Barnave et Alexandre Lameth) achève la rédaction de la constitution, tandis que le système économique est profondément libéralisé par le décret d'Allarde (2 et 17 mars 1791) qui abolit les corporations et permet à chacun d'exercer le métier de son choix, après avoir acquis une patente. La loi Le Chapelier du 14 juin 1791 interdit toute association professionnelle. Le maintien de corps privilégiés d'État, comme les académies, pouvait donc paraître inapproprié dans une France où la liberté d'entreprendre était devenue la norme. La seule justification d'une Académie des beaux-arts tenait à l'enseignement qu'elle assurait. Or l'Assemblée nationale réfléchissait à la mise en œuvre d'un enseignement public, devenu d'autant plus nécessaire depuis la nationalisation des biens du clergé qui assurait une bonne partie de cette tâche. Plusieurs mémoires avaient été soumis aux députés²⁴. Un rapport avait été commandé à Talleyrand, soumis à la fin de la législature et publié par la suite²⁵. De même, on avait trouvé dans les papiers de Mirabeau après sa mort, survenue le 2 avril 1791, une réflexion sur l'éducation nationale qui fut aussi publiée²⁶. Ces différents projets abordaient la question de l'éducation aux arts du dessin et n'étaient pas forcément hostiles au

²⁴ Armand Gaston Camus en a dressé une liste analytique dans sa Notice des principaux décrets rendus par l'Assemblée nationale-constituante, sur les matières les plus importantes, n° XIV, reproduit in James Guillaume, *Procès-verbaux du Comité d'Instruction publique de l'Assemblée législative*, t. 1, 1889, p. IV-XVII.

²⁵ Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord, *Rapport sur l'instruction publique, fait au nom du Comité de Constitution à l'Assemblée nationale, les 10, 11 et 19 septembre 1791*, Paris, Imprimerie Nationale, 1791.

²⁶ *Travail sur l'éducation publique trouvé dans les papiers de Mirabeau l'aîné* ; publié par Pierre Jean Georges Cabanis, Paris, Imprimerie nationale, 1791.

système académique. Il s'agit naturellement d'en tenir compte dans l'analyse des projets rédigés au printemps 1791.

Parmi les questions qui se posaient, deux devenaient prioritaires : celle des concours et celle de l'accès à l'exposition publique.

Convenait-il de lancer des concours ouverts à tous, sans pouvoir vérifier les capacités des lauréats de mettre en œuvre leurs projets et, d'autre part, qui était compétent pour juger des projets ? L'Assemblée nationale semble s'être à l'origine confiée à l'Académie. Il lui fallait nommer un graveur des monnaies de France²⁷. Le comité des monnaies fit appel à l'Académie pour juger les projets envoyés²⁸. Le jugement appartient à toute l'Académie et pas seulement aux officiers. Un non-académicien, Augustin Dupré, l'emporta, au détriment d'un académicien, Benjamin Duvivier. L'Académie fut aussi sollicitée pour proposer les modalités d'un concours destiné à mettre en œuvre le décret du 21 décembre 1790, par lequel l'Assemblée nationale avait décidé d'élever une statue en l'honneur de Jean-Jacques Rousseau. Une loi était venue confirmer le décret dès le 29 décembre²⁹. L'Assemblée nationale, faute d'avoir fixé des règles, s'adressa à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture pour définir les modalités de ce concours, par une lettre du Comité des pensions du 7 avril 1791³⁰. L'Académie, ayant demandé l'accord du comte d'Angiviller, se réunit extraordinairement le 16 avril pour nommer les commissaires chargés de ce travail et convoqua une nouvelle assemblée extraordinaire le 23 avril pour prendre connaissance de leur proposition, qui fut acceptée à l'unanimité et consignée dans les procès-verbaux. L'embarras est patent : le comité distingue les qualités d'invention et celles d'exécution et suggère donc que seuls seront admis à concourir ceux qui ont prouvé qu'ils ont exécuté une ou plusieurs figures de leur composition, soit en pierre, soit en marbre.

²⁷ Décret relatif aux empreintes des monnaies du 15 avril 1791, *cit.* in Jean-Baptiste Duvergier, *Collection complète des lois, décrets, ordonnances, règlements et avis du Conseil d'État*, t. 2, Paris, 1824, p. 349-350.

²⁸ *Procès-Verbaux de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, t. 10, p. 117-123.

²⁹ *Loi qui décrète une statue pour Jean-Jacques Rousseau et une pension de 1200 livres pour sa veuve. Donnée à Paris, le 29 décembre 1790*, Paris, s.d. [1791].

³⁰ Copiée dans les procès-verbaux de l'Académie (*Procès-Verbaux de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, t. 10, p. 101).

Il n'était guère que les académiciens qui avaient fait leurs preuves dans ce domaine.

Plus radicalement encore, Houdon qui estimait qu'il était le seul à avoir modelé un buste de Rousseau de son vivant et qui s'était fait commander un buste de Mirabeau pour le club des Jacobins à partir d'un moulage mortuaire qu'il avait exécuté, refusait d'être soumis aux aléas d'un concours et publia le 5 juin des *Réflexions sur les concours en général et sur celui de la statue de J.-J. Rousseau en particulier*, où il plaidait pour que les commandes soient passées en fonction de la réputation.

L'EXPOSITION DE 1791

Une autre question devenait urgente : celle de l'accès à l'exposition publique, qui devait ouvrir le 25 août. Les auteurs de projets avaient assimilé le droit d'exposer à celui d'exprimer son opinion par la voie de l'imprimerie. Même les académiciens réformateurs admettaient que les non-académiciens puissent exposer leurs œuvres, à condition que ce fût dans une autre salle que le Salon carré du Louvre. Le statut du Louvre était devenu ambigu depuis le vote d'un décret par l'Assemblée nationale, le 26 mai 1791 :

Les Tuileries et le Louvre réunis seront le palais national destiné à l'habitation du roi, à la réunion de toutes les richesses que possède la nation dans les sciences et dans les arts, et aux principaux établissements de l'instruction publique³¹.

Le palais était national et royal, et donc il était légitime que la nation puisse décider qui avait le droit d'y présenter ses œuvres. Le Salon de 1791 risquait d'être plutôt décevant : en effet, aucune commande de statues et de tableaux d'histoire n'avait été passée par le roi et donc les œuvres qui attiraient le plus d'attention depuis 1777 en seraient absentes. Les académiciens avaient résolu d'exposer des œuvres plus anciennes pour en garnir les cimaises. De plus le pouvoir du roi était mis en cause depuis sa tentative de fuite entre le 20 et le 23 juin 1791.

³¹ *Archives parlementaires*, t. 26, p. 469-470.

Le comte d'Angiviller, sans doute à son instigation, avait démissionné de son poste de directeur des bâtiments le 29 avril et avait dû émigrer. La défense des privilèges de l'Académie n'était pas une question prioritaire. Ainsi de nombreuses pétitions, signées notamment de Restout et de David, parvinrent à l'Assemblée nationale. Celle-ci vota le 21 août une loi qui ouvrait le Salon à « tous les artistes français ou étrangers, membres ou non de l'Académie de peinture et sculpture », qui en reportait l'ouverture au 5 septembre, et qui en confiait l'organisation au directoire de la Commune de Paris. L'ouverture n'a finalement lieu que le 15 septembre, « à cause de l'affluence des tableaux que la liberté du concours y apporte, et qu'il faut placer avant d'ouvrir aux spectateurs »³². En effet, le nombre d'œuvres exposées passe de 423 au Salon de 1789 à 881 à celui de 1791³³. Deux jours plus tard, l'Assemblée nationale vote un décret sur les encouragements à apporter aux artistes³⁴ :

Il sera accordé annuellement, pour le soutien des arts de peinture, sculpture et gravure, une somme pour les travaux d'encouragement, fixée provisoirement pour cette année à 100 000 livres, dont 70 000 livres se répartiront entre les peintres d'histoire et les statuaires ; les autres 30 000 livres seront réparties entre les peintres dits de genre, et les graveurs, tant en taille-douce qu'en pierres fines et en médailles.

Ne sachant comment distribuer cette somme, le décret indique que, pour l'année 1791, « les travaux ci-dessus ordonnés seront distribués par les membres de l'académie de peinture et de sculpture [y compris les agréés], deux membres de l'académie des sciences, deux membres de l'académie des belles-lettres, et vingt artistes non-académiciens, lesquels seront choisis par les artistes qui ont exposé leurs ouvrages au salon du Louvre. » Cette loi est promulguée le 29 septembre, veille du jour où l'Assemblée nationale, ayant terminé son mandat, est remplacée

³² Lettre au ministre de l'intérieur, publiée dans la *Chronique de Paris*, n° 250, jeudi 8 septembre 1791, p. 1014.

³³ Sur ce Salon voir Régis Michel, « L'art des Salons » in Philippe Bordes et Régis Michel (dir.), *Aux armes et aux arts. Les arts de la Révolution 1789-1799*, Paris, 1988, p. 26-39.

³⁴ *Loi qui accorde un secours annuel pour le soutien des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, Imprimerie Nationale, 1791.

par l'Assemblée législative, où ne siègent aucun des députés de la première législature.

DE LA COMMUNE DES ARTS À L'ASSEMBLÉE DES ARTISTES EXPOSANTS

Le décret ne pouvait convenir ni à Quatremère de Quincy, ni aux artistes non académiciens, par la prééminence qu'il conservait à l'Académie. Ces derniers voulurent se constituer en groupe de pression. Dès le 10 septembre, ils avaient soumis une pétition à l'assemblée électorale de Paris pour obtenir que fût élu un artiste, sans doute David, à la future assemblée législative. Dans cette pétition³⁵, ils prenaient le nom d'artistes réunis. Leur demande fut rejetée, mais Quatremère de Quincy fut élu et probablement, malgré ses objections contre un « peuple d'artistes », il les aida dans leurs protestations contre le décret du 17 septembre. Le 19 octobre, une députation des « artistes qui ont exposé au salon du Louvre et qui ne sont pas académiciens » fut admise à la barre de l'Assemblée législative et réclama contre la constitution du jury qu'avait définie l'Assemblée nationale, demandant que « les commissaires académiciens ne soient qu'en nombre égal avec les commissaires non-académiciens » et que « les commissaires académiciens ne puissent être choisis que parmi ceux qui ont exposé au salon du Louvre cette année. » Appuyés par Quatremère, ils obtinrent un report de la distribution des encouragements jusqu'à ce que le Comité d'instruction publique, qui n'était pas encore constitué, ait fait un rapport.

Vien, qui ignorait ce fait, avait convoqué le 20 octobre à l'Académie les artistes exposants pour prendre connaissance du décret du 17 septembre, afin de les « inviter à choisir vingt d'entr'eux, ainsi qu'il est porté par le décret. »³⁶ Ceux-ci lui annoncent que le décret a été suspendu la veille, mais pré-

³⁵ *Adresse de l'Assemblée des artistes réunis, qui ont obtenu le décret du 21 août, pour la liberté de l'exposition au Salon du Louvre, envoyée au Corps électoral, sur la nécessité de nommer des artistes à la deuxième législature*, Imprimé de 4 p. in-8° ; texte reproduit dans E. Charavay, *Procès-verbaux de l'élection des députés à l'Assemblée législative*, t. 2, 1894, p. 195.

³⁶ Toute la correspondance liée à cette situation a été publiée par 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, p. 87-103.

tendent s'impatroniser à l'Académie et élire un bureau pour leurs opérations. Vien écrit le lendemain au ministre de l'intérieur :

[...] quoique vous n'avez fixé ni le lieu de leur assemblée, ni le mode d'élection des 20 artistes fixés par le décret, ces Messieurs se sont emparés en quelque sorte du local, et ont procédé à nommer un président et des secrétaires. [...] Un seul académicien, M. Restout, sans être convoqué, s'est présenté à l'assemblée. Je lui ai fait observer qu'il n'était pas à sa place, il a demandé à l'assemblée la grâce de voter avec elle, on la lui a accordée, et par suite M. Restout a été nommé leur président ; ce qui paraît absolument contraire au décret et aux sages dispositions que vous aviez faites.

Les artistes exposants se constituèrent donc en assemblée, élurent un bureau et prétendirent tenir toutes leurs séances dans les locaux de l'Académie. Vien s'en plaignit au ministre de l'intérieur qui lui répondit que l'Assemblée des artistes n'avait pas à s'occuper d'autre chose que d'élire ses représentants. Celle-ci voulut nier le fait et dans une assemblée tenue le 24 octobre elle déclara :

[...] que le souverain [c'est-à-dire le peuple représenté par l'Assemblée nationale] ayant rendu une loi, il a été du devoir du pouvoir exécutif d'en prononcer l'exécution ; que le ministre était chargé de le faire exécuter sous sa responsabilité, ce qu'il devait faire sans se permettre de la modifier, d'y ajouter, retrancher ou l'interpréter à son gré ; qu'ayant été convoqués en vertu de la loi pour faire des élections et par conséquent tous les travaux qui y ont rapport, elle est une assemblée primaire, et, en ce qui la concerne, une assemblée souveraine ; qu'elle ne peut être appelée, ensuite suspendue ou rejetée arbitrairement au gré du ministre.

Il fallut passer par l'intermédiaire du directoire de la Commune de Paris à la fin du mois de novembre, pour les forcer à évacuer les locaux dont ils s'étaient emparés.

DÉBATS SUR LE MODE DE RÉPARTITION DES ENCOURAGEMENTS

L'Assemblée législative avait donc renvoyé la composition du jury à l'avis que devait lui donner son Comité d'Instruction

publique, dont la première réunion n'eut lieu que le 30 octobre³⁷. Il comprenait plusieurs membres qui avaient clairement pris parti contre l'Académie dans sa forme actuelle : son président, Condorcet, Charles Gilbert Romme et surtout Quatremère de Quincy, qui prépara le rapport. Entre les empiètements de l'assemblée des artistes et les menaces venant du pouvoir politique, la situation de l'Académie devenait critique. Elle tenta de se défendre par une pétition présentée à l'Assemblée législative le 5 novembre, par des lettres à des hommes politiques écrites par son secrétaire Renou, mais surtout officiers, académiciens et agrégés se rendirent compte que leurs divisions étaient nuisibles à tous. Une séance de réconciliation générale eut donc lieu le 8 novembre, et un texte d'union fut signé par soixante-treize académiciens et agrégés, sur les cent vingt-cinq présents à Paris. Les agrégés étaient désormais convoqués à certaines séances académiques et figuraient dans l'*Almanach royal*. Cette union devait durer, d'autant plus qu'on avait décidé le 5 novembre de « suspendre toute discussion sur le régime »³⁸. Certaines propositions des académiciens réformateurs furent mises en application, dont la fondation d'une école de dessin d'après les moulages que possédait l'Académie.

Quoi qu'il en fût, l'Assemblée des artistes renouvelait ses pétitions auprès de l'Assemblée législative, et Quatremère de Quincy parvint à faire voter le 3 décembre un nouveau décret sur la composition du jury qui devait décerner les encouragements. Il comprenait 40 commissaires-juges, dont 20 pris parmi les académiciens, et 20 parmi les non-académiciens et « cinq autres commissaires non académiciens et non exposants, nommés par le directoire du département. »

Le jury fut constitué selon le décret. Les académiciens qui en faisaient partie étaient pour la plupart des réformateurs, seuls trois avaient signé l'adresse des officiers à l'Assemblée nationale l'année précédente. On conserve les procès-verbaux de l'assemblée du jury, qui ont été publiés en 1906³⁹. La procédure s'éten-

³⁷ Voir les *Procès-verbaux du Comité d'Instruction publique de l'Assemblée législative*, publiés et annotés par James Guillaume, Paris, 1889.

³⁸ *Procès-Verbaux de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, t. X, p. 138 (une erreur de transcription dans l'imprimé, où « le régime » est remplacé par « la région »).

³⁹ Marc Furcy-Raynaud, *Procès-verbaux des assemblées du jury*, Paris, 1906 (note 36).

dit du 27 février au 31 mai 1792, non sans interventions et plaintes de l'Assemblée des artistes, qui continuaient à demander qu'on mît à leur disposition une salle de l'Académie. Après de longues procédures, les académiciens avaient obtenu six sur huit des encouragements pour la peinture d'histoire⁴⁰, quatre sur huit pour la sculpture, trois sur six pour les genres, ce qui témoignait d'une remise en cause de la suprématie artistique que revendiquait l'Académie. À trois exceptions près, les prix furent décernés à des membres du jury. Toutefois, les questions artistiques passaient au second plan. La situation politique devenait de plus en plus tendue, ce dont étaient très conscients les artistes exposants non académiciens, membres pour plusieurs d'entre eux du club des Jacobins. Avant même la fin des séances du jury, l'Assemblée nationale avait déclaré la guerre au roi de Bohême et de Hongrie le 20 mai, et la situation militaire se présentait mal. Aussi, la dernière tentative de Renou, le secrétaire de l'Académie pour plaider la cause du corps, sous prétexte de demander que les artistes soient dispensés de payer une patente, ne pouvait pas avoir d'effet⁴¹. David lui-même avait payé sa patente en janvier 1792. Si la chute de la monarchie, le 10 août 1792, n'entraîna pas immédiatement la disparition de l'Académie, elle se survécut pendant un an jusqu'à ce qu'un décret de l'abbé Grégoire, appuyé par un discours de David devant la Convention, le 8 août 1793, aboutît à la suppression de toutes les académies.

⁴⁰ La répartition fut ensuite modifiée. David, ayant obtenu la somme la plus importante, y renonça en faveur de trois artistes non académiciens.

⁴¹ *Adresse à l'Assemblée Nationale relativement aux patentes pour les Lettres, les Sciences et Beaux-Arts*, 15 Mai 1792, texte 150.

II

FONCTIONS ET PRINCIPES DE L'ART

On pourrait réduire les débats de ces années à des conflits d'ambitions et à l'assouvissement de rancunes, et certains ne s'en sont pas privés. Vien écrit au comte d'Angiviller le 10 septembre 1790 :

On a nommé cinq commissaires pour s'occuper de ce qui concerne l'avantage des artistes, et l'un d'eux doit présenter le travail au comité. J'ai beau représenter qu'il faut s'occuper avant tout du progrès de l'Art, sur 45 ou 50 personnes qui composent nos assemblées, 12 ou 15 tout au plus s'intéressent à l'Art, ceux mêmes qui, dans le particulier, gémissent sur le sort inquiétant de la peinture, ou ne viennent pas aux assemblées, ou n'y disent presque rien¹.

Toutefois, de façon plus ou moins explicite, la plupart des projets reposent sur une conception de l'art autant que sur des positions politiques, même si celles-ci sont plus visible par le vocabulaire employé : les mots « abus », « privilèges », « despotisme », « aristocratie », ou au contraire « liberté », « égalité », « régénération » sont en effet récurrents. C'est par une meilleure appréhension de ces idées politiques et esthétiques, que l'on peut éclairer les choix institutionnels que proposent les groupes en présence.

LES RAPPORTS DE L'ART ET DE LA LIBERTÉ

Depuis le XVI^e siècle, la peinture et la sculpture avaient obtenu le statut d'arts libéraux. On était prêt à reconnaître que

¹ M. Furcy-Raynaud, « Correspondance de M. d'Angiviller », *Nouvelles Archives de l'art français*, t. XXII, 1906, p. 298-299.

la tête y participait autant que la main et que leur pratique n'imposait pas l'appartenance à une corporation. En France, c'était la monarchie qui avait rendu possible cette transformation, en acceptant en 1648 que soit fondée l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, dont les membres étaient libérés du joug de la maîtrise des peintres et sculpteurs. Un siècle plus tard, Louis XV s'était déclaré protecteur de l'Académie et, en 1777, Louis XVI avait, en principe du moins, étendu cette liberté aux artistes extérieurs au corps :

Les Arts de Peinture et de Sculpture seront et continueront d'être libres, tant dans notre bonne ville de Paris que dans toute l'étendue de notre Royaume, lorsqu'ils seront exercés d'une manière entièrement libérale [...]. Voulons qu'à cet égard ils soient parfaitement assimilés avec les Lettres, les Sciences et les autres Arts libéraux, spécialement l'Architecture ; en sorte que ceux qui voudront exercer de cette manière les susdits Arts ne puissent, sous quelque prétexte que ce soit, être troublés ni inquiétés par aucun Corps de Communauté ou Maîtrise ².

Le sceau de l'Académie portait donc l'inscription *Libertas artibus restituta* (la liberté rendue aux arts). Le dernier texte publié sous les auspices de l'Académie, l'*Adresse à l'Assemblée Nationale relativement aux patentes pour les Lettres, les Sciences et Beaux-Arts* rédigée par Renou en mai 1792, reprend cet argument pour demander que les artistes soient dispensés de payer la patente exigée des artisans et des industriels : les arts de peinture et de sculpture sont des arts libéraux, qui ne doivent pas être soumis au même régime que les métiers et doivent donc conserver les libertés qu'ils avaient obtenues sous la monarchie absolue. Cependant, si la distinction art libéral/art mécanique reste admise chez tous les auteurs de projets, le sens du mot liberté n'est pas le même chez les uns et les autres. La distinction établie en 1819 par Benjamin Constant entre liberté des anciens et liberté des modernes peut aider à éclairer cette tension ³.

Pour les académiciens, qu'ils soient conservateurs ou réformateurs, il conviendrait plutôt de parler des libertés, plutôt que

² *Déclaration du Roi et Statuts et Règlements que le Roi veut être observés par l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1777* (texte 01).

³ Benjamin Constant, *De la liberté des Anciens comparée à celle des Modernes*, Discours prononcé à l'Athénée Royal de Paris, Paris, 1819.

de la liberté, même s'ils emploient le terme au singulier. Leur conception est celle que l'on trouve dans les écrits de Montesquieu ou dans les articles « liberté civile » et « liberté politique » de l'*Encyclopédie*. La liberté politique, assurée par un gouvernement où les pouvoirs sont équilibrés, fonde la liberté civile sans laquelle il n'est point de prospérité et de bonheur. L'équilibre tient à la présence des corps intermédiaires, qui empêchent le pouvoir exécutif de tomber dans l'arbitraire. L'Académie est un de ces corps, auquel la monarchie a assuré des libertés, le mot étant ici équivalent à celui de privilèges, et le nouveau régime doit les garantir, voire les accroître. Il est nécessaire de mettre à bas ce qui pouvait demeurer d'arbitraire dans la protection et les choix du souverain, ou plutôt de son ministre, le directeur et ordonnateur général des bâtiments. L'Académie tient le rôle d'un corps intermédiaire, libre dans son recrutement, qui peut indiquer au roi quels élèves méritent sa protection (et donc recevoir une pension pour achever leurs études à Rome). Les académiciens réformateurs voudraient encore voir accroître ce pouvoir, en indiquant à la nation quels sont les artistes dignes de commandes, de pensions ou de places rémunérées.

Le libéralisme de Quatremère de Quincy, peut-être marqué par la pensée d'Adam Smith, est d'une autre nature. La libre concurrence suppose la suppression de tous les privilèges et de tous les corps susceptibles de l'entraver. Un de ses premiers discours était en faveur de la liberté des théâtres, dénonçant les privilèges exclusifs qui avaient soutenu la Comédie française, le Théâtre italien et l'Opéra (l'Académie royale de musique), et s'opposant au projet de la Commune de Paris d'établir des monopoles⁴. L'Académie royale de Peinture et de Sculpture, telle qu'elle était constituée, était un obstacle à la liberté. Certes, il convient

que les plus habiles maîtres composent cette académie ; on ne citerait personne hors de son enceinte, ou repoussé par elle, qui pût le disputer à ceux qui y siègent ; et quant à quelques injustices intérieures dans le choix des professeurs, s'il en est, elles sont rares et de peu de durée,

mais son influence est dangereuse,

car du moment que ma réputation et ma fortune dépendent de mon agrégation à l'académie, je suis forcé de chercher

⁴ *Discours sur la liberté des théâtres*, lu 2 avril 1790, Paris, 1790.

les moyens d'y parvenir ; ne voit-on pas que mon premier soin est d'étudier, non le meilleur goût, mais le goût de mes juges, non les principes que je croirai les meilleurs, mais ceux que le tribunal académique jugera tels. Mais dans l'hypothèse d'une académie viciée et corrompue, je dois donc me corrompre par intérêt ; je verrai le bien et je ferai le mal [...]. Je n'ai donc plus la liberté de mes facultés⁵.

Ce libéralisme de principe n'exclut pas quelques tentations autoritaires. La création d'une école unique pour tous les élèves ayant à pratiquer les arts du dessin n'offre pas d'alternative dans la formation. Il écrit, dans le *Post-Scriptum* de la *Seconde suite aux considérations sur les arts du dessin*, qu'il n'a pas indiqué ce que serait le premier moteur de la nouvelle académie dont il donne le plan, et Renou, dans sa *Réfutation de la seconde suite aux considérations sur les arts de dessin* l'accuse, non sans quelque vraisemblance, de vouloir être ce premier moteur. Il a été attaqué à diverses reprises pour avoir choisi sans concours les sculpteurs auxquels il avait fait appel pour transformer l'église Sainte-Geneviève en Panthéon français⁶.

C'est sur une toute autre conception de la liberté que se fondent les projets de la Société des artistes et de la Commune des arts. Il serait hasardeux de penser que ses membres étaient déjà républicains au printemps 1791, avant la fuite à Varennes, mais on peut remarquer que le roi est totalement absent de leurs textes ; pour la Commune des arts, l'exposition publique, au lieu d'ouvrir le jour de la Saint-Louis, le 25 août, devrait ouvrir le 14 juillet et, pour la Société des Artistes, c'est le jour où les artistes qui se seraient le plus distingués dans les expositions publiques recevraient une couronne d'olivier des mains du président de l'Assemblée nationale. Leur conception de la liberté est celle des anciens, ainsi définie par Constant :

Celle-ci consistait à exercer collectivement, mais directement, plusieurs parties de la souveraineté tout entière [...] ; mais en même temps que c'était là ce que les anciens nommaient liberté, ils admettaient, comme compatible avec

⁵ *Considérations sur les arts du dessin*. Voir plus bas, texte II, p. 210.

⁶ Voir Yvonne Luke, « The Politics of Participation : Quatremère de Quincy and the Theory and Practice of "Concours publiques" in Revolutionary France 1791-1795 », *Oxford Art Journal*, Vol. 10, n° 1, 1987, p. 15-43 et les pétitions du printemps 1792 émanées de la Commune des arts (textes 147 et 148).

cette liberté collective, l'assujettissement complet de l'individu à l'autorité de l'ensemble.

La liberté, ainsi définie, va de pair avec l'égalité, et l'Académie y est contraire par son essence même ; elle fait de certains artistes des privilégiés et donc constitue une institution oppressive, dénoncée comme tyrannique ou aristocratique. Certes, les talents ne sont pas égaux, mais c'est soit au « peuple des artistes », soit au public que la liberté rendra éclairé, de reconnaître les talents et de décider quelles distinctions doivent leur être accordées. Tout obstacle à l'égalité est une atteinte à la liberté.

Cette conception de la liberté, celle des démocraties grecques, peut d'autant mieux être défendue dans le domaine des arts du dessin, qu'elle s'appuie sur la pensée de Winckelmann : « À l'égard de la constitution et du gouvernement de la Grèce, la liberté forme une des principales causes de la prééminence des Grecs dans l'art ⁷. » Il semble que les hommes politiques devant lesquels les adresses ou les pétitions ont été lues connaissaient bien *l'Histoire de l'art chez les anciens*, car l'on en trouve des échos dans la plupart des réponses faites aux délégations. La liberté que les Français ont recouvrée grâce à la Révolution est destinée à permettre une régénération de l'art qui jusque-là était soumis aux caprices de l'aristocratie et des financiers.

C'est ainsi que le rôle qu'ont tenu les rois de France dans le développement et l'évolution des arts est différemment évalué. Pour les uns, c'est la politique initiée par Louis XIV, avec la fondation de l'Académie et les interventions de Colbert, qui a permis à la France de se hisser à la tête des états européens. Ce point de vue est caricaturé par une formule malheureuse de Deseine sur Colbert : « On eut ordre de créer et l'amour de la gloire devint une telle passion que chacun prit plaisir à la manifester dans ses ouvrages » ⁸, qui ne pouvait pas manquer de susciter l'ironie : « Poussin et Le Sueur créèrent sans en avoir reçu d'ordre de Sublet Des Noyers et de Colbert. » ⁹ Le règne de

⁷ *Histoire de l'art chez les anciens*, par M. Winckelmann, trad. M. Huber, Paris, 1789, vol. 1, p. 8.

⁸ Louis Pierre Deseine, *Réfutation d'un projet de statuts et règlements*, mars 1791 (texte 102).

⁹ *Lettre d'un artiste à M. ****, mai 1791 (texte 107).

Louis XV n'a été qu'une longue décadence, car le roi ne cherchait que des tableaux décoratifs, et c'est à Louis XVI que l'on doit les mesures qui ont permis la régénération. En effet, les adversaires de l'ancien régime ne voyaient qu'oppression dans la politique de Louis XIV et insuffisance dans celle de Louis XVI, lorsque la liberté des arts n'était pas accompagnée par celle d'exposer et que les commandes étaient réservées à des privilégiés et distribuées arbitrairement. Une position intermédiaire était celle de Quatremère, pour qui la politique de Louis XIV ne pouvait qu'échouer : les arts furent transportés en France « brusquement, et dans l'état où ils se trouvèrent en Italie. Aussi leur vieille jeunesse y fut de peu de durée. Aussi ne se sont-ils soutenus que par l'extraordinaire munificence du prince. » Louis XIV « fit des palais comme il sembla faire des conquêtes, pour occuper ses peintres ; il prêta sa vanité à tous les arts, il les enfla de toute sa bouffissure. » (*Considérations*). Mais, convient-il dans la *Première suite aux considérations* :

Quoi qu'on en puisse dire, je crois que Louis XIV fit alors ce qu'il y avait de mieux à faire pour des arts qui, de fait, n'ayant point pris naissance en France, et transportés d'Italie dans une saison postérieure à celle de leur maturité, n'auraient peut-être pu s'y reproduire sans de tels abris.

FONCTION POLITIQUE DE L'ART

Parmi les commandes passées par Louis XVI, ou plutôt par le comte d'Angivillier, certaines ont suscité un intérêt particulier, c'étaient celles de tableaux retraçant les événements de l'histoire nationale, qui devaient régénérer la vertu et le patriotisme. Un tel projet allait naturellement être repris et infléchi sous la Révolution. Un lien semblait aller de soi : la liberté permettrait à l'art de se régénérer¹⁰ et l'art aiderait la liberté à se répandre dans l'ensemble du royaume. La foi dans les vertus persuasives des

¹⁰ « Ces arts, enfants du génie et de l'opulence, vont prendre un nouvel essor sous le régime de la liberté, car la liberté empreint le caractère de la grandeur et de la fécondité à tout ce à quoi elle s'allie. C'est elle qui éleva les beaux arts dans la Grèce et dans l'Italie à cette perfection qui fait aujourd'hui l'objet de votre admiration et de votre émulation généreuse. » répond le président de l'Assemblée nationale à une requête de Bachelier le 11 septembre 1790 (texte 61).

arts de la vue imprègne le corps social. Dès le mois de mai 1790, l'Assemblée nationale estima que des esclaves enchaînés autour de la statue de Louis XIV, Place des Victoires, constituaient « un spectacle que des hommes libres ne peuvent supporter », initiant ainsi un mouvement qui ne prit de l'ampleur qu'après la chute de la monarchie. Les projets de créer des monuments qui célébreraient la Révolution, ses héros et ses valeurs se multiplient en même temps que les églises se vident de leurs tableaux et de leurs statues en raison de la nationalisation des biens du clergé.

La position la plus nuancée est celle de Quatremère de Quincy. Il distingue la fonction morale et la fonction esthétique de l'œuvre d'art. Il écrit dans les *Considérations*, que l'objet de l'art n'étant que la recherche du beau idéal, les sujets nationaux peuvent avoir une influence morale, mais ne permettront jamais à l'art de progresser. Ainsi les encouragements que la nation doit donner peuvent se diviser en deux parts :

[...] la moitié de cette somme devrait s'employer annuellement à ce que j'appelle l'encouragement des arts, c'est-à-dire, à faire faire des statues nues, et des tableaux d'histoire, ce qui ferait deux statues en marbre, et quatre tableaux. L'autre moitié de la somme applicable à l'encouragement des artistes, se répartirait aux différents genres qui dépendent moins directement de l'imitation du beau idéal. Les sujets nationaux prendraient nécessairement la plus grande partie de cette somme.

L'influence morale de l'art, une fois régénéré, est généralement reconnue et l'on demande à la peinture et à la sculpture de retracer les hauts faits de la révolution. Hendrik Jansen propose en janvier 1791 de consacrer la Grande galerie du Louvre non pas aux chefs-d'œuvre anciens, mais aux événements qui ont permis à la liberté d'éclore :

Je me représente en idée l'immense galerie du Louvre, destinée, dit-on, à recevoir les chefs-d'œuvre de l'art des trois écoles, devenue, sous le nom de Galerie de la liberté, le sanctuaire de l'héroïsme et du dévouement patriotique. Je crois y promener mes regards sur les images des grands hommes qui ont bien mérité de la patrie et sur une suite de tableaux représentant les événements mémorables d'une

révolution qui fera, jusqu'à la fin des siècles, l'étonnement et l'admiration de l'univers.

Charles de Villette, dans un article de la *Chronique de Paris* du mois d'octobre 1791 se plaint de n'avoir vu « au Salon qu'un seul tableau des grands événements de la Révolution. Les artistes ne se sont-ils donc pas élevés à sa hauteur ?

En fait, si les événements révolutionnaires et les nouvelles valeurs pouvaient être retracés par l'estampe¹¹, ils ne pouvaient donner lieu à des tableaux d'histoire ou à des statues, d'exécution longue et dispendieuse, que grâce à des commandes publiques¹². C'est naturellement l'État ou les communes qui pouvaient trouver les moyens d'ériger des monuments, tels que les imagine Kersaint dans son rapport à la Commune de Paris de décembre 1791 :

Ramenez les monuments à leur destination première ; qu'ils soient consacrés aux citoyens qui honoreront leur vie par l'utilité dont ils sont à leurs semblables ; qu'ils soient consacrés aux lois qui fondent le bonheur de l'homme en société ; qu'ils nous rappellent les fautes ou les vertus des rois ; qu'ils soient la leçon du peuple et de la postérité.

Les assemblées se voient soumettre les dessins, esquisses et modèles de nombreux artistes désireux de célébrer le nouveau régime et d'obtenir des commandes. Seuls deux grands tableaux ont été projetés durant les années 1789-1792. Le premier est le *Serment du jeu de Paume*, commandé à David par le club des Jacobins, en octobre 1790, pour être offert à l'Assemblée nationale, à qui le projet fut soumis le 6 novembre 1790. Ce n'est

¹¹ Pascal de la Vaissière, Françoise Reynaud, Roselyne Hurel, *L'art de l'estampe et la Révolution française* : cat. exp., Paris, Musée Carnavalet, 1977 ; Claudette Hould, *La révolution par la gravure : les Tableaux historiques de la Révolution française*, cat. exp., Vizille, Musée de la Révolution française, 2002 ; Rolf Reichardt et Hubertus Kohle, *Visualizing the Revolution. Politics and Pictorial Arts in Late Eighteenth-century France*, Londres, 2008 ; Rolf Reichardt (éd.), *Lexikon der Revolutions-Ikonographie in der europäischen Druckgraphik (1789–1889)*, Münster, 2017.

¹² Voir notamment Jérémie Benoît, « Temps historique et temps artistique durant la Révolution française », in Michel Vovelle (dir.), *Les images de la Révolution française*, Actes du colloque 1985, éd. Paris, 1988, p. 81-92 ; *La Révolution française et l'Europe*, cat. exp., Paris, Grand Palais, 1989, t. III ; Philippe Bordes, « La représentation de l'événement révolutionnaire ou la peinture à l'épreuve de la gravure » *Révolution française.net*, 21 mai 2009, <https://revolution-francaise.net/2009/05/21>.

pas le lieu de retracer l'histoire de cette œuvre qu'a étudiée jadis Philippe Bordes¹³ ; il suffit de rappeler que son financement devait être assuré par la souscription d'une estampe le reproduisant et que le dessin préparatoire à la gravure fut exposé au Salon de 1791. La souscription n'ayant pas produit la somme espérée, Barère fit décréter le 23 septembre 1791 « que ce tableau sera fait aux frais de l'État, et qu'il sera placé dans le lieu des séances de l'Assemblée nationale. » Un tableau devait lui servir de pendant : *Le dévouement du jeune Désilles le 30 août 1790, lors de l'affaire de Nancy*¹⁴, dont Jean-Jacques François Le Barbier avait proposé une esquisse à l'Assemblée nationale en décembre 1790, peut-être le dessin qui se trouve au musée Carnavalet, et qui lui fut commandé le 30 janvier 1791. Le premier de ces tableaux ne fut jamais achevé, le second ne le fut qu'après la Terreur et fut exposé au Salon de 1795. Si l'on ajoute le projet inabouti d'un monument à Jean-Jacques Rousseau et celui de deux portraits de Louis XVI présentant la constitution à son fils, commandés par le roi, à l'instigation de l'Assemblée nationale¹⁵ à Adélaïde Labille-Guiard et à David et qui ne dépassèrent pas le stade de dessins préparatoires, le bilan est assez maigre, mais ces projets montrent bien l'utilisation que la Révolution comptait faire de l'art.

FONCTION SOCIO-ÉCONOMIQUE DES ARTS DU DESSIN

Un autre point est régulièrement abordé, et suscite une quasi-unanimité, c'est l'utilité des arts du dessin. Il paraissait nécessaire de la rappeler, face à certains discours hostiles aux sciences et aux arts, dans la lignée du Discours sur les sciences et les arts de Jean-Jacques Rousseau. L'État en a besoin car ils sont des sources de richesse, pour les individus comme pour la nation toute entière. Comme les différents auteurs en appellent à la nation pour les encourager, leur rôle politique est mis en avant, y compris par les défenseurs de l'ancien régime. Ils ne

¹³ 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.

¹⁴ Vizille, musée de la Révolution française en dépôt du musée des Beaux-Arts de Nancy. Voir François Pupil, 1976.

¹⁵ *Archives parlementaires*, t. XXXI, p. 546.

sont pas l'apanage du luxe, mais au contraire, après régénération, ils peuvent être des outils nécessaires à la formation des vertus et aux progrès moraux.

Mais leur rôle ne s'en tient pas là. La supériorité du dessin dans les arts libéraux a permis aux produits de l'industrie française de surpasser ceux de la plupart des autres États et donc a rendu possible, est-il affirmé, de drainer les richesses de l'Europe vers le royaume. Par industrie, on entend essentiellement ce que nous appellerions l'artisanat de luxe. Quatremère de Quincy en dresse une liste assez longue : la bijouterie, l'orfèvrerie, les manufactures d'étoffes, la fabrication de tous les meubles, sièges, vases, ustensiles, la marbrerie, les ouvrages de tapisserie, les travaux de la marqueterie, de la verrerie, la décoration des théâtres ; en bref « l'on conviendra qu'il est plusieurs centaines d'arts nécessaires aux besoins de la société dont le sort et le goût sont attachés au sort et au goût des arts du dessin »¹⁶. Or le traité de commerce entre la France et l'Angleterre, signé le 26 septembre 1786, facilitait la concurrence entre les produits des deux nations et les Français étaient convaincus que les Anglais étaient en train de l'emporter. C'était notamment ce que dénonçaient les graveurs et éditeurs en taille-douce dans le mémoire soumis à l'Assemblée nationale le 31 mai 1791 :

Le produit de l'art de la gravure était, il y a quelques années, dans son rapport commercial, infiniment avantageux à la France ; aucune nation ne pouvait entrer en concurrence avec elle, et ses productions se répandaient avec succès dans toutes les parties du globe. L'Angleterre, en ce moment, semble seule rivaliser avec nous ; mais si cette nation a vu pencher la balance en sa faveur, elle ne doit cet avantage qu'aux lois que nous venons demander pour nous : l'inviolabilité de la propriété des graveurs et la liberté de leur art.

Cet argument commercial est aussi repris par Quatremère de Quincy dans ses *Considérations* :

L'échange que fait la France avec les autres nations consiste en grande partie dans les produits de son industrie. Pourquoi les nations voisines convoitent-elles ces objets, c'est évidemment parce qu'elles y reconnaissent une supériorité

¹⁶ *Considérations*. Voir plus bas, texte II, p. 194-195.

de goût et d'agrément sur les produits de leur industrie. La France, en perdant cette supériorité sur certaines nations, perdrait donc une grande partie de son commerce. Eh bien ! d'où résulte cette supériorité sur certaines nations moins commerçantes et qui le pourraient devenir davantage ? de la culture des arts du dessin.

Ces arguments avaient été ceux de Bachelier, pour obtenir la fondation de son École gratuite – que Quatremère veut voir supprimer – et il les renouvelle dans les *Mémoires* qu'il soumet à l'Assemblée nationale pour obtenir un financement qui lui permette de subsister, notamment dans celui qu'il aurait présenté le 15 août 1790 :

C'est dans ces divers établissements que nos habiles ouvriers ont acquis cette correction, ce goût exquis dont le charme se répand sur tout, et que l'étranger ne trouve que dans nos productions. Les étoffes, l'orfèvrerie, les bijoux, la porcelaine, les tapis et tapisseries, les toiles et papiers peints ou imprimés, les métiers et manufactures relatifs aux arts en France, ont un caractère et des grâces qui leur font donner la préférence dans tous les marchés de l'Europe.

À cette utilité économique s'ajoute une utilité sociale :

C'est le moyen de se procurer d'excellents ouvriers en tous genres, c'est là le but de cette institution. Quels moyens plus efficaces eût-on choisi pour arracher à la paresse, des citoyens que le désœuvrement aurait conduits au désordre ? L'amour et l'habitude du travail adoucissent les mœurs et disposent à la tranquillité ; la subordination ne coûte rien à des citoyens laborieux ; l'État a donc l'intérêt le plus direct d'éclairer et d'encourager ce genre d'étude, puisqu'il en doit résulter le bonheur, la paix intérieure et l'exportation du produit de notre industrie.

On peut supposer que son projet d'ouvrir une seconde école dans le faubourg Saint-Antoine, quartier de fermentation populaire, pouvait tenter les députés.

Si la formation d'artisans qualifiés peut contribuer à la paix sociale, il ne convient pas, en revanche, de multiplier le nombre des artistes par des encouragements prématurés. C'est un des rares points qui réunissent le défenseur acharné de l'Académie qu'est Deseine et son adversaire le plus virulent qu'est Restout.

Les études nécessaires pour atteindre aux grands genres ne peuvent qu'être dispendieuses et mènent à leur perte des jeunes gens que leur ambition aura conduits à vouloir sortir de leur état. La Commune des arts affirme que

la nation, quelque dépense qu'elle fasse, ne peut donner pour les arts qu'une éducation insuffisante et très imparfaite, laquelle ne peut que distraire bien des jeunes gens d'autres états où ils seraient plus à leur place et plus utiles pour eux et pour la société¹⁷.

Quant à Deseine, il reconnaît qu'on

dira que, faute de secours pour tous les degrés de talents, on peut perdre des hommes rares qu'on aurait sauvés par ce moyen ; cela est possible, cela est ; mais c'est un mal inévitable, et si ceux qui parlent en faveur des arts veulent être de bonne foi, ils conviendront que cette perte peut être pour toutes les sciences utiles¹⁸.

La Commune des arts poursuit cependant un but politique et social : elle veut faire des connaisseurs de tous les citoyens en exigeant des délibérations publiques sur tous les sujets artistiques et en demandant que tout jugement soit motivé afin que le peuple, étant « présent aux séances, aux discussions et aux jugements sur les productions du génie, et sur ce qui peut rendre les arts florissants, il ne leur soit plus étranger » et donc « connaissant mieux ce que valent les arts, il ne les verra plus à une distance trop proche ou trop éloignée de lui ; il saura que pour y parvenir, il faut des moyens dont la nation, quelques sacrifices qu'elle fasse, ne peut donner qu'une portion modique et insuffisante. Maintenant qu'aucune profession n'est vile, le fils de l'artisan ne dédaignera plus la sienne pour un vain titre dont l'acquisition paraissait facile, parce que la route qui mène aux succès dans les arts était inconnue. »

OÙ SE SITUENT LES PRINCIPES DE L'ART ?

Si l'accord se fait sur les fonctions morales, politiques et économiques des arts du dessin, en revanche les principes sur les-

¹⁷ Adresse, *mémoire et observations*. Voir plus bas, texte IV, p. 307.

¹⁸ Deseine, *Considérations sur les Académies*. Voir plus bas, texte V, p. 358.

quels ils reposent et donc les moyens de le mener à la perfection diffèrent profondément selon les groupes en présence, ce qui explique la diversité des projets soumis à l'Assemblée nationale. Certains auteurs commencent par définir ce que doit être l'art, les conceptions d'autres sont implicites et il est parfois nécessaire de se servir d'écrits antérieurs pour mieux les appréhender.

Le discours le mieux construit est indiscutablement celui de Quatremère de Quincy, dans ses *Considérations sur les arts du dessin* et leurs deux *Suites*. Ils ont la cohérence et le caractère systématiques qu'un homme ayant reçu une éducation libérale peut leur donner, à la différence des artistes qui maîtrisent mieux le pinceau, le ciseau ou le burin que la plume. Il associe explicitement une conception de l'art et les structures qu'il propose pour lui permettre de se développer. Il désire que les réformes qu'il propose assurent un progrès de l'art dans la voie qui lui semble être la meilleure, celle de l'idéalisme. Certes, il est plus explicite dans des textes ultérieurs, en particulier dans ses articles « Sur l'Idéal dans les arts du dessin »¹⁹ ou dans son traité sur l'imitation²⁰, mais sa position, qu'il avait déjà présentée dans les volumes de l'*Encyclopédie méthodique* sur l'architecture²¹, est clairement affirmée²². Le modèle est celui de la Grèce ancienne, revue à travers le filtre de Winckelmann. C'est le seul temps et le seul lieu où les causes physiques (comme le climat) et les causes morales (la religion et les mœurs) se sont associées pour permettre aux arts du dessin (peinture, sculpture et architecture) de parvenir à la perfection :

¹⁹ A. C. Quatremère de Quincy, « Sur l'Idéal dans les arts du dessin », *Archives littéraires de l'Europe ou mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, 1805, t. VI, p. 385-405 ; « Suite de l'article sur l'Idéal dans les arts du dessin », VII, p. 3-37 ; « Fin de l'article sur l'Idéal dans les arts du dessin », VII, p. 289-337.

²⁰ A. C. Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, Paris, 1823, éd. sous le titre *De l'imitation* par L. Krier et D. Porphyrios, Bruxelles, 1980.

²¹ A. C. Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique, Architecture*, Paris/Liège, t. I, 1788, notamment les articles « Antique » et « Beau ».

²² Voir René Schneider, *L'Esthétique classique chez Quatremère de Quincy (1805-1823)*, Paris, 1910 ; Dorothy Johnson, « Le réalisme classique ou le "beau réel" dans la sculpture française, 1790 – 1816 », in Daniel Rabreau et Bruno Tollon (dir.), *Le progrès des arts réunis : 1763-1815 : mythe culturel des origines de la Révolution à la fin de l'Empire*, Bordeaux, 1992, p. 337-344 ; Jasper Rasmussen, « Entre règles et régénération : pour une nouvelle lecture de Quatremère de Quincy », in Ch. Michel et C. Magnusson (dir.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris, Rome, 2013, p. 675-698 ; Pascal Griener, « Théorie de l'art et théorie pessimiste de l'histoire : un paradoxe », in *idem*, p. 699-712.

L'on sent combien des arts qui ne peuvent exprimer les qualités morales que par l'entremise des formes matérielles, doivent être d'accord avec ces temps et ces mœurs où l'analogie des facultés morales et physiques est constamment et nécessairement sensible²³.

Les artistes ont su s'y élever jusqu'au beau idéal, ce qui ne peut se produire spontanément en France. Il convient donc d'étudier ce qui reste de leur production :

La seule manière d'étendre, sur les principes généraux de la nature, la vue des étudiants que l'étude bornée d'un modèle a, jusqu'à ce jour, rétréci dans le cercle d'une imitation très partielle et très incomplète, serait d'offrir en grand et avec prodigalité le spectacle des monuments de l'antiquité, et de ce qu'on appelle les figures antiques. C'est là que la nature semble avoir imprimé ses proportions immuables, et écrit en grands caractères tous les principes du beau, tous les éléments de la perfection.

Ce que l'on pourra obtenir de mieux, c'est que les arts en France ne s'éloignent pas trop du modèle grec, mais même s'ils ne parviennent pas à la perfection qui régna alors, ils sont trop utiles pour ne pas attirer l'attention de la nation.

Tous les arts reposant sur le même principe, il convient de donner aux élèves une éducation commune, dans une école où seraient formés non seulement les peintres, les sculpteurs et les architectes, mais aussi les artisans qui fréquentaient l'École gratuite de Bachelier. En effet, l'exemple grec a pu démontrer que : « c'est dans le pays où la pensée de l'homme s'éleva jusqu'à la perfection idéale de la divinité dans l'imitation surnaturelle de la nature, que les moindres productions de l'industrie reçurent le complément de leur perfection. »

Dans sa *Première suite aux considérations*, il déclare qu'il n'est « d'aucun autre parti que celui de l'Antique et de Raphaël. » Comme la plupart des autres auteurs de projets, il a cherché les causes des progrès que Raphaël a pu faire accomplir à la peinture et, dans un texte ultérieur, il les trouve dans la redécouverte de la statuaire antique :

²³ *Considérations*. Voir plus bas, texte II, p. 172.

La peinture de ce temps, celle même de Pierre Pérugin, n'était pas encore fort avancée ; mais elle s'avancait par la meilleure route, qui est celle de la simple nature. Une grande pauvreté dans l'invention comme dans les opérations du pinceau ; de la maigreur, de la sécheresse, mais aussi de la finesse et de la pureté de trait ; peu de profondeur dans les teintes, peu de fondu dans les couleurs, mais de la netteté et de la fraîcheur de ton ; de la bonhomie de composition, point d'expression, peu de mouvement, mais de la naïveté dans les attitudes, de la vérité de portrait dans les airs de tête. [...] On ne saurait dire ce que seraient devenus les arts du dessin chez les modernes, privés que sont les artistes de cette vue habituelle du corps humain, dont l'imitation avait trouvé jadis dans quelques institutions de la Grèce une sorte d'école pratique, si les modèles de l'antiquité, reparaisant tout à coup, n'eussent, comme un soleil vivifiant, fécondé les germes des nouvelles écoles, et hâté leur accroissement ²⁴.

La place que doit tenir le beau idéal par rapport à l'imitation de la nature empirique varie selon les auteurs, et cette tension peut expliquer les ressemblances et les divergences entre les projets. Aucun auteur n'est aussi rigoureux dans ses démonstrations que Quatremère, et il faut souvent chercher leurs idées dans d'autres écrits que ceux publiés entre 1790 et 1792.

Les plus hostiles à l'idéalisme sont les officiers de l'Académie. On dispose de textes rédigés avant la Révolution par le directeur de l'Académie, Joseph Marie Vien et par le secrétaire du corps, Antoine Renou. Les idées du premier figurent dans un fragment de manuscrit ²⁵ et celles du second dans de longues notes placées à la fin de sa traduction du poème de Dufresnoy sur l'art de la peinture, publié aux frais de l'Académie ²⁶.

Vien fait reposer toutes les qualités d'un peintre sur sa parfaite connaissance de la nature. Pour lui, les principales qualités de Raphaël sont dues aux principes que Pérugin lui a inculqués :

²⁴ A. C. Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*, Paris, 1823, p. 4-5.

²⁵ Manuscrit conservé au Musée des Beaux-Arts de Béziers et publié in Th. Gaetgens et J. Lugand, *Vien*, Paris, 1988, p. 321-324.

²⁶ A. Renou, *L'art de peindre, traduction libre en vers français du poème latin de Charles-Alphonse Dufresnoy, avec des remarques*, Paris, Didot, 1789, éd. in J. Lichtenstein et Ch. Michel, *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, t. VI, vol. 3, 2015, p. 1166-1264.

« de travailler comme la Nature elle-même ; et il a tellement profité de cette leçon, qu'il est, de tous les peintres, celui qui a le plus varié le caractère des têtes, dans ses figures ; certes il n'a pu trouver cette prodigieuse variété que par l'étude de la Nature. » Assurément, la contemplation des œuvres de Michel-Ange lui a agrandi les idées, « mais jamais le mérite de ces compositions n'a fait perdre de vue à Raphaël le mérite plus grand encore des vérités de la Nature ». Cependant, la nature doit être bien choisie :

Selon moi, quand un maître veut former des élèves – je parle ici principalement des élèves qui se destinent à peindre l'Histoire –, il doit d'abord nourrir en eux les instructions les plus nobles, et leur inspirer le désir de s'élever un jour au rang des grands hommes qui ont illustré leur patrie. Il doit ensuite tâcher de leur inculquer cette vérité essentielle dans les Arts, que pour parvenir à ce but, il faut étudier sérieusement la *Nature*, c'est-à-dire *l'homme nu* ; car c'est sur *l'homme nu* qu'un maître éclairé doit, quand le modèle ne se trouve point parfait, leur faire connaître ce qu'il en faut imiter exactement, ce qu'il en faut négliger ou changer, pour en épurer les formes et les contours : ainsi les conduira-t-il insensiblement à cette perfection du dessin, qui caractérise les bonnes figures antiques, et n'est que le résultat du choix et de la réunion des plus belles parties de l'homme²⁷.

Comme la plupart des académiciens, il plaide pour le « beau de réunion » et se montre hostile à l'idéalisme que prônent les gens de lettres à la manière de Quatremère de Quincy.

Renou est plus radical encore :

Observant que la nature partageait ses perfections entre plusieurs individus, ils imaginèrent de les rassembler et de produire, par leur réunion, le beau par excellence, qui fut depuis très improprement appelé par les amateurs, et contre l'aveu des artistes, beau idéal. Cette épithète étant dans notre langue, ou peu s'en faut, synonyme de chimérique, peut faire tomber les élèves dans une hérésie dangereuse pour les arts et accréditer l'opinion erronée qu'il faut écarter de soi la nature pour faire bien. Ce serait en effet une chimère qu'un beau au-dessus de la belle nature. La

²⁷ Vien, *op. cit.*, p. 322.

copie la plus exacte de ses parties les plus parfaites est, et sera toujours, au-dessous de son modèle. Rien ne l'emporte sur la nature et ce qui existe après elle de plus excellent pour nous, est son imitation la plus fidèle. Laissons tout à leur aise nos prétendus connaisseurs prôner une perfection surhumaine qu'ils ne sentent point, qu'ils ne connaissent pas et qu'ils définissent en termes aussi obscurs que l'idée qu'ils s'en forment²⁸.

Est-il besoin de souligner l'opposition avec Quatremère qui écrit dans ses *Considérations* :

Vous vous abusez étrangement quand vous prenez l'étude du modèle pour l'étude de la nature. Le modèle est bien dans la nature, mais il ne s'ensuit pas de là que la nature soit dans le modèle. La nature est l'espèce, le modèle n'est qu'un individu de l'espèce. L'étude de la nature n'est donc autre chose que l'étude de l'espèce.

Il est plus difficile de se faire une idée de la position des académiciens réformateurs. Le projet d'académie centrale est le plus incertain dans ses orientations. À lire le journal que tenait Jean-Georges Wille qui était présent à leurs réunions, on a le sentiment que les points de vue différaient et que le projet associe les principes des peintres d'histoire et les demandes des peintres de genre et des graveurs. On y trouve à la fois l'introduction d'un enseignement d'après l'antique et de nombreux cours théoriques, mais aussi un enseignement et des prix pour les genres et la gravure, alors que les académiciens conservateurs et Quatremère de Quincy voient dans la peinture d'histoire et la sculpture les seuls arts dignes d'être encouragés pour eux-mêmes et non pour l'utilité publique. Si le plan associe l'académie d'architecture et l'académie de peinture, sculpture et gravure dans la même académie centrale, cela ne signifie pas un enseignement commun, mais une réunion mensuelle des deux sections (que les architectes veulent plutôt trimestrielle²⁹) pour « délibérer sur les rapports desdits arts entre eux, sur la nécessité et les moyens de leur union pour la perfection et la splendeur des établissements publics, et enfin sur les intérêts généraux de

²⁸ Renou, *op. cit.*, in Lichtenstein et Michel, p. 1214.

²⁹ *Projet de règlement pour une Académie nationale des arts. Section de l'architecture.* 14 février 1791 (texte 95).

l'académie centrale », formule assez creuse qui a suscité une ironie générale.

La Société des artistes en revanche, commence par une *Définition des beaux-arts qui ont le dessin pour base*, et met en tête de son Plan d'une école nationale des Beaux-Arts dix « principes certains » dont les trois premiers sont :

1° Les beaux-arts qui ont le dessin pour base sont des langues universelles, dont les langues écrites ne sont que les symboles. 2° Le but des arts est l'imitation de la nature dans ce qu'elle offre de plus beau. 3° Tout ouvrage des beaux-arts doit exprimer un sentiment, ou peindre une action.

L'art se reconnaît plus par ses effets que par ses causes. Son but essentiel est de parler à l'âme et il doit inspirer au spectateur l'horreur du vice et l'amour de la vertu. On retrouve ici des thèmes que Diderot avait développés dans ses *Salons*, alors toujours inédits, et qui remontent aux *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de l'abbé Du Bos (1719) et aux *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la Peinture en France* de La Font de Saint-Yenne (1747). La prostitution de la peinture aux caprices des riches ne pourra que prendre fin avec la Révolution. C'est le texte le plus optimiste de ceux qui ont été publiés au premier semestre 1791 :

Si les écoles publiques mal organisées peuvent influencer sur le génie, jusqu'à le dénaturer, il en résulte que bien organisées, non seulement elles favoriseraient son développement, mais porteraient même au grand celui qui, sans instruction n'eût été que mesquin. Raphaël en est un exemple : tant qu'il ne connut que la manière de Pérugin, son maître, il ne fut qu'imitateur servile et mesquin de la nature ; il ne devint grand peintre qu'après avoir vu les ouvrages de Michel-Ange, lesquels le frappèrent d'autant plus vivement, que le sentiment du grand y est exagéré.

Pour la Commune des arts, ce n'est que le génie personnel (non défini) qui sert de fondement aux arts du dessin. Aucune institution, aucun enseignement public ne peut s'y substituer. Le seul rôle de l'État est donc de récompenser ceux que la nature en aura dotés : « La Commune des arts persévère à dire qu'il n'est pas possible de prescrire une éducation au génie ; lui seul sait et trouve celle qui lui convient. L'abeille n'a pas besoin de

guide pour prendre sur les fleurs les sucs dont elle forme le miel qui nous enrichit. » Ainsi, toute école est à proscrire, Raphaël n'a dû le progrès de son art qu'à la contemplation de chefs-d'œuvre : « On voit que c'est aux chefs-d'œuvre dont Raphaël se sentit *frappé* que nous devons le degré auquel il s'est élevé et non à une école nationale qui n'existait pas. » Ainsi les musées et les expositions tiendront lieu de tout enseignement.

Si j'ai évoqué pour la plupart des projets le cas des relations de Raphaël et de son maître Pérugin, parfois, comme pour Quatremère de Quincy et pour Vien, en utilisant des textes postérieurs, c'est qu'ils m'ont paru emblématiques de la réflexion de chacun. Il s'agit, par une réflexion sur l'histoire de l'art, de comprendre comment un moderne a pu parvenir à régénérer la peinture, afin de donner les moyens aux nouvelles institutions de former des artistes qui puissent à leur tour atteindre ce but. Est-ce la connaissance de l'Antique qui fait découvrir l'idéal, la formation à l'imitation fidèle de la nature, l'apprentissage des principes des grands maîtres ou l'effet de sidération que leurs œuvres peuvent produire ?

Les arts se voient ainsi assigner une utilité sociale, une utilité économique, une utilité morale, une utilité politique. Il est donc nécessaire que l'état leur accorde son attention, aussi bien pour les aider que pour les diriger dans les voies de la régénération. Si chacun en convient, les moyens diffèrent radicalement dans les propositions soumises par chaque groupe, en raison d'une part des intérêts que chacun peut avoir, mais surtout des conceptions différentes que chacun se fait de ce que doivent être les arts du dessin. La plupart des opuscules se terminent soit par des projets de décrets à faire adopter par l'Assemblée nationale, soit par des règlements détaillés à faire entériner. Il n'est pas surprenant que les comités de l'Assemblée n'aient pas réussi à proposer une solution consensuelle. Si après octobre 1791, Quatremère de Quincy a pu, non sans difficulté, affaiblir le crédit de l'Académie, il s'est vite trouvé attaqué par la Commune des arts. Aucun parti ne l'avait emporté avant la chute de la monarchie, mais, comme on le verra dans les chapitres suivants, la plupart des questions qui se posent encore aujourd'hui avaient été débattues.

III

DE L'ACADÉMICIEN
AU PEINTRE D'ENSEIGNE :
DOIT-ON DISTINGUER
LES TALENTS ET COMMENT ?

À tort ou à raison, la réception à l'Académie, sous l'ancien régime, était considérée comme la pierre de touche qui distinguait l'artiste du praticien. La noblesse de la peinture ou de la sculpture avait été confirmée par la déclaration du roi du 15 mars 1777 et les statuts qui avaient alors été accordés au corps étaient assez stricts, en en déclarant indignes tous ceux qui dérogeraient à cette noblesse en faisant du commerce ou en acceptant de se faire payer au toisé. Pour y être admis, il fallait faire ses preuves (comme il le fallait pour être présenté à la cour) et être agréé puis reçu sur la présentation d'ouvrages qui devaient être acceptés à la majorité des deux-tiers des officiers. Les grades internes devaient permettre de distinguer une aristocratie au sein de cette noblesse. Toutefois, aux yeux du public, le fait d'avoir été coopté était déjà une forme de caution, et ce n'est pas sans raison que Robin écrivait dans son mémoire du 20 mars 1790¹ : « leur talent étant reconnu par l'Académie dans un degré digne d'elle, leur état dès lors est fixé dans l'opinion publique. » Certes la distinction académique ne devait être que celle des talents ; dans la déclaration de Louis XVI en 1777, il était dit que seraient considérés comme artistes libéraux ceux qui pratiquaient des genres « qui sont susceptibles d'un degré de talent capable de mériter, à celui qui le possède, l'admission à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture ». Mais cette admission se transformait en ligne de démarcation pour le

¹ Texte 36.

public, et *a fortiori* pour ceux qui commandaient ou achetaient des œuvres d'art. En général, les membres de l'Académie obtenaient pour leur production des prix plus élevés que ceux qui ne l'étaient pas. Ce système de reconnaissance est dénoncé par Restout :

Il est temps que le public cesse de croire à ces décorations banales, qu'il ne juge plus sur parole et prenne la peine d'examiner, qu'il ne considère plus l'artiste par cela seul qu'il est académicien, car jusqu'ici on ne s'enquérirait point si un homme était habile, mais s'il était de l'académie ; et faute de pouvoir répondre oui, autant valait une proscription².

Cette distinction rendait difficilement supportable que des peintres, des sculpteurs ou des graveurs considérés comme médiocres aient pu se faire agréer et même recevoir à l'Académie et la violence de certaines critiques de Salon conduisait à ôter toute légitimité aux choix du corps, accusé d'arbitraire. Le changement du goût qui s'était opéré depuis les années 1770 jetait du discrédit sur ceux qui avaient été des membres éminents de l'Académie depuis plus d'un siècle ; l'exemple de Boucher comme symptôme de la décadence de l'art est évoqué à plusieurs reprises. Même les défenseurs de l'institution étaient prêts à admettre que le corps avait souvent été trop indulgent. S'il était impossible d'exclure un membre autrement que pour des fautes de comportement, la mise en place d'un comité d'admission au Salon avait permis de refuser l'exposition à des œuvres présentées par des peintres ou des sculpteurs dont on estimait qu'elles n'étaient pas dignes de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. De même les épreuves exigées pour devenir académicien, puis officier, étaient censées lutter contre toute forme de relâchement. Les différents écrits de Renou défendent les inégalités de statut au sein du corps au nom de l'émulation. Il compare, dans *l'Esprit des statuts et règlements de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*³, l'Académie à « un collège, en plein exercice, qui ne prend jamais de vacances, et dont l'émulation des maîtres et des élèves est le principe de vie ».

² Adresse, *mémoire et observations*, 1791. Voir plus bas, texte IV, p. 300.

³ Texte I ; voir plus bas p. 141.

Ce qui semblait discutable, c'est que seuls quarante-trois officiers constituassent le corps électoral, accordant ou refusant le statut d'artiste à ceux qui se présentaient et décidant quelles seraient les œuvres susceptibles d'être présentées au public. On soupçonnait ces artistes vieillissants de rejeter quiconque serait susceptible de leur faire de l'ombre. Plus généralement, leurs principes esthétiques, évoqués à propos de Vien et de Renou dans le chapitre précédent, semblaient des préjugés d'un autre âge. La prééminence qu'ils accordaient à la peinture d'histoire et à la sculpture ne pouvait que réduire la place des autres genres et de la gravure, et le fait qu'ils mettaient l'imitation de la nature au-dessus de celle de l'antique les rendait démodés pour les lecteurs de Winckelmann. Ce système de distinction paraissait d'autant plus arbitraire que le comte d'Angivillier avait fait intervenir l'autorité royale pour interdire les expositions d'œuvres d'artistes n'appartenant pas à l'Académie.

Quoi qu'il en fût, si l'Académie dans sa forme d'ancien régime était abolie ou transformée, un nouveau système de reconnaissance devait être mis en œuvre et il devenait nécessaire de distinguer l'artiste du peintre d'enseignes⁴. On cite souvent le commentaire de Jean-Georges Wille sur le Salon ouvert à tous en 1791 :

J'y vis du sublime, du beau et bon, du médiocre, du mauvais et de la croûterie. Enfin, le concours est prodigieux, et chacun promulgue son sentiment. Vous entendez raisonner de véritables connaisseurs, des demi-connaisseurs, des gens mordants, des critiques inexorables, des envieux, des ignorants et des bêtes. Les gens absolument sages et justes dans leurs décisions sont cependant rares⁵.

La difficulté était d'articuler l'égalité des droits et l'inégalité des talents, inégalité difficile à admettre par ceux qui estimaient qu'ils étaient victimes du système et qui prétendaient qu'à la place des privilégiés, ils auraient produit des œuvres de plus

⁴ L'exemple est pris par Quatremère de Quincy dans la *Seconde suite aux Considérations* (texte 105) et par Deseine dans ses *Considérations sur les académies* (Texte V, voir plus bas p. 343). Le peintre d'enseignes est le paradigme du barbouilleur ; voir le chapitre « Vieilles enseignes » dans Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, éd. de 1783, chapitre CCCXCIX.

⁵ J. G. Wille, *Journal et mémoires*, 1875, t. II, p. 322-323.

haute qualité. L'impossibilité de faire appel au public des décisions des officiers d'Académie donnait des arguments valables à ceux qui voulaient que le droit d'exposer ses œuvres fût universel. Certes, le monopole académique avait été levé dès le début de la Révolution : le marchand Jean-Baptiste Pierre Lebrun avait ouvert sa salle d'exposition, dans l'hôtel qu'il avait fait construire rue de Cléry, aux jeunes artistes voulant présenter leurs œuvres au public et la Société des amis des arts ⁶ pendant trois jours en 1789 et dix jours en 1790 ⁷, exposait au Louvre, dans l'ancienne Salle des pairs, une soixantaine d'œuvres dont certaines étaient le fruit du travail d'élèves avancés. Toutefois, l'exposition biennale qui se tenait dans le Salon carré était la seule réellement prestigieuse et elle n'était ouverte qu'aux académiciens et aux agréés ⁸.

LES ORGANISATIONS D'ARTISTES ENVISAGÉES APRÈS LA SUPPRESSION DES ORGANISATIONS PROFESSIONNELLES

Dans sa lutte contre l'Académie, Restout avait voulu réunir tous les peintres, sculpteurs, graveurs et architectes résidant à Paris. L'égalité devait être à la base de la Commune des arts. Nous demandons, écrit-il,

que la commune des arts qui a le dessin pour base, organisée selon les principes de la constitution, semblable à une grande famille, réunisse tous les artistes sans exception et sans aucune distinction de rang et de personnes, pour quelque considération que ce puisse être.

L'adhésion devait être obligatoire, mais quelques barrières furent progressivement mises en place : pour en faire partie il fallait avoir montré de ses œuvres dans une exposition publique, avoir au moins vingt ans, et être de sexe masculin ⁹. Ce n'est que

⁶ Udolpho van de Sandt, *La Société des amis des arts (1789-1798). Un mécénat patriotique sous la Révolution*, Paris, 2006 ; *Journal gratuit*, p. 218-220.

⁷ *Journal gratuit par une société de gens de lettres*, sixième classe, Beaux-Arts, 1790, p. 138-142.

⁸ Udolpho Van de Sandt, *Histoire des expositions de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1663 – 1691). Solennités, Fêtes, Cérémonies et Salons*, Paris, 2019.

⁹ Notes dans *Adresse, Mémoire...* Voir plus bas, texte IV, p. 302 et 316.

par des expositions ou des concours que les talents auraient été amenés à être distingués, et donc que des récompenses ou des encouragements auraient été attribués, mais c'est la Commune toute entière, ou le directoire qu'elle aurait élu, qui devrait suggérer à la nation le nom de ceux qui devaient obtenir ces commandes ou des récompenses. À l'instar des assemblées révolutionnaires, ses séances seraient publiques, ainsi le public serait

désormais initié en quelque sorte à la connaissance des arts, et [il serait] témoin des discussions et des jugements qui y auront rapport. Les premières l'éclaireront, et sa présence sera un obstacle à la partialité des seconds : on ne lui imposera plus silence par ce mot qu'il répétait, croyant lui-même à sa nullité, *je ne m'y connais pas*.

Le caractère radical et parfois injurieux du texte rédigé par Restout est sans doute responsable de son peu d'impact. Peu d'exemplaires en ont été conservés et il n'est pas l'objet de réfutation ou de réponse par les défenseurs de l'Académie. C'est sans doute ce qui a poussé la Commune des arts à s'allier en 1792 avec une autre association, le Point central des Arts et métiers, dirigé par Charles-Emmanuel Gaulard de Saudray, qui tenait ses sessions au Louvre. Le Point central avait des projets semblables à ceux de la Commune des arts. Il voulait réunir tous les inventeurs, sans distinction de statut, dans une même assemblée, qui élirait un « directoire général des sciences et des arts auquel sera attribuée la connaissance et le jugement des talents, nouvelles découvertes ou perfections, qui seront dignes des secours ou des récompenses nationales. »¹⁰ Parmi les douze classes qui devaient constituer cette association, la sixième aurait été consacrée aux arts du dessin, et aurait probablement intégré la Commune des arts. L'adresse du Point central avait été voté en présence de « Messieurs les Commissaires de la Commune des arts », et l'article sur les expositions est repris au projet de décret

¹⁰ *Nouvelle constitution des sciences, arts et métiers, avec le projet de décret présenté à l'assemblée nationale, et rédigé par la Société du Point central des arts et métiers en présence de MM. les Commissaires des Sociétés des inventions et de la Commune des arts, au rapport de Charles de Saudray, membre du Point central et du Bureau de Consultation des arts, en mars 1792, (Paris), 1792.*

de cette dernière¹¹. Parmi ce qui rapprochait les deux institutions, se trouvait la haine des corps privilégiés qu'étaient les académies et leur volonté d'écarter des nouvelles institutions tout ce qui pourrait maintenir leur prestige¹². Elles soumièrent donc des pétitions en commun à l'Assemblée législative¹³.

Le projet de la Société des artistes, dissidente de la Commune des arts, est assez semblable ; elle conserve le principe d'une société illimitée d'artistes. Pour elle :

Toute prépondérance individuelle dans les arts est contraire au génie qui, pour se développer, veut être libre, et qui ne doit être circonscrit que par la nature des choses. Les artistes privilégiés prétendent qu'il est essentiel pour le bien des arts qu'il y ait une ligne de démarcation entre eux. Ils ignorent ou feignent d'ignorer que la seule ligne de démarcation qui puisse exister entre les artistes, est celle des talents, laquelle se trace bien mieux dans une exposition générale, que par des distinctions personnelles.

Plus universels que les membres de la Commune des arts, ils ne fixent aucune limite à l'adhésion ; les jeunes gens de moins de vingt ans n'auraient pas le droit de vote, mais celui de réclamation. Seuls seraient exclus les auteurs d'ouvrages obscènes et ceux qui auraient été flétris par la loi.

Ce point de vue avait du mal à se faire accepter. Il était difficile d'admettre que toute personne maniant les pinceaux, le burin ou le ciseau puisse appartenir à la même société. Quatre-mère de Quincy, dans la *Seconde suite aux considérations* écrit :

Je ne parle pas de l'assemblée illimitable d'artistes qui fait la base ruineuse de tout leur régime et de leur gouvernement. J'ai déjà prouvé, et je reproverai encore qu'il n'existe

¹¹ *Idem*, p. 53, note : « Les articles principaux de cette section sont extraits d'un projet de décret qui a été imprimé par la commune des arts, et nous n'avons pas cru pouvoir lui rendre un hommage plus solennel que d'en adopter les plus intéressantes dispositions. »

¹² Sont ainsi dénoncées les dispositions de l'Assemblée nationale qui avait confié « la distribution des premiers encouragements en faveur des arts agréables, à cent cinquante académiciens, auxquels on avait modestement associé seulement vingt artistes » (p. 13) et qui avait constitué un Bureau des inventions « formé de quinze académiciens [membres de l'Académie des Sciences] et de quinze autres membres, dont quelques-uns ont été pris parmi les artistes, mais dont le plus grand nombre a été nommé par l'influence de quelques intriguants » (*Idem*, p. 12).

¹³ Textes 147 et 148.

aucun moyen de déterminer la nature des titres et la compétence des droits de ceux qui la composeraient [...] ; que cette conformité qu'ils ont cherché à établir entre leur assemblée et celle des Représentants de la Nation française, pourrait ne devenir qu'une parodie propre à compromettre l'opinion qu'on doit avoir et des arts et des artistes.

L'auteur de la *Lettre d'un artiste* dénonce :

Il établirait une confusion de l'ouvrier avec celui qui connaît l'*art* auquel cependant on doit accorder une distinction encourageante et d'autant plus raisonnable que l'homme qui l'ignore ne doit pas être plus assimilé à l'artiste, quoiqu'il peigne, fasse de la sculpture ou des gravures, que l'homme de métier de tout autre genre. Or dans le degré qui tient du métier, un homme n'a pas plus de droit à former avec l'artiste une commune chimérique qu'on a prétendu établir, qu'un Asiatique arrivé d'hier n'a le droit d'obtenir la patente de citoyen français ¹⁴.

Quant aux défenseurs du corps, Renou et Deseine, leur mépris est tel pour une institution qui réunirait les peintres d'enseigne et les peintres d'histoire, qu'ils se contentent de rejeter le projet au détour d'une phrase. Pour eux, le jugement des pairs est le seul outil légitime qui puisse signaler un artiste à l'attention du public.

L'hostilité de Quatremère de Quincy, présentée dans ses *Considérations sur les arts du dessin* et leurs deux suites, repose sur le danger qu'un corps exclusif fait peser sur l'art. Tant que l'Académie est la seule instance de reconnaissance, tout artiste est amené à vouloir y être reçu et donc à se plier au goût des officiers, au détriment de ce qu'il pensera être le grand goût. Implicitement, sa critique tient peut-être aussi au fait que, parmi les quarante officiers ayant le droit de vote, figurent huit conseillers qui ne sont ni peintres d'histoire, ni sculpteurs, donc inférieurs en « qualité de talents » et en « mesure de connaissance », « qui peuvent ignorer jusqu'aux premiers éléments du dessin (pris dans son acception relevée) » et huit honoraires amateurs, autant de gens qui étaient susceptibles de s'intéresser aux qualités techniques plus qu'à l'idée. C'est surtout dans la

¹⁴ Texte 107.

Première suite aux considérations sur les arts du dessin qu'il témoigne de son peu d'estime pour tout ce qui n'est pas peintre d'histoire ou sculpteur. C'est à l'opinion publique de distinguer artistes et artisans, grâce à des expositions auxquelles tous auraient le droit de participer. Idéologiquement, il ne pouvait qu'être favorable à l'ouverture générale du Salon de 1791 et à ce qu'autant de non-académiciens que d'académiciens jugent des récompenses à accorder, même s'il est probable qu'il n'ait eu que du mépris pour la plupart d'entre eux. Le projet qu'il soumet dans ses *Considérations* vise à ne conserver à l'Académie transformée que sa fonction d'enseignement et à en supprimer la fonction de « distinction honorifique ». Seuls les peintres d'histoire et les sculpteurs sont habilités à enseigner, les autres artistes n'auront donc pas leur place dans la nouvelle institution. Le nombre de ses membres doit être limité, afin « qu'on puisse croire qu'il existe hors de l'académie des maîtres égaux en talents à ceux qui la formeront. » Si la distinction des artistes ne doit plus être déterminée par le choix des officiers d'Académie, cela ne signifie pas à ses yeux que tous les peintres et les sculpteurs sont égaux. Indépendamment des genres auxquels ils se consacrent, il y a des inégalités de connaissances : un « peuple d'artistes » « se composera de savants, de demi-savants et d'ignorants qui feront le plus grand nombre ; comme la pluralité y décidera de tout, il est clair que les ignorants domineraient ». Les ignorants ne peuvent être considérés comme des artistes, mais seule l'exposition publique devrait permettre d'établir ces distinctions. Il y a chez lui une certaine foi dans la rectitude du jugement du public qui paraît assez surprenante et que l'on peut supposer conjoncturelle, en témoigne son refus de passer par des concours pour désigner les sculpteurs amenés à décorer le Panthéon.

Tous les partis s'en sont pris violemment au projet des académiciens réformateurs¹⁵, ce qui témoigne peut-être de son caractère pragmatique qui aurait pu le faire adopter. Dans son quatrième titre, il définit le mode et les conditions pour la réception. Il conserve le jugement des pairs comme critère de distinction, mais l'aménage. Quiconque manifeste du talent peut être admis à l'Académie, quel que soit son sexe ou le genre qu'il

¹⁵ *Projet de statuts et règlements pour l'Académie centrale de peinture, sculpture, gravure et architecture* (texte 94).

pratique. La seule limite, pour les hommes, est qu'ils sachent dessiner, c'est-à-dire dessiner le corps humain d'après le modèle :

Tous les artistes d'un talent supérieur dans la peinture, la sculpture, la gravure en taille-douce, la gravure en pierres et en médailles, et les dessinateurs compositeurs seront admissibles dans la section ; mais tous les artistes, quel que soit le genre qu'ils aient adopté, seront obligés de joindre, aux ouvrages qu'ils présenteront pour la première épreuve, des études de figures académiques d'après l'antique et d'après nature, au moins dessinées¹⁶.

Même les femmes doivent témoigner de ces compétences, en tenant compte de la décence : « Les femmes artistes seront dispensées de présenter des figures académiques d'après nature ; mais elles seront tenues de présenter des dessins de têtes, pieds et mains d'après nature, et des figures entières d'après l'antique. »¹⁷ Ainsi, qui n'a pas reçu une formation de type académique n'a guère de chance d'être admis à l'Académie centrale. Pour rendre plus difficiles les injustices ou les préventions, le morceau qu'un artiste soumet pour sa réception doit être exposé au public pendant la semaine qui précède le scrutin. Une fois élu, il disposera de l'ensemble des droits, à commencer par la voix délibérative dans tous les cas. Quant aux fonctions qu'il sera amené à remplir, elles dépendront du genre qu'il pratique. Seuls les peintres d'histoire et les sculpteurs pourront devenir professeurs dans les cours d'après le modèle ou l'antique, mais il y aura aussi douze professeurs pour les genres et la gravure.

La distinction entre académiciens et non-académiciens doit être marquée par des expositions séparées.

Ainsi deux facteurs sont censés devoir être pris en considération pour définir qui est réellement un artiste : le jugement des pairs ou l'opinion publique. L'opinion publique devait être le principal outil de distinction pour les trois partis hostiles à l'Académie, le jugement des pairs pour les deux partis académiques. Dans ces premières années de la Révolution, le partage est loin d'être évident. L'Assemblée nationale comprenait des membres des diverses académies et de nombreux hommes des Lumières,

¹⁶ *Idem*, Titre quatrième, article 2.

¹⁷ *Idem*, Titre quatrième, article 3.

pour qui les compétences reconnues paraissaient nécessaires. Ainsi, malgré les objections de la Commune des arts et du Point central, le corps des ingénieurs des Ponts et Chaussées a été réformé mais maintenu en janvier 1791¹⁸. En revanche, Mirabeau considérait que les membres des Académies devaient être désignés par l'opinion publique¹⁹.

Indépendamment de ces lignes de démarcation liées à la reconnaissance des talents, d'autres débats, plus ou moins explicites, tenaient au caractère, artistique ou non selon les auteurs, des différents mediums et des différents genres pratiqués. La prééminence de la peinture d'histoire et de la sculpture était généralement reconnue, mais se posait la question de l'estime qui devait être accordée aux peintres qui s'étaient consacrés au paysage, au portrait, aux natures mortes..., *a fortiori* aux graveurs, aux peintres en miniature. Les femmes, qui pour des questions de décence ne pouvaient pas devenir peintre d'histoire ou sculpteur, genres qui requerraient une étude du nu masculin, pouvaient-elles prétendre au statut d'artiste ?

QUELLE PLACE ACCORDER AUX PEINTRES DE GENRES ?

En termes de succès publics, et même de rémunération, certains peintres de genre avaient été beaucoup plus prisés que la plupart des peintres d'histoire. Joseph Vernet, mort en décembre 1789, passait pour le plus grand peintre du siècle ; Gérard van Spaendonck, peintre de fleurs, jouissait de la plus haute réputation ; seule la diligence d'Hubert Robert lui permettait de répondre à une demande abondante ; les portraits de Mesdames Vigée-Lebrun et Labille-Guiard étaient recherchés de la meilleure société... Le comte d'Angiviller justifiait son soutien exclusif aux peintres d'histoire et aux sculpteurs en affirmant que les autres genres n'avaient pas besoin de l'aide du roi, car la

¹⁸ Voir texte 84.

¹⁹ « Les places des académies doivent donc être accordées seulement à des hommes que l'opinion publique y désire ; c'est donc au peuple ou à ses représentants à désigner les sujets entre lesquels ils pourront être choisis. Je propose de faire tout le contraire de ce qu'on faisait sous notre ancien régime ; les académies présentaient les candidats, et le roi les agréait ; dans mon système, ils seraient présentés par la véritable puissance publique, et choisis par les académies. » (Mirabeau, *Travail sur l'éducation publique*, 1791, p. 16, éd. in Baczko, 2000, p. 77).

demande sociale était suffisante, alors que l'histoire était menacée de disparition, ne serait-ce que parce que les jeunes artistes préféreraient, si l'État ne venait à leur secours, se consacrer à des genres mieux rémunérés²⁰. En effet, lors du Salon de 1791, la peinture d'histoire aurait fait défaut si les académiciens n'avaient décidé d'exposer des anciens ouvrages.

S'il n'était pas question de remettre en cause le statut d'artistes des peintres de genre, fallait-il, au nom de l'égalité, leur accorder les mêmes droits et les mêmes places qu'aux peintres d'histoire ? Ils n'auraient certes pas été membres de l'Académie voulue par Quatremère de Quincy, qui ne devait se consacrer qu'à l'enseignement d'après le modèle et l'antique ; pour les académiciens conservateurs, la place subordonnée qui leur était assignée était largement suffisante. La position des académiciens réformateurs est plus complexe. Tous les genres ont leur place à l'Académie, mais avec l'octroi de la voix délibérative dans tous les cas, les peintres de nature morte auraient eu à voter pour la réception de peintres d'histoire, sans avoir nécessairement les compétences nécessaires, ce qui explique la mesure que j'ai mentionnée plus haut : l'obligation pour tout candidat à l'Académie de soumettre, pour être agréé, « des études de figures académiques d'après l'antique et d'après nature, au moins dessinées ». Ainsi les futurs académiciens, même s'ils peignaient le paysage ou les fleurs, auraient dû faire preuve au moins rudimentairement des connaissances propres au peintre d'histoire. L'Académie centrale prévoyait aussi un enseignement pour les genres, et des prix biennaux pour les « artistes peintres de batailles, ou de paysages, ou de marine », sur ce dernier point ils étaient suivis par la Société des artistes qui proposait un prix annuel pour le paysage, et un pour les peintres de marines. Même Quatremère n'était pas hostile à un prix de paysage, afin d'envoyer en Italie des artistes qui n'auraient pu trouver en France « les grands modèles qui leur sont nécessaires ».

La réputation de Vernet a pu jouer un rôle dans cette place que devait tenir le paysage dans une hiérarchie modifiée. Ainsi sur la somme de 100 000 livres que l'Assemblée nationale consacra à l'encouragement des arts à la suite du Salon de 1791, il fut décidé que

²⁰ Lettre à Vien du 18 février 1790, éd. M. Furcy-Raynaud, 1906, p. 277-278.

70 000 livres se répartiront entre les peintres d'histoire et les statuaires ; les autres 30 000 livres seront réparties entre les peintres dits de genre, et les graveurs [...]. Sur ladite somme de 30 000 livres il sera pris celle de 10 000 livres pour faire travailler, dès cette année, à la continuation de la collection des ports de France de Joseph Vernet, par l'artiste que le pouvoir exécutif a déjà désigné pour ce travail.

Le roi avait en effet choisi Hue pour continuer l'œuvre de Vernet, et la somme qui lui était assignée dépassait la plus élevée que devait recevoir un peintre d'histoire, David, à qui le jury avait envisagé de proposer 7 000 livres.

GRAVURE ET MINIATURE

En dehors de la sculpture et de la peinture, se posait la question des arts dérivés qu'étaient supposés être la miniature ou la gravure. Ils avaient leur place à l'Académie jusque-là, mais le projet des officiers visait à exclure les miniaturistes :

Les gens de l'art convenant tous que le grand exige une science bien plus profonde que le petit, et qu'il est des genres, qui, par leur exiguité et leur fragilité ne sont pas dignes de l'admission à l'Académie, lesquels genres ne semblent devoir être que les délassements d'artistes capables de plus grands travaux, et non pas des morceaux assez majeurs pour leur réception ²¹.

De même, les graveurs en petit, qui contribuaient essentiellement à l'illustration des livres, n'auraient plus été admis ²².

La question la plus disputée était celle de la gravure ²³. Il y avait bien sûr des raisons conjoncturelles : c'est un graveur, Miger, qui, par sa *Lettre à M. Vien*, avait été le premier à demander une réforme de l'Académie. Les graveurs étaient très majoritairement du côté des réformateurs : parmi eux sept académiciens avaient

²¹ Titre III, article XIX.

²² Sur le statut des peintres en miniature avant et durant la révolution, voir Cyril Lécosse, *Jean-Baptiste Isabey. Petits portraits et grands desseins*, Paris, 2018, p. 69-83.

²³ Sur les débats concernant le sort de la gravure, voir Susanne Anderson-Riedel, *Creativity and Reproduction. Nineteenth Century Engraving and the Academy*, Cambridge Scholars Publishing, 2010, p. 72-76.

participé aux réunions des réclamants, auxquels se joignirent quatre agréés. Le seul officier graveur, Wille, avait rejoint les réformateurs et aucun d'entre eux n'avait signé l'adresse des officiers à l'Assemblée nationale. La présence de tant de graveurs parmi les réformateurs les avait poussés à demander que le nom de l'Académie soit changé et que le mot de gravure y figure. C'est ce qui fut fait dans l'*Adresse et projet de statuts et règlements pour l'Académie centrale de peinture, sculpture, gravure et architecture*, innovation rejetée avec violence et mépris par les académiciens conservateurs et par Quatremère de Quincy dans sa première *Suite aux considérations sur les arts du dessin*.

Pour les premiers :

Nous avons dit, pour combattre la frivole prétention des graveurs, que, dans nos écoles qui sont les bases de notre institution, l'on n'enseignait que la peinture et la sculpture, et que la gravure, consacrée à copier les productions de ces deux arts, n'était qu'additionnelle à notre corps. En effet, copiste par essence, elle ne peut marcher sur la même ligne que les génies créateurs. Si les Edelinck, les Masson, les Audran, ces fameux graveurs que les modernes désirent d'égaliser, se sont fait honneur, sans exiger rien de plus, d'être associés aux peintres et aux sculpteurs, sur quoi porte la prétention des graveurs de nos jours ? Cette prétention satisfaite tournera-t-elle au profit de leur art ? Le changera-t-elle de nature ? En fera-t-elle un art d'invention ?²⁴

La gravure n'existe donc pour eux que comme gravure d'interprétation, négligeant la place qu'avaient tenue des graveurs originaux au sein de l'institution, comme Grégoire Huret, Sébastien Le Clerc, Charles-Nicolas Cochin le fils, et parmi les membres actuels, Moreau le jeune. Pour dénigrer ce type d'artistes, ils les renvoient au statut de fabricants de vignettes : « L'amour des vignettes, que ne partage pas avec nous l'étranger, a fait redescendre [la gravure] de la hauteur où elle s'était élevée du temps des Audran, des Edelinck et des Masson dont les ouvrages sont recherchés par toute l'Europe »²⁵.

Quatremère de Quincy est plus radical encore, refusant à la gravure le statut d'art :

²⁴ *Précis motivé* (texte 100).

²⁵ Première observation à la suite du *Projet de statuts et règlements pour l'Académie royale de peinture et de sculpture* (texte 101).

La création d'un nouvel Art dans la Gravure serait le chef-d'œuvre de l'ignorance, si elle n'était le cachet le plus visible des prétentions intéressées qui ont égaré l'assemblée académique. [...] Où il n'y a ni invention, ni imitation de la nature, il ne saurait y avoir d'art.

Il précise :

Qu'est-ce que la gravure ?

Si je la considère dans ses agents et ses instruments, c'est un procédé ingénieux de dessin sur cuivre ou toute autre matière, qui, par le moyen de l'impression, multiplie le dessin ; mais ce n'est autre chose en soi qu'un perfectionnement du dessin à la plume ou au crayon. Or, comme le dessin à la plume, au crayon, ou au lavis, n'est point un art, la gravure n'en est pas un non plus.

Si je la considère dans ses effets, elle n'est, comme le dessin à la plume, qu'un mode de peinture imparfait qui, par le moyen des ombres et des clairs, rend l'apparence incomplète des objets ; elle n'est donc qu'un essai ou qu'un diminutif de la peinture.

Si je la considère dans son essence, elle n'a point de mode d'invention propre à elle ; elle n'a point d'imitation spéciale, puisque dans l'une et l'autre des parties qui constituent un art, elle fait les mêmes choses que la peinture, avec la différence qu'elle fait moins.

Que fait un graveur, et qu'est-il ?

Ou il a du génie et il dessine sur la planche ses propres inventions ; et dans ce cas, c'est un peintre qui imite la nature par un procédé et avec des moyens imparfaits.

Ou il n'a point de génie et il copie sur la planche les inventions des autres ; dans ce cas, il n'est qu'un copiste. Le nom d'artiste, à la rigueur, ne saurait lui convenir, puisqu'il n'y a dans ce qu'il fait, ni invention, ni imitation. Il n'y a point d'invention, puisqu'il copie celles des autres ; il n'y a pas même d'imitation, je dis de celle qui peut constituer un art ou un artiste, puisqu'il imite, non pas la nature, mais des imitations de la nature²⁶.

Ce dénigrement doit sans doute trouver sa source dans le succès de la gravure, malgré ce que Quatremère considère comme sa décadence. Il écrit dans les *Considérations* :

²⁶ Suite aux considérations sur les arts du dessin (texte 98).

Quant à la gravure proprement dite, il semble que le tort qu'elle a fait à la peinture dont elle a pris la place dans tous les appartements et que les ressources de négoce qui sont attachées à ce genre d'art, devraient moins intéresser en sa faveur : cependant l'intérêt du commerce exigerait seul qu'on protégéât cette branche d'industrie, et l'état de faiblesse où elle est tombée prouve encore de quelle manière on doit l'encourager. La mesquinerie du goût moderne, les frivolités, pour ne rien dire de plus, qui depuis longtemps ont si fort dégradé le burin de nos graveurs, exigeront qu'on porte vers des modèles plus nobles les efforts de leur imitation, et cela seul suffirait pour solliciter en leur faveur une portion quelconque d'encouragement.

La gravure qui est censée remplacer la peinture dans les intérieurs n'est pas digne de le faire. Ce qui se vend le mieux sont les paysages, notamment les estampes d'après Vernet, les scènes de genre, soit d'après les peintres hollandais et flamands, dans lesquelles s'étaient spécialisés Wille et Le Bas, soit des sujets français, moralisants d'après Greuze, soit plus légers d'après Fragonard ou même Baudoin, voire les scènes de rue caricaturales de Debucourt. Les images politiques, favorables à la Révolution ou au roi connaissent aussi une rapide extension. De plus les investissements importants que demandait la gravure l'avaient en grande partie transformée en un art commercial, soit entre les mains de quelques grands éditeurs, comme Pierre François Basan, soit comme un placement pour des détenteurs de capitaux. La collaboration entre plusieurs spécialistes (de l'eau-forte, du burin, du portrait, de l'ornement) était devenue assez générale²⁷. Cette division du travail et l'intervention d'entrepreneurs contribuait à mettre en doute le statut artistique de ce qui n'était présenté que comme une technique. C'est d'ailleurs l'aspect commercial de cet art qui est mis en valeur dans l'adresse présentée par Basan à l'Assemblée nationale²⁸ ; on y demande surtout une protection pour la propriété, mise en cause depuis que les privilèges, qui assuraient en principe l'interdiction de contrefaire des estampes, avaient été supprimés. Or pour Quatremère,

²⁷ Voir l'exemple présenté dans Ch. Michel, « Une entreprise de gravure à la veille de la Révolution : le Tableau général de l'Empire Othoman », *Nouvelles de l'Estampe*, n° 84, décembre 1985, p. 6-25.

²⁸ Pierre-François Basan, Charles Gaucher et Nicolas Ponce, *Adresse à l'Assemblée Nationale* (texte 112).

en accord d'ailleurs avec les académiciens conservateurs, la seule gravure qui ait de la valeur est celle qui reproduit les grands modèles de la peinture d'histoire, à l'instar des productions des graveurs du règne de Louis XIV, Audran, Edelinck, Masson, Rousselet... Ce sont d'ailleurs ces artistes qui sont mentionnés dans les réponses faites aux dédains de Quatremère²⁹, dont les auteurs cherchent à démontrer que la gravure, même d'interprétation, demandait du génie et de l'énergie.

AUX MARGES DE L'ART : LES FEMMES

La question des femmes artistes est aussi abordée, liée à celle plus générale de l'éducation des femmes et de leur rôle dans la cité³⁰. Les critiques moralistes du XVIII^e siècle les avaient rendues responsables de la décadence des lettres et des arts. Fallait-il les renvoyer à leur rôle traditionnel de mères et d'épouses ou, au contraire, les former pour que leur influence cesse d'être nuisible ? L'Académie avait limité le nombre des académiciennes à quatre ; en 1789, c'était Mesdames Vien, Vallayer-Coster, Labille-Guiard et Vigée-Lebrun. L'usage était qu'elles ne participassent pas à ces assemblées d'hommes. De toute façon, les grands genres leur étaient interdits. Pour des questions de décence, elles ne pouvaient pas dessiner le modèle, toujours masculin. Certaines femmes s'étaient inscrites dans des ateliers privés, mais le comte d'Angiviller avait exigé que les artistes ayant des ateliers au Louvre en expulsassent les élèves féminines.

Des femmes artistes s'étaient manifestées le 7 septembre 1789 en apportant en délégation à l'Assemblée nationale quelques-uns de leurs bijoux, mouvement relayé pendant tout le mois et une assemblée de 133 femmes artistes ou femmes d'artistes, conduites par Mesdames Moitte et Pajou s'était tenue dans la galerie d'Apollon « pour y rassembler les dons volontaires de chacune, pour être offerts à la nation »³¹, les artistes

²⁹ Gaucher, *Lettre à M. Quatremère de Quincy, sur la gravure*, (texte 108) et *Lettre d'un artiste à M. **** (texte 107).

³⁰ N. Mirzoeff, « Revolution, Representation, Equality : Gender, Genre, and Emulation in the Académie Royale de Peinture et Sculpture, 1785-93 », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 31, n° 2, 1997-98, p. 153-174.

³¹ Wille, t. II, p. 223.

célibataires ou veufs contribuant de leur côté³². Cet épisode fut souvent rappelé par les partis académiques pour témoigner de leur loyauté au nouveau régime. Dès le mois de novembre 1789, Miger avait dénoncé comme un abus le nombre limité d'académiciennes :

[...] ou il ne fallait pas en recevoir, ou, dès qu'on en a reçu, toutes celles qui ont un vrai talent ont des droits légitimes. L'Académie doit être comme une église ouverte à tous les fidèles. Qu'on soit difficile sur le talent comme sur les mœurs, voilà la véritable loi ; mais toute honnête femme, vraiment artiste, est un homme pour l'Académie.

Ce point de vue, qui fut celui des académiciens réformateurs, semble avoir été largement inspiré par la seule des académiciennes qui s'engagea dans les débats, Adélaïde Labille-Guiard³³, tandis que Madame Vigée-Lebrun émigrerait et que les deux autres se rangeaient du côté des officiers. Madame Labille-Guiard était notamment liée à Vincent et à Miger. Elle exposa au Salon de 1791 les portraits de Talleyrand, du duc d'Aiguillon, d'Alexandre de Beauharnais, d'Alexandre et Charles de Lameth, du duc d'Orléans (Philippe-Égalité), de Barnave, de Robespierre, du prince de Broglie, de Laborde de Méreville..., autant de députés influents, qui pouvaient faire pencher la balance du côté des académiciens réformateurs. Elle soumit à l'Assemblée un mémoire sur les moyens de donner aux jeunes filles sans fortune les moyens de subsister par le produit de leur travail, que Talleyrand cite avec éloges³⁴. Le crédit qu'elle pouvait obtenir en fait la cible à la fois des officiers et de la Commune des arts.

Pour les officiers :

Quant à l'admission des femmes à l'Académie, nous avons suivi les conseils de la sagesse, et les données de l'expérience. Le roi en a précédemment fixé le nombre à quatre, et ce nombre semble suffisant. En effet, les soins de la maternité et mille causes secondes, empêchent les femmes de porter leurs talents jusqu'à la hauteur de l'Académie, et

³² *Idem*, p. 221.

³³ Laura Auricchio, *Adélaïde Labille-Guiard. Artist in the age of Revolution*, Los Angeles, 2009.

³⁴ Talleyrand, *Rapport sur l'instruction publique, fait au nom du Comité de Constitution à l'Assemblée nationale*, p. 122 ; éd. in B. Baczkó, 2000, p. 171. Le mémoire de Madame Guiard n'a pas été repéré.

il est rare qu'il y ait quatre femmes célèbres dans un siècle. Elles ne sont proprement qu'associées au corps académique ; elles ne prêtent point serment d'observer les statuts ; on n'exige point d'elles de morceaux de réception ; quand elles en donnent, on les reçoit avec reconnaissance. Tel est l'énoncé de leur réception. Elles n'ont que rarement pris séance ; c'est plutôt par condescendance que par droit qu'elles ont siégé à l'Académie ; et d'ailleurs les décentes de leur sexe, et l'embarras de se trouver seules au milieu d'un grand nombre d'hommes, les ont presque toujours éloignées de nos assemblées. Ce mélange, en outre, nous paraît inconstitutionnel dans un État comme le nôtre, où les femmes n'ont point de part à l'administration. D'un autre côté, cette association a des inconvénients aisés à prévoir. On connaît sur les hommes le pouvoir de la beauté accompagnée des talents. Sapho, qui n'avait que des talents, siégeait, dit-on, parmi les sages de la Grèce, et Sapho y cabalait. On sait combien les femmes pèsent dans la balance pour les jugements, et que les juges les plus intègres courent les risques d'être séduits par elles. Les siècles de l'Antiquité, comme le nôtre, fournissent mille exemples de séduction de ce genre. Pausanias dit, en parlant de Corinne, qui avait plusieurs fois, aux jeux Olympiques, remporté le prix de l'ode sur Pindare ; quand je lis les ouvrages de Corinne je ne sais comment elle a pu une seule fois triompher de Pindare ; mais quand j'admire sa beauté dans son portrait, je ne sais pas comment elle n'en a pas triomphé toujours³⁵.

En revenant aux sources, l'extrapolation est frappante : Pausanias, dans son *Voyage historique de la Grèce*, parle de la statue de Corinne érigée à Tanagra (IX, §22, p. 277). Il écrit qu'elle a vaincu une fois Pindare, car elle écrivait en Éolien et non en Dorien, et ajoute « D'ailleurs, c'était la plus belle femme de son temps à en juger par son portrait. » La misogynie est ici chargée d'allusions perfides : Adélaïde Labille-Guiard était liée à Vincent, qu'elle épousa après l'institution du divorce, et Renou et Vien la soupçonnent d'avoir joué un rôle important dans les prises de position de Pajou, Vincent et Miger, et d'avoir su rendre favorables à leur parti des députés influents.

³⁵ Adresse à l'Assemblée nationale (texte 82).

Avec beaucoup d'aigreur, Restout appuie ce point du mémoire des officiers et jette sur l'artiste un discrédit politique, rappelant qu'elle avait peint les tantes du roi, désormais réfugiées à Rome :

« Notre mémoire prouve que nous adhérons à ce qu'ils disent relativement aux femmes artistes. De celles qu'ils ont admis, madame G..., dans les circonstances actuelles a beaucoup influé sur les délibérations de Messieurs de l'académie centrale : ce qui fait voir peut-être aujourd'hui à Messieurs de l'académie royale ce sexe moins favorablement, et justifie, comme disent ces Messieurs, du pouvoir qu'elles ont. Nous ménagerons la modestie de Madame G... dans le rapprochement qu'on pourrait faire avec elle de *Sapho*, qui siégeait, disent-ils, parmi les *sages* ; et de *Corinne*, qui vainquit *Pindare aux jeux olympiques* ; Madame G... qui a rendu aux arts le service de nous donner le portrait de Mesdames tantes du roi, qu'elles ont sans doute généreusement payé, a obtenu une pension dont il est à désirer qu'elle jouisse soixante ou quatre-vingt ans, et qu'il n'en coûte au peuple que soixante ou quatre-vingt mille francs pour le portrait de Mesdames tantes du roi. »³⁶

La Commune des arts est radicale dans son refus d'admettre les femmes au sein des communautés artistiques ; certes, « bien des avantages dont elles sont douées les en rendent capables, mais les études longues, pénibles et suivies qu'ils exigent sont incompatibles avec les vertus pudiques de leur sexe ».

Quelques notions des arts peuvent être utiles soit à leur amusement, soit à leurs ouvrages ; mais elles ne peuvent courir cette difficile carrière qu'aux dépens des devoirs qui leur sont prescrits par la nature et par leur propre cœur ; les soins domestiques pour lesquels il faudrait que les hommes laissassent les travaux et les affaires extérieures, ceux de mère et d'épouse sont plus précieux pour elles et pour la société que leurs succès dans les arts.

Restout reprend ici des arguments que l'on trouve développés dans le *Rapport* de Talleyrand sur l'instruction publique. La complémentarité des fonctions, dictée par la nature, justifie que

³⁶ Adresse, mémoire... Voir plus bas, texte IV, p. 329.

l'on écarte les femmes de la vie politique³⁷. Il convient de rappeler que depuis la Querelle des anciens et des modernes, on assigne aux femmes une responsabilité dans la décadence dans laquelle la France serait plongée. La régénération passerait par leur retour dans les domaines qui leur ont été assignés par la nature.

C'est sans doute Bachelier qui fait les propositions les plus proches du statut que les députés sont prêts à accorder aux femmes. Talleyrand, dans son *Rapport sur l'instruction publique*, avait écrit :

On ne peut d'abord séparer ici les questions relatives à leur éducation de l'examen de leurs droits politiques ; car en les élevant, il faut bien savoir à quoi elles sont destinées. Si nous leur reconnaissons les mêmes droits qu'aux hommes, il faut leur donner les mêmes moyens d'en faire usage. Si nous pensons que leur part doit être uniquement le bonheur domestique et les devoirs de la vie intérieure, il faut les former de bonne heure pour remplir cette destination. Une moitié du genre humain exclue par l'autre de toute participation au gouvernement ; des personnes indigènes par le fait et étrangères par la loi sur le sol qui les a cependant vu naître ; des propriétaires sans influence directe et sans représentation : ce sont là des phénomènes politiques, qu'en principe abstrait, il paraît impossible d'expliquer ; mais il est un ordre d'idée dans lequel la question change et peut se résoudre facilement. Le but de toutes les institutions doit être le bonheur du plus grand nombre. Tout ce qui s'en écarte est une erreur ; tout ce qui y conduit, une vérité. Si l'exclusion des emplois publics prononcée contre les femmes est pour les deux sexes un moyen d'augmenter la somme de leur bonheur mutuel, c'est dès lors une loi que toutes les Sociétés ont dû reconnaître et consacrer. [...] Ainsi, prenant pour règle les termes de la Constitution, nous recommanderons, pour les femmes, l'éducation domestique, comme la plus propre à les préparer aux vertus qu'il leur importe d'acquérir. À défaut de cet avantage, nous leur assurerons des maisons retirées sous l'inspection des Départements, et nous leur faciliterons l'apprentissage des métiers qui conviennent à leur sexe³⁸.

³⁷ Talleyrand, *op. cit.*, p. 117-122 ; éd. in B. Baczkó, 2000, p. 168-171.

³⁸ Talleyrand, *op. cit.*, p. 118-119 ; éd. in B. Baczkó, 2000, p. 168.

Bachelier demande ainsi à l'Assemblée nationale le 15 août 1790 de contribuer à un projet, lancé en 1785 et jamais mis à exécution, d'ouvrir une seconde école au faubourg Saint-Antoine

en faveur des enfants-trouvés des deux sexes, et de ceux d'une multitude d'ouvriers qui habitent ce faubourg. L'étude des arts mécaniques leur eût fourni des ressources pour se garantir du besoin et de la corruption ; les filles surtout eussent trouvé dans cette institution le moyen assuré de développer leurs talents ; ces talents acquis leur eussent procuré d'honnêtes établissements ; les mœurs et les talents fussent devenus pour elles une dot qui ne serait jamais sortie de leurs mains, ni n'aurait été dissipée par l'inconduite de leurs maris³⁹.

Si les femmes ne sont pas destinées à devenir artistes, bien qu'elles puissent en avoir la capacité, elles pourront participer aux bienfaits des arts du dessin dans l'artisanat. Il est probable que Bachelier s'est ici plié à ce qui était la norme admise par la plupart des députés. En effet, il était allé beaucoup plus loin dans son *Mémoire sur l'éducation des filles présenté aux États-Généraux*, paru probablement au printemps 1789, dans lequel il propose une formation plus universelle pour les jeunes filles, arguant que

leur imagination n'est ni moins vive ni moins féconde que la nôtre ; elles ont plus de patience et sont plus susceptibles que nous de l'application nécessaire pour perfectionner la plupart de nos inventions ; elles seraient même, par leur adresse naturelle, plus propres que les hommes à tous les ouvrages qui exigent de la délicatesse, si, par des leçons élémentaires, on cherchait à développer le germe des talents dont chacune est douée⁴⁰.

Certes, il ne s'agit pas d'en faire des artistes, bien que « nous pourrions même en citer un grand nombre qui jouissent actuellement d'une célébrité justement acquise, soit dans les lettres, soit dans les beaux arts »⁴¹, mais « elles seraient aussi plus

³⁹ Texte 56.

⁴⁰ J. J. Bachelier, *Mémoire sur l'éducation des filles présenté aux États-Généraux*, Paris, 1789, p. 12-13.

⁴¹ *Id.*, p. 13, note d.

dignes de s'unir à des artistes dont elles deviendraient en même temps les émules et les compagnes »⁴².

Le seul discours féministe, en ce qui concerne les arts, est tenu par Charles de Villette : il commence sa critique du Salon de 1791, à la suite d'un éloge de David, par une apologie significative des femmes peintres :

Lorsqu'on considère ensuite le talent admirable des Guiard et des Le Brun, toutes deux admises comme académiciens, on serait tenté de se demander pourquoi nos législateurs, dans leurs nombreux décrets, ont compté pour rien les femmes⁴³.

Il pousse même son apologie par une provocation :

À la place de *très-haut et très-puissant seigneur de la Billarderie d'Angiviller*, surintendant des abus, j'aimerais à voir la très-haute et très-puissante reine des Français, protectrice souveraine des arts. À sa voix, l'émulation renaîtrait ; la peinture, la sculpture, l'architecture enfanteraient des chefs-d'œuvre et des monuments immortels ; et les hommes de génie ne seraient pas réduits à regretter le règne des Ménars et des Pompadour.

Face à des critiques républicaines, il précise même :

Quelques rigoristes ont désapprouvé que je voulusse une Sur-intendante des arts. Mais je répondrai que la célèbre Madame Geoffrin⁴⁴ s'était emparée à elle seule de cette suprématie, et que ses bienfaits l'avaient rendue la patronne des talents. Si elle avait eu la galerie du Louvre à son commandement, nous aurions aujourd'hui le plus beau musée d'Europe.

Il est difficile de savoir si Villette est sincère ou défend un paradoxe, mais son apologie de la compétence des femmes met en cause leur exclusion de la vie politique et du monde artistique.

⁴² *Id.*, p. 18.

⁴³ *Chronique de Paris*, 23 septembre, p. 1071-1072 (texte 131).

⁴⁴ Sur le rôle de madame Geoffrin, voir Pierre de Ségur, *Le royaume de la Rue Saint-Honoré, Mme Geoffrin et sa fille*, Paris, 1897 et Antoine Lilti, *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, 2005.

LE NOMBRE DES ARTISTES DOIT-IL ÊTRE LIMITÉ ?

Déjà sous l'ancien régime, le comte d'Angiviller considérait qu'il serait nuisible qu'un système d'encouragement privé vînt augmenter le nombre d'artistes : « Je serais même bien fâché qu'on pût compter à Paris 500 jeunes peintres ou sculpteurs. Que ferait-on du déluge de productions dont on serait inondé ? »⁴⁵ Paradoxalement, c'est aussi ce que pense Restout qui est hostile à toute forme d'enseignement public gratuit : « Maintenant qu'aucune profession n'est vile, le fils de l'artisan ne dédaignera plus la sienne pour un vain titre dont l'acquisition paraissait facile, parce que la route qui mène aux succès dans les arts était inconnue. »⁴⁶ Ces affirmations doivent être intégrées dans un débat plus général, que l'on retrouve dans les différents projets d'éducation nationale ; doit-on donner aux enfants les moyens de mépriser la condition de leurs pères ? La Chalotais en 1763, écrivait : « Il n'y a jamais eu autant d'étudiants dans un royaume où tout le monde se plaint de la dépopulation [... Les Frères de la Charité] apprennent à lire et à écrire à des gens qui n'eussent dû apprendre qu'à dessiner et manier le rabot et la lime, mais qui ne veulent plus le faire. »⁴⁷ C'est aussi ce que le rapport de Talleyrand sur l'instruction publique évoque :

On a pu mille fois remarquer que, parmi la foule d'élèves que la vanité des parents jetait inconsidérément dans nos anciennes écoles ouvertes gratuitement à tout le monde, un grand nombre, parvenu à la fin des études qu'on y cultivait, n'en étaient pas plus propres aux divers états dont elles étaient les préliminaires, et qu'ils n'y avaient gagné qu'un dégoût insurmontable pour les professions honorables et dédaignées auxquelles la Nature les avaient appelés. [...] Maintenant qu'il y aura une rétribution quelconque à donner qui stimulera à la fois le professeur et l'élève, il est clair que les parents ne seront plus tentés d'être les victimes d'une vanité mal entendue, et que par là l'agriculture et les

⁴⁵ Lettre au Sieur Advenier, éd. J. Guiffrey, *Nouvelles Archives de l'Art français*, 2^e série, 1888, p. 241.

⁴⁶ *Adresse, mémoire et observations*. Voir plus bas, texte IV, p. 317.

⁴⁷ R. L. Caradec de la Chalotais, *Essai d'éducation nationale*, (1763), éd. R. Grandroute, Saint-Étienne, 1996, p. 45-46.

métiers, dont un sot orgueil éloignait sans cesse, reprendront et conserveront tous ceux qui sont véritablement destinés à les cultiver⁴⁸.

Autant il convient de limiter le nombre d'artistes, autant on doit améliorer les compétences des artisans. Tel était et restait le projet de Bachelier avec son école gratuite. Si l'Assemblée nationale ne lui était pas défavorable, elle a été mise en cause, d'une part par Robin qui trouvait qu'elle formait trop et recevait trop d'élèves :

L'École gratuite de dessin en faveur des ouvriers les multiplie à l'excès. Pour rendre cet établissement utile, commode et exempt des dangers dont nous parlons, il faut, 1° diviser l'École royale gratuite en quatre classes qui seront situées dans les quatre portions de la ville les plus actives ; 2° que les ouvriers y viennent s'instruire à court espace, trois jours de la semaine au plus, et en habit de travail ; 3° qu'ils n'y apprennent que les éléments de géométrie et de dessin qui leur sont nécessaires pour savoir lire et exécuter les projets des artistes⁴⁹.

En revanche, Quatremère de Quincy veut fusionner l'école avec sa nouvelle académie pour rétablir une continuité du goût entre les artistes et les artisans :

Il existe à Paris une autre école séparée du tronc dont elle n'est qu'une branche, c'est l'école gratuite du dessin. L'objet principal de son institution est de mettre l'étude de l'ornement à la portée des jeunes gens qui se destinent à l'exercice de ceux des arts mécaniques auxquels cette connaissance est indispensable. Elle prétend aussi donner les éléments du dessin à beaucoup d'artisans qui peuvent avoir besoin de ces leçons pour tracer ou communiquer leurs pensées. Sous ce dernier point de vue, elle n'est qu'un établissement parasite ; sous le premier, c'est une institution bâtarde⁵⁰.

Si les artisans doivent acquérir le bon goût (celui de l'antique), ils n'ont pas à tracer ou communiquer leurs pensées

⁴⁸ Talleyrand, *op. cit.*, p. 22 ; éd. in B. Baczkó, 2000, p. 124.

⁴⁹ Robin, *Plan pour la formation d'une société des arts* (texte 104).

⁵⁰ *Considérations sur les arts du dessin*. Voir plus bas, texte II, p. 208.

par le dessin : dans ce domaine, ils doivent rester subordonnés aux artistes.

La volonté de ne pas permettre aux artisans d'empiéter sur le domaine des artistes n'est pas sans lien avec les prises de position des deux partis de l'Académie. Tous deux ne manquent pas de rappeler que le nombre des membres du corps est illimité et que quiconque a du talent peut y être admis, mais fixant la barre assez haut, ils sont en mesure d'assurer un certain *numerus clausus* et d'écarter une concurrence qui rendrait difficile la vie de certains de ses membres. Accusés de répandre un goût uniforme, ils s'en défendent vivement, mais par bien des aspects, ils ont été amenés à élaborer une certaine définition de ce qu'est l'art et c'est à cette aune qu'ils jugent ceux qui prétendent rejoindre leurs rangs⁵¹.

Certes, les adversaires de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture l'ont emporté sur plusieurs points. La distinction académique a cessé d'être lorsque tous les artistes ont obtenu le droit d'exposer au Salon de 1791, et la Convention vota, sur les instances de David, la suppression du poste de directeur de l'Académie de France à Rome en décembre 1792 et celle des académies en août 1793. Toutefois, en 1798, puis de nouveau sous le Consulat, un jury d'admission est constitué et le droit d'exposer librement est remis en cause. On connaît tous les débats que ce jury a suscités au XIX^e siècle, surtout quand il était constitué en majorité de membres de l'Institut.

L'Institut lui-même, fondé par la loi Daunou du 3 brumaire an IV (25 octobre 1795), n'a guère de rapport avec les différents projets évoqués dans ce chapitre, mais avec les projets d'Éducation nationale de Talleyrand et de Condorcet. Il comprend à l'origine six peintres, six sculpteurs et six architectes au sein de la troisième classe de Littérature et Beaux-Arts. Le rôle du pouvoir exécutif est conservé et il doit nommer les deux premiers membres de chaque section, à qui est réservé le pouvoir de coopter leurs confrères. Le Comité d'Instruction publique de la Convention avait fait choix de Regnault et Vincent⁵² pour la peinture, de Pajou et Houdon pour la sculpture et de Boullée et Gondoin pour l'architecture,

⁵¹ Sur les artistes rejetés qui ont laissé des traces, voir Ch. Michel, 2012, p. 235-239.

⁵² James Guillaume, *Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention*, t. VI, p. 834.

mais la mise en œuvre de la loi fut renvoyée au Directoire, qui entra en fonction le 26 novembre. Celui-ci substitua aux artistes choisis par ses prédécesseurs, un peintre d'histoire, David, et un peintre de genre, Gérard Van Spaendonck, dont on peut signaler que sous l'ancien régime, les tableaux étaient estimés à la même somme. Un tableau de fleurs de Van Spaendonck, peint pour Louis XVI en 1785, avait été payé 6000 livres, soit autant que le *Serment des Horaces* ou le *Brutus*. Dans la section de sculpture, Pajou et Houdon restent les artistes choisis, et pour l'architecture, Charles De Wailly remplace Boullée. La réorganisation de l'Institut sous le Consulat (28 janvier 1803), sépare la littérature et les Beaux-Arts, qui constituent une classe à part, sous le nom d'Académie des Beaux-Arts. On passe à dix peintres, six sculpteurs, six architectes, trois graveurs et trois musiciens⁵³.

L'Académie des Beaux-Arts, comme le souhaitait Quatremère, était constituée de telle sorte « qu'on puisse croire qu'il existe hors de l'académie des maîtres égaux en talents à ceux qui la formeront », mais elle n'avait pas grand-chose à voir avec celle dont il avait donné le plan. Elle ne conservait que la fonction honorifique de l'ancienne Académie et a su longtemps imposer ses vues aux gouvernements qui se sont succédés. Son influence morale n'était pas négligeable, car elle avait la mainmise sur le prix de Rome et sur les jurys des Salons, et, dès les années 1820, ses membres étaient élus professeurs à l'école des Beaux-Arts lors des vacances de postes. Pourtant, elle avait cessé d'être le principal moteur de la reconnaissance d'un statut d'artiste et ce sont les nombreux cénacles émergeant aux XIX^e et XX^e siècles, associant gens de lettres et artistes, avec publications de manifestes, qui dans bien des cas, ont permis de nommer les mouvements artistiques qui se sont succédés. Désormais, ce sont quelques grandes galeries d'art qui dominent ce système de reconnaissance ainsi que les commandes des musées, souvent par l'intermédiaire de ces galeries ou de quelques grands collectionneurs⁵⁴.

⁵³ Tous les règlements ont été publiés par Léon Aucoc, *L'Institut de France ; lois statuts et règlements*, Paris, 1889, p. 3-102. On trouvera dans l'annexe 3 la liste des membres de l'Institut.

⁵⁴ Sur ces phénomènes, voir Howard et Cynthia Becker, *Les mondes de l'art* (1982), trad. Paris, 1988 ; Raimonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, 1992.

IV

LE DESSIN DOIT-IL FAIRE L'OBJET D'UN ENSEIGNEMENT PUBLIC ET LEQUEL ?

L'essentiel des projets publiés pendant les années de la monarchie constitutionnelle accordent une place centrale à la formation des jeunes artistes. À l'exception des textes émanés du milieu des officiers, dont le principal inspirateur est Renou, tous proposent, ou d'aménager, ou de transformer radicalement le système d'enseignement. S'ils sont liés à des réflexions spécifiques aux arts du dessin, ils doivent aussi être replacés dans les débats plus généraux qui portent sur l'Instruction publique ou sur l'Éducation nationale¹, termes qui ne sont pas synonymes : le premier renvoie à la formation des enfants et des adolescents, tandis que l'éducation nationale vise à préparer tous les Français à leur rôle de citoyens, notamment par l'organisation de grandes fêtes² ; les auteurs de projets sont tous d'accord pour condamner l'instruction donnée dans les collèges d'ancien régime. Déjà l'interdiction faite en 1762 aux jésuites d'enseigner avait suscité une abondante littérature sur ce que devrait être une éducation nationale. Dans le nombre, l'*Émile* de Jean-Jacques Rousseau est

¹ J'utilise largement le livre de Dominique Julia, *Les trois couleurs du tableau noir. La Révolution*, Paris, 1981, et les citations des textes sont empruntées, quand elles s'y trouvent, à l'anthologie établie par Bronislaw Baczko, *Une éducation pour la démocratie, textes et projets de l'époque révolutionnaire*, deuxième édition, Genève, Droz, 2000.

² Rabaut de Saint-Étienne écrivait le 21 décembre 1792 « qu'il faut distinguer l'instruction publique de l'éducation nationale. L'instruction publique éclaire et exerce l'esprit, l'éducation nationale doit former le cœur ; la première doit donner des lumières, et la seconde des vertus ; la première fera le lustre de la société, la seconde en fera la consistance et la force. » in James Guillaume, *Procès-verbaux du Comité d'Instruction publique de la Convention*, t. I, 1891, p. 232.

un des ouvrages les plus cités pour les principes qu'il présente, mais c'est probablement l'*Essai d'éducation nationale* de La Chalotais qui a inspiré le plus la pensée révolutionnaire³. De nombreux mémoires furent soumis à l'Assemblée nationale entre 1789 et septembre 1791⁴, mais bien d'autres questions retinrent son attention. Les différentes adresses, accompagnées de projets, y compris celles des artistes, furent renvoyées à son Comité de Constitution qui, sous la plume de Talleyrand, rédigea un rapport qui fut lu en septembre 1791⁵, tandis qu'étaient publiés des discours de Mirabeau sur l'éducation⁶. Le projet de Talleyrand fut vivement applaudi, mais toute décision fut renvoyée à la législature suivante.

Dès le 14 octobre 1791, l'Assemblée législative décida la formation d'un Comité d'Instruction publique⁷, à l'instar de ce qu'avait fait le Département de Paris au printemps précédent⁸ ; il était composé de 24 membres, qui furent élus le 28 octobre, parmi lesquels figurent des auteurs de projets de restructuration de l'enseignement : le marquis de Condorcet⁹, l'abbé Yves Audrein¹⁰, Charles Gilbert Romme¹¹ et, en ce qui concerne les institutions artistiques, Quatremère de Quincy. Condorcet fut élu président de cette commission et fut l'auteur du principal projet, soumis à l'Assemblée législative le 20 avril 1792, le jour de la déclaration de la guerre au « roi de Bohême et de Hongrie », c'est-à-dire à l'empereur. Il fut aussi applaudi, mais ce

³ René Louis Caradeuc de La Chalotais, *Essai d'éducation nationale*, (1763), éd. R. Grandroute, Saint-Étienne, 1996.

⁴ Armand Gaston Camus en a dressé une liste analytique dans sa *Notice des principaux décrets rendus par l'Assemblée nationale-constituante, sur les matières les plus importantes*, n° XIV, reproduit in J. Guillaume, *Procès-verbaux du Comité d'Instruction publique de l'Assemblée législative*, t. I, 1889, p. IV-XVII.

⁵ Charles Maurice de Talleyrand, *Rapport sur l'instruction publique, fait au nom du Comité de Constitution à l'Assemblée nationale, les 10, 11 et 19 septembre 1791*, Paris, 1791, in B. Baczko, 2000, p. 107-175.

⁶ *Travail sur l'éducation publique trouvé dans les papiers de Mirabeau l'aîné*, publié par P. J. G. Cabanis, docteur en médecine, Paris, 1791, in B. Baczko, 2000, p. 69-106.

⁷ Liste complète in James Guillaume, *Procès-verbaux du Comité d'Instruction publique de l'Assemblée législative*, 1889, p. XVIII.

⁸ Y siégeaient Quatremère de Quincy, Lacroix, Gallois et Dupuy. Voir Sylvain Lacroix, *Actes de la Commune de Paris pendant la Révolution*, 2^{ème} série, t. 4, p. 97-98.

⁹ Marie Jean Antoine Nicolas de Caritat, marquis de Condorcet, *Rapport et projet de décret sur l'organisation générale de l'instruction publique, présenté à l'Assemblée nationale les 20 et 21 Avril 1792*, Paris, 1792, in Baczko, 2000, p. 181-262.

¹⁰ Yves Audrein, *Mémoire sur l'éducation nationale française ; suivi d'un Projet de décret : présentés à l'Assemblée nationale le 11 décembre 1790*, Paris, 1791.

¹¹ Gilbert Romme, *Rapport sur l'instruction publique, considérée dans son ensemble, suivi d'un projet de décret sur les principales bases du plan général*, présenté à la

n'est qu'après la chute de la monarchie que la Convention puis le Directoire s'occupèrent de reconstituer l'enseignement en France.

Dans la plupart de ces projets, le dessin tenait une place en raison de son utilité pour les artisans et les militaires¹², mais la formation aux Beaux-Arts n'était qu'évoquée, bien qu'ils fussent célébrés, comme devant être régénérés par la liberté désormais acquise. En revanche, comme on le verra, les propositions de réforme des enseignements des arts renvoient aux préoccupations plus générales que l'on trouve dans les différents projets soumis aux assemblées révolutionnaires.

LA FORMATION À LA FIN DE L'ANCIEN RÉGIME

La formation des peintres et sculpteurs à la fin de l'ancien régime était duale. L'instruction se donnait dans les ateliers et l'éducation était censée être mise en œuvre par l'Académie. Une formation initiale était assurée, soit dans la famille si les futurs artistes avaient des parents peintres ou sculpteurs, soit par des maîtres de dessin ; en effet, à l'instar de Boucher, la plupart des artistes ne prenaient que des élèves en état de peindre¹³. Delécluze prit des cours de dessin de Godefroy puis de Moreau avant d'être admis dans l'atelier de David¹⁴. Cette formation pouvait être assez dispendieuse, sans que nous disposions de beaucoup de renseignements à ce propos. Il s'agissait d'apprendre les rudiments en copiant des dessins ou des estampes. Les manuels pour apprendre à dessiner étaient constitués pour la plupart de recueils d'images à copier allant du simple au complexe, complétés par quelques commentaires techniques. Les manuels anciens, comme les *Éléments de la peinture pratique* de Roger de Piles, ou *Les principes du dessin* de Gérard de Lairese (traduit en

Convention le 20 décembre 1792, Paris, 1793 ; éd. Guillaume, p. 201-220, et éd. in Baczko, 2000, p. 283-293.

¹² Voir Renaud d'Enfert, *L'enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique*, Paris, 2003.

¹³ Lettre de Théophile Fragonard à Thoré, Paris, Fondation Custodia, 6756^E.

¹⁴ Étienne Delécluze, *Louis David, son école et son temps*, Paris, 1855, chapitre 1.

1719) étaient toujours en usage, et réédités à plusieurs reprises. Ils furent complétés par de nombreux recueils comme ceux de Gabriel Huquier¹⁵ ou de Charles-Antoine Jombert¹⁶. Les modèles furent multipliés par l'invention de la gravure en manière de crayon et des recueils publiés par Demarteau et Bonnet.

Une formation gratuite au dessin d'après les estampes était assurée à Paris dans l'école fondée par Jean-Jacques Bachelier, mais celle-ci était en principe destinée à de futurs artisans ; on y étudiait « la figure, les animaux, les fleurs, l'ornement, la géométrie, les calculs, la coupe des pierres et des bois, la perspective, l'architecture civile, navale, militaire et hydraulique » et les récompenses étaient des apprentissages et maîtrises destinés à exciter l'émulation¹⁷. En province, plusieurs de ces écoles, elles aussi gratuites, préparaient leurs meilleurs élèves à une formation plus poussée à Paris¹⁸.

La plupart des artistes parisiens formaient des élèves, sans doute pour certains dans le cadre juridique de l'apprentissage, mais surtout dans de grands ateliers. Les plus réputés, à la fin de l'ancien régime, étaient ceux de David, de Vincent, de Regnault, tous trois issus de l'atelier de Vien. C'est l'atelier de David qui nous est le mieux connu, grâce aux souvenirs qu'ont écrits Hennequin¹⁹ et Delécluze²⁰. Il était relativement dispendieux de s'y inscrire, les élèves payaient 12 livres par mois²¹, soit 144 livres annuelles. Un programme avait peut-être été fixé par le maître qui avait un atelier séparé de celui de ses élèves et venait corriger leurs travaux une ou deux fois par semaine. Un modèle y était posé, les jeunes artistes dessinaient d'après lui,

¹⁵ *Livre de Différents morceaux à l'usage de tous ceux qui s'appliquent aux beaux Arts, Inventé par G. M. Oppenort ; Livres propres à ceux qui veulent apprendre à dessiner l'Ornement chinois ; Livres de groupes d'enfant ; Livre de Paysages ; Livre d'animaux ; Livres de Vases ; Livre de diverses figures d'académies ; Livre de Sujets et Pastorales ; Paysages pour apprendre à dessiner à la plume...*

¹⁶ *Nouvelle méthode pour apprendre à dessiner sans maître*, Paris, 1740 ; *Méthode pour apprendre le Dessein*, Paris, 1755 ; *Principes de dessein, appliqués à la pratique*, Paris, 1773.

¹⁷ Bachelier, *Mémoire* (texte 56).

¹⁸ Agnès Lahalle, *Les écoles de dessin au XVIII^e siècle*, Rennes, 2006.

¹⁹ Philippe-Auguste Hennequin, *Mémoires écrites par lui-même*, éd. Paris, 1933.

²⁰ Étienne Delécluze, *op. cit.*, Paris, 1855.

²¹ Delécluze, *op. cit.*, p. 59 et 68.

peignaient des toiles que le maître venait critiquer, les plus avancés avaient l'honneur de participer à ses tableaux ou d'en faire des répliques²². Restout dresse un tableau plutôt noir de ces ateliers :

[...] il est impossible d'enseigner à soixante ou quatre-vingts élèves à la fois ; qu'on ne dise pas que la contribution de chacun d'eux est modique : les enseigna-t-on gratuitement, les mêmes soins, les mêmes attentions leur sont dues, puisqu'il s'agit du sort de toute leur vie. Il est malheureusement trop vrai que ces maîtres qui, à l'abri d'une grande réputation, admettent dans leur atelier une multitude d'élèves, ne les enseignent point ; à peine en sont-ils vus trois fois dans un mois. Abandonnés à eux-mêmes, ces élèves se font l'un pour l'autre une routine, l'inapplication du grand nombre détourne les autres de l'étude. Cependant les maîtres inattentifs, si ce n'est à la rétribution, s'inquiètent peu du désordre qui règne dans leur atelier ; s'ils y prennent garde, ils doivent craindre ce défi fait à un artiste décoré du beau nom de restaurateur de l'école française [Vien], sur la menace de renvoyer tous ses élèves : *Nous faisons bouillir votre marmite*²³

Parallèlement à cet apprentissage payant, l'Académie était le lieu d'un enseignement public gratuit. Le nombre d'élèves, de plus en plus important, avait conduit à mettre des conditions pour pouvoir venir y dessiner. Le 4 avril 1761, une règle, proposée par Falconet, imposait aux élèves de montrer aux officiers en exercice des dessins exécutés dans l'Académie d'après des figures antiques, pour pouvoir avoir accès à l'étude du modèle. Le règlement de 1776 indique qu'un élève, pour être admis à l'Académie, devait disposer « d'un billet de protection, signé par l'académicien chez lequel il travaille, ou par qui il est avoué, du recteur en quartier et des professeurs de l'une ou l'autre école » et qu'aucun « élève ne prendra de billets de protection qu'il n'ait, suivant l'ancien usage, montré de ses ouvrages au directeur de l'Académie et au recteur en quartier »²⁴. L'enseignement

²² Thomas Crow, *Emulation : Making Artists for Revolutionary France*, New Haven and London, 1995.

²³ Adresse, *mémoire*. Voir plus bas, texte IV, notes, p. 307.

²⁴ *Procès-verbaux de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, t. VIII, p. 238.

académique se limitait à dessiner deux heures par jour d'après un modèle. Douze professeurs se succédaient, mois après mois, pour déterminer la pose et corriger les dessins des élèves. Depuis 1776, une seconde école avait été ouverte dans un entresol au-dessus de la première, afin d'accueillir les élèves qui auparavant dessinaient à l'Académie de Saint-Luc, désormais supprimée. Les professeurs devaient donc un mois d'enseignement à « l'école d'en bas », et un mois à « l'école d'en haut », ce qui avait conduit à doubler leurs honoraires (de 200 à 400 livres). En cas d'empêchement, ils pouvaient être remplacés par les adjoints à professeurs, qui percevaient alors leurs rémunérations. En plus de cet enseignement, l'Académie assurait des cours d'anatomie et de perspective. En revanche, contrairement à ce qui se passait dans la plupart des écoles provinciales ou étrangères, il n'y avait pas d'enseignement d'après la bosse. Les élèves étaient invités à dessiner les nombreux moulages que possédait l'Académie, mais leurs dessins n'étaient pas corrigés.

Plus importants que les cours qu'assurait l'Académie, étaient les nombreux concours qu'elle organisait. L'émulation est le maître mot utilisé par Renou dans les nombreux textes émanés du corps des officiers et qui fonde l'apologie qu'il a rédigée en septembre 1790 : *Esprit des statuts et règlements de l'Académie royale de peinture et de sculpture*²⁵. L'émulation passait, deux fois par an, par le « concours de place ». Les élèves étaient classés en fonction des dessins qu'ils avaient exécutés la semaine précédente et les meilleurs étaient appelés les premiers pour choisir les meilleures places pour dessiner le modèle. Tous les trimestres, un « concours des médailles » était organisé et trois médailles étaient distribuées aux trois meilleurs dessinateurs. Les lauréats entraient prioritairement dans la salle du modèle et le gain d'une médaille donnait le droit de dessiner à vie à l'Académie. Deux prix avaient été fondés par des bienfaiteurs : le « prix Caylus », destiné à récompenser le meilleur dessin, tableau ou figure modelée représentant une tête d'expression exécutée d'après nature et le « prix du torse », organisé grâce à un legs de Maurice Quentin Delatour, qui récompensait le meilleur tableau représentant un homme à mi-corps, de taille

²⁵ Texte I.

nature. Ces deux prix, le dernier surtout, visaient à pallier le manque d'enseignement de la peinture dans l'enceinte de l'Académie. Le principal concours était le « grand prix » de peinture et de sculpture. Sept ou huit élèves dans chaque art, sélectionnés à l'aide d'épreuves préliminaires, devaient exécuter un tableau ou un bas-relief sur un sujet imposé, dans des loges construites à l'intérieur de l'Académie, dans un délai déterminé. Les œuvres étaient soumises au vote de l'ensemble des officiers et académiciens. Dans chaque art étaient distribuées deux médailles d'or, récompensant le premier grand prix et le deuxième grand prix. Les titulaires du premier grand prix recevaient une pension de quatre ou cinq ans pour séjourner à Rome, dans l'Académie que le roi y entretenait.

Les architectes pouvaient aussi recevoir cette formation duale. Les cours de l'Académie d'architecture²⁶ étaient ouverts à tous, « il suffira qu'il soit connu et présenté par quelque académicien » (article XLVII des statuts), mais le statut d'élève n'était accordé qu'à trente-six étudiants. Le règlement de 1775 (texte 0) précise : « Nul ne sera nommé élève de l'Académie qu'il n'ait au moins seize ans, qu'il ne soit de bonnes mœurs et ne fasse profession de la religion et foi catholiques ; qu'il ne sache lire, écrire et les premières règles de l'arithmétique ; qu'il ne dessine facilement l'architecture et l'ornement et, s'il se peut, la figure ; qu'il n'ait, autant qu'il se pourra, une teinture des lettres et de la géométrie, et quelques connaissances des auteurs, des règles et premiers principes d'architecture par rapport à la pratique et à la théorie de cet art. » (articles LI et LII). Cela signifiait qu'il avait dû recevoir une formation préalable, et que les huit heures de cours hebdomadaires étaient pour la plupart complétées par une formation dans une agence d'architecte. Les élèves suivaient les cours du professeur d'architecture (Julien-David Leroy) ainsi définis :

Il dictera et expliquera chacun de ces deux jours, pendant deux heures au moins, savoir : pendant la première heure, des leçons élémentaires d'architecture, qu'il recommencera chaque année, afin que les nouveaux élèves puissent y puiser les premières notions de l'art ; et pendant la seconde

²⁶ Voir Basile Baudez, *Architecture et tradition académique au temps des Lumières*, Rennes, 2012 et Hélène Rousteau-Chambon, *L'enseignement à l'Académie royale d'architecture*, Rennes, 2016.

heure, quelque traité particulier, d'un genre plus relevé et propre à l'instruction des élèves qui se trouveront plus avancés, lesquelles leçons lesdits élèves, qui seront tenus d'être assidus, pourront copier et recueillir par cahier, en sorte qu'en trois ou quatre années de temps, ils puissent avoir un cours d'architecture complet. (Article XLIII)

Un professeur de mathématiques (Antoine-René Mauduit) était

tenu de donner, deux jours de la semaine, des leçons de ces sciences [géométrie, mécanique et perspective], soit en faisant successivement un cours de chacune, soit en les entremêlant de la manière qui sera jugée par l'Académie la plus convenable pour l'utilité de ses élèves. Il aura l'attention de donner la préférence à ce qui est d'un usage plus fréquent et plus prochain dans l'architecture. (Article XLVI)

À ces deux chaires, s'ajouta une troisième d'hydrodynamique, qui n'entraînait pas dans le cours régulier des études et qui fut fondée pour l'abbé Bossut en 1777, auquel succéda en 1784 Alexandre-César Charles. L'Académie organisait des concours mensuels et chaque année distribuait des grands prix, selon des modalités comparables à celles de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture²⁷.

Ce système était assez analogue à celui des collèges, où l'enseignement était surtout constitué de cours dictés par les professeurs, cours qui étaient ensuite expliqués par des répétiteurs, du moins pour les élèves qui en avaient les moyens. Le concours du grand prix n'était pas éloigné du concours général qui mettait aux prises depuis 1747 les meilleurs élèves de philosophie des collèges parisiens. Les élèves des académies devaient nécessairement compléter la formation gratuite qu'elles proposaient, par une formation payante chez un maître. Les chances de recevoir des médailles ou des prix étaient naturellement plus grandes si le maître était lui-même académicien. La plupart des professeurs avaient des élèves et cherchaient sans doute à les favoriser ; toutefois les grands prix de peinture des années 1784-

²⁷ Voir Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Les Prix de Rome : Concours de l'Académie Royale d'architecture au XVIII^e siècle*, Paris, 1995.

1790, ont surtout été remportés par les élèves des académiciens reçus dans les années 1780 : Vincent, Regnault et David²⁸. Cochin avait écrit à Descamps que l'école de David « est montée à un tel degré que les élèves de dix-neuf ans y sont déjà des hommes. »²⁹ David estimait, non sans raison, qu'il était meilleur pédagogue que bon nombre d'officiers. Si Vincent, en tant qu'adjoint à professeur, pouvait éventuellement enseigner à l'Académie en l'absence d'un professeur, ce qui semble ne s'être pas produit, les deux autres ne le pouvaient pas, tandis que Bachelier, peintre de fleurs et d'animaux transformé en peintre d'histoire, y enseigna régulièrement depuis 1770 jusqu'à son élection comme adjoint à recteur en 1792. Alors que pour Renou, l'élection comme adjoint à professeur puis comme professeur constituaient les étapes d'un *cursus honorum*, et qu'il était inconvenant d'ôter à un homme un état qu'il avait acquis par son mérite³⁰, les différents réformateurs estimaient que les places d'enseignement devaient être soumises à mutation et que les qualités pédagogiques devaient l'emporter sur l'ancienneté qui ne conduisait qu'à la routine.

COMMENT RÉGÉNÉRER L'ART ?

Le système paraissait obsolète et, pour une majorité des auteurs, la régénération de l'art devait passer par une réforme de l'enseignement. Il fallait éventuellement améliorer la formation technique, mais surtout donner une plus grande ambition aux élèves en leur présentant un idéal à atteindre. Les moyens proposés sont très différents, allant d'un renforcement des cours à la suppression d'un enseignement public, mais on peut admettre que chacun avait la même ambition : la régénération de l'art,

²⁸ Parmi les élèves de Vincent, Potain a remporté le premier grand prix en 1785, Meynier en 1789, Thévenin en 1791, parmi ceux de Regnault : Réattu en 1790, Lafitte en 1791 et Landon en 1792 ; parmi ceux de David : Drouais en 1784, Fabre en 1787, Girodet en 1789. On peut ajouter le second grand prix à Gérard en 1789, à Debret en 1791 et à Moreau en 1792.

²⁹ Lettre à Descamps du 3 septembre 1786, éd. Ch. Michel, in *Archives de l'Art français*, t. XXVIII, 1986, p. 80.

³⁰ « D'ailleurs il n'est utile, ni au bonheur général, ni à celui des particuliers, qu'un citoyen ne jouisse jamais que d'un état qu'il peut perdre chaque instant, malgré les peines et les veilles qu'il lui en a coûté pour le mériter. » *Précis motivé* (texte 100).

abâtardi par la routine de l'école. En revanche, pour les défenseurs du *statu quo*, le système avait fait ses preuves et avait permis à la France de se hisser à la tête des nations européennes par son art et son artisanat ; tout changement ne pouvait donc qu'être nuisible et il fallait dénoncer le caractère spécieux des adresses envoyées à l'Assemblée nationale. Les projets tant des académiciens réformateurs, que de Quatremère de Quincy et de la Société des artistes sont donc largement critiqués. Il faut reconnaître que les règlements que chacun propose sont assez fastidieux à lire, mais c'est dans les détails qu'ils contiennent que se situent les principes pédagogiques.

Naturellement, l'apprentissage du dessin est au cœur de chacun de ces projets. Par dessin, on entend la représentation de la figure humaine d'après un modèle vivant. Il est répété depuis le XVII^e siècle, que quiconque a appris à dessiner un homme saura tout dessiner dans la nature, mais il est clair pour chacun que toute représentation n'est qu'interprétation et que chaque artiste a une façon différente de voir la nature et donc de la dessiner. C'est ce qui justifiait l'alternance des professeurs à l'Académie, afin que les élèves ne soient pas amenés à suivre la manière d'un seul homme. Cette alternance est critiquée par la Société des artistes :

L'instruction actuelle n'est nuisible aux arts que parce qu'elle est arbitraire et sans principes et que, chaque professeur ayant une méthode particulière, les jeunes artistes sont dans la position d'un voyageur qui, ne connaissant point la route qu'il doit tenir pour parvenir au terme de son voyage, demande qu'on la lui indique ; mais comme tous ceux auxquels il s'adresse enseignent un chemin différent, il marche au hasard, et finit le plus souvent par s'égarer.

En effet, depuis le XVII^e siècle, les académiciens étaient partagés sur le mode de représentation demandé aux élèves³¹. Pour certains, il convenait d'abord de développer leurs qualités d'observation et donc de les inciter à représenter le modèle avec ses éventuels défauts. Un tel travail faisait de toute façon appel à la mémoire, d'une part car le dessinateur ne peut regarder en même temps le modèle et sa feuille, d'autre part, car le modèle ne pouvait garder ses muscles bandés pendant deux heures, et

³¹ Voir sur cette question, Ch. Michel, 2012, p. 251-258.

donc les contours devaient être ceux du début de la pose. Restout est sévère pour cette étude :

Est-il de l'essence du génie de s'astreindre à cette étude servile et périodique chaque jour à la même heure d'après un modèle toujours le même, présentant toujours les mêmes défauts, défauts que tous copient, et avec lesquels ils se familiarisent chaque jour d'après un modèle qui, vu le temps où il reste dans la même position, offre à la fois le mouvement et l'immobilité des muscles fatigués et affaiblis³².

Il serait réducteur de ne voir dans ces défenseurs de l'imitation exacte que des gens qui font « un métier de la peinture », comme les en a accusés David³³ ; pour eux, il convient de graduer les formes de l'apprentissage : qui n'a pas appris à représenter avec précision ce qu'il voit deviendra vite un artiste maniéré. Pour d'autres, comme Quatremère et aussi comme les académiciens réformateurs, imiter la nature n'était pas imiter le modèle :

Le modèle est bien dans la nature, mais il ne s'ensuit pas de là que la nature soit dans le modèle. La nature est l'espèce, le modèle n'est qu'un individu de l'espèce. L'étude de la nature n'est donc autre chose que l'étude de l'espèce. À coup sûr, cette étude ne saurait se renfermer dans un seul individu, à moins que cet individu ne se suppose le type de toutes les beautés et de toutes les perfections³⁴.

Imiter la nature imparfaite risquait d'éloigner les élèves du but réel de l'art, qui est de rechercher le beau. Il convient donc de l'étudier dans la statuaire antique, avant de dessiner le modèle, afin de le représenter comme il aurait dû être. Ce sont donc deux conceptions de l'enseignement qui s'opposent : pour les défenseurs du système traditionnel, il convient d'être un praticien avant de devenir un artiste³⁵, pour les défenseurs d'un

³² *Adresse, Mémoire*. Voir plus bas, texte IV, p. 303.

³³ « Messieurs, à l'Académie on fait un métier de la peinture, et on l'apprend comme un métier à ceux qui la fréquentent. » Delécluze, *op. cit.*, Paris, 1855, p. 47.

³⁴ *Considérations*. Voir plus bas, texte II, p. 225.

³⁵ C'est ce qu'écrit Deseine dans ses *Considérations sur les académies* « Pour parvenir à choisir le beau dans la nature, il faut apprendre, d'abord, à l'imiter telle qu'elle est, avec la plus grande justesse ; c'est ce mérite que les gens de l'art appellent le talent de la peinture et de la sculpture, talent sans lequel tout est

apprentissage théorique, il faut d'abord donner une haute idée de l'art, sans quoi la formation fera des praticiens, non des artistes. Les différents plans d'éducation reposent sur ces *a priori*.

Ce qui aurait pu rapprocher les points de vue était la conviction partagée que même la meilleure formation ne pourrait faire un grand artiste : l'imagination et le génie ne s'apprennent pas. Tout ce qui est possible, c'est de proposer à ceux, peu nombreux, qui en sont dotés des outils pour leur donner leur plus grande extension. On n'y parvient que par l'acquisition d'une large culture qui repose sur l'étude des plus grands exemples artistiques du passé, destinés à servir d'outils d'émulation, mais aussi sur la connaissance des traits les plus sublimes de l'histoire et de la poésie. L'élève qui n'a pas de génie ne parviendra pas, quel qu'effort qu'il fasse, à dépasser la médiocrité et il serait raisonnable pour lui de se replier sur l'artisanat. De même, les études pour devenir peintre sont longues et donc hors de la portée des jeunes gens dont la famille n'a pas suffisamment de ressources.

Ce qui paraît alors comme des évidences est contradictoire avec le principe de l'égalité, que la Déclaration des droits de l'homme a proclamé. Il convient de donner à chacun une instruction, au moins élémentaire, qui lui permettra de jouir de ses droits de citoyens. La Constitution de 1791 en énonce le principe dans son titre premier³⁶. Le projet du Comité d'instruction publique présenté par Condorcet fixe l'égalité comme un des buts de l'éducation :

Assurer à [chaque homme] la facilité de perfectionner son industrie, de se rendre capable des fonctions sociales auxquelles il a droit d'être appelé, de développer toute l'étendue de talents qu'il a reçus de la nature ; et par-là établir, entre les Citoyens, une égalité de fait, et rendre réelle

erreur, convention et non vérité. Le choix du beau ne s'acquiert donc que par la grande habitude de voir, d'imiter et de comparer ; il tient beaucoup au sentiment ; c'est ce qui m'a fait dire, en parlant d'un artiste [sans doute Pigalle] qui n'avait eu toute sa vie que le mérite d'imiter son modèle, sans éviter ses imperfections : il eut toujours le talent de son art, sans jamais avoir l'art de son talent. » Voir plus bas, texte V, p. 352.

³⁶ « Il sera créé et organisé une Instruction publique commune à tous les citoyens, gratuite à l'égard des parties d'enseignement indispensables pour tous les hommes et dont les établissements seront distribués graduellement, dans un rapport combiné avec la division du royaume. »

l'égalité politique reconnue par la loi : tel doit être le premier but d'une instruction nationale ; et, sous ce point de vue, elle est pour la puissance publique, un devoir de justice³⁷.

Il précise :

Nous avons pensé que, dans ce plan d'organisation générale, notre premier soin devait être de rendre, d'un côté, l'éducation aussi égale, aussi universelle ; de l'autre, aussi complète que les circonstances pouvaient le permettre ; qu'il fallait donner à tous également l'instruction qu'il est possible d'étendre sur tous ; mais ne refuser à aucune portion des citoyens l'instruction plus élevée qu'il est impossible de faire partager à la masse entière des individus³⁸.

Certes, l'enseignement à l'Académie était gratuit, son objectif était de donner le plus de moyens à ceux qui avaient le plus de talents : les meilleures places pour dessiner le modèle étaient données aux élèves qui avaient remporté des médailles, puis à ceux qui avaient été classés dans le concours de place. Ce principe de récompense du mérite était aussi prôné par Mirabeau³⁹, mais indignait Quatremère de Quincy qui voulait abroger le concours des places :

S'il est utile et beau de récompenser le talent par les moyens de s'accroître, et de donner pour prix à la vertu l'occasion d'en mériter d'autres, il ne s'ensuit pas que l'on doive punir les fautes par la nécessité d'en commettre des nouvelles. C'est cependant l'effet du concours dont je parle, qui tend bien à encourager les uns, mais en décourageant les autres. Une liste de rotation périodique de tous les inscrits à cette étude, et qui ferait à tour de rôle participer les étudiants au choix des meilleures places, me paraîtrait avoir l'avantage de détruire un concours et d'établir entre tous l'égalité naturelle⁴⁰.

³⁷ Condorcet, *op. cit.*, p. 2 ; éd. in Baczko, 2000, p. 181.

³⁸ *Id.*, p. 3 ; éd. in Baczko, 2000, p. 182.

³⁹ « Tant qu'un enfant ne s'est pas fait connaître comme plus intelligent et plus laborieux que ses camarades, du même âge ou à peu près, lui donner une bourse, c'est commettre une véritable iniquité envers tous ceux qui pourraient y prétendre comme lui. » Mirabeau, *Travail*, p. 16-17 ; éd. in Baczko, 2000, p. 77.

⁴⁰ *Suite aux considérations*, texte 98.

Dans l'atelier de David, les places étaient tirées au sort ⁴¹.

En revanche, l'inégalité des conditions paraît inéluctable. Restout, le contempteur de l'Académie, comme Deseine, son défenseur, sont d'accord sur ce point : pour le premier

nous sommes loin de croire que la fortune soit un titre exclusif pour exercer les arts, mais il n'est pas de moyens par lesquels la nation puisse suppléer pour celui à qui elle manque. L'homme sans génie croit que ces moyens lui suffisent, l'homme de génie malheureusement s'en contente ou ils l'égarerent ⁴².

Pour Deseine, il est inévitable que soient perdus, faute de secours, des hommes dotés de capacités réelles, pour les arts comme pour toutes les sciences utiles ⁴³. La Révolution, dans ses premières années, se veut politique, mais non sociale. Il est vain de donner des espoirs à ceux que leur condition empêchera toujours de devenir de grands artistes. Restout, voulant supprimer l'école gratuite qu'offrait l'Académie, est en cela assez proche de Mirabeau qui regrettait que le peuple ne soit pas prêt à accepter une éducation payante :

Dans une société bien ordonnée, au contraire, tout invite les hommes à cultiver leurs moyens naturels : sans qu'on s'en mêle, l'éducation sera bonne ; elle sera même d'autant meilleure qu'on aura plus laissé à faire à l'industrie des maîtres et à l'émulation des élèves ; et, comme elle se proportionnera toujours aux facultés pécuniaires et aux talents, on verra moins de sujets perdre leur jeunesse à des études au-dessus de leur portée, ou se préparer une existence douloureuse en aspirant à des professions au-dessus de leur fortune. D'ailleurs, dans ce système, l'éducation n'étant jamais gratuite, les maîtres, d'un côté, seraient toujours intéressés à perfectionner leur enseignement et à suivre l'opinion publique dans le choix des objets, afin d'attirer la foule autour d'eux ; de l'autre, les élèves mettraient mieux à profit des leçons qu'ils auraient payées, et n'abandonneraient pas légèrement des études pour lesquelles ils auraient fait des avances ⁴⁴.

⁴¹ Delécluze, *op. cit.*, p. 18-19.

⁴² « Observations ultérieures » in *Adresse, mémoire*. Voir plus bas, texte IV, p. 331.

⁴³ Deseine, *Considérations sur les académies*. Voir plus bas, texte V, p. 358.

⁴⁴ Mirabeau, *Travail*, p. 12 ; éd. in Baczkó, 2000, p. 75.

UNE SCOLARISATION ACCRUE

Toutefois, les académiciens réformateurs, Quatremère de Quincy et la Société des artistes convergent pour proposer d'accroître le nombre de cours donnés gratuitement à l'Académie. Tous proposent d'ajouter une classe de dessin d'après l'antique et un cours d'histoire et de costume. Un accord se fait pour ne plus séparer l'architecture des autres arts du dessin, mais le projet d'académie centrale préconise une association de l'académie d'architecture et de l'académie de peinture, sculpture et gravure, plus qu'une fusion, aussi ne prévoit-elle pas d'enseignement lié aux quatre arts. En revanche, le plan proposé par les réformateurs de l'Académie d'Architecture augmente le nombre de cours et d'enseignants⁴⁵. Tous les cours passent à trois heures au lieu de deux. Le cours d'architecture élémentaire sera complété par un cours annuel : « Outre ces leçons générales sur les éléments de l'architecture, il en sera donné de particulières et plus profondes sur des objets importants de cet art. À cet effet, l'Académie nommera au scrutin deux académiciens, appelés commissaires professeurs. » Le cours de mathématiques devra aussi s'étendre « à la perspective et la stéréotomie, avec des applications à la coupe des pierres et à la charpente ». Le cours d'hydrodynamique entre dans le cursus et devra aussi être consacré aux « lois de la mécanique appliquées aux machines usitées dans la construction des édifices, à l'équilibre des voûtes, etc. » Ces deux derniers cours donneront aussi lieu à des concours d'émulation.

La section de peinture, sculpture et gravure de l'Académie centrale augmente aussi le nombre de cours⁴⁶, ajoutant une classe destinée à dessiner d'après l'antique, un cours d'Histoire, mœurs, usages et costumes des peuples anciens et modernes ; et des leçons relatives aux différents genres de peinture et à la gravure. Des médailles trimestrielles seront destinées à récompenser les meilleurs dessins d'après l'antique, d'autres médailles annuelles seront distribuées pour assurer l'émulation dans les cours d'histoire et de perspective ; enfin, aux grands prix de peinture et de sculpture, s'ajoutent des prix biennaux pour les genres et pour la gravure.

⁴⁵ Texte 95.

⁴⁶ Texte 94.

Quatremère de Quincy, dans la *Première suite aux Considérations* (texte 98), définit ce *Projet de statuts et règlements* comme « une multitude de petits détails scholastiques, auxquels on cherche inutilement l'ombre d'un principe qui puisse leur servir de base ». En effet, ses auteurs présentent les moyens qu'ils voudraient employer, mais ont jugé inutile de définir les fins qu'ils voulaient atteindre. Les conditions d'élaboration du texte l'expliquent assez bien. Il s'agit d'un compromis entre les peintres d'histoire et sculpteurs d'une part, et les peintres de genre et graveurs d'autre part. Les premiers ont voulu renforcer les compétences de leurs futurs confrères par l'instauration de cours d'après l'antique et de cours d'histoire, les seconds ont voulu que l'Académie donne davantage d'outils à ceux qui se consacraient à des genres considérés comme mineurs et vienne compléter la formation qu'ils recevaient dans des ateliers. Les uns et les autres sont pourtant d'accord pour proposer de donner une meilleure préparation professionnelle aux futurs artistes, chacun dans son genre.

Plus qu'une formation professionnelle, c'est une formation artistique que proposent, chacun à sa façon, Quatremère de Quincy et la Société des artistes. Les deux projets lient dans un enseignement commun l'architecture et les arts d'imitation. Ainsi les cours des deux académies sont associés dans le cursus proposé, enrichi de plusieurs enseignements supplémentaires. Les deux projets proposent l'établissement d'une galerie de modèles, intégrée dans l'école, qui comprendrait des antiques, des tableaux, des maquettes et des plans d'architecture. Ces musées doivent servir à l'imitation mais surtout à l'émulation. L'accent n'est pas mis sur le métier, mais sur le développement d'une personnalité artistique, à l'instar des plans d'éducation nationale, destinés à former des citoyens plus qu'à multiplier les connaissances scolaires. Il s'agit d'abord de réfléchir sur les principes afin d'élaborer un projet cohérent, et aussi de s'interroger sur les moyens de développer les capacités des élèves.

En ce qui concerne les principes, Quatremère a des certitudes, en revanche, la Société des artistes envisage de les définir par une réflexion collective avant de dresser le régime des études. Elle propose de dresser un plan, dans lequel seraient développés :

1°. Les principes généraux et particuliers des beaux-arts, qui ont le dessin pour base.

2°. Les rapports et les différences que ces arts ont entre eux.

3°. La ligne de démarcation des différents genres de chaque art en particulier.

4°. La signification des termes techniques.

5°. Enfin, les différents genres d'études de chaque art seraient classés dans l'ordre le plus propre à en présenter l'ensemble et les rapports.

Les professeurs seraient tenus de se conformer au plan d'études qui serait jugé le plus propre à faciliter l'instruction des jeunes artistes, et les leçons ne seraient et ne devraient être que les conséquences des principes que l'assemblée générale des artistes aurait reconnu les meilleurs possibles⁴⁷.

L'enseignement doit reposer sur des bases rationnelles. Il faut définir les principes avant d'établir un programme et de définir les matières qui doivent être enseignées et l'ordre dans lequel on doit le faire.

En revanche, Quatremère, qui sait bien ce que doit être un artiste, n'est pas si assuré des moyens à utiliser pour le former :

Les philosophes et les gens de lettres ont été jusqu'à ce jour trop étrangers aux connaissances des arts, trop peu sensibles à leurs plaisirs, pour qu'on puisse attendre d'eux, dans cette partie, les développements que l'esprit d'analyse, la dissection des facultés morales, la saine logique et la philosophie expérimentale, ont pu porter dans les autres branches des connaissances humaines.

J'ignore jusqu'à quel point l'éducation en général peut être susceptible de perfection ; jusqu'à quel point s'élève la perfectibilité de l'esprit humain [...]. J'ignore encore plus si l'enseignement des arts du génie peut concevoir jamais l'espérance d'un accroissement semblable, si les facultés de l'homme peuvent recevoir, en ce genre, une progression illimitable de culture et de rapports⁴⁸. J'ignore s'il y a des règles qui puissent guider ou calculer les efforts du génie ; si jamais les résultats, en ce genre d'expérience, seront d'accord avec les principes ; si l'on peut asseoir une théorie fixe et déterminée sur les effets les plus insusceptibles

⁴⁷ Texte IV, voir plus bas, p. 274-275.

⁴⁸ En cela, Quatremère prend des distances avec Condorcet, qui croit à la perfectibilité infinie de l'esprit humain.

d'analyse. J'ignore si une méthode raisonnée et graduée qui, d'après des éléments quelconques, assujettirait à une marche uniforme les opérations des étudiants, mesurerait leurs pas, et enchaînerait l'essor de la fantaisie, ne serait pas la mort du génie ⁴⁹.

Alors que les propositions de Talleyrand, Condorcet ou Romme s'appuient sur les traités de Locke et de Rousseau, et que leurs auteurs pensent que l'on peut élaborer une éducation progressive, depuis l'apprentissage des éléments jusqu'à la maîtrise des découvertes les plus récentes par les élèves les plus doués, Quatremère doute qu'il soit possible d'élaborer une méthode uniforme pour diriger le génie, surtout dans un pays comme la France où les conditions physiques et morales n'offrent que des ressources limitées.

Son plan, pourtant, entre dans les plus petits détails, ce que lui reproche Deseine parlant de ceux qui : « compliquent leur machine de cent misérables moyens, dans l'espérance d'être appelés à jouer le premier rôle, dans le cas où l'on voudrait donner le mouvement à l'être qu'ils ont créé. » ⁵⁰ Quant à Renou, il explique qu'aucun artiste distingué n'accepterait d'enseigner dans l'école que veut fonder Quatremère ⁵¹. Celui-ci refuse l'émulation des petits concours, qui ne conduisent les élèves à ne se juger que par rapport aux autres élèves, au lieu de chercher à se confronter aux grands modèles ; en revanche, il est prêt à accepter des concours de place pour les cours théoriques, afin de susciter une forme d'émulation pour un enseignement qui n'attire guère les jeunes artistes. Il propose de changer de modèles tous les mois, il impose à un nombre restreint de professeurs d'assurer des cours pendant un trimestre.

Le tableau ci-dessous permet de voir que les trois projets de réforme sont assez voisins, en ce qui concerne les enseignements proposés.

⁴⁹ *Seconde suite* (texte 105).

⁵⁰ *Considération sur les académies*, texte V.

⁵¹ *Réfutation de la seconde suite aux considérations sur les arts de dessin* (texte 116).

Académies royales	Académie centrale	Quatremère de Quincy	Société des artistes
Cours pratiques			
Académie de Peinture et de Sculpture Classe du modèle.	Section de peinture, sculpture et gravure Étude de l'antique. Étude d'après le modèle.	Classe de la nature ou du modèle. Classe de l'antique. Celle de l'ornement. Classe de l'architecture. Classe de la construction (coupe des pierre et mécanique).	Étude de la nature. Étude des figures antiques. Étude de l'expression. Architecture civile et militaire. La coupe ou le trait.
Académie d'architecture Architecture.	Section d'architecture Architecture élémentaire. Architecture particulière.		
Cours théoriques			
Académies royale de Peinture et de Sculpture Anatomie Perspective	Section de peinture, sculpture et gravure Anatomie. Perspective et architecture. Histoire, mœurs et costumes. Leçons relatives aux différents genres de peinture et à la gravure.	Histoire, Costume et antiquité. Optique et perspective. Anatomie. Géométrie et mathématiques.	L'anatomie humaine. Optique pour les beaux-arts. Histoire. Costume. Mathématiques.
Académie d'architecture Mathématiques Hydrodynamique.	Section d'architecture Mathématiques, perspective et stéréotomie. Hydrodynamique et mécanique.		

La distinction entre enseignement théorique et enseignement pratique n'est pas aussi nette que le présentent les auteurs. Si le cours d'architecture est considéré comme un cours pratique, c'est qu'il passe par l'établissement de projets dessinés, qui donnent lieu à des concours réguliers⁵². L'expression, que la Société des artistes veut enseigner, renvoie sans doute au concours d'expression d'après nature fondé par le comte de Caylus. Si Quatremère propose un cours pratique d'ornement, c'est qu'il envisage d'intégrer, dans sa nouvelle académie, l'École gratuite de dessin, où les élèves copiaient des estampes. La proximité des projets est dénoncée notamment par Renou, qui écrit :

Ce M. Quatremère est non-seulement un auteur peu circonspect dans ses expressions, mais il est encore un ingrat. Il dit que le plus coupable de tous les partis est la prétendue majorité [le projet d'Académie centrale], et il en a copié tout le plan ; ce sont les mêmes masses, la même proportion, et les mêmes superfluités dispendieuses. C'est avec ses plus proches parents que l'on a les plus grands procès. Le projet qui lui paraît le plus sage, est celui signé de M. David et autres [celui de la Société des artistes], mais il ne trouve dans ce plan nul surveillant fixe (c'est la place que M. Quatremère ambitionne et se ménage) ; nulle hiérarchie d'administration, et il blâme la nôtre !⁵³

En effet, les différences entre les plans des réformateurs tiennent bien plus à la structure de l'enseignement qu'aux cours proposés. Quatremère veut une permanence du corps enseignant, même si au sein de ce corps les professeurs doivent permuer tous les deux ans. La Société des artistes veut les élire tous les ans, pour les cours pratiques et tous les trois ans pour les cours théoriques. Pour l'académie centrale, un système mixte serait proposé, les « professeurs anciens » seraient stables et les « professeurs annuels », comme leur nom l'indique, ne seraient élus que pour un an, renouvelable deux fois ; en ce qui concerne l'architecture, les professeurs seraient soumis à renouvellement tous les six ans, tandis que les « commissaires professeurs »,

⁵² Voir J.-M. Pérouse de Montclos, 1995.

⁵³ Renou, *Réfutation de la seconde suite aux considérations sur les arts de dessin* (texte 116).

chargés des cours sur des sujets particuliers, ne seraient nommés que pour un an.

Chacun ne manque pas de souligner les limites des plans des autres. Quatrième, dans sa *Seconde suite* (texte 105), écrit :

Je devrais distinguer ici l'ouvrage rédigé par une Société d'artistes. Ses vues sont très saines ; mais son projet a le défaut de n'offrir qu'un canevas vide et indéterminé, un plan sans échelle, dont toutes les proportions sont incommensurables, dont l'ensemble ne peut se saisir par l'analyse. C'est beaucoup plus une esquisse faite dans la vapeur, qu'une composition raisonnée.

L'ENSEIGNEMENT DES ARTS DOIT-IL ÊTRE UN ENSEIGNEMENT PUBLIC ?

Un seul parti se distingue nettement, c'est celui de la Commune des arts⁵⁴. Son projet a certainement été rédigé par Jean-Bernard Restout. Pour lui : « On sent combien tout enseignement si dispendieux est peu propre à former des artistes ; un pareil prétexte pour retenir des avantages usurpés et induire à des dépenses si mal employées, est une coupable dérision. » Un débat a dû avoir lieu à la fin de l'année 1790, pour savoir si une école publique avait une raison d'être. On en a un témoignage dans une lettre de Robert Guillaume Dardel à François Gérard du 12 décembre, où le jeune sculpteur raconte au peintre, alors à Rome, ses tentatives d'inciter les élèves de l'Académie à adhérer à la Commune des arts et de demander à l'Assemblée nationale l'abolition de l'Académie⁵⁵. Vincent et Pajou, mis au courant, intervinrent pour paralyser cette sédition. Toutefois, suppose Dardel,

l'Académie, n'ayant pu parvenir à dissoudre l'assemblée de la Commune des arts, n'a pas, pour cela, perdu l'espérance de l'empêcher de finir son travail. Elle sème la division dans son sein et est même parvenue à faire rejeter par une très-grande majorité tous projets d'écoles publiques. Beaucoup de membres de la Commune prétendent, en effet, que toute instruction publique est contraire au progrès des arts, et

⁵⁴ Adresse, *Mémoire*... Voir plus bas, texte IV.

⁵⁵ Citée dans l'introduction du texte IV.

qu'un muséum bien organisé doit suffire pour produire de grands artistes⁵⁶.

Il est douteux que l'on puisse attribuer aux machinations des académiciens cette division. Elle est probablement à l'origine de la Société des artistes, qui ont fait sécession sur ce point. C'est ce qu'a écrit Restout, critiquant le projet de cette dernière :

D'après quelques-uns des principes que renferme ce Mémoire et les signatures qui le terminent, cette Société semble avoir eu connaissance des délibérations de la Commune des arts, et ne s'en être approprié une partie que pour combattre celles où une majorité constamment soutenue pendant plusieurs séances a rejeté victorieusement l'opinion pour des écoles publiques comme inadmissibles, dangereuses et impraticables. [...] La Commune des arts persévère à dire qu'il n'est pas possible de prescrire une éducation au génie ; lui seul sait et trouve celle qui lui convient.

Pour la Commune des arts, seul le génie permet de devenir un artiste⁵⁷. Les dépenses de l'État sont au mieux inutiles, et le plus souvent nuisibles. Le rôle de la nation n'est pas de former des jeunes gens, mais « [ses] dépenses [...] pour les arts, doivent commencer là où les talents ne sont plus incertains » ; il précise même dans une note : « Nous le réitérons, la nation, quelque dépense qu'elle fasse, ne peut donner pour les arts qu'une éducation insuffisante et très imparfaite, laquelle ne peut que distraire bien des jeunes gens d'autres états où ils seraient plus à leur place et plus utiles pour eux et pour la société. »⁵⁸

Il convient donc de supprimer les académies, ainsi que l'Académie de France à Rome. Les jeunes artistes prendront « les leçons des maîtres que leur goût et le sentiment leur aura dit de préférer » et se formeront grâce aux grands exemples que le muséum contiendra.

Tous les tableaux, statues, tant en marbre qu'en plâtre, dessins, estampes et autres objets des arts, formant les collec-

⁵⁶ Dardel à Gérard 12 décembre 1790, in H. Gérard, *Lettres adressées au baron François Gérard*, Paris, 1886, t. I, p. 193-194.

⁵⁷ « C'est donc au génie seul qu'il faut abandonner le soin de ses succès et de sa gloire. »

⁵⁸ *Adresse, Mémoire...* Voir plus bas, texte IV, p. 307, note a.

tions ci-devant dites du cabinet du roi, ensemble celles que renferment les salles des académies de peinture, sculpture et d'architecture, seront réunis dans des lieux convenables et éclairés d'une manière avantageuse, et sous l'inspection de la commune des arts : là ils seront donnés librement à l'étude.

C'est sur ce point que la Société des artistes a fait sécession, considérant : « qu'un muséum seul ne ferait qu'exciter à l'imitation, et non à l'originalité. »

Tous ces projets sont soumis à l'Assemblée nationale, mais leurs auteurs savent que l'enseignement du dessin devra être subordonné au programme d'Éducation nationale en discussion. Seul Deseine estime que la formation des artistes ne doit pas en dépendre :

Ou je me trompe, ou l'enseignement des arts ne peut entrer dans la classe des établissements nationaux, parce qu'il me semble que ce titre ne peut appartenir qu'à ceux qui sont d'une égale et indispensable nécessité pour tous les individus d'une société, des écoles publiques où l'on enseigne à lire, écrire, où l'on fait connaître les lois qui gouvernent cette société, sont réellement des établissements nationaux ; parce qu'il n'est pas un homme, dans telle condition qu'il soit, qui n'ait dans sa vie le besoin de contracter un engagement, et qu'il est souvent dangereux pour lui, de le signer avant de le connaître⁵⁹.

Un tel plaidoyer n'a guère de chance d'être accepté et tous les plans élaborés par des hommes politiques, qu'il s'agisse de Talleyrand, Mirabeau, ou Condorcet, prévoient, au sommet du système, un Institut ou un Lycée qui comprendrait une classe des Beaux-Arts, équivalente aux anciennes académies transformées⁶⁰.

Certains éléments de ces projets toutefois correspondaient trop à une demande pour qu'ils soient restés sans effets. La réconciliation entre les différents clans académiques en a mis un à exécution dès le mois de novembre 1792 : celui d'établir une classe de l'antique à l'Académie. Le règlement du 3 novembre⁶¹ définit les modalités de cet enseignement, qui à l'instar de celui

⁵⁹ *Considérations sur les académies*, texte V ; voir plus bas, p. 346-347.

⁶⁰ Condorcet, p. 86-87 ; Mirabeau, p. 45 ; Talleyrand, p. 174.

⁶¹ *Procès-verbaux de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, t. X, p. 191-193.

du modèle, donne lieu à un concours de places. D'une part, il constitue, comme dans la plupart des académies d'Europe un cours préliminaire aux séances d'après le modèle, mais il est aussi prévu qu'il soit ouvert aux autres élèves :

Quoique l'École de la bosse semble particulièrement destinée à ceux qui ont besoin de se fortifier avant de travailler d'après nature, cependant, l'Antique étant une étude nécessaire dans toutes les époques du talent d'un Artiste, il ne serait pas juste d'en priver les élèves les plus avancés (article 5).

Cet enseignement devint pérenne.

Après la dissolution de l'Académie le 8 août 1793, l'école fut conservée « provisoirement » et les professeurs restèrent, jusqu'à leur mort, ceux qui exerçaient au sein de l'Académie, remplacés par leurs adjoints, qui avaient été élus le 7 juillet 1792 et qui pour la plupart appartenaient au groupe des réformateurs⁶² ; ces derniers furent majoritaires au sein de la section des Beaux-Arts de l'Institut de France (voir tableau dans l'annexe 2), devenue Académie des Beaux-Arts sous la Restauration. Bien que l'école et l'Académie fussent en principe indépendantes l'une de l'autre, la plupart des académiciens étaient professeurs à l'école, ou le devenaient après leur élection, et distribuaient les grands prix, désormais appelés prix de Rome. C'est Quatremère de Quincy qui fut nommé en 1816 secrétaire perpétuel de l'Académie. Les injures de 1791 étaient désormais oubliées, et le *modus vivendi* qui fut trouvé reprenait des éléments de chacun des projets.

L'enseignement, jusqu'en 1863, est similaire à celui qu'il était avant 1789. Les douze professeurs permanents se succèdent mois après mois. La cooptation reste de rigueur pour les recrutements. Les cours de perspective et d'anatomie continuent à être assurés, et si une chaire d'histoire et archéologie est fondée en 1819, elle n'est pas pourvue avant 1828⁶³. Le système des concours, auquel Quatremère était si hostile, reste de rigueur.

⁶² Sur les démarches de Renou pour conserver l'école et la faire fonctionner, voir Jeanne Laurent, *À propos de l'École des Beaux-Arts*, Paris, 1987 et sur l'enseignement au XIX^e siècle, Alain Bonnet, *L'enseignement des arts au XIX^e siècle – La Réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, 2006

⁶³ A. Bonnet, 2006, p. 60-62.

En revanche, un grand prix de gravure, que demandaient les académiciens réformistes et la Société des artistes, est fondé dès 1804⁶⁴, et en 1816, c'est aussi le cas d'un prix de paysage historique, réclamé par les mêmes et par Quatremère de Quincy⁶⁵.

Pourtant, les débats des années 1790-1791 ne sont pas sans avoir laissé de nombreuses traces. Les critiques portées à l'égard de l'enseignement académique au XIX^e siècle sont nourries des reproches qui étaient faits à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, sinon que les fronts sont renversés. Ce qu'on reproche à l'école des Beaux-Arts et à l'Institut n'est pas son libéralisme (l'absence de principes ou de doctrine qui aurait caractérisé l'Académie royale), mais au contraire sa rigidité, son respect prétendu de l'héritage davidien, qui nuit à l'originalité⁶⁶. Les concours, comme au XVIII^e siècle, sont supposés inciter les élèves à se plier au goût de leurs maîtres au lieu de chercher leur propre voie. Toutefois, ces débats n'ont plus la même importance qu'à l'époque où l'Académie disposait du monopole de l'enseignement du dessin d'après le modèle à Paris.

⁶⁴ Voir S. Anderson-Riedel, 2010.

⁶⁵ F. Villadier, E. Hau et A. Grellety Bosviel (dir.), *Le Paysage historique, de P.-H. de Valenciennes à J.-B. Camille Corot – Le Prix de Rome (1817 – 1863)*, cat. exp., Meudon, 2015.

⁶⁶ Sur tous ces points, voir A. Bonnet, 2006, 3^{ème} partie.

LES MODALITÉS D'INTERVENTION DE L'ÉTAT

Tous les plans de restructuration du monde artistique sont adressés à l'Assemblée nationale, et plusieurs d'entre eux sont suivis d'un projet de décret qui lui est proposé. Pour chacun des partis, il est évident que l'État est concerné par la situation des Beaux-Arts et que c'est sous son égide qu'ils doivent pouvoir se régénérer. La nation doit continuer, renforcer ou réformer ce qui avait été fait par les souverains depuis le XVII^e siècle. Le règne de Louis XIV était admiré, non pour les œuvres célébrant le roi, mais pour la stratégie, attribuée à Colbert, d'encouragement des arts et des manufactures et de commande de monuments publics. Celui de Louis XV était méprisé, malgré la politique édilitaire qui l'avait marqué. Celui de Louis XVI aurait renoué avec celui de Louis XIV, grâce à une aide désintéressée aux arts et aux artistes. Aussi attaqué que soit le comte d'Angiviller, il semblait indispensable de continuer à commander des grands tableaux d'histoire et des statues, qui ne trouvaient pas leur place chez les acheteurs privés. C'étaient les œuvres exécutées à sa demande qui avaient donné au Salon son nouveau lustre et qui suscitaient l'intérêt du public et des critiques. La plupart des réformateurs, à commencer par David, Pajou et Vincent, avaient bénéficié largement de sa politique d'encouragement. Non moins importantes étaient les commandes de monuments, dont certaines remontaient au règne de Louis XV, comme l'église Sainte-Geneviève, la nouvelle salle du Théâtre français (l'Odéon), l'Hôtel des monnaies ou l'École de chirurgie. Les transformations de Paris ainsi que des principales métropoles du royaume s'étaient accélérées sous Louis XVI, parfois sur l'impulsion de spéculateurs, mais souvent sous l'égide tant du roi, que des corps municipaux.

Ce contexte favorable aux arts du dessin était bouleversé par le déclenchement de la Révolution. À la crise financière de la monarchie, s'ajoutait la réduction de la demande privée, en raison de la mise à la disposition de la nation des biens du clergé et du départ pour l'émigration de bon nombre d'aristocrates. Certains auteurs, lecteurs du premier discours de Jean-Jacques Rousseau, dénonçaient les arts comme objets de luxe, nuisibles aux mœurs, et ils estimaient que c'était un des domaines où des économies pouvaient être faites. Ce point de vue était encore marginal, même s'il a paru nécessaire à l'auteur des *Observations impartiales d'un amateur des arts* et à Quatremère de Quincy de le réfuter. Généralement, les bienfaits de la peinture et de la sculpture étaient célébrés et, évidemment, ce n'étaient pas les artistes impliqués dans les débats qui rejetaient une intervention de l'État.

RÉFLEXIONS SUR LES MODES D'INTERVENTION DE L'ÉTAT

En revanche, ce qui était l'objet de discussions, c'étaient les finalités et les modalités de cette intervention. S'agissait-il de donner du travail aux artistes, d'encourager certains genres ou certains courants, ou de répondre aux nouveaux besoins de la France révolutionnaire ? Les commandes passées pour la couronne étaient censées être distribuées arbitrairement et réservées aux académiciens, majoritairement aux officiers. Ces achats étant destinés au futur muséum, et non aux besoins propres du souverain, il pouvait paraître légitime qu'ils dépendissent du budget de la nation, et non de la liste civile assignée au roi. Cependant, il convenait de trouver un moyen pour que les commandes fussent accordées aux talents et non à la faveur ou à l'intrigue. Ceux qui étaient le mieux à même de reconnaître les talents étaient les artistes, du moins à ce qu'ils prétendaient, mais il paraissait discutable que l'État, qui finançait ces travaux d'encouragement, s'en remette à ceux qui devaient les recevoir pour en déterminer la répartition.

Dès le mois de septembre 1790, les partisans du *statu quo ante* avaient été vaincus. L'Académie devait dépendre de l'Assemblée nationale et non du roi. La demande qu'avait faite le Comité des pensions de l'Assemblée de l'état des pensions acadé-

miques¹, montrait que l'aide accordée à certains artistes devait aussi être prise sur le budget de la nation. Le 30 janvier 1791, l'Assemblée prit aussi un décret chargeant le « Comité de Constitution de lui proposer dans le plus court délai possible un projet de loi qui établisse des récompenses et encouragements annuels en faveur des artistes qui se distingueraient par leur talent et de lui rapporter incessamment son travail sur les académies des arts. »²

Il semble que le comité ait demandé aux artistes des idées, et tous les projets des mois suivants donnent une place importante à cette question. Le premier à répondre, dès le 8 février, est Vincent, comme secrétaire adjoint de l'Académie centrale³. Le 14 février, Jansen fait hommage à l'Assemblée d'un texte qu'il avait publié en janvier⁴. Le 17 mars, à la suite de leur *Précis motivé*⁵, les officiers suggèrent de ne rien changer. Le 31 mars, un projet détaillé est élaboré par l'Assemblée délibérante de l'Académie centrale⁶. La Société des artistes consacre aux récompenses le titre 8 de son projet de décret. Robin évoque aussi, le 14 avril, les moyens d'encourager les arts⁷; d'autres solutions sont proposées dans la *Seconde suite* de Quatremère de Quincy⁸ et les articles VI et XII-XV du projet de décret de la Commune des arts.

Tous conviennent que les meilleurs encouragements que l'on puisse donner sont des commandes régulières et la constitution d'un fond pour aider les arts. Des pensions doivent aussi servir de complément de revenus aux artistes les plus talentueux. C'est en fait le maintien de ce qui existait sous l'ancien régime, mais en évitant l'arbitraire qui était censé avoir régné sous la direction du comte d'Angiviller.

¹ Lettre du 28 août 1790 recopiée dans les *Procès-verbaux de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, t. X, p. 78.

² Texte 91.

³ Texte 93.

⁴ Texte 87.

⁵ Texte 100.

⁶ Texte 96.

⁷ Texte 104.

⁸ Texte 105. Chapitre 2 de la section 6.

LES PREMIÈRES COMMANDES DE LA NATION

Parallèlement, l'Assemblée nationale avait décrété l'exécution de plusieurs monuments célébrant la nouvelle ère qu'elle inaugurait. Le 21 décembre 1790, elle avait décidé d'élever une statue en l'honneur de Jean-Jacques Rousseau et d'accorder une pension à sa veuve⁹. Dans les jours qui suivent le décret, plusieurs artistes viennent s'exprimer devant l'Assemblée au sujet de ce monument. Ainsi, le 28 décembre, Chaudet, sculpteur et agréé à l'Académie, vient offrir une statue (probablement une maquette) qu'il a déjà exécutée, puis le 30 décembre, l'on présente « une pétition que le club des artistes adresse à l'Assemblée, relativement au monument public qui doit être érigé à J.-J. Rousseau »¹⁰. S'il ne reste pas de trace de cette pétition, il est vraisemblable que le « club des artistes » soit en réalité la Commune des arts venant demander un concours ouvert pour le monument à Rousseau, ce qu'affirme Houdon dans ses *Réflexions sur les concours*. En janvier 1791, l'Assemblée décide de commander à Le Barbier le tableau représentant *Le dévouement du jeune Désilles*, qui devait servir de pendant au *Serment du jeu de Paume*, peint par David. À la mort de Mirabeau, en avril 1791, l'Assemblée nationale décida aussi que le tribun serait enterré dans la basilique Sainte-Geneviève, et que celle-ci serait transformée en Panthéon français. Elle confia au directoire du Département de Paris la charge de mettre le bâtiment « en état de remplir sa nouvelle destination », et le Département s'en remit à Quatremère de Quincy pour établir le projet et diriger le chantier.

LE CONCOURS, INSTRUMENT DÉMOCRATIQUE

Ainsi, les tableaux de David et de Le Barbier, comme la transformation de Sainte-Geneviève, avaient été confiés à des hommes choisis par le pouvoir, ce qui ne différait guère de la situation antérieure. Or le concours paraissait la seule solution démocratique pour remplacer la faveur ou la recommandation.

⁹ Archives Parlementaires, t. 20, p. 619-620.

¹⁰ Archives parlementaires, t. 21, p. 697 et 721.

La Commune des arts l'avait préconisé dès l'automne 1790¹¹ et était intervenue pour demander que soit mis au concours le monument à Jean-Jacques Rousseau. L'idée fut adoptée par l'Assemblée nationale, mais se posait la question de l'organisation de tels concours et du choix du jury. Elle fit donc appel à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture pour « s'éclairer sur la manière de procéder à ce concours. »¹² Celle-ci n'était guère favorable à ce mode de choix. En ce qui concerne ce concours particulier, il lui paraissait impossible de demander des grands modèles, qui auraient coûté trop de temps aux sculpteurs qu'il aurait fallu dédommager. La proposition est donc celle d'un concours fermé : « comme on ne doit confier l'exécution d'un monument public, ordonné par la Nation, qu'à un artiste qui a déjà donné des preuves d'un talent formé, nul ne sera admis à concourir qu'il n'ait prouvé qu'il a exécuté une ou plusieurs figures de sa composition, soit en pierre, soit en marbre, et que ces ouvrages n'aient été trouvés bons par les juges de concours. » Cela revenait à ne guère laisser concourir que les académiciens.

Le 9 avril 1791, le Comité des monnaies avait soumis un projet de décret à l'Assemblée nationale sur le choix d'un nouveau graveur général des monnaies. Un concours serait ouvert auquel « tous les artistes pourront concourir à leur gravure, et la préférence sera jugée sur l'avis de l'Académie de peinture et sculpture ». Il était de plus précisé que sur « le compte qui sera rendu à l'Assemblée nationale par son Comité des monnaies, elle prononcera sur l'indemnité qui pourra être due aux artistes dont le travail ne serait pas jugé utile. » L'Assemblée nationale s'en était donc aussi remise à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture pour choisir le nouveau graveur général des monnaies de France¹³. Celle-ci, pour ne pas déroger à ses principes, décida « que les concurrents seront invités d'apporter de leurs ouvrages avec les objets du concours, afin de faire mieux connaître la somme de leur talent. » Le vainqueur du concours fut Augustin Dupré, au détriment d'un académicien, Benjamin

¹¹ *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*, texte 84.

¹² *Procès-verbaux de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, t. X, p. 101-109.

¹³ *Juillet 1791 ; Procès-verbaux de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, t. X, p. 116-123.

Duvivier. L'Académie demanda au Comité des monnaies si elle devait exposer au public les médailles des concurrents, mais celui-ci déclina pour deux raisons : « La première naît de sa confiance et de celle de l'Assemblée nationale dans les lumières de votre Compagnie, et la seconde de la nécessité d'une prompte décision. Le public finit toujours par bien juger, mais son opinion se forme lentement, et il est rare qu'elle ne soit pas précédée par beaucoup d'erreurs. Cette marche de l'esprit humain est dans la nature ; le Comité a donc pensé que l'exposition n'était pas nécessaire ». Cela ne témoigne guère d'une foi dans l'opinion des non-spécialistes.

La seule institution qui avait envisagé de laisser une marge de contrôle sur les concours au pouvoir politique est la Commune de Paris. Dès le mois de décembre 1790, son Conseil général avait discuté d'une résolution de soumettre au concours tous les travaux ordonnés par la ville¹⁴. Le jury serait élu par les concurrents sur une liste de « cent personnes, professeurs et amateurs des belles-lettres, sciences et arts, et artistes », liste qui aurait été dressée par la municipalité, laquelle garderait donc « une influence générale sur l'élection des juges ».

Les autres auteurs de projets voient dans l'institution qu'ils préconisent le vivier d'où doivent sortir les membres du jury. Pour Quatremère, le jury doit être constitué de quatre membres de la nouvelle Académie dont il a donné le plan, auxquels s'ajouteraient quatre membres non-académiciens cooptés. Les académiciens réformateurs veulent s'attribuer la répartition : « Les travaux accordés aux artistes seront répartis par la section suivant les différents genres et par la voix du scrutin à la majorité absolue des suffrages », tout en précisant que « nul ne pourra obtenir ces travaux qu'il n'ait fait preuve de talent dans une exposition publique. » La Société des artistes et la Commune des arts se réservent le jugement des concours, mais tandis que la première le ferait par la voix de commissaires, auxquels, pour les monuments publics et non pour les tableaux et statues d'encouragement, seraient ajoutés autant de membres de l'Assemblée nationale, la seconde choisirait seule. L'une et l'autre veulent que les débats soient publics et que les opinions soient motivées, pour éviter que se produise la même chose qu'à l'Aca-

¹⁴ Texte 85.

démie « car on y compte les voix lorsqu'il faudrait peser les motifs »¹⁵. La vertu pédagogique de ces débats serait profitable aux arts : « il serait utile que le public fût [...] témoin des discussions et des jugements qui y auront rapport. Les premières l'éclaireront, et sa présence sera un obstacle à la partialité des seconds. »¹⁶ C'est aussi ce que demande Quatremère revendiquant le jugement du public. « Lorsqu'il aura préparé celui des juges définitifs, l'on n'aura rien à craindre de la séduction et de l'influence des intérêts personnels. »¹⁷

LES INCONVÉNIENTS DES CONCOURS

L'inquiétude générale, que partagent les académiciens conservateurs et tous les réformateurs, portait sur les capacités d'exécution des vainqueurs des concours, en tout cas en sculpture et en architecture. Une esquisse ou un projet ingénieux pouvaient séduire les juges, mais donner lieu à une statue ou un monument médiocre. Il convenait de ne passer des commandes qu'à des artistes qui avaient déjà fait leurs preuves et donc exposé au Salon des œuvres achevées. Seules les institutions artistiques étaient compétentes pour garantir que la commande serait en de bonnes mains. Un jeune artiste ambitieux devait donc exécuter à ses propres frais une œuvre qui n'aurait pas forcément de destinataire. C'était ce qu'avaient fait Doyen en 1759, en peignant *La mort de Virginie*, Fragonard en 1765, avec son *Corésus et Callirhoé* et David en 1781 avec le *Bélisaire demandant l'aumône*. Ces trois tableaux avaient ultérieurement trouvé des acquéreurs : l'Infant de Parme pour le premier, Louis XV pour le deuxième et Albert de Saxe-Teschen pour le troisième. Seul Quatremère propose que sur les fonds d'encouragement des arts, une partie soit « destinée à acquérir les ouvrages que le désir de la réputation peut porter les artistes à entreprendre gratuitement. L'on ne saurait dire combien cette espérance serait capable de produire d'ouvrages, et combien peut-être cette ardeur de vaincre et d'obtenir un prix plus glorieux, serait capable de porter les ouvrages qui en seraient le fruit, au-dessus

¹⁵ Société des artistes, texte III, section troisième. Voir plus bas, p. 263.

¹⁶ *Adresse, mémoire...* Voir plus bas, texte IV, p. 317.

¹⁷ *Considérations*. Voir plus bas, texte II, p. 236.

de ceux qui, commandés d'avance, mettent en quelque sorte le prix à l'entrée de la carrière, et assurent la couronne avant le combat. »¹⁸

Le concours n'est donc pas la panacée, et Quatremère de Quincy y renonce pour faire appel à des sculpteurs qu'il choisit lui-même pour les ornements et les statues monumentales qui doivent transformer l'église Sainte-Genève en Panthéon français. À la suite de plusieurs plaintes¹⁹, il s'en justifie dans le troisième rapport sur les travaux²⁰ en expliquant que les artistes doivent être soumis à un projet commun : « Comment donc peut-on prétendre assujettir l'inventeur d'un projet à recevoir d'un concours dont il ne serait pas le juge, les collaborateurs de son invention, les traducteurs de ses pensées, ou pour mieux dire, ses co-inventeurs ? » Le directoire du département lui avait demandé « de faire entrer en partage des nouveaux ouvrages de sculpture le plus grand nombre possible d'artistes. Il en a autorisé la répartition à parts égales, autant que les sujets le comportaient. Si aucune loi n'ordonnait et ne déterminait le concours, il y a suppléé par la concurrence ; et la concurrence ne pouvant avoir lieu pour les ouvrages, il y en a eu du moins sur les ouvrages eux-mêmes. » Les artistes qu'il a choisis étaient donc amenés à vouloir se surpasser mutuellement, mais « je crois qu'on peut affirmer que le concours ne peut avoir lieu que pour un ouvrage isolé, indépendant dans ses rapports, et que tout ce qu'on pouvait faire de mieux a été pratiqué au Panthéon pour la distribution des travaux. » Si le concours doit être la règle, cette règle est amenée à connaître de nombreuses exceptions.

En effet, le choix du lauréat pourrait être politique, plus que lié à des considérations artistiques. C'est ce qui arriva pour le buste de Mirabeau commandé à Houdon pour le club des Jacobins. Alors que celui-ci avait déjà exécuté la terre-cuite, la résolution fut prise de lancer un concours : « appuyée par les deux raisons suivantes ; que j'étais académicien et qu'il était temps de faire cesser des distinctions imaginées plutôt pour opprimer les

¹⁸ *Considérations*. Voir plus bas, texte II, p. 240.

¹⁹ Textes 147 et 148.

²⁰ A. Quatremère de Quincy, *Rapport fait au Directoire du département de Paris sur les travaux entrepris, continués ou achevés au Panthéon français depuis le dernier compte rendu le 17 novembre 1792, et sur l'état actuel du monument, le deuxième jour du second mois de l'an 2^{ème} de la République Française, une et indivisible*, Paris, 1793, p. 76-80.

talents que pour les développer, et qui ne servait qu'à protéger quelques artistes au dépens des autres. La seconde, que c'était d'autant plus juste que mon buste était mauvais »²¹. Houdon se retira donc, et ce fut un membre du club, Claude André Deseine, le frère du sculpteur académicien Louis Pierre Deseine, qui reçut la commande.

L'ENCOURAGEMENT DES ARTS DOIT-IL ÊTRE UNIVERSEL ?

Se pose aussi la question de savoir si tous les arts méritent d'être encouragés. Le comte d'Angiviller ne passait de commandes publiques que pour la peinture d'histoire et la statuaire, considérant que c'étaient les seuls arts qui avaient besoin d'être soutenus. Il avait aussi innové en demandant que certains tableaux fussent consacrés à l'histoire nationale et que les statues qu'il commandait représentassent les grands serviteurs de la monarchie, en respectant le costume qu'ils avaient porté. Ces commandes, qui avaient suscité la plus grande curiosité, devaient servir de modèle. Jansen proposa donc de créer une Galerie de la liberté, où figureraient les grands événements de la Révolution et ses grands hommes²², mais pour Quatremère de Quincy, de telles commandes étaient « des encouragements donnés aux artistes plutôt qu'aux arts »²³. Pour lui, « encourager les arts, signifie leur fournir des sujets qui soient au niveau des grands efforts de l'invention, et qui aient pour objet la recherche du beau idéal, c'est-à-dire, ce qu'on appelle ordinairement des sujets héroïques ou historiques. Encourager les artistes, signifie leur procurer, par des travaux, les moyens de subsistance ou de fortune, ce qui se peut faire en leur fournissant indistinctement toute sorte de genres d'ouvrages ».

Convenait-il que la nation continuât à encourager exclusivement les grands genres, ou devait-elle aussi prendre en considération les difficultés économiques auxquelles étaient confrontés tous les artistes ? Au nom de l'égalité, il est prévu assez généralement que les genres mineurs doivent aussi recevoir leur part d'encouragement. Même Quatremère qui considérait que la

²¹ Texte 114.

²² Texte 87.

²³ *Considérations*, Texte II. Voir plus bas, p. 237.

moitié des encouragements devaient aller à l'art proprement dit, « c'est-à-dire, à faire faire des statues nues, et des tableaux d'histoire », et qu'une bonne part de l'autre moitié serait consacrée aux sujets nationaux, admettait que : « La haute estime que méritent les genres supérieurs, ne doit pas entraîner l'insouciance des genres subalternes. Je vois donc qu'il est peu de genres dans la peinture qui ne puissent et ne doivent prétendre à une mesure quelconque d'encouragement. » Même la gravure doit être encouragée en raison de « l'état de faiblesse où elle est tombée ».

Les encouragements doivent permettre de régénérer des arts soit négligés (la gravure en pierre dure), soit dégénérés en raison du mauvais goût du public. Le rôle de l'État est de faire progresser les arts et de se substituer au marché. Il faut aider les grands genres. La gravure de sujets historiques se vend mal : il suffit de voir que les souscriptions pour la gravure du *Serment du jeu de paume* de David ont été très inférieures à ce que l'on attendait, seule une aide financière pourra lui permettre de reprendre sa place. Les académiciens réformateurs proposent de choisir le graveur et de lui payer 4 000 livres une planche d'après « un tableau du genre historique, et qu'elle aura choisi, par voie de scrutin, parmi ceux de l'exposition publique » dont il ne serait tenu que de livrer cent épreuves ; les académiciens conservateurs proposent un concours entre plusieurs graveurs qui choisiraient eux-mêmes le tableau d'histoire qu'ils graveraient et « il serait accordé un prix d'encouragement à celui qui aurait fait la plus belle planche. [...] Il pourrait être de 2 400 livres et plus si l'Assemblée nationale le trouvait nécessaire. Il n'y a point d'artiste qui dédaignât ce gain en sus de celui qu'il devra nécessairement retirer d'un bon ouvrage, qui aurait été couronné par l'Académie. »

À peu près tous les partis conviennent que seul l'État est à même d'encourager et de défendre des genres que les amateurs boudent, mais qui feraient la gloire de l'École française. C'est l'émergence d'un projet d'art officiel qui caractérise la France des différents régimes monarchiques du XIX^e siècle et de la Cinquième République. L'exutoire de ces œuvres est le muséum, que chacun veut voir ouvert, en y intégrant éventuellement les collections royales.

PARIS ET LES DÉPARTEMENTS

Se pose pourtant la question de la province. Les impôts de tout le royaume doivent contribuer à des dépenses qui seraient essentiellement parisiennes. Les projets étant essentiellement émis par des Parisiens, il n'est pas question de remettre en cause la centralisation du royaume. La Commune des arts demande à être « consultée par les départements pour tous les monuments et les ouvrages publics relatifs aux arts qu'elle embrasse, et généralement sur tous les établissements et objets quelconques qui en dépendent. » Quatremère de Quincy précise bien qu'on « tirerait de ceci une funeste conséquence pour le succès des arts si, par esprit de jalousie, l'on pouvait prétendre à distraire de la capitale au profit des provinces, une partie des encouragements qu'on sollicite : si les capitales sont utiles à quelque chose, c'est surtout à l'exercice des arts. Ceux-ci ont besoin d'un grand foyer de chaleur pour germer et prospérer ; ils ont besoin d'être soutenus par un concours de causes qui ne se rencontrent que dans les grandes villes : loin de nous donc l'idée d'en éparpiller les germes sur une vaste superficie, où l'isolement seul les ferait sécher et bientôt disparaître. C'est dans la capitale que doivent aussi abonder toutes les ressources d'instruction, tous les recueils de modèles et d'exemples qui en seconderont l'action. »²⁴ Quant à Robin, il pense « que ceux des départements qui ont à entretenir des écoles de dessin relatives au génie, à l'architecture, à la navigation, et aux arts de peinture et sculpture, ne devraient choisir que des professeurs reconnus pour habiles par la société centrale des beaux-arts à Paris. Nous ne pouvons engager à rendre cette forme obligatoire, mais nous croyons que l'assemblée nationale pourrait en faire sentir tous les avantages. »²⁵ Kersaint²⁶, pour sa part, se méfie des ennemis du bien public qui ont, « par tout ce que la haine a de plus subtils poisons, tenté d'aliéner l'esprit des départements intérieurs contre le département de Paris. Ils ont excité contre la capitale cette affligeante et trop irascible disposition du cœur humain, la jalousie. » Ainsi, son projet d'une nouvelle salle pour l'Assemblée nationale devrait n'être pas financé sur le budget de

²⁴ *Considérations*. Voir plus bas, texte II, p. 244-245.

²⁵ Texte 104.

²⁶ Texte 144.

la nation, qui « réveillerait l'idée des sacrifices habituels du trésor public en faveur de Paris, tandis que, chaque département s'imposant lui-même pour acquitter cette dépense, chacun croira sentir qu'il possède une part de l'édifice qu'il aura contribué à élever par vos mains. Je proposerais que le plan en fût déposé dans les salles d'assemblées de tous les corps constitués ainsi que celui de Paris, sous ce titre, Paris, ou la ville commune à tous les Français. »

Pourtant la plupart des projets font une part, mineure, aux départements. Quatremère de Quincy propose, dans ses *Considérations* de renvoyer les statues des grands hommes dans leurs villes de naissance, plutôt que de toute les accumuler à Paris, et même, de répartir quelques sujets « du genre idéal ou historique [...] aux autres grandes villes, où la richesse et le luxe peuvent faire naître le goût des arts. » L'assemblée délibérante de l'Académie centrale ne songe qu'à y envoyer des moulages en plâtre²⁷. La Commune des arts veut pour sa part envoyer des tirages des moules de statues antiques conservés à Paris : « Aujourd'hui que la France entière va jouir de ce qu'avait seule la capitale, il serait à propos que tous les départements eussent des collections pareilles, ce serait une grande vue que dans tous les lieux principaux de l'empire, les citoyens qui l'habitent, eussent sous les yeux un Muséum, sinon aussi magnifique que celui que nous devrions posséder, au moins qui réunisse tout ce dont ils sont eux-mêmes en possession, augmenté de notre superflu ; il serait juste qu'ils profitassent de ces dépenses énormes qui sont venues s'absorber dans un seul point, auxquelles ils ont cependant contribué. »

UNE APPLICATION DIFFICILE DES PRINCIPES

Les difficultés de mettre en œuvre les encouragements de l'État se sont révélées lors de la première tentative qui suivit le Salon de 1791. L'Assemblée nationale avait décrété le 17 septembre 1791, avant de se séparer, qu'une somme de 100 000 livres serait assignée pour des commandes d'œuvres d'art²⁸. 70 000 livres étaient assignées à la peinture d'histoire et

²⁷ Texte 94.

²⁸ Texte 129.

à la sculpture, et 30 000 aux genres et à la gravure. Les artistes seraient choisis en raison des œuvres qu'ils auraient exposées au Salon et le jugement appartiendrait à l'Académie entière (y compris les agrégés) à laquelle seraient adjoints « deux membres de l'académie des sciences, deux membres de l'academie des belles-lettres, et vingt artistes non-académiciens, lesquels seront choisis par les artistes qui ont exposé leurs ouvrages au salon du Louvre. » Les genres étaient donc représentés dans les encouragements, mais le tiers de la somme devait aller à l'artiste que le roi avait choisi pour continuer la série des *Ports de France* que Vernet avait interrompue en 1765, Jean François Hue. On peut d'ailleurs remarquer que chaque tableau avait été payé à Vernet 6 000 livres, tandis que la somme assignée à Hue, son disciple, était de 10 000 livres.

La mise en application de ce décret revenait à l'Assemblée législative, qui siégea à partir du 1^{er} octobre. Elle reçut dès le 19 octobre une pétition des artistes exposants non académiciens, protestant contre la composition du jury, qui aurait réuni quelque cent cinquante membres de l'Académie et seulement vingt autres artistes. Dans une adresse ultérieure du 1^{er} décembre, ils demandent que les membres d'autres académies (celle des sciences et celle des inscriptions) n'aient qu'une voix consultative, « vu qu'il n'y a de juges compétents en matière d'art que ceux qui les cultivent » ; ils y réclament en outre contre l'assignation de la suite des ports de France à un artiste choisi par le roi : « En tout genre de travaux, le concours est de droit, parce qu'il est utile, parce qu'il excite l'émulation, augmente les progrès des arts, et découvrant à la nation des talents qu'un destin contraire lui aurait peut-être caché pour toujours, l'enrichit de productions variées. » Si cette dernière demande n'eut pas de suite, la première aboutit, après plusieurs débats²⁹ à la transformation radicale du jury, qui désormais devait compter vingt académiciens, vingt artistes non académiciens, et, au lieu des quatre membres des deux autres académies, figurent « cinq autres commissaires non académiciens et non exposants, nommés par le directoire du département. » Le directoire du département ne pouvait pas manquer de nommer Quatremère de Quincy, désormais député, dans le jury. Une telle

²⁹ Textes 138, 140 et 143.

mesure rétablit, même si c'est marginalement, le rôle du pouvoir politique dans les encouragements donnés aux beaux-arts, sans en laisser le monopole aux artistes, ce qui n'a pas empêché que la majorité des commandes soient accordées à des membres du jury³⁰. Le rôle de Quatremère fut assez ambigu, il a été absent pendant le quart des séances, notamment à deux séances sur les trois où furent votés les encouragements pour les sculpteurs. Toutefois, il a su persuader quelques-uns des sculpteurs lauréats de consacrer leur prix d'encouragement à exécuter des figures pour le Panthéon. Il s'en explique dans son troisième rapport au directoire du département : « En 1791, l'Assemblée constituante avait décrété une somme de cent mille livres, applicable à des travaux d'émulation, qui devaient devenir le prix des artistes vainqueurs à l'exposition publique. Une partie de cette somme fut répartie en modèles de sculpture, dont le sujet était au choix des statuaires. Ces figures pouvaient ne devenir que des objets d'étude inhabiles à toute destination publique. J'ai engagé ceux qui en étaient chargés, à faire tourner leur talent et leurs efforts au profit de la décoration du Panthéon, en choisissant des sujets correspondants aux motifs du péristyle. Ces artistes ont saisi avec zèle l'occasion de donner à leurs modèles une place si intéressante, et se sont concertés avec moi sur le choix du sujet et sur la proportion convenable. »³¹ En fait, il ne fit pas appel au vainqueur du concours, Pierre Julien, ni à un autre officier d'Académie, Louis Simon Boizot. Il exclut aussi Robert Guillaume Dardel, qui avait tenté d'entraîner les élèves de l'académie vers la Commune des arts, et qui était gendre du secrétaire de cette institution, le graveur Turcaty. Dardel qui était membre du jury, avait refusé de voter, parce que les séances n'étaient pas publiques.

Ainsi, pour les six figures monumentales destinées à être placées sous le péristyle, Quatremère tint plus compte du statut des artistes que du résultat d'un concours, bien qu'ayant fait partie du jury. Les officiers d'académie, même liés à lui comme Julien³², devaient être exclus, il fit donc appel à Chaudet,

³⁰ Claudette Hould, « Les beaux-arts en révolution : au bruit des armes les arts se taisent ! », *Études françaises*, 1989, vol. 25 (2-3), p. 193-208.

³¹ A. Quatremère de Quincy, *Rapport fait au Directoire du département de Paris*, *op. cit.*, 1793, p. 13.

³² On peut aussi penser que Julien, Boizot et Houdon, qui avaient participé au décor de l'église Sainte-Geneviève que Quatremère faisait détruire, ne souhaitent pas travailler au nouveau décor.

Masson, Lucas, Roland et Boichot pour cinq des statues, une sixième fut exécutée par Lorta qui, précise Quatremère, « a désiré faire un hommage presque gratuit de son talent au Panthéon : le Directoire a accueilli son offre. »³³ Pour le théoricien, le grand défaut de ce concours était que les figures (et sans doute aussi les tableaux) commandés « pouvaient ne devenir que des objets d'étude inhabiles à toute destination publique. » Les réserves à l'égard des musées, qu'il exprime peu dans les *Considérations*, mais qui sont amenées à prendre une place croissante dans sa réflexion, le poussent à ne guère s'intéresser à des œuvres qui n'ont pas de destinations morales, c'est-à-dire qui ne sont pas liées à un besoin social³⁴, et qui n'ont pas de destination. Ce n'est qu'en 1815 qu'il dénonce une approche matérialiste de l'art, « à laquelle il faut attribuer ces froids systèmes d'encouragement qui consistent à commander aux artistes des ouvrages sans emploi, sans destination déterminée. » Cette méthode « achève de détruire les talents qu'elle prétend soutenir. Comme si les arts d'imitation consistaient dans des procédés mécaniques qu'il importe de ne pas laisser tomber en désuétude, on consacre à leur soutien, de même que celui d'une manufacture, des sommes qu'on échange contre leurs produits. »³⁵ L'inflexion est radicale par rapport aux *Considérations sur les arts du dessin*, où c'étaient justement les commandes à destinations morales qui étaient « des encouragements donnés aux artistes plutôt qu'aux arts ».

Le comportement de Quatremère fut sans doute à l'origine de son exclusion de la Société des artistes, annoncée le 25 mai, au club des Jacobins³⁶. L'opposition entre Quatremère et David, membre de la Société des Artistes et du club des Jacobins, s'était manifestée dans les deux fêtes que l'un et l'autre avaient organisées. Quatremère célébrait Simonneau, le maire d'Étampes, mort

³³ Quatremère, *op. cit.*, p. 14-15.

³⁴ *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art, ou de l'influence de leur emploi sur le génie et le goût de ceux qui les produisent ou qui les jugent, et sur le sentiment de ceux qui en jouissent et en reçoivent les impressions*, Paris, 1815. Voir J. Rasmussen, « Entre règles et régénération : pour une nouvelle lecture de Quatremère de Quincy » in Ch. Michel et C. Magnusson (éd.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Rome / Paris, 2013, p. 675-697.

³⁵ *Considérations morales*, *op. cit.*, p. 19-21.

³⁶ F. A. Aulard, *La Société des Jacobins : recueil de documents pour l'histoire du club des Jacobins*, t. III, p. 608.

pour la défense de l'ordre, David en revanche avait fourni le programme d'une fête en faveur des soldats rebelles du régiment de Châteauevieux³⁷.

Les fruits, peu nombreux il est vrai, des commandes passées à l'issue du Salon de 1791, sont à l'origine d'un retournement des positions, dont témoigne encore, sous le Second Empire, un ancien élève de David, Étienne Delécluze.

Depuis quelques années, on avait pris en France, au sujet des arts, fort négligés alors par le gouvernement, une résolution dont les suites ont été, sont encore et seront sans doute longtemps fatales aux arts. Sous le règne de Louis XV, M. de Marigny [...] eut l'idée, fort généreuse sans doute, pour relever les arts tombés en défaveur, de commander des tableaux aux peintres d'histoire, et des figures en marbre aux statuaires. Les prix, les dimensions, les sujets enfin, tout fut réglé et indiqué, à l'exception toutefois de la clause la plus importante pour l'art, la destination des ouvrages. C'est en effet depuis l'adoption de cette mesure que les productions des artistes, multipliées à l'excès, sont devenues beaucoup plus embarrassantes qu'utiles aux arts et à la gloire du pays ; c'est depuis cette époque que les différents gouvernements qui se sont succédé ont contracté en quelque sorte l'engagement d'entretenir à leurs frais une foule d'artistes dont le nombre s'accroît toujours en proportion de la libéralité irréfléchie des princes, des gouvernements et des grandes administrations³⁸.

Si la politique du comte d'Angiviller est ici attribuée à son prédécesseur, Delécluze explique que les faiblesses que David lui-même dénonçait dans les *Horaces* ou le *Brutus*, étaient en partie dues à une commande sans finalité. La liberté laissée aux artistes, précise Quatremère, les conduit à ne peindre que des « morceaux d'étude », dont les qualités ne peuvent être appréciées que par leurs pairs, mais qui laissent le public indifférent. Assurément, nous n'avons pas trouvé ce type d'objections dans les années plutôt optimistes qui précèdent la chute de la monarchie, mais elles éclairent, *a posteriori*, plusieurs des points de vue présentés plus haut. Quatremère compare en 1815 les commandes passées aux artistes à des achats faits à des manufactures

³⁷ Voir Mona Ozouf, *Les fêtes de la Révolution française*, Paris, 1976, p. 81-94.

³⁸ E.J. Delécluze, 1855, p. 117.

dont on veut préserver le savoir-faire, bien qu'elles ne trouvent plus de clientèles, comme cela a été le cas à diverses reprises pour les manufactures royales de tapisseries ou de porcelaine. Quelle peut être l'utilité de commander des tableaux ou des statues que le marché dédaigne et qui n'ont pas de finalités morales ou politiques ? La tentative de réintégrer ces finalités dans le concours de l'An II, où la valeur révolutionnaire des projets devait être prise en considération, n'eut guère de suite, le concours étant jugé en l'an III, par un jury renouvelé où l'avis des artistes fut déterminant³⁹. Les débats sur la constitution des jurys y sont liés : pour Quatremère en 1815 : « C'est fausser la destination morale des arts et de leurs ouvrages, que de leur donner pour but unique celui de satisfaire les savants, ce qui en définitif, signifie exclusivement les artistes eux-mêmes. Mais les ouvrages de l'art ne sont point faits pour les artistes. J'irai jusqu'à dire que si ceux-ci pouvaient être seuls juges de leurs travaux, seuls arbitres de la bonté des productions, seuls organes de l'opinion en ce genre, les arts et le goût y perdraient plus qu'on ne pense. »⁴⁰

Les commandes ou les achats sans destinations n'ont certes pas manqué sous les régimes successifs et jusqu'à nos jours (on peut penser notamment au rôle que jouent les Fonds régionaux d'art contemporain – les FRAC – en France). Le projet de la Société des Artistes d'exiger que tous les artistes participant à un concours « soient tenus de donner par écrit les raisons qui les ont déterminés à employer tel ou tel mode de composition, d'effet, nuance d'expressions, enfin tel ou tel genre d'exécution ; car c'est par là seulement qu'on peut juger si le talent des artistes est fondé en principes, ou s'il n'a qu'une routine d'exécution »⁴¹ n'est pas sans résonance avec bien des pratiques actuelles. Toutefois, si le fait de réserver la composition des jurys aux seuls

³⁹ Werner Szambien, *Les projets de l'an II : concours d'architecture de la période révolutionnaire*, Paris, 1986 ; Udolpho Van de Sandt, « Institutions et concours », in Ph. Bordes et R. Michel (dir.), *Aux Armes, Aux Arts ! Les arts de la Révolution française*, Paris, 1988 ; William Olander, « French Painting and Politics in 1794 : The great *Concours de l'an II* », in A. Wintermute (dir.), *1789 : French Art during the Revolution*, cat. exp. New York, Colnaghi, 1989, p. 29-45 ; Brigitte Gallini, « Concours et prix d'encouragement », in *La Révolution française et l'Europe*, cat. exp., Paris, Grand Palais, 1989, t. III, p. 836-848 et Philippe Bordes, *Représenter la Révolution. Les Dix-Août de Jacques Bertaux et de François Gérard*, Lyon, 2010.

⁴⁰ *Considérations morales*, 1815, p. 36.

⁴¹ Texte IV, voir plus bas, p. 269.

professionnels, n'a que très occasionnellement été mis en œuvre et n'a connu que des résultats décevants⁴², le choix du prince n'a pas toujours été convaincant, si celui-ci se laisse séduire par un projet sans avoir les compétences nécessaires pour juger de sa faisabilité. On peut songer à quelques « grands travaux » de la Cinquième République en France, comme l'opéra construit place de la Bastille ou la nouvelle Bibliothèque nationale. La liste des erreurs qui ont pu être commises un peu partout dans le monde pourrait être étendue à l'infini, mais il faut convenir que les questions touchant au rôle de l'État dans les arts ont été très clairement posées dans ces années 1789-1792.

⁴² Voir, par exemple le concours pour la figure de la République en 1848 in Marie-Claude Chaudonneret, *La figure de la République. Le concours de 1848*, Paris, 1987.

ANTHOLOGIE DE TEXTES*

* Remarques sur l'édition : L'orthographe et la ponctuation des textes ont été adaptées aux usages actuels. En revanche, nous avons conservé l'emploi des majuscules, qui nous a paru significatif : il n'est peut-être pas anodin de placer ou d'omettre une majuscule à l'initiale de mots comme académie, roi, nation, assemblée nationale... Nos propres notes sont appelées par des chiffres, celles des auteurs des textes par des lettres. Nos adjonctions sont entre crochets [].

TEXTE I

Antoine Renou, *Esprit des statuts et règlements de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pour servir de réponse aux détracteurs de son régime*, Paris, Veuve Hérisant, [11 septembre] 1790.

Antoine Renou (1731-1806)¹ a été la cheville ouvrière de toutes les actions et les écrits du clan des officiers. Il devint le secrétaire perpétuel de l'Académie à la mort de Cochin en avril 1789, alors qu'il exerçait ses fonctions depuis longtemps. Son œuvre d'artiste semble avoir été très limitée, et on ne repère aujourd'hui que trois tableaux : le plafond représentant *Castor, ou l'étoile du matin* qu'il a exécuté comme morceau de réception pour la galerie d'Apollon et deux tableaux ovales dans la chapelle du château de Fontainebleau. La seule commande qu'il avait obtenue du comte d'Angiviller dans le cadre des travaux d'encouragements, *Agrippine rapporte à Rome les cendres de Germanicus*, semble avoir disparu dans l'incendie du château de Lunéville en 2003². Il est aussi l'auteur des dessins des frontispices des deux volumes publiés par Antoine Nicolas Dezallier d'Argenville en 1787, les *Vies des fameux architectes depuis la Renaissance des arts* et les *Vies des fameux sculpteurs, depuis la Renaissance des arts*. Assez cruellement, Landon, écrivant une brève nécrologie, indique qu'« il n'a produit qu'un petit nombre de tableaux parmi lesquels il n'y en a aucun de remarquable. Comme artiste, il n'eut aucune influence sur le goût ni sur les progrès de l'art. »³ Il a été élève de Pierre puis de Vien ; il obtint le second prix de peinture en 1758 et on lui attribue, à une date assez tardive, une critique sévère publiée en

¹ On ne dispose sur Renou que de la monographie assez médiocre d'Henri Jouin, *Antoine Renou, premier secrétaire perpétuel de l'École nationale des Beaux-arts (1793-1806)*, Vendôme, 1905, fondée sur la notice biographique que lui a consacré Nicolas Ponce dans le *Moniteur universel* en juillet 1809 et reprise dans les *Mélanges sur les beaux-arts*, Paris, 1826, p. 410-416. Une étude détaillée de son rôle d'homme de lettres figure dans la thèse de Roxana Fialcofschi. *Le « Journal de Paris » et les arts visuels, 1777-1788*. Université Lumière – Lyon II, 2009, p. 282-347. Son rôle de défenseur de l'Académie a été présenté avec beaucoup d'acrimonie par Jeanne Laurent, *À propos de l'École des Beaux-Arts*, Paris, 1987, p. 52-53 et 64-98.

² On en connaît une photographie en noir et blanc, reproduite dans l'édition de 1978 du livre de Jean Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, 1978, pl. 149.

³ C.-P. Landon, *Annales du Musée et de l'École moderne des beaux-arts*, t. XVII, 1808, p. 15.

1757 du *Sacrifice d'Iphigénie* de Carle Van Loo⁴, et de la brochure du comte de Caylus qui célébrait ce tableau. Il aurait séjourné à la cour de Stanislas en Lorraine⁵ et serait revenu à Paris à la mort de ce roi en 1766, date à laquelle il se fit agréer à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. Une gageure qui fit du bruit l'opposa au poète Antoine Lemiere, qui prétendait que la poésie demandait plus de talent que la peinture. Renou le mit au défi de peindre un tableau, tandis que lui-même écrivait une pièce de théâtre. Lemiere se contenta d'un poème sur la peinture, tandis que la pièce de Renou fut représentée à la Comédie française, sans succès⁶. Il serait l'auteur de plusieurs autres pièces⁷, dont certaines jouées dans les concerts de la Société académique des Enfants d'Apollon dont il était membre.

De façon totalement invraisemblable, on l'a cru l'auteur d'un pamphlet très violent contre la plupart des académiciens et contre le premier peintre du roi, Jean-Baptiste Marie Pierre, publié à l'occasion du Salon de 1773⁸. C'est l'appui de Pierre qui le fit nommer secrétaire adjoint en 1776. Dès 1777, il multiplie les interventions dans le *Journal de Paris* récemment fondé, parfois sous son nom, parfois sous des pseudonymes, suscitant l'irritation de plusieurs de ses confrères qui le soupçonnent d'être l'auteur de critiques. Il doit s'en justifier devant l'Académie, par un discours lu le 29 septembre 1787 et publié ensuite⁹. Sous prétexte d'un affaiblissement de sa vue, il cesse de peindre, mais prépare une nouvelle traduction annotée du *De arte Graphica* de Dufresnoy, lue à l'Académie le 7 juin 1788 et publiée l'année suivante¹⁰.

Renou est un des rares membres de l'Académie apte à maîtriser l'écrit, et son rôle devient central aussi bien dans les conflits internes de l'institution que pour répondre à ceux qui veulent la supprimer. Il est probablement le rédacteur de la plupart des textes émanant du milieu des académiciens conservateurs, d'autant plus qu'il sait utiliser la rhétorique des défenseurs du nouveau régime.

L'*Esprit des statuts* est présenté comme une réponse au *Mémoire sur l'Académie royale de Peinture et Sculpture par plusieurs membres de cette Acadé-*

⁴ *Extrait des observations sur la physique et les arts. Lettre à l'auteur, 1757.* Cette attribution remonte à une annotation de Deloynes sur la plaquette.

⁵ Son séjour n'a laissé aucune trace et il est mis en doute par Gérard Voreaux (*Les peintres lorrains du dix-huitième siècle*, Paris, 1998, p. 103).

⁶ Antoine Renou, *Térée et Philomèle, tragédie en cinq actes*, représentée pour la première fois par les Comédiens Français ordinaires du Roi le 3 juin 1773, Amsterdam et Paris, 1773.

⁷ http://cesar.org.uk/cesar2/people/people.php?act=edit&person_UOID=101298.

⁸ *Dialogues sur la Peinture*, Paris, chez Tartouilly, 1773. Les édition Minkoff ont réédité ce pamphlet en 1773 sous son nom, ce qui a transformé une hypothèse peu vraisemblable en certitude pour certains historiens.

⁹ *Discours ou mémoire justificatif de Monsieur Renou, secrétaire adjoint, lu par lui-même à la séance de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, tenue le 29 Septembre 1787, imprimé par ordre et sous le privilège de l'Académie, Paris, 1787.*

¹⁰ Voir l'édition annotée de ce texte et de ses notes in J. Lichtenstein et Ch. Michel (dir.), *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, t. VI, vol. 3, p. 1166-1264.

mie, soumis par les réclamants, désormais au nombre de treize, à l'Assemblée nationale le 6 juillet 1790¹¹. Ce mémoire, amplement diffusé, accusait l'Académie d'avoir une structure anticonstitutionnelle, de tendre au despotisme et d'être par essence contraire à la liberté et à l'égalité. Ce point de vue fut repris par un député, Antoine Bourdon, le 24 août¹² à qui il fut répondu que « le comité chargé de la constitution de ces compagnies examinera les différents plans, il donnera la préférence à celui qui sera le mieux concordant au nouvel ordre de choses ». Il convenait donc pour Renou de démontrer que les anciens statuts, légèrement aménagés, concordait avec cet ordre. Il répondait aussi par avance aux projets des académiciens réformateurs désireux de donner la voix délibérative à tous les membres du corps. Lors d'une délégation auprès du Comité des pensions, le 10 septembre, il intervint pour annoncer « qu'il aurait l'honneur de *soumettre au comité des réflexions sur l'esprit de nos statuts* ». C'est ce texte publié le lendemain, qui fournit les arguments ressassés dans tous les écrits des officiers. Restout ne manque pas d'ironiser sur cet accord général : « Quant ils n'eussent pas manifesté leur adhésion à l'imprimé, sous le titre d'*Esprit des statuts et règlements de l'académie, pour servir de réponse aux détracteurs de son régime*, on eût reconnu le même style, le même esprit qui a dicté leurs adresses, et le même champion dont le grand intérêt veut qu'il y ait une académie, de crainte qu'on ne puisse dire comme Piron : ci-gît etc. [qui ne fut rien, pas même académicien] »¹³. C'est à ce titre qu'il nous a semblé nécessaire d'introduire ce texte dans notre recueil, à l'exception des quatre pages où Renou retrace l'histoire des tensions de l'Académie en donnant le beau rôle aux officiers.

Celui qui a le mieux analysé les limites des arguments de Renou est l'auteur de la *Lettre d'un artiste* qui écrit :

On a vu paraître des réponses injurieuses à défaut de bonnes raisons ; et des plans, ou destructeurs, ou faits sur des principes anciens. On les a soutenus avec un langage artificieux dans une apologie de l'ancien régime sous le titre : *Esprit des statuts et règlements etc.* Comment pourrait-on admettre avec l'auteur que l'émulation de se distinguer dans les talents peut naître d'une subordination continuelle ? Tous les artistes, même les plus habiles, doivent être, selon les expressions de l'apologiste, depuis le moment de leur entrée dans l'Académie, comme des écoliers, dans *un collège continuellement en exercice*, à la disposition des *officiers*, régents perpétuels, ou comme des soldats dans un *corps militaire*, sous des régents parés du titre d'*officiers*. Et les dix-huit pages de cet imprimé in-4°, sont employées à prouver qu'une telle forme est utile aux progrès de l'art, que cela est beau, noble et juste ; et qu'enfin tout est perdu, anéanti, confondu, si cet ordre des choses est interverti, et si

¹¹ Texte 48.

¹² Texte 60.

¹³ Texte 110.

l'Assemblée nationale ne renonce pas à tous ses principes pour conserver les privilèges dans l'Académie de peinture.

Après avoir stipulé pour la conservation de l'empire absolu qui tient aux dignités académiques, l'auteur soutient l'utilité de leur permanence, et notamment celle des professeurs ; le tout pour l'avantage des beaux-arts. On pourrait d'abord être séduit par un motif si respectable ; mais il est bon de savoir qu'il n'y a aucune similitude entre les professeurs de l'école publique de dessin et les professeurs employés dans les collèges pour l'éducation littéraire. Ceux-ci consacrent toute leur vie à cette fonction, qui fait leur état unique ; les autres, sculpteurs ou peintres, ne sont occupés de leur exercice de professeur que deux heures par chaque soirée, pendant le mois où ils sont à la tête de l'école, et cette charge, bien loin de leur causer quelques dommages du côté de leur talent, contribue, au contraire, à le perfectionner. Cette raison doit déterminer à la confier à tous les artistes en état de la remplir. Ils doivent y être appelés tour à tour, ou par élection. La variété de leurs méthodes préservera la jeunesse des dangers de ce qu'on appelle *la manière*. [...]

Malgré l'ambition de l'auteur pour la permanence générale dans les places, je ne pense pas que l'Assemblée nationale adopte aussi ce mode pour celles de directeur, de trésorier, de secrétaire, etc. Nous n'avons pas encore oublié l'ancien régime de la ville, où les officiers permanents, *procureur du roi, greffier, trésorier*, étaient à vie maîtres du bureau. Personne ne doit l'être dans les académies, où tous les artistes ne jouissent de solides grandeurs que par leurs succès¹⁴.

En effet, si chacun est convaincu que l'émulation est le garant des progrès ou du moins du maintien des arts, son *palladium*, pour reprendre l'expression de Renou, le caractère scolaire des concours semble à Quatremère de Quincy le contraire même d'une émulation souhaitable. Au lieu de se confronter aux grands modèles du passé, les jeunes artistes ne cherchent qu'à surpasser leurs rivaux et à se plier au goût supposé de leurs maîtres. Il en est de même du concours pour parvenir aux grades d'officiers. Pour Renou, « l'Académie de peinture est un collège en plein exercice, qui ne prend jamais de vacances, et dont l'émulation des maîtres et des élèves est le principe de vie, et l'école publique la base fondamentale. » La comparaison n'est pas pertinente en un temps où la notion de génie a pris une place centrale dans la conception des arts, mais elle permet de défendre l'immutabilité des places, à l'instar de celles des professeurs de collèges, et à la différence de tous les emplois politiques.

Christian MICHEL

¹⁴ Texte 107.

ESPRIT DES STATUTS ET RÈGLEMENTS

de l'Académie Royale de Peinture
et de Sculpture, pour servir de réponse
aux Détracteurs de son Régime

Tant que l'Académie de Peinture et de Sculpture n'a été calomniée dans son régime que par un très petit nombre d'Artistes qui n'en ont pas pénétré l'esprit, elle a dû gémir en silence sur l'égarément de quelques-uns de ses Enfants, dont les mots sacrés de *liberté* et d'*égalité*, mal entendus par eux, ont offusqué la raison. Mais aujourd'hui que cette calomnie a circulé jusque parmi les Représentants de la Nation, et que l'un d'eux a, en quelque sorte, dans leur auguste Assemblée, dénoncé les statuts de l'Académie de peinture comme tyranniques et vexatoires, on croit devoir élever la voix pour elle ; non pour la justifier, (elle n'en a pas besoin ; elle a suivi des lois, auxquelles elle a fait serment d'obéir¹⁵) ; mais pour articuler la vérité, désabuser nos Législateurs, et démontrer la sagesse de ses règlements et de son institution.

Ils seront bien surpris, ceux qui soutiennent que les bases fondamentales de l'Académie de Peinture et de Sculpture reposent sur le despotisme, qu'elles sont contraires aux droits de l'Homme, à la liberté et à l'égalité des Citoyens, quand on leur prouvera que le régime sous lequel, depuis plus de 140 ans, la France a vu fleurir les Arts dans son sein avec plus d'éclat qu'en aucune contrée de l'Europe, est positivement le même que va suivre la France entière, grâce aux Décrets de l'Assemblée Nationale.

Tous les membres de l'Académie sont égaux *en droit*, c'est par un mérite éprouvé, et à la pluralité des suffrages, que l'on obtient *des grades et des fonctions* dans le Corps¹⁶.

S'il est quelques règlements rigoureux, ils sont respectables même par leur sévérité, puisqu'ils tendent tous au bon ordre ou à l'émulation. Non seulement les élèves joutent entre eux pour

¹⁵ Il s'agit des statuts que chaque nouvel académicien devait prêter serment d'observer (Statuts de 1777, article 15).

¹⁶ Contrairement au discours des opposants, Renou affirme que les grades ne sont en rien opposés à l'égalité naturelle.

obtenir des distinctions, mais les Maîtres eux-mêmes sont soumis à des concours pour avancer en grade. Voilà les épreuves salutaires à l'émulation et à l'épuration du talent que quelques Académiciens, qui veulent en secouer le joug, présenteront comme opposées à la liberté : ce sont au contraire des Lois sages contre le relâchement, des Lois conservatrices des Arts et qui soutiennent l'activité des Artistes, comme les Décrets de l'auguste Assemblée vont ranimer et faire éclore les talents et les vertus dans toutes les classes des Citoyens.

[*La vraie liberté et la vraie égalité*]

Puisque c'est de l'abus des mots d'*égalité* et de *liberté* qu'est venue l'espèce de dissension élevée entre les simples Académiciens et les Dignitaires de cette Compagnie, qu'il nous soit permis d'en parler un moment.

La liberté n'est pas la liberté de tout dire et de tout faire, comme le croit le Peuple mal instruit. Là finit la liberté de chacun de nous, où commence la contrainte, la terreur, le péril et le dommage pour les autres. Alors la liberté devient licence, et la licence enfante tous les maux et tous les crimes de la terre. La liberté précieuse à laquelle nous devons veiller tous, même aux dépens de nos jours, comme au feu sacré, gardé par les vestales, est celle qui nous maintient dans la possession de toutes nos jouissances légitimes, sans crainte d'être troublés par des hommes injustes et puissants¹⁷.

Nous sommes égaux, et nous voulons l'être, s'écrient ceux qui, ne pouvant s'élever de leurs propres ailes, veulent remettre tous les Hommes sur la même ligne.

De combien de fléaux les malentendus de toute espèce ont inondé cet aveugle univers ! Faut-il que cette Loi divine de fraternité universelle, consacrée par nos Législateurs, soit si mal interprétée ? Oui : tous les hommes sont égaux, mais en *droit*. Par la conquête de notre liberté, tous les Français ont le droit d'aspirer à tous les emplois par leur mérite. Tous ont un droit égal à la protection du gouvernement, comme tous doivent, en proportion de leur fortune et sans exemption, contribuer aux charges de l'État, et à la prospérité de la chose publique. Mais si nous sommes tous égaux en droit, nous ne pouvons pas plus

¹⁷ S'appuyant sur l'article 17 de la Déclaration des droits de l'homme, Renou affirme que les grades, comme jouissance légitime, sont une propriété et donc « un droit inviolable et sacré ».

l'être en *grades* et en *fonctions*, que nous ne le sommes de force, de visage, d'humeur, d'esprit, de talents et de vertus. Les hommes rassemblés en peuple ne sont absolument égaux entre eux qu'à la naissance et à la mort. Mais, dans le cours de leur vie, ils prennent leur place, ou on la leur donne. Hors de ces deux époques, l'égalité absolue des hommes serait destructive de toute société. Quel service retirerait-on d'une Armée composée de tous Fusiliers, ou de tous Capitaines ? Dans l'une on se battrait à qui commanderait, et dans l'autre à qui n'obéirait pas. Comment a-t-on pu supposer un moment que cet absurde système d'égalité absolue dans tous les points pût être entré dans les idées de l'Assemblée Nationale ! Elle qui a posé les limites de tous les pouvoirs ? A-t-elle détruit la Hiérarchie ecclésiastique, les grades militaires ? N'a-t-elle pas au contraire fixé des conditions pour être Électeur et Éligible ?¹⁸ N'a-t-elle pas créé des degrés dans les Municipalités ? Donné des Privilèges et même des décorations aux Maires ? Sans doute il faut dans un État, pour y communiquer le feu électrique de l'émulation, des distinctions et des rangs comme des prix proposés à la vertu et aux talents, et un empire sera monté à son plus haut point de gloire, quand ce ne seront plus que les talents et les vertus qui obtiendront les emplois et les distinctions,

[Les statuts de l'Académie sont parfaitement constitutionnels]

On s'étonnera sans doute que nous élevions nos regards sur de si grands objets pour les ramener sur le régime d'une petite société d'Artistes ; c'est que les nouveaux rouages de la vaste machine de l'État sont absolument les mêmes que ceux qui, dès sa naissance, font mouvoir notre Corps. Nous y jouissons, comme tout Citoyen doit jouir dans l'État, d'une liberté qui connaît des bornes et d'une égalité qui n'exclut point les grades. Et pourtant on a porté la prévention ou la mauvaise foi jusqu'à soutenir que notre corporation était inconstitutionnelle, parce qu'elle blessait les droits de l'Homme. Quelle déclamation emphatique et dénuée de sens et de vérité ! Quelle serait en effet une corporation qui blesserait les droits de l'Homme ? Celle qui se réserverait le Privilège exclusif d'exercer tel ou tel Art. L'Académie de Peinture et de Sculpture ne défend point à ceux qui ne sont pas de ses Membres de peindre et de sculpter ; elle ne

¹⁸ Avec la mise en œuvre d'un suffrage censitaire qui distingue les citoyens actifs des citoyens passifs.

l'a jamais fait, et elle le ferait encore moins depuis qu'en 1776 le Roi a rendu la liberté aux Arts¹⁹, comme les prémices des droits qu'il a rendus à son Peuple. L'institution de l'Académie est si opposée au système d'exclusion, qu'elle est *illimitée*, et qu'avec une capacité reconnue suffisante, Régnicoles et Étrangers, tous Artistes, y sont reçus. En quoi peut blesser les droits de l'Homme et la liberté, une association où l'on se présente librement, et que l'on quitte, si l'on veut, comme il en est des exemples ?²⁰ C'est en dire assez, ce nous semble, pour détruire des reproches si mal fondés.

Mais pourquoi, dira-t-on, tous ces grades et ces distinctions dans l'Académie de Peinture, lorsque toutes les Compagnies de même espèce ne connaissent de dignité et de fonction que celle de Directeur et de Secrétaire ?

Pour répandre de la lumière sur les détails qui vont suivre, il faut savoir d'abord que l'Académie de Peinture et de Sculpture ne ressemble en rien aux autres Académies, qui sont des lieux de repos, où l'on est appelé en quelque sorte par le Public lui-même, après avoir donné des preuves répétées de mérite par des travaux connus. Ceux qui s'exercent aux joutes du théâtre, du barreau ou de la chaire, ou d'autre genre de littérature, arrivent à l'Académie française, précédés et désignés par une réputation dès longtemps acquise. Les portes de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres s'ouvrent à ceux qui dans l'histoire ont fait des découvertes appuyées sur des monuments de l'antiquité, ou qui se sont rendus savants dans la connaissance des Langues anciennes ou étrangères. L'admission à celle des Sciences est la récompense des Gens déjà fameux dans la Mécanique, la Physique, la Chimie, l'Astronomie ou autres Sciences. Enfin, l'incorporation à l'Académie d'Architecture ne s'accorde qu'à ceux qui ont élevé des monuments ou fait des Traités savants sur cet art. Ces Compagnies sont, en un mot, des espèces de Tribunaux, où l'on juge des questions relatives à la pureté de la Langue française, à des époques de l'Histoire ancienne, à des systèmes diffé-

¹⁹ Texte 01.

²⁰ La formule est d'autant plus vague que les seuls exemples que l'on puisse citer remontent au XVII^e siècle : ceux d'Abraham Bosse en 1659 et de Roland Lefèvre en 1662. Greuze et Jean-Bernard Restout avaient cessé de se rendre à l'Académie, mais n'avaient pas démissionné. Il s'agit probablement d'une incitation aux réclamants à démissionner.

rents sur les sciences, et à des demandes sur les édifices construits, à construire ou à réparer.

Une place dans ces Académies est donc une couronne décernée à un homme déjà célèbre. L'adoption au contraire de l'Académie de Peinture fait entrer l'Artiste en réputation, et les victoires multipliées qu'il remporte au Salon accroissent sa renommée.

Loin d'être un lieu de repos, l'Académie de Peinture est un collège en plein exercice, qui ne prend jamais de vacances, et dont l'émulation des Maîtres et des Élèves est le principe de vie, et l'École publique la base fondamentale.

C'est du besoin reconnu d'une École publique qu'est née l'Académie : pour que cette École fit prospérer les Arts et fructifier toutes les branches d'industrie sans nombre qui tiennent au dessin, il fallait y enseigner les bons principes, ils ne pouvaient l'être que par les plus habiles Gens. Ils se rassemblèrent d'eux-mêmes et, brisant le joug avilissant de la Maîtrise, Le Brun, Le Sueur, Bourdon, Sarazin et les grands artistes du siècle passé ouvrirent une École du modèle à leurs dépens et à ceux même des étudiants. Louis XIV érigea en Académie cette association d'Artistes dans l'année 1648, mais il ne put alors doter cet établissement : ce ne fut que quelques années après qu'il lui assigna un logement et une pension de mille livres, pour le luminaire et les frais des modèles²¹. Cette pension a depuis monté jusqu'à quatre mille francs, avec lesquels on paya pour la première fois des honoraires aux quatre Recteurs, aux douze Professeurs et au Secrétaire.

Dans ces commencements, beaucoup d'Artistes médiocres vinrent se joindre aux Hommes célèbres dont nous venons de parler ; mais ceux-ci, voulant purifier le corps Académique pour sa propre illustration et pour le progrès des Arts, obligèrent tous ceux qui avaient déjà siégé parmi eux d'exécuter des morceaux de réception, et de prouver leur capacité en déposant de leurs ouvrages dans les Salles de l'Académie. Comme il fallait passer par l'épreuve d'un scrutin, et obtenir les *deux tiers* des voix pour l'acceptation des morceaux, beaucoup se retirèrent d'une lice si périlleuse. Cette rigueur parut sans doute à ceux qu'elle effrayait

²¹ Le récit est biaisé. L'enseignement ne fut assuré qu'après la fondation de l'Académie et ne figure pas dans la requête de Martin de Charmois de 1648. La pension fut accordée, mais non versée, en 1654.

un acte de despotisme, ce n'était qu'un préservatif contre la dégradation de l'Art. C'est peut-être ici le lieu de donner une idée précise du régime de l'Académie et de ses Écoles, et ce n'est qu'en le connaissant que l'on peut le juger.

L'Académie, quoique illimitée, n'excède guère le nombre de 120 à 130 membres. Elle est composée de deux classes, de celle des Académiciens-Officiers ou Fonctionnaires bornée à environ 45, l'autre, sans borne, est formée de simples Académiciens, ayant droit de monter en grade par élection.

[Justification de la prééminence de la peinture d'histoire]

Les officiers sont de deux sortes : de Professeurs choisis parmi les Statuaires et les Peintres d'histoire, et de Conseillers, lesquels sont des Amateurs, des Artistes distingués dans les différents genres de Peinture, ou d'habiles Graveurs. Ces Officiers forment la classe délibérative et administrative. Les Professeurs jouissent dans le corps de la plus grande considération. On ne les prend jamais que dans les Artistes qui s'adonnent à l'Histoire, soit en Sculpture, soit en Peinture. Or il est bon d'instruire le Public, qui fait peu ces distinctions, que l'Histoire renferme à elle seule tous les genres, et l'on va en deux mots en administrer la preuve.

Supposons le célèbre Le Brun, exécutant le tableau de Porus amené prisonnier devant Alexandre. La scène du tableau est dans une plaine, il a par conséquent à peindre un lointain, un ciel, des monuments, des arbres, des plantes et des fleurs même s'il s'en trouve, des chevaux et des éléphants, enfin des hommes agités de sentiments divers et couverts de toutes sortes d'armures. Le voilà tout à la fois Peintre d'histoire, de batailles, de paysages, d'animaux, d'architecture, et même de fleurs. On demande d'après cet exposé si l'universalité des connaissances, si l'étendue du génie que doit posséder un Peintre d'histoire ne le met pas naturellement au-dessus d'un Artiste qui excelle dans un genre borné auquel il s'applique uniquement. Un Peintre en nature morte, c'est-à-dire d'objets immobiles et sans vie, quelque mérite qu'il ait, peut-il dire, je suis l'égal de Le Brun, puisque je suis de la même Académie ? Pourrait-il soutenir qu'il remplira, comme lui, une place de Professeur à l'École du modèle ? L'illustre Vernet ²² disait *il faut en savoir bien plus pour*

²² Joseph Vernet était mort le 3 décembre 1789. Il passait pour le plus remarquable des artistes français.

peindre l'histoire que les marines. Je crois, puisque le Public le veut, que je vauz mieux que certain Peintre d'histoire, du second et du troisième ordre. Mais il vaut mieux que moi pour tenir les écoles. Propos digne d'un Artiste d'un vrai mérite, et qui connaît toute l'étendue de l'Art et ses immenses difficultés.

Au reste, la justice rendue à Vernet est celle que nous aimons à rendre à tous les Peintres de genre qui n'ont jamais disputé le pas à ceux de l'Histoire, et qui conviennent que c'est à elle seule qu'appartient l'enseignement des Écoles. La distinction que nous venons de faire n'est que pour informer le public que les Artistes Historiens sont les colonnes de notre Académie. On sent bien que ces Artistes en Histoire n'y sont pas tous de même force ; les différents genres qu'elle renferme ne sont pas même égaux entre eux. Après l'histoire, il est des genres qui exigent plus de savoir les uns que les autres, tel que le portrait en grand, qui avoisine l'Histoire, ou qui, pour mieux dire, en est un démembrément. S'il est des degrés, l'égalité n'est donc pas parfaite.

Comme nous avons dit que l'École était la base de l'Académie et l'émulation le *Palladium* contre la ruine de l'Art, pour le prouver, nous allons faire passer l'Artiste depuis ses études aux écoles jusqu'à son entrée à l'Académie, et de son entrée aux Grades dans le Corps. Ce tableau explicatif vaudra mieux que tous les raisonnements.

Marche de l'élève dans les écoles, et du maître dans l'Académie.

Tous les jours de l'année, excepté les dimanches et fêtes, un modèle nu, mis en attitude par le Professeur en mois, tient cette attitude pendant deux heures. Ce modèle, selon les ombres et les clairs, offre des aspects plus ou moins intéressants et invite de le saisir plutôt d'un côté que d'un autre. Eh bien ! On a fait du droit de choisir les places les plus avantageuses un motif d'émulation parmi les Étudiants. On les fait, deux fois par an, concourir pour obtenir ce droit. Ceux qui ont exécuté, à l'École, les meilleurs dessins ou bas-reliefs, sont appelés à leur rang de mérite, et choisissent les premiers les bonnes places, les derniers appelés n'ont que les places de rebut.

À cette première lutte entre les Élèves, on en ajoute une autre. On adjuge, tous les trois mois, des médailles aux Étudiants Peintres et Sculpteurs qui ont fait les meilleures figures. Ceux qui ont obtenu l'une des médailles, c'est-à-dire la première, la seconde, ou la troisième, ne concourent plus aux

places. La classe des Médailleurs entre, avant le peuple des étudiants, par une porte d'honneur, dite des médailles.

Mais, pour ne point décourager les simples Étudiants, ni occasionner de tiédeur parmi les Médailleurs, tous les Élèves, indistinctement, sont appelés au concours annuel du grand prix. Ils ne sont admis à concourir qu'après plusieurs épreuves de leur capacité. Ces prix, dont un premier et un second dans la peinture et dans la sculpture, consistent en médailles d'or. Ceux qui ont remporté les premiers prix sont d'ordinaire envoyés à l'École Académique de Rome par le Roi ; ils y sont nourris et pensionnés par Sa Majesté, pendant plusieurs années. C'est là qu'ils se perfectionnent et qu'ils s'efforcent à mériter de s'asseoir à l'Académie à côté de leurs Maîtres.

Lorsqu'à leur retour les Élèves Pensionnaires du Roi rapportent de bons ouvrages et qu'on leur en a vu faire de nouveaux à Paris, appuyés d'un Présentateur qui est ordinairement leur Maître, lequel répond de leurs bonnes mœurs, ils font apporter plusieurs Ouvrages à l'Assemblée de l'Académie. On va aux voix, et les *deux tiers*, comme nous l'avons dit, leur valent le titre d'Agréés. La Loi ne leur accorde que pendant trois ans ce titre, c'est-à-dire l'avantage de se dire Peintre et Sculpteur du Roi et d'exposer leurs productions au Salon : passé ce terme, ils en sont déchus par leur négligence à s'occuper de leur morceau de réception pendant les trois ans qui leur sont accordés pour cela²³.

Malgré le despotisme dont les méchants accusent fausement les Officiers, la Loi ne s'observe pas par eux à la rigueur, puisqu'il est plusieurs de ces Agréés qui, depuis plus de 38 ans, négligent d'exécuter leurs morceaux de réception. La tolérance de l'Académie et la négligence des Agréés à cet égard est si grande que de ces Agréés, qui sont au nombre de 44, il y en a tout au plus sept qui soient en droit, aux termes de la Loi, de se vanter de tenir encore à l'Académie.

Lorsque ces Agréés présentent des morceaux trop faibles pour obtenir les suffrages suffisants, ils perdent tout, et sont obligés de présenter de nouveaux Ouvrages pour être réintégrés dans cette classe d'Expectants à l'Académie.

Cette Loi, qu'on peut dire rigoureuse, quoique préservative du relâchement, est une de celles à laquelle les Officiers, *de leur*

²³ Article 27 des Statuts de 1777. Voir la note finale sur les agréés.

propre gré, que l'on dépeint comme des despotes, demandent quelques adoucissements, parce qu'ils pensent qu'un habile homme peut, dans un morceau, se montrer inférieur à lui-même, et qu'il est cruel, pour un moment de faiblesse, de le dépouiller de tout. Or voilà la conduite de ces Tyrans que quelques Agréés (car c'est le très petit nombre ²⁴) osent calomnier publiquement. Mais nous reviendrons sur cet objet dans un autre lieu, poursuivons notre marche.

Lorsque les Artistes agréés présentent des morceaux de réception qui obtiennent la faveur du scrutin, ils sont reçus Académiciens, prêtent serment d'observer les Statuts et de *maintenir dans le Corps l'union et la paix* ²⁵, et ils prennent séance. Il leur reste encore des vœux à faire, ils ont des grades à acquérir. Comme simples Académiciens, ils n'ont que la voix consultative, et ne l'ont délibérative que pour des grands prix ou autres prix fondés par des Particuliers. Le désir d'avoir la voix délibérative, dans tous les cas, les encourage à se soutenir dans leur talent pour entrer dans la classe des Officiers, soit comme enseignants aux écoles, soit comme Conseillers. Enfin la voix délibérative, dans tous les cas, est pour nous la Croix de Saint-Louis ²⁶. Que dirait-on, si on la donnait à un Sous-Lieutenant en entrant dans un régiment ? Ce Sous-Lieutenant peut sans doute avoir autant de valeur et de science, même dans l'art de la tactique, que son Colonel ; mais on exige, avec raison, des preuves réitérées de son savoir et de son courage, et quand il est fait pour arriver à tout, et qu'il a un esprit d'ordre et de justice, il voit, sans impatience et sans murmure, lorsqu'il se couvre de lauriers, ses anciens décorés se reposer sur les leurs, et jouir d'une considération due à leur service, à leur expérience et à leur âge. Ces distinctions sont au contraire pour lui une perspective agréable et consolante. Il se dit à lui-même : quand j'aurai perdu ma jeunesse et mes forces, l'estime et la considération m'attendent au bout de ma carrière. Tel est, tel a été de tout temps notre régime, tel il doit être toujours. Les Élèves dans nos Écoles, les Maîtres

²⁴ Le *Discours des agréés* du 6 mars 1790 (texte 34) était signé par huit agréés ; ils ne sont pas plus nombreux à avoir souscrit au *Mémoire sur l'Académie*.

²⁵ Ces termes n'apparaissent pas dans les Statuts de 1777, même s'il y est affirmé que « Nul ne pourra remplir une place d'Académicien, s'il n'est de bonnes mœurs [...] » (article 28).

²⁶ Ordre militaire, fondé en 1693, décerné aux officiers les plus méritants après avoir servi 20 ans. Il donnait la plupart du temps droit à une pension.

dans l'Académie, doivent sans cesse aspirer à monter, les uns en obtenant des prix, et les autres des grades ; si l'on s'écarte de ce principe essentiel d'émulation, notre Corps tombera dans l'inertie et le sommeil.

Non seulement, comme nous le disons, pour l'émulation il y aurait de grands inconvénients à tout accorder aux nouveaux venus, mais même cette précipitation pourrait amener des repentirs. Combien en a-t-on vu briller pendant quelques années, comme des météores, et disparaître pour jamais ? Il faut donc prendre conseil du temps, pour appeler les Modernes à l'administration. D'ailleurs tel illustre son corps par de grands talents, à qui il manque celui de le gouverner.

Autre danger ; dans la chaleur de l'âge, et surtout dans la jeunesse des Artistes, dont les passions sont ordinairement vives, on est sujet aux préventions pour et contre. Un jeune homme devenu tout à coup le Juge de son compagnon d'étude peut écouter les insinuations de l'amitié, ou des petites haines.

Enfin, dans tous les temps, nous avons vécu à l'Académie, au moyen de l'École publique, non sous un régime despotique, mais paternel, qui n'existe pas dans les autres Académies, où lorsqu'on y entre, on n'y voit que des égaux et des amis, tandis que dans la nôtre nous avons pour confrères les Maîtres sous la discipline desquels nous avons étudié. L'éducation pour l'art que nous recevons de nos Anciens nous inspire pour eux du respect et de la reconnaissance, comme les Anciens sont attachés aux Modernes parce qu'ils regardent leurs talents comme le fruit de leurs leçons.

Ne pourrait-on pas perdre à changer un si bel ordre de choses ? Ceux qui s'en plaignent sont des fils ingrats qui veulent se mettre à la place de leurs pères, qu'ils déclarent incapables de remplir leurs emplois, comme si l'expérience de nos fautes même ne nous affermissait pas dans nos principes, comme si ceux à qui l'âge a ôté l'exécution n'avaient pas la faculté de donner d'excellentes leçons à la jeunesse à qui d'ailleurs ils en imposent par leur âge, comme si l'âge même détruisait tout à fait le talent. Oublient-ils, ces ingrats, que Le Brun a fait les batailles d'Alexandre²⁷ à 60 ans, et que le Directeur actuel de

²⁷ Les dates précise d'exécution des œuvres sont incertaines, mais Le Brun a peint les différents tableaux du cycle entre 1661 et 1669. Né en 1619, il avait entre 42 et 50 ans.

l'Académie²⁸ fait encore, à 74 ans, des ouvrages où les jeunes peuvent puiser des leçons. Ces jeunes, quand la vieillesse viendra les assaillir, trouveraient-ils bon qu'on leur ôtât les logements et les grâces dont ils jouissent pour les donner à d'autres ?

Si leurs talents sont transcendants, qu'ils enfantent de nouveaux chefs-d'œuvre, qu'ils brillent avec plus d'éclat encore dans les expositions publiques, nous faisons des vœux pour leur gloire. Qu'ils forment d'excellents Élèves, qu'ils acquièrent de la célébrité et des richesses, personne ne leur en interdit les moyens ; car qu'importe au Public, que leur importe à eux-mêmes d'être gradués dans le corps ? Le plus beau grade est le talent. Qu'ils le mettent à profit tandis qu'il est dans toute sa force. Leur temps sera mieux employé qu'à mordre le sein de leur mère, qu'à vouloir, sous le faux prétexte de la liberté, mais par un esprit de domination, élever autel contre autel.

Mais puissent-ils, ramenés à des idées plus saines et plus fraternelles, attendre, sans marquer d'impatience, que les places d'honneur soient vacantes ! Ils y seront sûrement appelés, car il n'est jamais arrivé qu'un Artiste d'un vrai mérite ne soit point entré dans la classe administrative et délibérative des Officiers.

Nous avons promis plus haut de donner la raison du grand nombre des Officiers et d'une classe administrative. Elle est simple, ce sont les besoins de ses Écoles et la quantité de ses Membres : puisque le Corps est illimité, il est nombreux et dès lors il a besoin d'une administration pour le régir. Tous ses Membres ne pourraient pas être tous Administrateurs : le trop grand nombre d'administrateurs embarrasse et ralentit l'administration. L'Assemblée Nationale a reconnu ce principe dans l'organisation des Municipalités, puisqu'elle a rendu la classe administrative et délibérative bien moins nombreuse que celle consultative. Elle n'a créé que seize Administrateurs et le Maire pour toute la Capitale. En fait de corps politique, plus la masse est grande, moins il faut de moteurs pour éviter la confusion.

De peur de trop étendre l'analyse du régime de l'Académie, nous renvoyons à la lecture des Statuts, c'est là que des esprits calmes et non prévenus verront partout, à quelques changements près qu'amènent les circonstances, des règles sages de

²⁸ Joseph-Marie Vien (1716-1809) exposa en 1787 les *Adieux d'Hector et Andromaque* (Paris, musée du Louvre). Il exposa encore en 1789 *L'Amour fuyant l'esclavage* (Toulouse, musée des Augustins).

discipline et des précautions pour prévenir le relâchement et pour entretenir le zèle et le travail.

Mais, avant de finir, pour disculper les Officiers de l'Académie de l'accusation de tyrannie envers les Académiciens leurs confrères, nous allons exposer les faits, qui ont été dénaturés dans un écrit intitulé : *Mémoire sur l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture par quelques-uns de ses Membres*. Plusieurs journaux mal informés ont été l'écho des mal intentionnés, les auteurs de ces papiers périodiques seront convaincus qu'ils ont été trompés. [...] ²⁹

NOTE SUR LES AGRÉÉS.

C'est en vain que les Agréés prétendent former une troisième Classe dans l'Académie. Leur état est purement précaire, puisqu'ils peuvent le perdre d'un jour à l'autre, par incapacité ; et la loi même qui leur a accordé des avantages, les retire au bout de trois ans, s'ils ont négligé l'exécution de leur morceau de réception. Rien pour eux n'a le caractère d'un droit constant. Tout à leur égard est de grâce et de condescendance ; si on leur a permis d'exposer leurs œuvres au Salon, c'est dans le louable dessein de faire connaître leurs talents au Public, s'ils étaient ci-devant imposés à la Capitation avec le corps, c'était pour leur en alléger le poids. Ils ne sont point dénommés dans l'Almanach royal, comme faisant partie du Corps, c'est une Classe d'Expectants. Elle n'a eu une sorte d'existence et ne s'est accrue que par les circonstances, et par la bienveillance naturelle de l'Académie pour tout artiste qui donne des preuves de talent.

Qu'il soit permis, en deux mots, de remonter à l'origine. Ceux qui connaissent l'histoire de l'établissement de l'Académie savent combien elle a été tourmentée à sa naissance et plus de cent ans après par la Maîtrise de Saint-Luc. À peine un Artiste arrivait-il de Rome que les Maîtres Peintres couraient chez lui escortés d'un Commissaire et de ses suppôts. Alors ces Artistes, presque tous élèves de l'Académie, se réfugiaient vers elle. Ils apportaient de leurs Ouvrages, si on était content, on leur ordonnait des morceaux de réception ; les Maîtres Peintres, indignés de ce que ces artistes leur échappassent, allaient jusqu'à signifier à l'Académie que, passé tel temps, ils ressaisiraient ses

²⁹ Nous avons coupé ici le récit lénifiant du conflit au sein de l'Académie rédigé par Renou, que l'on trouvera dans la publication en ligne.

Élèves ; l'Académie, pour imposer silence à leurs persécuteurs, couvrit ses élèves de ses ailes et leur permit de se dire Peintres et Sculpteurs du Roi provisoirement, malgré les Statuts qui disent expressément que nul ne prendra ce titre qu'il ne soit admis dans la Compagnie, et que nul n'est censé du Corps qu'il n'ait ses Lettres de provisions, qui ne lui seront délivrées qu'après qu'il aura donné son morceau de réception.

Cette condescendance a produit un grand abus, le plus dangereux de tous, le sommeil de l'émulation. Que se sont dit alors à eux-mêmes les Agréés : on nous permet de nous dire Peintres et Sculpteurs du Roi, nous exposons nos ouvrages au Salon, et qu'aurons-nous de plus, étant de l'Académie ? Très peu de chose. Nous nous épargnons d'ailleurs la fatigue et les frais d'un morceau de réception et l'inquiétude de son succès ; et là-dessus ils se sont endormis. Ce fait incontestable prouve bien d'une manière invincible qu'il faut se garder, dans une Compagnie active comme la nôtre, d'accorder trop aux nouveaux venus. Le même sommeil prendrait aux Académiciens si, d'entrée de jeu, ils jouissaient de la voix délibérative dans tous les cas.

Puisque le Roi, en 1776, a, comme nous l'avons dit, rendu la liberté aux Arts, il ne semble plus y avoir de raison pour laisser subsister désormais la classe somnifère³⁰ des Agréés.

Signé, RENOU, Peintre du Roi et Secrétaire perpétuel de son Académie de Peinture et de Sculpture.

³⁰ L'auteur de la *Lettre d'un artiste* (texte 107) ironise à propos de cette formule : « *l'esprit des statuts* l'appelle somnifère, on ne sait pas pourquoi ; car, ou l'auteur ignore le sens de ce mot, qui n'est applicable qu'à ce qui provoque le sommeil comme, par exemple, un écrit où l'on ne trouverait que des grands mots, qui ne satisferait sur aucun des principes qu'on aurait avancés ; ou il a voulu dire que les agréés sont dans un état de sommeil ; ce qui ne s'exprime jamais par *somnifère*. Quant à l'imputation, il n'est pas en droit de la faire aux agréés sur l'exercice de leurs talents. Mais elle peut être fondée seulement sur leur peu de courage à braver tous les désagréments qu'offrent les lois de l'académie sur les réceptions. »

TEXTE II

Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'académie ou d'école publique et d'un système d'encouragements*, Paris, Desenne, [janvier] 1791.

L'ACADÉMIE ET LA THÉORIE DES MILIEUX

La ré-institutionnalisation du monde artistique dans les Considérations sur les arts du dessin de Quatremère de Quincy

Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) fut le seul auteur à construire un véritable discours théorique durant les débats de la période révolutionnaire au sujet de la nécessité et de l'organisation des académies artistiques. Ses écrits se situent donc en net contraste avec la majorité des autres textes, généralement rédigés par des artistes, ou quelquefois par des hommes politiques relativement peu informés sur les questions qu'ils traitaient. S'il est vrai que quelques artistes – tels Antoine Renou, Jean-Bernard Restout et Jean-Baptiste-Claude Robin – maniaient la plume avec dextérité, la plupart de leurs collègues n'avaient visiblement pas l'éducation nécessaire, ou du moins l'habitude d'écrire des dissertations développées. Dans tous les cas, Quatremère – qui, outre des études de droit, avait reçu une formation artistique dans l'atelier du sculpteur Guillaume II Cousin¹ – se démarque non seulement par l'aisance de son argumentation, mais surtout par l'ancrage de cette dernière dans une réflexion particulièrement développée. Son texte, répondant à des traditions intellectuelles plus anciennes et trouvant des échos dans des écrits récents, prend donc une importance historique, non seulement dans le contexte des débats révolutionnaires, mais également au sein du développement de la théorie artistique occidentale.

Les *Considérations sur les arts du dessin en France* de janvier 1791² (le premier – et le plus important – des textes publiés par Quatremère durant

¹ Malgré une récente explosion de la littérature sur Quatremère, l'ouvrage de René Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788-1830)* (Paris, 1910), reste la meilleure étude globale de sa carrière. Au sujet des années de formation et de jeunesse, voir surtout les p. 1-10.

² Le texte est étudié, avec plus ou moins de précision, dans les ouvrages suivants : R. Schneider, 1910, p. 151-163 ; Yvonne Luke, « The Politics of Participation : Quatremère de Quincy and the Theory and Practice of "Concours publiques" in Revolutionary France 1791-1795 », *Oxford Art Journal*, 10, 1,

le débat des années 1789-1793) cherchent avant tout à établir plusieurs principes fondamentaux, à partir desquels l'auteur déduit l'organisation générale d'une institution qu'il juge nécessaire au bon développement du monde artistique révolutionnaire. La grande majorité des écrits de ses adversaires, en revanche, sont soit des interventions dans des controverses, soit des propositions précises de nouveaux statuts pour l'Académie ou pour une nouvelle institution devant la remplacer³. Quatremère prolonge par des textes ultérieurs et plus courts sa participation à ces débats : sa *Suite aux Considérations sur les arts du dessin* est avant tout une âpre critique du projet institutionnel rédigé par les académiciens non-officiers⁴ ; sa *Seconde Suite aux Considérations* discute également les défauts des projets de ses rivaux, en présentant dans les détails l'organisation académique qu'il préconise, qu'il appuie sur les fondements théoriques développés dans les *Considérations* ; enfin les *Réflexions nouvelles sur la gravure* répondent aux objections que des graveurs lui ont faites en présentant sa conception de cette pratique artistique⁵. Ces publications lui attireront quelques réponses – parfois virulentes – de la part d'autres intervenants du débat⁶.

Quoique Quatremère lutte seul – alors que les artistes, qui se divisent en plusieurs factions, invoquent souvent le nombre de signatures récoltées comme preuve de leur légitimité –, il n'est pas pour autant un radical proposant des solutions extrêmes. On reconnaît ainsi dans le projet de Quatremère de nombreux éléments déjà en place dans l'Académie existante, et il insiste sur le fait qu'aucun des académiciens actuels ne perdrait sa place dans son système. Par rapport à des projets comme celui de la Commune des arts, proposant la suppression totale de l'Académie, Quatremère se montrait ainsi presque conservateur. Cependant, l'on relèvera dans le projet de Quatremère un recentrement vigoureux de l'Académie sur sa fonction

1987, p. 15-43 ; Thomas Rowlands, *Quatremère de Quincy : The Formative Years, 1785-1795*, Ann Arbor, 1987, p. 80-137 ; Jeanne Laurent, *À propos de l'École des Beaux-Arts*, Paris, 1987, p. 52-53 ; Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*, Cambridge MA / Londres, 1992, p. 158-165 ; et Louis A. Ruprecht, *Classics at the Dawn of the Museum Era : The Life and Times of Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849)*, Londres / New York, 2014, p. 36-43 (d'autres chercheurs, dont les références aux *Considérations* apparaissent de manière plus ponctuelle au sein d'articles thématiques, seront cités au fil de cette introduction). Ces ouvrages résument parfois bien les *Considérations*, ou les replacent efficacement dans leur contexte politique (Lavin) ou institutionnel (Schneider, Luke, Rowlands). Cependant, ils n'abordent guère la construction intellectuelle effectuée par Quatremère sur la base de principes théoriques. Cette introduction se propose de combler cette lacune.

³ Les *Mémoire et plan relatifs à l'organisation d'une école des Beaux-arts qui ont le dessin pour base* de Garnerey et Ollivier (Texte III), cependant, proposent également une construction rhétorique à partir de principes, quoique ceux-ci soient moins complexes que ceux de Quatremère.

⁴ Quatremère reproche notamment à ce texte d'avoir été rédigé sans « l'ombre d'un principe », soulignant ainsi le contraste entre ses propres écrits et ceux de ses rivaux.

⁵ Textes 98, 105, 113.

⁶ Textes 107, 108, 116 et 117 (publié ici texte V).

d'enseignement, une limitation du nombre de places académiques, l'ouverture du Salon aux artistes non-académiciens, ainsi que l'instauration d'un système de concours censé garantir un jugement équitable.

Les *Considérations* proposent de rassembler toutes les écoles des arts du dessin – l'Académie de peinture et de sculpture, l'Académie d'architecture, l'École des Ponts et chaussées et l'École gratuite de Bachelier – au sein d'une même institution. Cependant, malgré cette réunion des arts, l'argumentation de Quatremère se restreint surtout à la peinture d'histoire et à la sculpture : même l'architecture – un art majeur sur lequel Quatremère avait déjà rédigé plusieurs textes importants – est étonnamment négligée dans les *Considérations*. Cela n'empêche pas que les principes théoriques développés dans ce texte aient déjà été présentés dans plusieurs notices des volumes « Architecture » rédigés par Quatremère pour l'*Encyclopédie méthodique* (1788)⁷. Cependant, un grand nombre de ces principes ne sont pas nouveaux, et il est souvent possible de retracer leur généalogie. Plusieurs d'entre eux proviennent des écrits de Johann Joachim Winckelmann⁸ : bien que Quatremère ne nomme jamais explicitement l'antiquaire allemand, la référence relevait probablement, dans certains cercles, de l'ordre de l'évidence. D'autres idées circulant dans l'Europe des Lumières peuvent également être identifiées, et remontent parfois à des époques plus éloignées : la *République* de Platon, par exemple, fait l'objet d'une citation directe.

La présente introduction aux *Considérations* se proposera donc l'analyse du système conceptuel mis en œuvre dans l'argumentation de Quatremère. Il s'agira surtout de comprendre l'enjeu central du système proposé par le théoricien, à savoir le rôle essentiel qu'il assigne à la future Académie au sein d'un milieu qu'il considère défavorable aux arts. De là se dessine également un rapport inédit entre une théorie historique de l'art et l'idée d'une société future rendue possible par les principes révolutionnaires. Mais tout d'abord, la publication des *Considérations* doit être replacée au sein de la carrière de Quatremère, afin de cerner ce que pouvait être son importance stratégique.

Quatremère de Quincy, les Considérations et la construction d'une carrière

Pour Quatremère, encore relativement jeune, l'intégration d'une réflexion théorique pleinement développée dans un écrit sur des questions

⁷ Voir Marina Leoni, *Quatremère de Quincy e l'Encyclopédie méthodique. La storia dell'architettura tra erudizione et teoria*, Milan, 2018. Quatremère les aborde surtout dans les pages 49-53 de l'article « Antique » et dans l'article « Climat », p. 697-700.

⁸ Cela a déjà souvent été noté. Voir par exemple Chiara Savettieri, « "L'art ne reproduisait pas seulement, mais il créait les dieux." Quatremère de Quincy entre archéologie, histoire de l'art et approche anthropologique » in *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, 2009, <https://journals.openedition.org/actesbranly/82> (27.07.2018) ; et Jasper Rasmussen, « Continuity and Destruction : Quatremère de Quincy and History » in Uwe Fleckner, Maike Steinkamp et Hendrik Ziegler (dir.), *Der Sturm der Bilder : Zerstörte und zerstörende Kunst von der Antike bis in die Gegenwart*, Berlin, 2011, p. 88.

d'organisation institutionnelle était un moyen de renforcer sa réputation et de démontrer ses compétences. La seconde moitié du XVIII^e siècle vit une explosion du nombre de publications – qu'il s'agisse d'ouvrages complets ou de simples pamphlets – et ainsi l'éclosion d'une opinion publique⁹. Pour les hommes de lettres, cette culture de l'imprimé présentait non seulement un potentiel économique, mais parfois également l'occasion de se forger une renommée en peu de temps¹⁰. Justement, Quatremère était l'auteur des volumes « Architecture » de l'*Encyclopédie méthodique* et était déjà intervenu dans deux débats publics¹¹ lui assurant une première notoriété.

En revanche, son essai *De l'architecture égyptienne* – quoique primé en 1785 au concours de l'Académie des inscriptions et belles-lettres – ne serait publié qu'en 1803 sous une forme modifiée¹². Ce texte affiche cependant une ressemblance significative avec les *Considérations* de 1791 : la recherche d'une forme de reconnaissance intellectuelle selon les normes propres aux académies d'érudits et d'hommes de lettres. En effet, Quatremère, après le premier *Avertissement* ouvrant les *Considérations*, pose une question : « La France a-t-elle besoin d'entretenir à ses frais une académie ou école publique des arts du dessin ? Et quel serait le mode le plus avantageux à adopter dans une semblable institution ? » Cette interrogation, constituant un paragraphe isolé du texte, prend la forme des questions posées par les académies à l'occasion de concours. On citera par exemple, outre le concours sur l'architecture égyptienne remporté par Quatremère, le cas fort connu de la dissertation de Rousseau pour le concours de l'Académie de Dijon en 1750. La structure et le contenu des *Considérations* correspondent précisément aux caractéristiques de cette typologie textuelle : c'est ainsi que les deux *Suites aux Considérations* se révèlent nécessaires afin de proposer les détails d'organisation qui n'auraient pas leur place dans la dissertation académique que constituent les *Considérations* elles-mêmes. Le choix qu'effectue Quatremère de recourir à cette forme rédactionnelle – à la différence des autres participants au débat sur l'Académie de peinture et de sculpture – révèle son ambition de s'établir une réputation politique et intellectuelle.

Cependant l'auteur, en écrivant non seulement sur des enjeux de théorie et d'histoire de l'art, mais également sur l'application pratique et institu-

⁹ L'importance de celle-ci est relevée par Quatremère lui-même dans sa *Seconde Suite aux Considérations*, texte 105.

¹⁰ En ce qui concerne la peinture, voir Thomas Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven / Londres, 1985. Pour l'architecture, voir Richard Wittman, *Architecture, Print Culture, and the Public Sphere in Eighteenth-Century France*, New York / Londres, 2007.

¹¹ Le premier de ces débats concernait la conservation de la fontaine des Innocents au moment de la destruction du cimetière et de l'église du même nom. L'intervention de Quatremère joua un rôle significatif dans cette opération. Voir David Gilks, « The Fountain of the Innocents and its place in the Paris cityscape, 1549-1788 » *Urban History*, 45, 1, février 2018, p. 49-73. Le second débat, lié au mandat de Quatremère auprès de la Commune de Paris, concernait la censure théâtrale, au sujet de laquelle il publia en 1790 un *Discours sur la liberté des théâtres*. Voir aussi R. Schneider, 1910, p. 3-5.

¹² Au sujet de ce texte et de ses implications théoriques plus larges, voir S. Lavin, 1992.

tionnelle qui devait en être tirée, tentait de se définir un rôle nouveau dans le monde artistique français. À la différence d'un Winckelmann ou d'amateurs associés à l'Académie de peinture et de sculpture, comme par exemple Claude-Henri Watelet, Quatremère ne se borna pas à des écrits théoriques, mais chercha à imposer un système aux artistes. Il est possible qu'il ait eu en tête, lors de la rédaction des *Considérations*, la création de postes nouveaux qu'il pourrait éventuellement occuper lui-même, comme le suggéra Antoine Renou, secrétaire de l'Académie¹³. Si son argumentation est tout d'abord qu'un environnement idéal serait propice à une croissance naturelle des arts, qui seraient ainsi enseignés uniquement dans les ateliers, il déplore que cette solution ne soit pas envisageable en France et que l'Académie, ainsi que la centralisation d'un enseignement théorique complémentaire à la pratique, soit une nécessité. Mais, en insistant sur ce dernier aspect, au sein d'un écrit qui démontre justement ses propres aptitudes théoriques, Quatremère se profilait implicitement comme étant l'homme de la situation. La suite de sa carrière, notamment au sein de l'Institut, tend à confirmer cette hypothèse. Le théoricien cherchait-il donc à former une institution qui réponde aux besoins de ses ambitions personnelles ?

Ces dernières, cependant, ne se limitaient pas au monde artistique. Quatremère avait déjà obtenu des responsabilités auprès de la Commune de Paris en 1789-1790, et allait être élu à l'Assemblée nationale le 21 septembre 1791 ; l'un de ses arguments politiques étant l'ambition affichée de représenter les intérêts de l'art et des artistes¹⁴. Les *Considérations*, ici aussi, pouvaient être profitables à la cause du théoricien, en démontrant son éloquence, sa capacité de réflexion, ainsi que sa connaissance du système de comités et de règlements propre à toute administration. Cependant, ce texte a pu se révéler encore plus utile à l'élection de Quatremère pour une autre fonction gouvernementale, au sein du Comité d'instruction publique, quelques mois après la publication des *Considérations*¹⁵. Il y côtoierait Charles-Gilbert Romme et Nicolas de Condorcet. La publication préalable d'un long texte sur l'organisation d'une académie dévolue à l'enseignement des arts ne pouvait que soutenir la candidature de Quatremère à ce comité, le plaçant au sein d'une réflexion plus vaste sur le rôle d'un système d'éducation nationale.

Ainsi, si Quatremère de Quincy développe d'une manière aussi approfondie son système théorique et les implications de celui-ci pour l'enseignement et l'encouragement des arts, c'est probablement parce que – outre ses convictions personnelles, et même le statut intellectuel que peuvent lui apporter les *Considérations* – ces dernières sont en mesure de faciliter ses ambitions au sein d'institutions d'une importance nationale. De plus, la nature même de ses principes répond pertinemment à certaines des préoccupations artistiques et politiques les plus significatives de son époque.

¹³ Voir la *Lettre d'Antoine Renou à Vergniaud*, texte 136.

¹⁴ R. Schneider, 1910, p. 4-7.

¹⁵ *Ibid.*, p. 5.

La théorie historico-climatique des milieux et l'impossibilité du modèle grec

Le principe fondamental sur lequel Quatremère construit l'argumentation de ses *Considérations* est celui de la théorie des milieux. Cette dernière est elle-même issue de la théorie des climats, comportant de nombreuses variantes selon les auteurs, mais affirmant principalement que la latitude et donc la température d'une zone géographique déterminent le tempérament et le comportement de ses habitants. Cette construction intellectuelle remontant à l'Antiquité permet de placer la Grèce au centre, dans une situation privilégiée, alors que les régions plus chaudes ou plus froides pâtissent des défauts de leur climat : comme l'affirme Aristote, « les peuples des régions froides [...] sont pleins de courage, mais manquent plutôt d'intelligence et d'habileté », alors que ceux de l'Asie se trouvent dans une situation exactement inverse. Quatremère, reprenant à son compte cette théorie, trace ainsi une relation de causalité entre les latitudes respectives de la Grèce et de la France et la qualité des productions artistiques de ces deux pays :

[En France,] rien ne tend en général à produire chez les hommes cet ébranlement des fibres, cette sensibilité d'organes, cette effervescence des esprits animaux qui, sous les zones plus enflammées, exaltent tous les essors de la pensée, portent l'esprit aux écarts de la fantaisie, à tous les jeux de l'invention et aux plaisirs si puissants de l'imitation.

Cependant, le climat ne fait pas tout et l'art est soumis à une évolution cyclique : de même que Winckelmann dans sa périodisation de l'art grec, Quatremère voit ainsi dans toutes les grandes cultures artistiques une phase de progrès, suivie d'un âge d'or et d'un déclin inévitable. Mais s'il applique ce schéma à la France moderne aussi bien qu'à la Grèce antique et à l'Italie de la Renaissance, il considère néanmoins que le siècle de Louis XIV – âge d'or du cycle français – est très inférieur aux deux autres siècles. La France, n'ayant initialement pas produit un développement complet des arts, mais simplement importé d'Italie une pratique qui était déjà en phase de déclin, a donc uniquement pu procurer aux arts une « vieille jeunesse [qui] fut de peu de durée », avant la corruption culturelle caractérisant le règne de Louis XV. Cette vision cyclique ne peut conduire Quatremère qu'à une forme de pessimisme :

Ou je me trompe fort, ou les mœurs, la civilisation, l'expérience et les progrès de l'esprit de calcul, ont amené les choses en France à ce point qui semble avoir beaucoup dépassé l'époque favorable à l'invention dans les arts.

On observera cependant, dans cette dernière citation, l'introduction de plusieurs notions supplémentaires, dont notamment celles de progrès et de mœurs. En ce qui concerne ce dernier sujet, Quatremère intègre à son discours les considérations de Rousseau sur l'homme social et l'homme de nature, insistant surtout sur la dégénérescence du premier. La conséquence en est que la correspondance entre le caractère physique et le caractère

moral des hommes n'existe plus. Quatremère, évidemment, oppose cette situation à un état primitif qu'il imagine avoir existé, dans lequel les figures humaines héroïques réunissaient à la fois les qualités physiques et morales. Le problème que pose ce divorce entre les qualités, du point de vue des arts, est que ces derniers doivent être un miroir de la réalité contemporaine. De ce point de vue, le déclin artistique du dix-huitième siècle n'est pas dû à la défaillance des artistes mais à une dégénérescence du modèle :

[...] lorsque les choses en seront venues dans une société, au point que le chef d'une armée pourra être un homme chétif, faible et même contrefait, sans cesser d'être digne de ce poste, lorsqu'enfin on peut être dans ce genre un grand homme sans être un homme grand, dites que cette société a passé l'époque des mœurs favorables aux arts d'imitation.

La Grèce antique, en revanche, constituait un milieu idéal pour les arts en raison non seulement de son climat ou de son cycle historique, mais également de son « degré de civilisation analogue au rapport exact des facultés morales avec les facultés physiques dans l'individu ».

Ces principes de l'histoire cyclique et du rapport art-mœurs viennent s'ajouter à la théorie des climats pour en faire, finalement, une théorie historico-climatique des milieux. Cependant, cette vision – jusqu'ici assez cohérente – va à l'encontre d'autres idées qui risquent de la contredire, mais restent pourtant nécessaires à l'argumentation de Quatremère. Il est ainsi amené à évoquer une notion de progrès qui semble s'opposer à la vision cyclique de l'histoire qu'il développe ailleurs. Combinée à l'idée de régénération, cette notion s'inscrit dans le contexte révolutionnaire, et témoigne d'une confiance en l'avenir. Cependant, si le théoricien considère que son siècle a été une période de « progrès de la société, des lumières, des sciences, de l'esprit méthodique qui en résulte », il en dissocie les arts, qui n'ont fait que décliner depuis le règne de Louis XIV. Quatremère va jusqu'à formuler un système de correspondance inverse, presque fataliste, selon lequel « les progrès de la raison [...] vont toujours en sens contraire de ceux de l'imagination ». D'autres passages des *Considérations*, cependant, contredisent ce principe : conformes à l'opinion publique, ils évoquent même une restauration des arts sous Louis XVI. Une dichotomie apparaît, que le théoricien ne parvient pas entièrement à résoudre.

L'objectif de Quatremère est surtout de poser un cadre théorique qui lui permette de justifier son projet de refonte de l'Académie. Naturellement, ce projet est facilité par l'insistance des *Considérations* sur une vision pessimiste de la situation des arts en France, ainsi que de son évolution future si le plan de l'auteur n'est pas suivi. Ayant donc construit son système théorique, proposant plusieurs principes issus de l'histoire générale et de l'histoire de l'art occidentales, Quatremère peut identifier et justifier les besoins actuels de la France en matière de formation artistique. La profondeur de son analyse est un moyen de différencier ses propositions de celles de ses rivaux dans le débat sur l'Académie : Quatremère, en démontrant que ses

principes sont issus d'une observation des cultures anciennes, est implicitement à même d'identifier les mesures à adopter durant la nouvelle phase historique s'ouvrant en France.

L'Académie comme palliatif

Le cadre théorique énoncé par Quatremère est foncièrement déterministe. S'opposant notamment à la tradition d'une histoire de l'art insistant surtout sur les vies d'artistes, il ne cite jamais l'action de grandes figures culturelles. Chez Quatremère, l'essor et le déclin artistiques sont presque inévitables, causés par des facteurs environnementaux (que ceux-ci soient naturels, sociaux ou politiques) sur lesquels la volonté humaine a très peu de prise. D'où la vision pessimiste de la situation française, et une résignation à un niveau artistique inévitablement inférieur à celui de la Grèce antique, mais n'excluant cependant pas la possibilité d'une modeste ambition :

Si donc, nous rabattant à une échelle de perfection proportionnée aux facultés modernes, nous envisageons les arts dans un point de vue subordonné, peut-être trouvera-t-on qu'un peuple actif, industriel, porté à la vanité et au luxe, placé sous un climat qui ne repousse ni la volupté ni les idées riantes, doué en général de l'esprit d'imitation, sans prétendre à ces hautes conceptions, qu'il n'est peut-être plus possible à l'homme d'atteindre dans les arts, ne saurait se condamner à la nullité dans ce genre.

Tout espoir n'est donc pas perdu : la limite du déterminisme de Quatremère réside justement dans sa compréhension de son fonctionnement, et de la possibilité de manipulation de l'évolution artistique du pays qui peut en être tirée. Quatremère est donc la personne qui pourra résister – quoiqu'à une échelle réduite – au déterminisme qu'il a lui-même décrit.

Ainsi, l'enjeu pour la France est d'éviter la médiocrité à laquelle son milieu condamnerait les arts s'ils étaient laissés à leur cours naturel. Il s'agit donc, par le moyen d'une Académie refondée, de créer de manière artificielle – et à petite échelle – un environnement meilleur, permettant de pallier ces écueils. Comme le résume Quatremère lui-même, « lorsqu'en certains pays, on veut avoir des orangers, il faut bien avoir des orangeries. » Il s'oppose ainsi à une forme de libéralisme dont les défenseurs affirment que l'on doit « abandonner à elle-même la destinée des arts » : selon eux, si la France n'a pas « de par elle-même de quoi offrir aux arts assez d'aliments naturels », on n'obtiendra – grâce aux secours artificiels – que « les produits dégénérés de votre culture factice. » Quatremère, à ces propos, répond surtout que le risque de perdre les arts est trop important, notamment en raison de leur apport économique à la nation.

De même, il refuse l'argumentation de certains (des anonymes en réalité facilement identifiables : la Commune des arts) qui considèrent que l'enseignement académique doit être supprimé et entièrement remplacé par la

formation en atelier¹⁶. Quatremère est prêt à reconnaître que la Grèce antique et l'Italie renaissante, sans institutions artistiques, avaient produit un art supérieur à celui des nations modernes avec leurs nombreuses académies. Cependant, s'il est entièrement d'accord avec le principe de ses opposants, il considère que celui-ci s'appliquerait mal à la situation française, où il n'y aurait pas suffisamment de moyens privés engagés dans l'art pour assurer le fonctionnement adéquat du système d'enseignement en atelier. Ainsi, le développement artistique ne nécessite pas uniquement un climat favorable ou une situation propice dans un cycle historique, mais également – d'une manière plus pragmatique – des moyens financiers provenant idéalement d'une demande sociale, lesquels peuvent cependant être remplacés par la mise en place d'une Académie soutenue par l'État et de travaux d'encouragement.

Le corollaire principal de cette assertion est que, malgré la supériorité d'un enseignement qui s'effectuerait purement par la pratique, la rareté des commandes en France signifie que des cours de théorie sont nécessaires. Seule une académie centralisée enseignant une théorie philosophique analogue à celle de Quatremère permettrait qu'on « agrandisse tous les ressorts de l'émulation, [et] qu'on anoblisse, par un cours libre et simple d'instruction, les objets d'enseignements. » Une école créant cet état d'esprit, et favorisant donc l'excellence artistique, se démarquerait du milieu qui l'entoure, pour former un milieu privilégié – car artificiel – d'où pourrait se diffuser la qualité artistique. Cette dernière ne serait pas uniquement profitable au développement des beaux-arts, mais également de toutes les formes d'artisanat et d'industrie intégrant une composante visuelle :

[...] ayez un foyer d'invention où l'esprit d'un petit nombre d'êtres privilégiés s'échauffe par les plus hautes méditations à la recherche du beau le plus idéal ; ayez un *maximum* d'invention, d'où, de proche en proche, le goût du beau gagnera jusqu'aux derniers produits de la main.

Ce commentaire se situe finalement dans un débat sur l'utilité des arts, et donc d'une Académie, au sein d'une société plus vaste, et même de l'économie nationale. La question est d'une importance capitale dans les *Considérations* : l'Avertissement ouvrant ce texte pose la question de l'utilité des académies, et les dernières pages se concentrent sur les bienfaits sociaux que peuvent apporter des œuvres d'art publiques. De tels enjeux étaient importants dans les débats révolutionnaires sur l'Académie, dont l'un des objectifs principaux était de convaincre les autorités politiques d'encourager financièrement les arts. Quatremère, comme ses adversaires, insiste donc sur la nécessité d'un niveau artistique élevé permettant le maintien de la qualité des produits de manufacture exportés par la France dans l'Europe entière. Par le débat sur l'Académie, la balance commerciale de la Nation – ainsi que sa compétitivité à l'échelle internationale – était en jeu. Et par un investissement étatique dans ce « foyer d'invention » central, on pouvait

¹⁶ Voir texte IV.

espérer des retombées artistiques et financières pour l'ensemble du pays. Cesser les subsides à l'enseignement artistique, au nom d'une expérimentation libertaire sur la qualité artistique que pourrait produire le milieu français par des moyens « naturels », était donc une opération trop risquée pour être envisageable. La théorie de Quatremère était que la France garderait probablement toujours un environnement peu favorable aux arts, et aurait donc tout intérêt à stimuler continuellement leur développement, si nécessaire par des moyens artificiels.

Principes révolutionnaires et société future

L'utilité des arts pour la France, cependant, ne se borne pas au domaine économique. Selon Quatremère, leur importance s'étend encore aux enjeux de renom national, l'État pouvant « mettre à contribution, pour sa gloire, les talents consommés qu'[il] a fait naître. » Et, d'une manière peut-être encore plus significative en cette période révolutionnaire, les arts peuvent avoir une utilité sociale en contribuant à la diffusion des idées nouvelles. Pour que l'art puisse être profitable à cette évolution, il ne sera plus réservé à l'aristocratie, mais pourra – et devra – être accessible à l'ensemble des citoyens¹⁷. La première application pratique de ce principe consisterait à replacer les statues des grands hommes de la France, commandées par d'Angiviller au nom de Louis XVI, dans les places publiques des villes où ils sont nés. Servant en partie à justifier le financement de l'Académie et de travaux d'encouragement par les impôts nationaux, le transfert assurerait à cet investissement monétaire des retombées morales dans les provinces.

L'analyse qu'effectue le théoricien des rapports entre arts et mœurs dans la société révolutionnaire émergente se nourrit bien évidemment des grands principes théoriques développés tout au long de son texte. La nouvelle civilisation, issue de la Révolution, contribuera à la création d'un milieu plus favorable à la création artistique, du moins en ce qui concerne le sujet des œuvres. Ainsi, les mœurs, « épurées par l'action d'un gouvernement libre et moral, repousseront d'elles-mêmes toute image de corruption ». Les œuvres d'art nouvelles qu'elles inspireront donneront à voir « tous les sujets capables de faire naître et de nourrir l'amour de la vertu [et] le sentiment de la liberté ». Cependant, si l'enthousiasme et la confiance suscitées par la Révolution conduisent certains à penser que la France va prochainement entrer dans une nouvelle grande période de l'histoire occidentale – y compris dans le domaine artistique¹⁸ – Quatremère reste plus sceptique. Il

¹⁷ Voir S. Lavin, 1992, p. 159-160.

¹⁸ Voir par exemple la « Réponse du président » dans l'*Adresse des représentants des Beaux-Arts à l'Assemblée nationale, dans la séance du 28 juin 1790*, Paris, 1790. Le président de l'Assemblée nationale s'y adresse à plusieurs artistes parisiens, venus manifester leur inquiétude au sujet du projet de démantèlement du monument à Louis XIV sur la place des Victoires : « Messieurs, les monuments de Louis XIV offrent en tout genre de parfaits modèles ; mais vous les égalerez ; et, dans l'histoire des Beaux-Arts, le siècle d'une grande nation ne le cédera pas au siècle d'un grand roi. »

est vrai qu'il affirme que la forme de gouvernement « la plus propice [au] succès [des arts du dessin] sera sans contredit la forme populaire ou démocratique », avant d'avancer que « vous verrez [alors] les hommes associés, en quelque sorte, à la divinité, faire des choses divines. » Mais le théoricien révèle plus loin qu'il évoque ici, non la France, mais bien la Grèce, avant de se lancer dans une liste des qualités réunies, durant une certaine période, dans ce dernier pays. Cette conjonction parfaite et momentanée ne pourrait jamais se retrouver en terre française, notamment en raison des conditions climatiques. Ailleurs dans les *Considérations*, le théoricien met même en garde contre d'éventuelles dérives artistiques que pourrait engendrer la Révolution française¹⁹ : « plus une nation acquiert [...] l'orgueil d'elle-même, plus elle devient jalouse de consacrer, dans ses monuments, la représentation fidèle de ses mœurs, de ses usages, de ses costumes. L'on prévoit assez [...] combien les sujets nationaux et les tableaux patriotiques pourraient faire gagner les artistes, sans pour cela que les arts en profitassent. » Ainsi, l'opinion globale de Quatremère au sujet des arts en France est « que l'on ne saurait compter assez sur les causes naturelles de leur génération, pour en livrer la destinée à la seule nature des choses, et qu'ils exigent peut-être toujours des moyens étrangers aux pays dont ils sont le produit spontané. » La démocratie naissant en France pourra favoriser les arts en stimulant la demande pour de nouveaux monuments, mais Quatremère reste globalement pessimiste au sujet d'une génération naturelle des arts comparable à celle qui eut lieu en Grèce et en Italie. En cela les *Considérations* se rapprochent de la forme du « métarécit » décrite par Lyotard²⁰. Comme dans d'autres cas célèbres de ce type, le problème essentiel rencontré dans son argumentation réside dans la contradiction entre une vision du monde essentiellement déterministe, d'une part, et d'autre part une injonction à l'action impliquant naturellement une forme de pouvoir d'un individu ou groupe d'individus sur l'histoire.

Desmond-Bryan KRAEGE

Nota : L'Avertissement qui introduit le livre étant publié en italiques, nous avons conservé sa typographie. Les indications sur les sujets abordés, que Quatremère a placées en marge dans le livre, ont été transformées en sous-titres en italique dans notre publication.

¹⁹ Voir aussi T. Rowlands, 1987, p. 90-92.

²⁰ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne : Rapport sur le savoir*, Paris, 1979.

CONSIDÉRATIONS SUR LES ARTS
 DU DESSIN EN FRANCE, SUIVIES
 D'UN PLAN D'ACADÉMIE
 OU D'ÉCOLE PUBLIQUE ET
 D'UN SYSTÈME D'ENCOURAGEMENTS

AVERTISSEMENT

L'Assemblée nationale, par son décret du [20 août 1790, ratifié le 5 septembre 1790]²¹ semble avoir laissé indécise la question relative à l'existence des académies.

Cette indécision n'a pu résulter que du doute qu'elle a conçu sur l'utilité de la part de ces établissements. Prouver leur utilité, serait donc prouver la nécessité de leur existence,

Les académies, telles qu'on les connaît en France, peuvent s'envisager sous trois points de vue.

Du côté de la distinction honorifique qu'elles procurent aux hommes choisis pour en occuper les places.

Du côté de l'encouragement que ces distinctions et la réunion des hommes qui les reçoivent peuvent porter dans la culture des sciences, des lettres et des arts.

Du côté de l'enseignement gratuit et de l'instruction publique.

Plus une académie s'éloignera de ce dernier point de vue pour se rapprocher uniquement du premier, plus son utilité devient indirecte et douteuse.

Plus une académie s'éloignera du premier point de vue, pour se concentrer dans le dernier, moins son utilité deviendra problématique.

L'académie de peinture et sculpture, et celle d'Architecture sont dans ce dernier cas ; elles sont donc du nombre de celles dont l'utilité peut devenir la moins équivoque.

L'assemblée nationale voulut consulter les académies elles-mêmes, en les autorisant à lui présenter leur vœu pour le système de leur organisation.

L'académie de peinture et sculpture s'est vue alors livrée aux plus grandes agitations, et divisée en plusieurs partis.

²¹ Laissé en blanc dans le texte.

La vérité, qui sort ordinairement du choc des opinions, ne sort pas toujours du choc des passions et des intérêts. J'aurais peine à croire que les divers partis qui divisent en ce moment les artistes puissent présenter à l'assemblée nationale autre chose que le résultat de leurs intérêts partiels. Cette assemblée courrait donc le risque d'être trompée ou mal instruite.

C'est dans la vue d'éclairer sa détermination et son jugement, qu'un homme connu par son impartialité sur l'objet des disputes académiques, inaccessible aux craintes comme aux espérances qui décident le plus souvent de l'opinion des partis, versé depuis du temps dans la pratique des arts, constamment occupé de travaux littéraires relatifs à leur théorie, et qui le forcent d'embrasser dans cette partie, depuis les plus petits détails scholastiques, jusqu'aux plus grands rapports spéculatifs, a résolu d'offrir à l'assemblée nationale le fruit de ses réflexions sur la conservation, création, ou amélioration des établissements relatifs à l'enseignement des arts du dessin.

Cette partie de l'enseignement public se liant nécessairement au système général de l'éducation, que l'assemblée nationale est sur le point d'organiser, on a cru ne devoir point épargner à ce mémoire l'étendue nécessaire au développement de tous les genres de considérations morales et politiques qui, jetant de la lumière sur une question importante, peuvent conduire à sa solution.

QUESTION

La France a-t-elle besoin d'entretenir à ses frais une académie ou école publique des arts du Dessin ? Et quel serait le mode le plus avantageux à adopter dans une semblable institution ?

INTRODUCTION

On appelle *arts du dessin*, pour les distinguer des autres arts, ceux qui emploient essentiellement le secours de la main et qui consistent dans l'imitation matérielle et intellectuelle de la nature, soit par le moyen des couleurs, soit par l'entremise de lignes et de contours tracés sur une superficie, ou résultants de la saillie de la matière.

Trois seuls arts ont droit à la dénomination d'*arts du dessin* : la peinture, la sculpture et l'architecture.

Ces trois arts ont des dérivations, mais qui ne sauraient constituer des arts à part. Ainsi ce serait par l'abus et par une suite de l'ignorance des notions élémentaires des arts qu'on ferait un art distinct de la gravure ; la gravure n'est qu'un mode

de peinture²². La différence d'agents et de procédés ne constitue pas un art différent ; autant vaudrait dire que la gravure en pierre dure n'est pas de la sculpture, parce qu'elle emploie le tour au lieu du ciseau. La statuaire formerait aussi un art différent de la sculpture, parce qu'elle emploie les métaux au lieu des pierres. Il n'y a que trois arts essentiellement distincts par la diversité de leur patrimoine, et qui seuls peuvent s'appeler *arts du dessin*. Je les ai nommés.

Ces trois arts dont on ne développera ici ni la nature, ni les principes, ni les éléments, ni les agents, ni les effets, ni les relations réciproques, ont toujours été mis au rang des arts du génie, parce que, malgré ce qu'ils semblent avoir de plus matériel que les autres dans l'objet de leur imitation, cette imitation ne saurait, comme dans les arts de la main, se réduire à l'action servile de copiste ; ils cesseraient d'être ce qu'ils sont, s'ils pouvaient, par n'importe quel secret, devenir le résultat d'une imitation mécanique et de procédés fixes et déterminés. Quoiqu'on appelle aussi ces arts, *arts d'imitation*, c'est plutôt pour les distinguer de ceux où l'invention semble plus indépendante des sujétions de la matière, que pour indiquer en eux une essence insusceptible d'invention. L'imitation, dans les arts du dessin, ne saurait jamais se séparer de l'invention.

Il me serait très essentiel, pour ce que j'ai à dire dans la suite, d'insister sur l'opinion qu'on doit prendre des arts du dessin relativement au génie et à l'invention qui en sont les principaux agents. Je ne me permettrai point cependant sur cet objet de preuves qui sembleraient donner à croire que la nation en aurait besoin et que le commun des hommes pourrait douter que les arts du dessin dépendent essentiellement du génie.

Ceci au reste ne s'adresse qu'à ceux qui voudraient envisager ces arts sous les seuls rapports de l'industrie commerciale des besoins politiques et des nécessités sociales. J'indiquerai avec détail tous ces rapports d'utilité ; mais je ne saurais m'empêcher de dire d'avance que, dans l'intention supposée de protéger et de favoriser ces arts, on risquerait de les protéger mal, si on ne les connaissait pas bien ; que cela arriverait infailliblement, comme cela est déjà arrivé, si l'on n'accueillait que dans la vue de l'utilité industrielle et des relations économiques, des arts

²² Ces arguments sont repris et développés dans les *Réflexions nouvelles sur la gravure*, par M. Quatremère de Quincy publiées en 1791 (texte 76).

dont la délicatesse exige au moins qu'on leur laisse ignorer le secret de ce genre de protection.

Dès que ces arts sont des productions du génie, on ne saurait trop prévenir ceux qui voudraient en favoriser la culture qu'il n'est pas rare de voir entre les mains de cultivateurs maladroits, des fruits²³ conserver leur figure, lorsqu'ils ont perdu leur saveur. On verra dans la suite où tout ceci s'expliquera, pourquoi j'insiste en ce moment sur la nécessité d'apprécier comme il convient des arts qu'il vaut mieux mépriser tout à fait, qu'estimer à demi ; qu'il vaut mieux ignorer que de mal connaître, qu'on risque plus à protéger malhabilement qu'à négliger, et qu'on protégera toujours mal quand on n'en connaîtra pas la véritable essence.

La question qui va faire le sujet de cet écrit se divisant en deux objets, le partagera aussi en deux parties. On examinera dans la première le besoin que la France a de cultiver et d'encourager les arts du dessin, et dans la seconde, le mode de culture et d'encouragement le plus favorable.

Mais la première partie de la question ne saurait se résoudre sans la solution préalable de quelques autres questions implicitement renfermées dans la première.

S'il s'agissait de se décider à exploiter une mine, la première chose à consulter serait de savoir si l'on a les instruments, les ressources, les moyens nécessaires à une telle entreprise. Ensuite, il faudrait en calculer l'utilité, c'est-à-dire, les profits et les pertes qui peuvent résulter de l'exploitation.

Telle sera la marche que va suivre 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.

²³ Dans le texte : « ces fruits ».

CONSIDÉRATIONS SUR LES ARTS DU DESSIN EN FRANCE

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE PREMIER

Quelles sont les causes et les conditions indispensables au succès des arts du dessin ?

Tous les arts en général, mais particulièrement ceux du dessin, dépendent de plusieurs causes physiques et morales qui ne sauraient exister ni se produire au même degré chez les différents peuples de la terre. Ces causes peuvent se diviser en causes essentielles, et causes secondaires.

Causes essentielles

Les premières sont celles d'où dépendent les conditions indispensables au développement des arts, c'est-à-dire à l'invention et à l'imitation. Les secondes sont celles qui favorisent plus ou moins ce développement.

Invention

Rien n'est soumis à plus d'inégalité et de disproportion chez les différents peuples que les causes principales de l'invention. Cependant l'invention ou la somme des facultés imaginatives serait susceptible de se soumettre, dans chaque pays, à un calcul fondé sur les degrés de la température (j'avertis que je ne présente ici que le résumé le plus succinct d'une théorie générale²⁴ ; je donne des résultats et non des développements). Tant que la raison ne sera point parvenue à séparer distinctement l'action des facultés morales de l'action qu'exercent sur elles les facultés physiques, il faudra bien regarder toujours la partie morale de l'homme comme subordonnée à toutes les influences des causes physiques. Ainsi le soleil, principe de toute vie et de tout mouvement dans la nature, a toujours semblé être le moteur principal de cette action, de ce mouvement qui, dans les régions morales, s'appelle, selon la diversité de ses éléments ou de ses effets, génie, imagination ou invention. Les faits et l'expérience viennent avec évidence à l'appui de ce principe.

En effet, si vous embrassez d'un coup d'œil tous les peuples de la terre sous le rapport de leurs facultés inventives, vous

²⁴ Voir l'introduction à ce texte.

verrez que la nature en a mis la mesure exacte dans celle des causes physiques. Voyez sous les zones brûlantes de l'équateur fermenter avec excès, depuis l'existence connue du monde, tous les éléments du génie. Avec quelle impétuosité s'y choquent tous les résultats de la pensée ! Comme le langage simple de ces peuples est devenu la poésie des autres ! Comme l'expression vulgaire de leurs idées nous paraît l'effort d'une articulation surnaturelle ! Voyez leur écriture devenir ailleurs l'élément de la peinture ; voyez les jeux habituels de leur pinceau devenir pour d'autres les tours de force, les métaphores de l'art. Et aussi quelle inépuisable fécondité caractérise leurs facultés ! Comme se pressent et s'étouffent dans leur active reproduction tous les germes de l'invention. Comme les efforts de leur imagination, inséparables du gigantesque et du merveilleux, semblent sortir du cercle de toutes les vraisemblances et des règles de l'imitation ! On dirait que, blessés de l'éclat du soleil, les yeux de ces peuples n'ont jamais su voir la nature qu'au milieu des vertiges de l'éblouissement.

Passons subitement vers ces climats que le soleil ne visite qu'obliquement et n'éclaire qu'à regret. Les voyez-vous frappés de l'éternelle stérilité du génie ? Et que pourrait, dans ce deuil de la nature, chanter le génie de la poésie, que la triste élégie du genre humain, et qu'aurait à exprimer celui de la peinture sous les habits funèbres qui ternissent toutes ses couleurs, que les tons livides de la mort ?

Puisqu'on ne peut méconnaître cette action de la nature sur les causes de l'invention dans ces deux points extrêmes, avouons que si cette même action est moins sensible dans tous les points intermédiaires où se trouvent placés les autres peuples, cela vient de ce que la nature n'y agit que par teintes, au lieu de ces tons décidés qui, dans le rapprochement que je viens de faire, frappent tous les yeux. La disparité des couleurs entières se saisit aisément ; il faut un œil exercé pour distinguer les nuances ?

Quand la nature n'établirait pas jusqu'à l'évidence les causes de la diversité des facultés inventives de chaque peuple, l'histoire et l'expérience nous forceraient encore de les reconnaître.

Qui oserait dire que ç'a été par l'effet du hasard, que le juste milieu de toutes les qualités qui peuvent concourir à la perfection des arts s'est rencontrée en Grèce, ce pays placé par la nature au point moyen entre les propriétés excessives dont on vient de parler ?

Serait-ce aussi par hasard que, transportés de Grèce dans les régions plus froides de l'Italie, ces arts y auraient contracté plus de froideur et d'insipidité ?

Et lors du renouvellement des arts chez les modernes, faudrait-il, en suivant leur cours depuis la moderne Italie qui les reproduisit tous, jusque chez les peuples les plus septentrionaux de l'Europe, faire voir comment, semblables à un métal en fusion qui se refroidit en proportion de l'éloignement du fourneau, ils ont marqué d'eux-mêmes par le plus ou le moins de chaleur d'invention, leur degré d'éloignement du sol qui peut les féconder ?

Reconnaissons que les arts, comme tous les fruits de l'imagination, sont toujours nés sous les climats qui furent aussi le foyer de toutes les superstitions.

Nous n'irons donc pas, calculant géographiquement les facultés des peuples, appliquer en détail à chacun d'eux cette mesure, pour en démontrer la justesse. Cet aperçu général suffit aux conséquences qu'on doit en tirer. Il nous donnera le plus sûr de tous les thermomètres pour pouvoir apprécier nous-mêmes nos facultés inventives, sans craindre les dépréciations de la mauvaise foi, ni les jactances de l'amour-propre.

Après avoir vu de quoi dépend essentiellement l'invention, ce principe créateur des arts, cherchons de quoi dépend aussi le succès de l'imitation, but et instrument en même temps des arts du dessin.

*Imitation*²⁵

L'imitation, ou le penchant qui porte à imiter, est naturel à tous les hommes. Il est presque un des principes conservateurs de tous les êtres ; il l'est surtout de la société : l'homme ne fait autre chose qu'imiter. Les générations semblent ne se succéder que comme des copies les unes des autres. La science des moralistes et celle des législateurs n'a pour ainsi dire d'autre but que de diriger cet esprit d'imitation qui naît avec l'homme. Il ne faut pas s'étonner si le goût des arts a été de tout temps et de tout pays. Les arts sont les singes de l'homme ; il doit les aimer par la raison qu'il s'aime lui-même, ainsi l'amour-propre chérit la glace fidèle qui lui répète son image.

²⁵ Par imitation, Quatremère ne vise que l'imitation de l'homme.

Les arts peuvent donc se considérer comme des miroirs où l'homme aime à se voir. D'après ce sentiment naturel, le goût des arts doit être partout plus ou moins fort, selon le plus ou le moins de perfection ou de fidélité de ces miroirs, ou selon les causes qui peuvent rendre plus ou moins agréable à ceux qui s'y regardent, la répercussion de leurs images.

Il s'en faut bien, d'après cela, que tous les peuples puissent éprouver au même degré sur cet objet et les mêmes désirs et les mêmes jouissances.

Il est des climats où les miroirs de l'art restent dans un état d'imperfection, tel que les images de la nature ne s'y répéteraient que sous les teintes décolorées qui doivent en rendre la vue insipide. Et ces climats sont ceux aussi où la nature dénuée de ses charmes est privée de tout ce qui peut en rendre la copie attrayante.

Mœurs

Il est des mœurs aussi qui inspirent plus ou moins aux hommes ce désir de se voir représentés. L'action des mœurs sur le succès et le goût de l'imitation par les arts du dessin, est de deux genres, l'une physique et l'autre morale.

Leur influence physique

L'influence physique des mœurs est celle que tout le monde peut apercevoir et sentir, comme lorsque l'opinion de la décence établit chez un peuple la plus grande contradiction entre ses habitudes et les images de la nature nue. Cette opinion, que fortifient l'éducation et les idées religieuses, a, plus qu'on ne pense, sa source dans les causes physiques. La représentation de la nudité révolte d'autant plus la vue qu'elle répugne plus au climat. Quoi qu'on puisse dire à cet égard, les mesures de la pudeur publique reposent plus qu'on ne pense sur les degrés de la température. Mais l'imitation trouvera aussi dans la force plus ou moins grande de cette opinion, la mesure du plaisir qu'elle produira et du succès qu'elle peut espérer. Ce plaisir et ce succès peuvent donc se calculer en quelque sorte géographiquement ; la vue d'une statue nue, peut aller jusqu'à procurer une sensation pénible à l'habitant de la Sibérie.

Les mœurs mettent d'autres obstacles matériels aux plaisirs de l'imitation. Ces obstacles consisteront quelquefois dans la nature et la forme des habillements. Il en est qui sont entièrement antipathiques avec l'imitation. La réforme des habillements chez un peuple est cependant presque impossible à

espérer. On a vu de tout temps les hommes tenir plus à leurs habits qu'à leurs lois. Il n'y a que l'action du despotisme ou de la conquête qui puisse opérer des révolutions en ce genre. Lorsqu'elles arrivent, il faut aussi que tout le système des habitudes change tout à la fois chez un peuple. Mais il est des habitudes sociales ; il en est d'autres liées à l'art militaire, qu'un peuple ne saurait changer de lui-même, ni subitement.

Leur influence morale

Les habitudes sociales influent aussi d'une manière morale et indirecte sur l'imitation qui est la fin et l'agent des arts du dessin.

Les hommes, ai-je dit, aiment les arts comme des miroirs ; ils aiment à s'y voir, mais ils veulent s'y voir en beau. Mais l'action de la société sur les hommes, en dénaturant leurs goûts, en modifiant leurs penchants, en comprimant leurs affections, en donnant à toutes leurs facultés une direction étrangère à leur tendance naturelle, fait de l'homme un être très différent de l'homme de la nature. Ce masque que la société met à tous les hommes plaît dans le cercle de la société. L'habitude de se voir ainsi forme un genre de beauté conventionnelle que la plupart des hommes prennent pour la beauté de la nature. Cependant l'imitation de pareils hommes n'est plus qu'une imitation factice et menteuse, qui perd à la fin de son charme pour ceux mêmes qui en sont l'objet, en proportion de ce que le modèle de la nature se cache sous les déguisements de la société. Ainsi les originaux plaisent encore que les copies ne trouvent plus d'admirateurs.

Le secret de ce discrédit des arts d'imitation, et du dégoût qu'ils procurent, échappe à la plupart des hommes, qui se contentent de ne plus concevoir d'où vient cette différence des miroirs de leur temps avec ceux des anciens. Le peuple enfin s'en prend à eux de sa difformité ; il reproche au portrait les vices de sa figure. Ainsi l'on accuse les artistes d'ignorance ou de maladresse : on dit que les arts sont dégénérés, et l'on ne se permet point de croire que la nature puisse l'être.

J'ignore jusqu'à quel point de vraisemblance on pourrait porter ce système de dégénération dans la nature prise en général, mais ce que je soutiens, c'est qu'il en arrive une partielle dans toutes les sociétés d'hommes, et que cette dégénération (relativement aux arts) croît et se fait sentir en proportion des

progrès de la civilisation, ou de ce qu'on appelle le perfectionnement de la société.

Je m'explique : à mesure qu'une société quelconque s'éloignera des habitudes de la nature, à mesure que le nombre des convenances sociales augmentera et que les besoins se multiplieront en se décomposant, vous verrez l'homme social faire disparaître l'homme de la nature²⁶. Plus les ressources de la société parviennent à remplacer les ressources individuelles et à en dispenser, plus aussi l'homme individuel se rapetisse dans le miroir de l'art. Plus il entre de moralités dans les combinaisons d'une société, plus les rapports et les conditions essentielles de l'imitation diminuent. Cet effet résulte de l'échange sans cesse croissant, et de l'abandon que l'homme en société fait et doit faire de ses facultés individuelles, contre les facultés collectives qu'il retire de tous les agents de la société.

Ainsi, pour donner un exemple, lorsque les choses en seront venues dans une société, au point que le chef d'une armée pourra être un homme chétif, faible et même contrefait, sans cesser d'être digne de ce poste²⁷, lorsqu'enfin on peut être dans ce genre un grand homme sans être un homme grand, dites que cette société a passé l'époque des mœurs favorables aux arts d'imitation.

Alors toutes les forces de l'homme prennent une direction contraire à celle de la nature. Les passions s'atténuent par la nécessité où elles sont de se déguiser. La manifestation des affections perd toute son énergie dans les signes extérieurs. Le courage devient un calcul, la vertu une théorie. Le savoir prend la place de la sagesse, la science des mots devient celle des choses. Une sorte de niveau, plus propre à rapetisser les grands qu'à agrandir les petits, s'établit entre les hommes. Et ce niveau résulte de ce qu'en société la force individuelle décroît en proportion de ce qu'augmente la force collective. Vérité aussi frappante dans le système moral, que dans le système politique.

Toutes les forces ou facultés physiques venant, à la fin, à s'échanger contre les forces ou facultés morales, les arts d'imitation, surtout ceux du dessin, perdent enfin de vue leur modèle.

²⁶ Quatremère de Quincy se rallie aux idées de Rousseau qui, dans la préface du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité entre les hommes* (1755), explique que l'histoire a creusé un gouffre entre l'homme naturel et l'homme civilisé.

²⁷ C'était le cas, sous Louis XIV, du maréchal de Luxembourg.

Quelquefois le plus grand homme dans l'ordre moral sera le plus méprisable à leurs yeux, et ce qui peut perdre tout à fait ces arts, c'est de les condamner à une pareille imitation.

L'on sent combien des arts qui ne peuvent exprimer les qualités morales que par l'entremise des formes matérielles, doivent être d'accord avec ces temps et ces mœurs où l'analogie des facultés morales et physiques est constamment et nécessairement sensible ; l'on sent combien cette espèce de déviation que l'action de la société produit dans les facultés de l'homme, et cet échange dont on a parlé, nuisent et au succès de l'imitation et au plaisir que l'homme y cherche. Ces idées un peu abstraites auraient besoin de plus de développement. J'aurai occasion d'y revenir, en appliquant les résultats de cette théorie à la question que je discute.

Dans l'examen de tout ce qui peut concourir à donner à un peuple la mesure de ses moyens et de ses facultés relativement à l'acquisition ou à la conservation des arts du dessin, les causes ou conditions qu'on vient de parcourir sont bien les premières de toutes, mais elles ne sont pas à beaucoup près les seules qui en favorisent le développement. Jetons un coup d'œil rapide sur celles qu'on a appelé les causes secondaires.

Causes secondaires

Les arts, et surtout ceux du dessin, éprouvent plus ou moins de faveur chez les différents peuples, selon qu'ils parviennent à se lier plus étroitement avec les besoins de la société. Les causes qui peuvent produire cette liaison, sont de trois sortes, et peuvent se diviser en causes morales, causes religieuses et causes politiques.

Causes morales

Les causes morales seraient très nombreuses, si l'on voulait les détailler toutes. La plus importante et celle qui en renferme peut-être la plus, est la juste corrélation de ces arts avec les besoins de la société²⁸. Ce serait le lieu de rechercher, dans l'examen de leur origine, le principe de cette liaison, si une telle

²⁸ Quatremère assigne comme fin à l'art celle, non du plaisir, mais du progrès intellectuel et moral du spectateur. Sur cette question, voir Jasper Rasmussen, « Entre règles et régénération : pour une nouvelle lecture de Quatremère de Quincy », in Ch. Michel et C. Magnusson (dir.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris, Rome, 2013, p. 675-698.

digression n'était de nature à nous emporter hors de notre sujet. Cependant il faut dire que les arts du dessin doivent et ont dû véritablement leur origine aux besoins de l'écriture. Réduits d'abord à n'être, par l'indication grossière des objets, que le signe informe des plus simples idées, ils devinrent, après la découverte des lettres, les caractères consacrés du génie, et comme l'écriture privilégiée des plus hautes conceptions. L'histoire, la politique, la religion s'en emparèrent. Ceci n'a rien de systématique, mais est fondé sur les monuments²⁹. Que ne furent la sculpture et la peinture dans l'Égypte et dans l'Asie ? un mode d'écriture retenu dans son état d'imperfection, par le peu de progrès de l'écriture littérale, et aussi par plusieurs des causes qui peuvent partout s'opposer aux progrès de l'imitation.

Lorsque ces arts sont trop matériellement liés aux besoins de l'écriture, ils deviennent, si l'on peut dire, les esclaves de la société. Timidement asservie à l'empire de la nécessité, leur perfection ne s'élève que jusqu'à celle du mécanisme et des procédés techniques qui les enchaînent ; ils ne sauraient arriver jusqu'à l'imitation du vrai.

Le génie ne saurait s'en emparer. Les figures ne sont que des lettres et les statues des monogrammes. C'est ce qui fut en Égypte.

Mais lorsqu'un mode d'écriture économique et abrégé fut parvenu à fixer la pensée par des traits représentatifs des signes, et que l'écriture littérale eut pris son essor, l'indication des objets par signes, devint tributaire d'un nouvel ordre de choses. Ce fut alors que, par une espèce de contre-révolution, cette écriture devint véritablement hiéroglyphique ou sacrée ; ses caractères eurent pour ressort tout le domaine des conceptions les plus métaphysiques. Par la découverte du beau idéal, ces arts s'attribuèrent le pouvoir de rendre la divinité visible³⁰. Interprètes

²⁹ Quatremère se prétend éloigné des hommes à système, mais défenseur d'une histoire fondée sur les faits, à la différence de Rousseau, qui, dans le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité entre les hommes* (1755) écrivait « écartons les faits ».

³⁰ Quatremère de Quincy fait ici allusion à la théorie de l'art d'inspiration winckelmannienne, dominante à l'époque, qui postule que l'artiste véritable doit améliorer la nature, presque toujours imparfaite, pour obtenir une image approchant de la beauté idéale. Le beau idéal s'appuie sur un modèle imaginatif et s'oppose à l'imitation la plus simple de la nature qui, selon Quatremère, « ne nous donne moralement rien » puisqu'elle nous donne « une seconde fois la chose ». Quatremère reprend l'exemple fameux du sculpteur grec Phidias qui réalisait ses œuvres à partir du « type de perfection présent au fond de son âme ». Voir Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, Pise, 1984, p. 518-523 et 817-820.

éloquents de sa nature, de ses attributs, de ses perfections, ils n'abaissèrent Dieu jusqu'à l'homme, que parce qu'ils avaient su élever l'homme jusqu'à Dieu. Chantres sublimes des héros et de leurs victoires, ils les investirent de leur immortalité. Dépositaires de la gloire des peuples, ils en devinrent les historiens ; ils servirent enfin la société sous tous les rapports attachés au langage le plus éloquent et le plus énergique qui fut jamais.

Ce fut sous les relations d'une semblable utilité que les arts du dessin s'élevèrent dans certains pays. Ce fut alors que, dégagés des entraves grossières de l'écriture figurée, associés à tous les genres d'éloquence et de poésie, initiés aux dogmes religieux, ministres de toutes les superstitions, dispensateurs de toutes les gloires, alliés à tous les plaisirs, mêlés à tous les actes civils, politiques et religieux, ils s'incorporèrent avec tous les besoins de l'ordre social. Ce n'est pas au milieu de pareilles circonstances que les questions que nous agitions ici pourraient s'élever. Tous les rapports d'une utilité secondaire et indirecte qui peuvent décider aujourd'hui de la culture ou de l'encouragement des arts n'étaient pas même aperçus du peuple qui en recevait directement de si grands effets. Faire des monuments, des statues, des tableaux, n'est alors que parler et écrire. Et alors faire valoir, en faveur des arts, les avantages de commerce et leur relation avec les produits d'une industrie subalterne, eût été aussi puérilement ridicule qu'il le serait de prétendre nous prouver aujourd'hui l'utilité de l'écriture, par cela qu'on vend des livres ou qu'on fabrique du papier.

La corrélation des arts du dessin avec les besoins essentiels de la société, voilà la première et la plus forte des causes morales productrices des arts. Lorsque ces arts favorisent aussi puissamment la société, la société n'a pas besoin de les protéger. Toutes les causes alimentaires des arts du dessin se trouvent dans le développement de ce que je viens de dire.

Causes religieuses

Quel vaste champ la superstition va ouvrir aux efforts de l'imitation, à l'invention des artistes et au développement des arts ! Loin d'eux ces religions dont les dogmes sont des abstractions qui glacent l'imagination, attristent la raison qu'elles tyrannisent et les sens qu'elles contrarient ! Loin d'eux ces cultes spiritualisés qui rejettent l'intervention des sens, ces cérémonies épurées qui dédaignent et repoussent jusqu'aux voiles de l'allé-

gorie ! Loin d'eux toute religion dont la vérité simple et nue fera la base, ou pour mieux dire, loin de cette religion sainte, ce cortège d'enchanteurs, qui ne vit que de prestiges, nourrit la folle crédulité du peuple et lui fait prendre les ombres pour les réalités !³¹ Bientôt, sous leur empire, la terre va se peupler d'habitants nouveaux : que dis-je ? Un nouveau monde va se créer ; deux univers vont se disputer l'existence : sous la main vivifiante de ces fertiles magiciens, tous les corps inanimés vont prendre un esprit, et tout ce qui est esprit va se revêtir d'un corps. Mais de ce chaos de deux mondes qui s'entrechoquent, sortiront toutes ces aimables erreurs, toutes ces riantes illusions, tous ces éléments nouveaux de combinaisons ingénieuses, qui vont accroître la dot des arts : de nouveaux tons vont colorer l'univers ; tout va s'animer, pour multiplier le nombre des êtres, pour agrandir la sphère de l'imitation et embellir ses résultats.

Causes politiques

Voilà l'effet des arts sur la religion ; qu'on juge alors des effets de la religion sur les arts : mais ils vivent aussi des causes politiques. Ces causes, pour produire toute leur action, devront être de deux sortes, celles du gouvernement et celles des institutions ou usages qui en sont le fruit.

Je ne veux point parler ici de l'action morale du gouvernement sur le génie des hommes, action incontestable et visible à tous, et qu'on peut mettre au rang des causes premières qui influent sur les arts. Le gouvernement qui donne à toutes les facultés de l'homme le plus grand ressort est celui qui repose sur les vrais principes de la liberté. Mais un gouvernement libre peut se développer sous des formes plus ou moins favorables aux arts du dessin. La plus propice à leur succès sera sans contredit la forme populaire ou démocratique. On a remarqué que le goût pour les arts d'imitation tenait surtout au besoin que les hommes en ont. Un des services que les arts rendent aux hommes est de flatter leur passion pour la gloire et pour l'immortalité. Partout où il peut y avoir un homme sans aucune espèce de comparaison plus grand que les autres, il s'empare de ces moyens de gloire, ils deviennent comme les prérogatives

³¹ La phrase, à laquelle il manque sans doute un membre, oppose le protestantisme, nuisible aux arts, et le catholicisme – comme le paganisme – favorable aux arts, mais conduisant à la superstition.

exclusives de son rang. La flatterie les lui fait regarder comme son patrimoine, et le préjugé le consacre en privilège auquel les simples citoyens n'ont pas même l'idée de prendre part. Mais chez un peuple roi, ces distinctions flatteuses dont les arts sont les instruments, se multiplient autant que la souveraineté se subdivise : nul ne pouvant avoir à aucun genre d'honneur, même dans l'opinion, un droit exclusif, la passion de l'égalité multiplierait ces signes d'honneur, quand celle de la vertu ne suffirait pas à en augmenter le nombre.

Quant aux autres causes politiques, protectrices des arts du dessin, je crois fort inutile de les nombrer en détail, parce que je crois qu'il y a peu de personnes qui ne les sachent ou qui ne les puissent deviner ; elles tiennent aux institutions, qui, tendant à enter les facultés morales sur les facultés physiques, font entrer la force corporelle, l'adresse, l'agilité au nombre des qualités essentielles, qui vont même jusqu'à faire une vertu de la beauté, qui décernent les prix, distribuent des couronnes, élèvent des statues et sacrifient au beau moral sous les emblèmes de la perfection matérielle. Elles tiennent à cet amour de gloire, à cette soif d'immortalité, à cette passion, qui fait de l'homme une énigme incompréhensible pour celui qui n'y voit que de ridicules préjugés. Elles tiennent à cette estime particulière que de telles mœurs inspirent pour tout ce qui, dans tous les genres, est utile, neuf et beau. C'est alors que le législateur de sa patrie et l'auteur d'un instrument utile, que le libérateur de ses concitoyens et le vainqueur à la course, que l'orateur philosophe et l'inventeur d'une nouvelle sorte de tuiles, verront leurs statues placées dans des temples, et leurs personnes, consacrées par l'art qui les vivifie, jouir d'une espèce d'avant-goût d'immortalité.

Alors vous verrez les hommes associés, en quelque sorte, à la divinité, faire des choses divines ; alors aussi, vous verrez un pays se peupler de monuments, compter plus de statues que de citoyens : ses villes, ses rues, ses places, ses chemins, ses champs, ses forêts respireront les arts. Alors, ces arts n'auront besoin ni d'écoles publiques pour en assurer l'enseignement, ni d'encouragements pécuniaires pour en favoriser l'exercice : l'amour et le goût du peuple, la nature et les monuments, voilà leurs encouragements, voilà leur école.

Je m'aperçois que, sans y penser, j'ai presque tracé l'image de la Grèce ; achevons donc le tableau et que l'exemple fortifiant la théorie abrège ce qui me reste à dire.

Ce pays situé par les trente degrés de latitude, point qui tient le milieu entre la ligne³², prise pour un point extrême, et la Norvège pour l'autre, a réuni toutes les causes productrices et alimentaires des arts. Placé sous la plus douce température, réunissant, dans les variétés d'élévation de son sol, l'avantage de différents climats ; riche des plus beaux dons de la nature, il trouva dans l'enchantement de ses sites toutes les images de la poésie, toutes les inspirations de la volupté. On peut dire que tout ce qui peut embellir l'imagination, nourrir et échauffer les germes de l'invention, reçut dans tous les éléments de ce pays, cette juste proportion au-delà de laquelle les excès commencent à se faire sentir.

Tout ce qui peut favoriser l'imitation s'y développa de même dans la mesure exacte de ce qu'un artiste pourrait exiger. Force, grâce et beauté dans les modèles de la nature, habitude suffisante de la nudité (je dis suffisante, car je crois que son habitude constante, outre qu'elle suppose des mœurs encore barbares, émousse les plaisirs de l'imitation), habillements favorables au développement du corps et susceptibles eux-mêmes d'invention jusque dans leur exacte imitation, exercices gymnastiques qui perfectionnaient les corps et en dévoilaient le mécanisme et la structure aux regards de l'artiste imitateur, mœurs favorables à tous les genres d'imitation, estime particulière de la beauté, degré de civilisation analogue au rapport exact des facultés morales avec les facultés physiques dans l'individu ; liaison intime des arts du dessin avec tous les besoins de la société, de la religion et de la politique ; j'ignore s'il existe encore d'autres causes, mais je vois que toutes celles que je viens de parcourir concoururent en Grèce, et par leur réunion, et par leur combinaison particulière, à y porter les arts du dessin à ce haut point de supériorité qui a fait jusqu'à ce jour le désespoir des peuples modernes³³.

Tout peuple qui prétend à la possession des arts du dessin, doit donc examiner attentivement toutes ces causes, s'interroger impartialement sur les moyens qu'il a de les réunir en tout ou en partie, et connaître bien positivement la mesure de ses facultés

³² L'équateur.

³³ L'ensemble des causes assurant la suprématie de l'art grec est en partie reprise aux écrits de Winckelmann, les *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* de 1755 et la *Geschichte der Kunst des Altertums* de 1764.

à cet égard. Autant il serait absurde aujourd'hui de prétendre à la possibilité de ce concours extraordinaire de causes que peut-être le cours des siècles ne verra plus se reproduire, autant il serait peut-être injuste de repousser comme indignes de toute faveur des arts qui ne seraient le produit que d'une partie de ces causes, ou de négliger la culture de ces fruits, parce qu'ils ne pourraient obtenir qu'une mesure inférieure de saveur et de beauté. Je laisse donc à chaque peuple le soin d'apprécier ses facultés en ce genre, et je vais essayer d'appliquer cette échelle à celles de la France relativement à la possession des arts du dessin.

CHAPITRE II

Application de ce qui précède à la France

La France s'étend depuis le quarante-deuxième jusqu'au cinquante-unième degré de latitude. Paris est par le quarante-huitième, d'où il résulte, comme aussi de l'examen des productions de ce pays, qu'il participe plus à la nature des pays froids qu'à celle des pays chauds. Son sol est presque partout en plaine, si l'on excepte les parties méridionales, qui d'un côté se rapprochent des Alpes, et de l'autre des Pyrénées. La température de plus des deux-tiers de ce pays est pluvieuse, humide et variable. La chaleur y a peu de force et de durée ; l'on en peut juger par la qualité de ses fruits et de ses vins. Le soleil ne saurait y mûrir un grand nombre de productions que dans une petite partie de son territoire. Rien ne tend en général à produire chez les hommes cet ébranlement des fibres, cette sensibilité d'organes, cette effervescence des esprits animaux qui, sous les zones plus enflammées, exaltent tous les essors de la pensée, portent l'esprit aux écarts de la fantaisie, à tous les jeux de l'invention et aux plaisirs si puissants de l'imitation.

L'organisation physique de ce pays semble plus adaptée à la marche tranquille de la raison, qu'aux élans de l'imagination. Rien n'a pu encore y faire germer aucun des éléments de la poésie. Rien de pittoresque, de contrasté, de varié, d'irrégulier dans ses sites, n'a pu y appeler les enchantements des poètes, n'a su vivifier ses aspects, n'a pu y faire naître ces charmantes illusions dont les arts aiment à entourer leur berceau.

S'il fallait appeler au secours de cette analyse et de l'expérience qui en confirme les résultats, toutes les preuves tirées soit de la nature de l'idiome et de l'esprit du langage, soit de la qualité physique des êtres, de leur conformation, de leur physionomie, de leurs propriétés apparentes, on verrait que tout est dans un rapport exact avec les propriétés du sol et du climat. On le prouverait encore par les genres de littérature et de poésie où la France s'est exercée. On verrait que les modes de poésie qu'elle a favorisés, ne sont ni l'épique ni le lyrique, qui dépendent de l'enthousiasme, des élans de la pensée et d'une espèce d'inspiration surnaturelle, mais bien ceux qui, comme le dramatique, reposent sur le raisonnement, sur l'analyse des passions, sur la connaissance du cœur humain, et tous les développements qui sont du domaine de la philosophie, plus peut-être que du ressort de la poésie. On verrait le peuple de ces contrées, au milieu de toutes les prétentions à la culture de tous les arts, réduit dans la musique, cet art l'enfant chéri de l'imagination, à une médiocrité pire que la nullité. Mais on n'a besoin que des considérations physiques pour assurer que le climat de la France, sans être entièrement rebelle aux arts qui résultent de l'invention, ne leur offre rien, non plus que le spectacle de la nature, qui soit propre à les féconder. Ce sont des fruits étrangers à son sol, mais qu'on ne saurait cependant désespérer de cultiver par des moyens artificiels.

Les causes directes d'où dépendent l'imitation de la nature et le succès de cette imitation, sont évidemment en France, ou nulles ou contraires.

L'usage de la nudité y est proscrit par le climat, y répugne à toutes les habitudes sociales, y contrarierait toutes les opinions religieuses. Aucune des institutions qui rendirent habituelle en Grèce la vue de la nudité, ne saurait se renouveler chez un peuple où elles seraient en opposition avec les usages civils, militaires et religieux.

Le mode des habillements français et européens, outre qu'il masque la nature, est parvenu à être le plus défavorable à l'imitation. Le système de cet habillement, qui consiste à donner à chaque partie du corps de l'homme un vêtement séparé, devient, par ce seul défaut d'ensemble et d'unité, ridicule dans l'imitation. Il n'offre d'ailleurs dans l'économie et la coupe des étoffes

rien qu'aucun art puisse copier avec plaisir, rien qui soit même susceptible d'une imitation autre que servile et mécanique³⁴.

Voilà pour les causes essentielles, ou celles d'où dépendent l'invention et l'imitation, ce qu'il suffit de dire de ce pays.

Je vais joindre aux causes secondaires dont il reste à chercher la force, quelques-unes de celles que j'ai mis précédemment au nombre des causes essentielles ; mais comme elles entrent d'elles-mêmes dans l'ordre des causes morales je les ai réunies, pour moins diviser l'attention.

Le degré de civilisation auquel la France est parvenue, me semble la cause morale la plus forte, quoique peut-être la moins aperçue, de la difficulté que les arts du dessin y éprouvent dans le développement de leur imitation, et dans le succès de l'impression qu'ils peuvent faire.

Les effets de la civilisation sur les arts ont été déjà indiqués, mais j'observerai qu'on ne peut nulle part mieux qu'en France, connaître et apprécier cette discordance dont j'ai parlé, entre les qualités morales et les qualités physiques. L'habitude de ce qu'on appelle la politesse, ou l'art de se contrefaire, est portée dans ce pays à toute sa perfection ; cela contribue de plus en plus à ôter à toutes les figures leur véritable physionomie. La société n'est plus qu'un assemblage de portraits factices, apprêtés et composés, dont l'imitation n'a aucun rapport à celle de la nature. La nature ne saurait plus percer ni se faire jour au travers de cet attirail de modes et de colifichets, au travers de ce masque de plâtrages, de couleurs et de bizarreries. Plus d'expression franche et naïve, plus de manières naturelles, plus de maintien qui ne soit composé, plus d'attitudes qui ne soient guindées, plus de passions à découvert, plus de chaleur dans le langage. Et quel peut être le sort des arts qui ne trouveront ni sentiments vrais, ni mœurs naïves, ni passions entières dans leurs modèles ?

³⁴ Le caractère impropre à l'art de l'habit moderne est dénoncé dès le XVII^e siècle. Pour Quatremère de Quincy, seul le genre, en sculpture ou en peinture, peut supporter un costume non drapé. La réforme du costume national animera la Société populaire et républicaine des arts dans les premiers mois de l'année 1794. Le projet de régénération de l'habit républicain sera piloté par David sous la Terreur. Sur le lien entre mode et politique sous la Révolution, voir Aileen Ribeiro, *Fashion in the French Revolution*, London, 1988 et Richard Wrigley, *The Politics of Appearances. Representations of Dress in Revolutionary France*, Oxford, 2002.

Ces effets qui se remarquent en France, mieux qu'ailleurs, sont l'abus de la civilisation portée à l'excès³⁵.

Mais ce principe de déperfection n'est point particulier à la France, il semble avoir paralysé les arts dans toute l'Europe moderne.

J'ai dit qu'il était la suite inévitable des progrès de la société, des lumières, des sciences, de l'esprit méthodique qui en résulte. Je pense que, comme il consiste dans l'accroissement progressif de la force collective de la société au dépens de la force personnelle de l'individu, il ne peut que faire décroître les arts du génie, en proportion de la durée des sociétés ou des nations, jusqu'à ce que la barbarie ramène celles-ci à l'état de nature d'où elles sont parties.

Ce serait le sujet d'un ouvrage bien curieux que le développement de cette vérité dans toutes les parties de la société et son application partielle à tous les détails de l'invention. On serait peut-être bien surpris de voir comment ce que les hommes font pour la perfection d'une chose, tend quelquefois à la conséquence directement opposée. Semblable au frottement qui ne polit qu'en usant, et qui détruit à force de polir, il existe dans les nations un principe qui, après en avoir été le créateur, en devient le destructeur. C'est le principe de la sociabilité.

Le même élément de vie et de mort se remarque dans toutes les connaissances humaines, dans tous les produits de l'industrie. Tout art prend sa source dans l'isolement de quelques connaissances. Une succession d'efforts parvient à produire une masse de découvertes, qui évite à ceux qui suivent les obstacles et les dégoûts attachés à tous les genres d'essai. Tant qu'il existe une proportion entre l'obstacle à vaincre et la résistance ou l'effort de l'individu, il y a lieu à invention : ce terme moyen, quel qu'il soit, est le plus favorable au génie. À cette seconde époque, succède celle de l'expérience, ou des règles qui feraient croire que l'on peut se passer de l'invention, si la routine ne venait promptement à leur suite former le cercle où les efforts des hommes sont forcés de tourner sans cesse et ramener les arts au point où ils ont pris naissance.

³⁵ Cette mise en cause de ce que Norbert Elias appelle la civilisation des mœurs est déjà présente chez les moralistes du XVII^e siècle. Elle trouve chez Jean-Jacques Rousseau un ardent défenseur. Diderot insiste lui-aussi sur le fait que la sociabilité est nuisible en ce que les artistes ne voient plus la nature en action.

Ainsi l'effet inévitable de l'expérience, qui amène l'esprit de calcul et de système, l'empire des règles et de l'enseignement, est de produire cette révolution que nous observons dans plus d'un ordre de choses.

Cet esprit répandu dans toutes les parties tributaires du génie, y produit le même effet que les machines dans les manufactures, où, comme l'on sait, elles frappent d'inertie l'industrie individuelle ; mais si celles-ci remplacent l'industrie et la surpassent quelquefois, il n'en arrive pas ainsi dans la fabrication des œuvres du génie. L'invention ne saurait être remplacée, et les règles qui la tuent n'y substituent rien ³⁶.

Ou je me trompe fort, ou les mœurs, la civilisation, l'expérience et les progrès de l'esprit de calcul, ont amené les choses en France à ce point qui semble avoir beaucoup dépassé l'époque favorable à l'invention dans les arts.

Je pourrais le prouver avec plus d'évidence, si je voulais confronter en détail l'état actuel de toutes choses, à celui que la juste alliance de la nature et de la société a permis à quelques nations de posséder.

On verrait, dans ce parallèle, comment l'art de la guerre, soumis à la tactique ou à l'esprit de calcul, est parvenu à faire une machine unique de la combinaison de machines isolées, en substituant la valeur négative au courage actif, en rendant inutile le développement des passions et même de la force personnelle. En sorte qu'aujourd'hui un combat, en réalité comme en peinture, n'est plus une vaste scène d'actes de courage, mais une perspective vague et confuse de masses dont les mouvements inaperçus échappent à la vue du spectateur, de l'acteur même, et encore plus de l'imitateur.

On verrait comment, dans cette élaboration des agents de la société sur les éléments de la nature, tous les principes du génie tendent à se dégager comme une espèce de gaz et comment de toutes ces préparations, il résulte une décomposition qui, en divisant, amène la dissolution.

Ainsi l'on pourrait voir comment l'éloquence a pu cesser d'être l'art de la parole ; comment d'abord, par les moyens représentatifs de la pensée, et puis par les ressources ingénieuses qui

³⁶ Voir à ce propos, le poème didactique de Jean-Jacques Taillasson, *Le Danger des règles dans les Arts*, Paris, 1785.

la multiplient, l'art de parler est devenu l'art d'écrire, et comment on a pu être orateur et muet.

Ainsi la poésie s'est séparée du chant. Ainsi l'art du poète n'a plus été cet enthousiasme d'un génie dominé par une inspiration soudaine, et secondé par la mesure et le rythme musical ; l'art du poète est devenu l'art de faire des vers ou de mesurer des syllabes.

Ainsi l'art de bâtir, d'abord un dans ses conceptions comme dans son exécution, a vu par le travail de la société, et les combinaisons du calcul, les deux substances qui le composent se diviser pour faire comme deux sciences ou deux arts séparés, qui dans leur isolement ne peuvent mériter le nom d'art. La théorie s'étant désunie de la pratique, on a pu être architecte sans se douter des éléments de la construction, et constructeur sans savoir qu'il existât un art d'architecture.

Ainsi l'art de la sculpture, et celui de la peinture ont vu leur patrimoine se diviser, leurs études morcelées, la routine d'une imitation scholastique obligée de remplacer l'absence même de toutes règles, et leurs procédés décomposés, se réduire à la pratique la plus dérisoire.

Quand le cours des choses a amené les arts à cette quatrième et dernière période, que j'ai dit être celle de la routine, je sais bien quel serait le moyen de les régénérer, mais ce moyen qu'on peut indiquer ne saurait se conseiller.

Suivons les autres causes auxquelles est attachée la destinée des arts en France.

Il s'en faut de beaucoup que la liaison intime des arts du dessin avec les besoins du peuple soit capable de fixer dans cette nation des arts que le goût du luxe et la vanité peuvent bien acheter, mais qui ne sauraient se reproduire d'eux-mêmes et fleurir que lorsqu'ils prennent racine sur le besoin. Il existe aujourd'hui trop d'autres petits moyens de remplacer le langage de ces signes et l'éloquence des monuments, et ces moyens sont plus économiques, plus à la portée du grand nombre. La nature d'ailleurs en France n'a point été libérale de ces ressources propres à multiplier les monuments. L'éloge d'un homme était autrefois sa statue, on censurait sa conduite en brisant son effigie. Ce genre de flatterie et de satire serait un peu trop dispendieux pour les calculs de l'économie moderne.

Les causes religieuses, qui ont de nouveau fait repousser les arts dans la moderne Italie en greffant, si l'on peut dire, les

croyances plus épurées du christianisme sur le tronc des antiques superstitions, n'ont jamais eu, à beaucoup près, la même vertu chez les modernes que chez les anciens. La simple comparaison de culte et de croyance suffit pour établir la mesure de l'opinion à cet égard. Cependant il faut dire encore que cette influence de la religion sur les arts va se perdant de plus en plus dans cette nation. La philosophie désabuse de plus en plus l'esprit et dégoûte les yeux de tout cet attirail d'allégories, de symboles étrangers à la pureté de notre culte. On rirait à Paris d'une multitude de tableaux de dévotion qu'on adore à Naples. On doit donc espérer que les progrès de la raison qui vont toujours en sens contraire de ceux de l'imagination, purgeront de plus en plus notre culte de tout ce qui tend à n'ébranler l'esprit que par l'entremise des sens³⁷. Les causes récentes qui ont retiré de grandes richesses des mains des ministres des autels pour les rendre à la pureté de leur institution primitive vont contribuer encore à tarir une source d'aliments pour les arts³⁸.

Le changement des causes politiques peut leur devenir plus utile. Jusqu'ici elles ont été de peu d'effet en France. Le luxe de quelques riches, et la flatterie ou l'orgueil des rois ont été leurs seuls soutiens.

Le règne de la liberté, indépendamment de ce qu'un tel moteur peut, avec le temps, opérer de changement sur les qualités morales de cette nation, doit aussi ouvrir aux arts une carrière nouvelle. Si, avec les secours de la nation, ils peuvent devenir l'instrument des récompenses publiques, les ministres du patriotisme et les organes de la faveur du peuple, sans doute les artistes peuvent espérer une source nouvelle de sujets pour l'exercice de leurs talents. Cependant on attendrait en vain, de la seule influence de ces causes, des effets qu'on pût comparer à ceux qui ont résulté chez les anciens de semblables principes. N'oublions pas que plus une nation acquiert, par le sentiment de la liberté, l'orgueil d'elle-même, plus elle devient jalouse de consacrer, dans ses monuments, la représentation fidèle de ses mœurs, de ses usages, de ses costumes. L'on prévoit assez, d'après ce qui a déjà été dit, combien les sujets nationaux et les

³⁷ Quatremère de Quincy appartient à une famille janséniste.

³⁸ Allusion à la nationalisation des biens et des domaines appartenant à l'Église, en vertu du décret du 2 novembre 1789, afin de rembourser les emprunts contractés par l'État.

tableaux patriotiques pourraient faire gagner les artistes, sans pour cela que les arts en profitassent³⁹. Je reviendrai dans la suite sur cet objet, en parlant du genre d'encouragement qu'on peut donner aux arts, et l'exemple de l'Angleterre à ce sujet, nous servira de leçon.

En résumant, et toutes les causes qu'on vient d'exposer, et toutes les inductions que ce genre d'analyse permet d'en tirer relativement à la mesure d'arts que la France peut prétendre, il semble que le résultat n'offrirait que peu d'espoir de les voir jamais fleurir dans ce pays. Je dois dire, cependant, que tous ces résultats ne seront incontestables qu'en prenant les arts dans leur plus haute acception, et que cette application des principes aux conséquences se modifiera beaucoup, selon le point auquel l'opinion du grand nombre est habituée d'attacher le *maximum* de la perfection. Il y aurait quelque chose d'injuste et d'outré à croire que hors de ce *maximum*, que l'on place en Grèce avec tant de raison, il n'y eût plus que le choix entre le vice et la nullité. Quoiqu'il y ait entre les arts de l'antiquité et ceux de l'Italie moderne, une distance que le Poussin a mesuré d'un mot, en appelant Raphaël, *un ange pour les modernes, et un âne auprès des anciens*⁴⁰, il serait par trop rigoureux de ne point reconnaître d'échelle de proportion entre les productions du plus beau génie moderne et les œuvres des Grecs. Ainsi la France, quoique bien inférieure à l'Italie, n'a pas laissé de prouver par quelques artistes, que le génie avait plus d'une mesure. On peut même affirmer qu'après l'Italie, aucun des pays modernes ne semble appelé à réunir plus de circonstances favorables au développement que les arts peuvent espérer des temps actuels. Si donc,

³⁹ Les hommes politiques, comme la presse, somment les artistes de consacrer leurs pinceaux à célébrer la liberté reconquise. C'est notamment ce que demandait Lepeletier de Saint-Fargeau, président de l'Assemblée nationale, en juin 1790 : « 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 » (texte 46). En janvier 1791, seuls deux tableaux monumentaux à sujet national étaient en chantier : *Le Serment du Jeu de Paume* de David et *Le Dévouement du chevalier Désilles* de Le Barbier. Pour Quatremère, ces sujets contemporains ne peuvent profiter à l'art, en raison du costume moderne. Ce ne seront que de grands tableaux de genre.

⁴⁰ Cette phrase est citée par Roger de Piles : « je me contenterai de rapporter ici ce que disait un peintre moderne, qui avait beaucoup pénétré dans la connaissance de l'antique, c'est le fameux Poussin : Raphaël, disait-il, est un ange comparé aux autres peintres ; c'est un âne comparé aux auteurs des antiques. », R. de Piles, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages*, seconde édition revue et corrigée par l'auteur, Paris, 1715 [1699], p. 25.

nous rabattant à une échelle de perfection proportionnée aux facultés modernes, nous envisageons les arts dans un point de vue subordonné, peut-être trouvera-t-on qu'un peuple actif, industriel, porté à la vanité et au luxe, placé sous un climat qui ne repousse ni la volupté ni les idées riantes, doué en général de l'esprit d'imitation, sans prétendre à ces hautes conceptions, qu'il n'est peut-être plus possible à l'homme d'atteindre dans les arts, ne saurait se condamner à la nullité dans ce genre.

CHAPITRE III

La France a-t-elle, ou non, besoin de l'exercice des arts du dessin ?

Avant de mesurer le degré d'utilité que la France peut retirer de l'exercice des arts du dessin, il fallait savoir jusqu'à quel point leur culture pouvait s'y introduire et y prospérer.

Quant à la mesure du besoin que cette nation peut avoir de ces arts, elle consiste infailliblement dans la découverte du bien et du mal qu'ils peuvent lui faire.

Cet examen est susceptible d'être fait sous deux rapports, sous celui de la morale et sous celui de l'économie politique ; car les arts du dessin ont une influence sur les mœurs des peuples et sur les produits de leur industrie.

Influence des arts sur les mœurs

Il convient surtout à une nation libre, et qui prétend fonder la liberté sur les mœurs, d'examiner avec scrupule cette influence morale des arts imitateurs sur la société ⁴¹.

On s'abuse assez ordinairement sur cette influence. La rigueur inconsidérée de quelques moralistes modernes, confondant les effets avec les causes, a, je le sais, accusé les arts de corrompre les mœurs ⁴², lorsque d'autres accusent les mœurs de corrompre les arts ⁴³. Tous ont raison. La solution de ce cercle vicieux, consiste dans la réciprocité d'action entre les mœurs et

⁴¹ Sur le rapport entre les mœurs et l'art chez Quatremère, voir J. Rasmussen, 2013, p. 675-698.

⁴² J.-J. Rousseau, *Discours sur les Sciences et les Arts*, Genève, 1750.

⁴³ É. La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de 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 ; *Sentimens sur quelques ouvrages de Peinture, Sculpture et Gravure, Écrits à un Particulier en Province*, [s.l.], 1754.

les arts. Point de doute que quand les arts n'ont d'autre aliment que le luxe, ils deviennent des instruments de corruption ; mais c'est parce que le luxe les empoisonne. Mais, dit-on, si le luxe ne trouvait pas ces agents dont il s'empare, son action s'affaiblirait. Je réponds que, quand le luxe ou le goût des choses inutiles s'insinue dans une nation, il n'est rien qui ne puisse en devenir l'instrument ; il n'y a rien qu'il ne touche et qu'il ne corrompe. Il corrompt les arts d'imitation comme celui d'appréter les aliments. Autant vaudrait bannir d'un état les cuisiniers, parce qu'ils servent les appétits immodérés de la débauche. L'art des Apicius ne produit pas le luxe, mais il en est le produit. Il faudrait donc bannir de la société jusqu'aux arts les plus utiles, parce que le luxe pourrait s'y glisser et les faire servir à son but corrupteur.

On dit et l'on répète que les arts ont perdu Rome. Mais on ne répète qu'un paralogisme. Les arts du dessin existèrent à Rome dès le temps de Romulus, qui les emprunta de l'Étrurie. Ils ne cessèrent d'y être cultivés sous les plus beaux temps de la république. Les monuments, l'histoire, les médailles en font foi. Alors ils servaient les dieux, la patrie, la vertu. L'or de l'univers s'amoncela dans Rome avec tous les vices ; les arts servirent la cupidité, la vanité, la débauche et toutes les passions. Mais ce serait prendre le change que d'accuser les arts d'avoir corrompu les mœurs, lorsqu'évidemment ils furent corrompus par elles.

Je ne dissimulerai pas cependant la réciprocité d'influence des arts sur les mœurs et j'avouerai que lorsque celles-ci sont corrompues, les arts, infectés par elles, ne sont capables que d'entretenir dans un État tous les vices dont ils deviennent les fauteurs, les complices et les plus lâches panégyristes.

Les préservatifs contre de tels dangers, je les trouverais, si je pouvais les développer ici dans le système si mal interprété du philosophe fameux, qu'on a faussement accusé d'avoir voulu bannir les arts de sa république⁴⁴. C'est au législateur qu'il appartiendra de les forcer, par de sages institutions, à devenir les précepteurs de la vertu et les organes de la vérité.

Cependant il est un autre genre de corruption appartenant en propre aux arts, ou du moins qui tire directement d'eux son effet immédiat, c'est celui qui gangrène le goût du peuple par

⁴⁴ Platon, dans *La République*, discute longuement le rôle des arts dans la société et dans l'éducation.

l'habitude d'une imitation dépravée, et familiarise ses yeux comme son esprit à des faux jugements de la beauté physique et morale. C'était surtout de cette influence pernicieuse chez un peuple où les ouvrages des arts, si multipliés, frappaient de toute part les sens, que le législateur philosophe dont j'ai parlé concevait les plus grandes craintes, lorsqu'il 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 : preuve certaine que, loin de bannir de sa cité les arts d'imitation, Platon voulait seulement, tant par le choix des sujets qu'ils traiteraient que par la perfection de leur exécution, les faire servir à former le cœur et à cultiver l'entendement du peuple.

L'influence morale des arts est donc de deux espèces, l'une qui résulte de la nature des sujets que traite l'imitation, l'autre qui dépend du degré de perfection de cette imitation. Il ne s'agit donc, pour les rendre moralement utiles, que de les détacher de la dépendance du luxe, de les appliquer aux grands intérêts de l'instruction publique, de purifier leur source et de régler leur cours, ce que l'on obtiendra en épurant le choix des sujets qu'on leur fera traiter et en cherchant tous les moyens qui tendront à les perfectionner⁴⁵.

Je ne répondrai point à l'objection que les arts ont servi le despotisme, en détournant l'esprit du peuple de ses véritables intérêts. J'avoue que, dans la main des tyrans, ils peuvent être des jouets propres à bercer l'enfance des peuples, et caresser leur sommeil. Mettez les arts dans la main du peuple, ils deviendront l'épouvantail des tyrans. Encore un coup ils ne sont que des instruments, qui produiront le bien ou le mal selon la différence de la main qui les emploiera.

En vain s'appuierait-on de l'exemple de Sparte, qu'on croit avoir été en partie le modèle de la république imaginaire de Platon. Eh ! bien le fait est (et les faits, en ce genre, valent mieux que tous les raisonnements) que les arts du dessin furent cultivés de tout temps à Sparte, plus qu'ils ne l'ont jamais été en France, et le fait encore est, que ceux qui citent ces exemples,

⁴⁵ C'est le rôle que Quatremère de Quincy joua dans la transformation de l'église Sainte-Genève en Panthéon français en sélectionnant les artistes, définissant les normes auxquelles ils devaient se plier et l'iconographie du nouveau décor du monument. Voir R. Schneider, 1910, p. 5 et p. 33-49.

les citent sur la foi d'une tradition erronée et sans connaître l'histoire des hommes, non plus que celle des arts.

Les arts du dessin, selon la mesure qui dépend des causes qui les produisent, se développeront toujours chez tous les peuples, en raison du degré de leur civilisation. Ils seront selon les institutions qui en surveilleront l'exercice et la direction utiles ou nuisibles, prédicateurs du vice comme de la vertu.

La France n'a donc rien à appréhender de l'influence des arts sur les mœurs, lorsque celles-ci, épurées par l'action d'un gouvernement libre et moral, repousseront d'elles-mêmes toute image de corruption, lorsque ses institutions pourront présenter à l'imitation des artistes tous les sujets capables de faire naître et de nourrir l'amour de la vertu, le sentiment de la liberté et toutes les affections morales qui se lient à l'amour du beau et de la perfection dans tous les genres.

Influence des arts du dessin sur l'industrie et le commerce

Il me semble qu'on ne pouvait en venir à examiner les arts du dessin sous leurs rapports avec l'industrie nationale, et tous les arts subalternes qui en dépendent, qu'après s'être assuré des facultés du peuple à leur égard, et surtout, du peu de danger de leur influence sur le peuple.

La vertu est le premier besoin des peuples. On ne doit point craindre que le législateur se permette ces considérations politiques, ces calculs de l'intérêt avec la justice qui purent entrer dans la balance des despotes : à Dieu ne plaise que je m'en permette les conseils, et qu'aucune vue intéressée m'engage au moindre sacrifice à la vertu en faveur des arts. C'est parce que je crois qu'ils peuvent servir utilement la cause de la liberté et de la vertu, que je vais examiner avec détail comment ils se lient aux intérêts politiques du commerce et de l'industrie.

Le premier de tous les rapports économiques, que tout le monde aperçoit d'abord dans la culture des arts du dessin, est le grand nombre d'hommes que cet exercice fait vivre.

Ce nombre est bien plus grand qu'on ne le pense, si l'on fait attention à cette multitude de genres d'industrie dont se composent tous les besoins de la manipulation de ces arts. Le détail en serait aussi long qu'inutile : il me suffira de faire pressentir ce que la préparation des couleurs, des toiles, des instruments de la peinture, ce que l'exploitation des marbres et des pierres, la préparation des outils et procédés de la sculpture, et de ceux

de la gravure en cuivre et en pierre, la fabrication des papiers, la main-d'œuvre subalterne de tous ces arts, surtout ce que l'exécution de l'architecture qui les embrasse tous, alimentent d'arts mécaniques⁴⁶ ; il me suffira d'indiquer toutes les branches d'industrie qui sortent de la tige des arts du dessin, pour attirer toute l'attention du législateur, vers les moyens propres à en accroître la culture.

Je laisserai à ceux qui s'occupent de l'économie politique le soin de faire les calculs mathématiques sur cette matière ; pour moi j'aime mieux en laisser pressentir le résultat : je me contente de dire que, si le nombre d'hommes qui, dans un grand empire, vivent exclusivement de l'exercice des arts du dessin, se trouvait rassemblé devant le législateur, l'idée de bannir ces arts lui paraîtrait pour le moins celle de la démente.

Mais dans l'état actuel de l'Europe, ce genre de considération ne saurait se voir sous un point de vue aussi isolé. Toutes les nations étant l'une envers l'autre dans un état de pression et de contrepoids, il ne se fait jamais dans l'industrie d'une nation un mouvement qui ne réagisse chez les autres par l'enchaînement des rapports commerciaux. On peut assurer qu'une nation ne gagne rien qu'au préjudice des autres ; les pertes qu'elle fait vont de même enrichir ses voisins.

Bannissez d'un État les arts du dessin, ou ce qui est la même chose, laissez-en appauvrir et tomber la culture, vous allez faire des pertes incalculables.

Vous perdrez dans la population, par l'émigration nécessaire de tous ceux qui iront chercher au-dehors les moyens d'exercer leur industrie.

Vous perdrez dans la balance du commerce tout ce que le goût des étrangers vous apportait d'or ou de consommateurs, ce qui est l'équivalent.

Vous perdrez triplement, et par ce que vous perdrez et par ce que vous manquerez de gagner, et par ce que gagneront vos voisins.

Mais vous perdrez à un degré effrayant par l'anéantissement ou le détériorement de tous les arts de luxe et de goût, dont le succès est attaché à celui des arts du dessin. Ceci est le point de

⁴⁶ Les *arts mécaniques* sont ceux liés à la main. Même si le « h » a tendance à disparaître à la fin du XVIII^e siècle, nous avons préféré le garder, vu le sens qu'a depuis pris le mot « mécanique ».

vue le moins sensible à la plupart des hommes, et cependant le plus important.

Quelque graves que puissent paraître les considérations précédentes, ceux qui borneraient leurs inquiétudes sur les rapports des arts du dessin avec l'intérêt du commerce et de l'industrie, n'en soupçonneraient pas les conséquences les plus étendues.

Tant que le commerce ou l'échange des productions territoriales ou industrielles des nations sera une des bases de leur prospérité, je l'avance hardiment, la culture des arts du dessin sera un des principes essentiels du commerce, et par conséquent de la prospérité nationale : je le prouve.

L'échange que fait la France avec les autres nations consiste en grande partie dans les produits de son industrie. Pourquoi les nations voisines convoitent-elles ces objets, c'est évidemment parce qu'elles y reconnaissent une supériorité de goût et d'agrément sur les produits de leur industrie. La France, en perdant cette supériorité sur certaines nations, perdrait donc une grande partie de son commerce.

Eh bien ! d'où résulte cette supériorité sur certaines nations moins commerçantes et qui le pourraient devenir davantage ? de la culture des arts du dessin, et voici comment.

Il en est du goût dans les matières des arts comme de l'empire de l'opinion dans les matières politiques. Le plus grand nombre est toujours mû et conduit par le plus petit. C'est parce qu'il s'est trouvé deux ou trois hommes⁴⁷, qui, par la force de la pensée, ont pénétré jusqu'aux profondeurs de la législation, qu'un petit nombre d'hommes, devenus les disciples de ces grands maîtres, ont répandu leur doctrine ; que de proche en proche la lumière s'est communiquée. Lorsqu'enfin ces idées sont devenues familières à cette classe d'hommes dont l'opinion est faite pour ébranler, je ne dirai pas l'entendement, mais l'instinct de la multitude, les révolutions se préparent, et vous voyez cette lueur faible dans son commencement, devenir un foyer qui jette sur tout des torrents de lumières. L'histoire de toutes les révolutions d'opinion est d'accord avec ce que je viens de dire.

Si j'applique ceci à l'influence des arts du dessin sur la perfection de tous les arts d'industrie, je trouve une similitude parfaite.

⁴⁷ Montesquieu et Rousseau.

Voulez-vous que les lumières, l'intelligence, le goût de la convenance, la perfection des détails, le sentiment de la propriété, tout enfin ce qui constitue l'invention dans tous les genres d'industrie exercée par la multitude ignorante, s'y insinuent et s'y communiquent, ayez un foyer d'invention où l'esprit d'un petit nombre d'êtres privilégiés s'échauffe par les plus hautes méditations à la recherche du beau le plus idéal ; ayez un *maximum* d'invention, d'où, de proche en proche, le goût du beau gagnera jusqu'aux derniers produits de la main. Ne croyez pas que ce petit nombre d'hommes occupés de l'imitation intellectuelle de la nature, soit sans rapport avec ceux qui ne semblent destinés qu'aux travaux serviles d'une imitation subalterne. Croyez au contraire que cette corrélation invisible au commun des hommes est la plus forte et la plus sensible aux yeux du Philosophe qui aperçoit la chaîne commune à tous les résultats de l'industrie. Croyez que c'est au feu des arts du génie que vous verrez s'échauffer et s'éclairer tous les arts de l'industrie, ce sont les arts de l'esprit qui perfectionnent ceux de la main ⁴⁸.

En veut-on la preuve ? L'histoire et les faits vont nous la fournir avec le plus grand éclat.

Le temps qui nous a conservé les monuments du génie des Grecs a heureusement épargné aussi ceux de leur industrie. Eh bien c'est dans le pays où la pensée de l'homme s'éleva jusqu'à la perfection idéale de la divinité dans l'imitation surnaturelle de la nature, que les moindres productions de l'industrie reçurent le complément de leur perfection. Comme les plus légers détails des moindres domaines des arts semblent y avoir été fécondés par les émanations du génie ! Quelle étonnante correspondance entre tous les produits de l'invention, fait participer les contours que l'argile reçoit de la main du potier, aux principes sublimes qui font sortir la statue de Jupiter du cerveau de Phidias ! Pourquoi ce modeste ustensile, ce meuble, enfant de la nécessité, semblent-ils façonnés par le plaisir, et commandent-ils l'admiration ? ⁴⁹ Vous en voyez trop clairement la raison, pour que je m'étende en preuves sur un tel sujet.

⁴⁸ Idée d'une remontée aux principes du beau, y compris pour les arts industriels, conduit Quatremère à vouloir la suppression de l'École gratuite de dessin de Bachelier.

⁴⁹ L'intérêt pour les vases grecs se développe en Europe avec la publication de la collection de William Hamilton : Pierre François Hugues Hancarville, *Collec-*

L'Italie moderne est d'accord avec cette théorie. Ce fut sous le beau siècle, qui fit reluire quelques-uns des beaux jours de la Grèce, que tous les arts mécaniques reçurent aussi leur plus grand développement. Ce fut lorsque le pinceau de Raphaël ressuscitait dans la peinture le sentiment du beau idéal, que tous les arts d'invention subalterne comme éclairés du reflet de cette lumière, portèrent toutes les manufactures d'Italie à ce point dont les causes politiques extérieures ont contribué à les faire déchoir⁵⁰.

Si l'on veut encore un exemple bien frappant et qui est sous nos yeux, de cette action fécondante des arts du génie sur ceux de l'industrie, l'Angleterre nous l'offre en ce moment. D'où vient cette supériorité que, depuis quelques années, les ouvrages de tous ses ateliers ont acquis dans la concurrence avec les autres nations, si ce n'est de cette réflexion immédiate des productions du génie sur toutes les œuvres de la main ? Quoique l'Angleterre soit très éloignée dans les arts du dessin, d'une perfection qu'elle n'obtiendra peut-être jamais, cependant on ne saurait se dissimuler que chez ce peuple dont le jugement semble faire le génie, et qui obtient par la persévérance du raisonnement ce que d'autres trouvent par les élans de l'imagination, cette révolution arrivée dans presque tous les ouvrages de goût, d'usage et de luxe ne soit l'effet des monuments de l'antiquité transportés dans cette île, et que ces grands principes n'aient en peu de temps redressé toutes les habitudes et corrigé toutes les pratiques autrefois vicieuses d'une industrie routinière⁵¹.

Pour bien faire comprendre de quelle nature est cette correspondance qui règne entre les arts du génie et ceux de l'industrie, il faudrait se livrer à une discussion métaphysique d'où l'on verrait sortir jusqu'à l'évidence, la vérité que je n'ai prouvée que par des faits. L'on verrait que tous les produits d'une industrie qui paraît arbitraire dans sa fin comme dans ses moyens, rentrent nécessairement dans le domaine de ce vrai qui fait le principe des autres arts. L'on prouverait aisément que tous ces

tion of Etruscan, Greek, and Roman antiquities from the cabinet of the Hon^{ble}. W^m. Hamilton, His Britannick Majesty's envoy extraordinary at the Court of Naples, 4 vol., Naples, 1766-1776.

⁵⁰ Les arts somptueux italiens du XVI^e siècle restaient très appréciés au XVIII^e siècle.

⁵¹ La céramique de la manufacture de Wedgwood, développée en Angleterre dès les années 1760, était appréciée en France et a parfois été imitée par la manufacture de Sèvres.

noms de goût, d'élégance n'expriment, dans la bouche de ceux qui les emploient, des qualités vagues que parce que la routine a fait disparaître le principe élémentaire de la perfection des arts ; et l'on serait forcé d'avouer que ce principe étant le même pour tous les arts, il ne se communique aux dernières classes de l'industrie que lorsqu'il se découvre avec une grande évidence dans les plus hautes régions du génie.

Mais de pareilles recherches feraient le sujet d'un traité, et ne peuvent entrer dans la mesure de cet écrit.

Je ne l'allongerai pas non plus du recensement bien inutile de tous les arts qui sont dans le cas d'attendre leur perfection de celle des œuvres du génie. Il suffira de jeter un coup d'œil général sur tous les genres d'industrie qu'embrasse l'art de la bijouterie, sur tous ceux que renferme celui de l'orfèvrerie, sur les manufactures d'étoffes, où le dessin et l'art du peintre entrent comme éléments indispensables, sur la fabrication de tous les meubles, sièges, vases, ustensiles, auxquels le goût du dessin se communique involontairement, sur les travaux de la marbrerie qui invoquent ses secours et sa direction, sur les ouvrages de tapisserie, sur toutes les branches de l'ornement et de la décoration tant en grand qu'en petit, sur les travaux de la marqueterie, de la verrerie, sur toutes les parties liées à la décoration des théâtres ; et l'on conviendra qu'il est plusieurs centaines d'arts nécessaires aux besoins de la société dont le sort et le goût sont attachés au sort et au goût des arts du dessin.

Et pour ne point aller chercher des exemples hors de chez nous, j'appellerais en preuve de ce que j'avance, ce qui se passe sous nos yeux. N'avons-nous pas vu, depuis quelques années, plusieurs de ces arts que je viens de nommer, suivre les révolutions de goût survenus dans les arts du dessin ?⁵² Ce n'est, j'en conviens, que par la force de l'exemple, par une sorte d'esprit de mode qui longtemps a été celui de la nation, par une influence insensible et lente que ces améliorations ont gagné certaines classes d'arts ; mais j'ose assurer que ce niveau de goût et de

⁵² Ce qu'évoque ici Quatremère est ce qui est communément appelé le goût néo-classique, qui a conduit à une transformation de la forme des meubles de certains ébénistes et de l'orfèvrerie. La diffusion du goût à l'antique a transformé le goût décoratif. En 1801, Quatremère proposa la tenue d'une exposition annuelle célébrant la fête de l'industrie. Voir Mario Praz, *Goût néoclassique* (1940), trad., Paris, 1989 ; R. Schneider, 1910, p. 135-136 et Céline Gautier, « Exposition des produits de l'industrie en 1801 », *Revue du souvenir napoléonien*, n° 472, septembre-octobre 2007, p. 6-20.

principes entre les deux sortes d'arts, tend toujours à s'opérer, et que peut-être cette correspondance, pour devenir entière, n'attendrait que la perfection de certaines institutions.

Je me résume donc, et je dis qu'il est constant que la France n'a véritablement rien à craindre des arts du dessin, dans leur influence sur les mœurs et le caractère des hommes, tant que l'action toute puissante de la liberté en fera ses orateurs, ses agents et ses disciples.

Je dis qu'il est tout aussi constant que les intérêts politiques, ceux du commerce, de l'industrie, exigent qu'on prenne tous les moyens de favoriser et d'encourager une culture, dont la perte opérerait une cessation de travail pour un très grand nombre d'individus ; une culture à laquelle est attachée celle d'un grand nombre de professions ; une culture du succès de laquelle dépend celui d'une foule d'arts mécaniques, et par conséquent le plus grand avantage ou désavantage dans la balance du commerce, par le plus ou le moins de supériorité qu'un grand nombre de nos marchandises auraient dans la concurrence avec celles des autres nations.

Nous avons vu ce que la nature et les causes sociales pouvaient opérer d'effets favorables ou contraires au succès spontané des arts en France ; nous avons conclu que ces plantes, quoique étrangères à son sol, n'étaient point insusceptibles de s'y reproduire. Il nous faut chercher maintenant les moyens les plus propres à y opérer tout le développement qu'on doit raisonnablement se contenter d'en attendre.

CHAPITRE IV

Des moyens qu'on doit employer en France, à la culture des arts du dessin

Si les arts du dessin étaient ou pouvaient devenir en France ce qu'ils ont été dans certains pays dont on a parlé, liés d'une manière directe et absolue aux grands intérêts des peuples ; s'ils étaient des productions libres et spontanées du sol et du climat, de toutes les choses inutiles, la plus inutile peut-être serait la discussion actuelle. S'il venait dans l'esprit oiseux de quelque philosophe de la traiter, je lui dirais : ne vous inquiétez point de ce que doivent devenir des arts dont la nature elle-même prend soin. Prenez garde que votre action ne vienne à contrarier la

sienne ; fiez-vous aux causes naturelles, reposez-vous sur l'intérêt général du soin de cette culture, bornez le vôtre à ne point mettre d'obstacles à la végétation de ces plantes qui ne veulent d'autres regards que ceux du soleil de la liberté.

Mais si ces plantes transportées sous des cieux moins amis au milieu d'une foule de circonstances et de causes contraires, avaient besoin qu'une main attentive les préservât du souffle ennemi qui pourrait les tuer, ne faudrait-il pas se garder de cette perfide insouciance ? Et ceux qui voudraient en abandonner la culture à tous les hasards des influences naturelles et spontanées, ne pourraient-ils pas être considérés par ces arts comme de faux ou maladroits amis ?

Sans doute, si ces fruits peuvent croître en pleine terre, je ne veux aucune de ces précautions qui en abâtardiraient le germe ; je les livre aux mains de la nature.

Mais lorsqu'en certains pays, on veut avoir des orangers, il faut bien avoir des orangeries. Voilà le mot.

Les moyens que la nation peut employer à la culture des arts du dessin sont de deux sortes ; l'instruction ou l'éducation publique et gratuite et les récompenses ou encouragements qui peuvent faire naître ou fortifier les talents. Avant de déterminer la nature, le mode et l'emploi de ces deux sortes de moyens, je dois d'abord en prouver la nécessité et répondre aux objections qu'on peut élever contre eux.

Nécessité d'une école publique

On s'étonnera peut-être qu'on puisse mettre en question l'utilité de l'éducation publique en ce genre. L'instruction de toute espèce semble une dette que la nation doit acquitter ; les arts du dessin semblent en réclamer leur part ; comment se pourrait-il que leur intérêt dût repousser ce bienfait ?

De grands inconvénients, on ne saurait se le dissimuler, sont attachés à de telles institutions ; il faut les connaître.

Pourquoi en effet, disent les ennemis de l'éducation publique⁵³, concentrer en un lieu tous les moyens d'instruction ? Pourquoi charger de ce soin un nombre d'hommes choisis ? Voyez-vous que les Grecs se soient jamais avisés d'instituer de semblables privilèges d'institution pour les arts ? Et pour citer

⁵³ Il s'agit de la Commune des arts.

des temps plus voisins de nous, le beau siècle des arts en Italie connut-il ces lieux publics d'éducation où les grands principes de l'émulation s'appauvrissent, où la méthode scholastique dénature le caractère particulier de chacun, où l'esprit imitateur s'insinuant comme une sève malfaisante dans toutes les facultés de l'invention, en stérilise les germes, où l'exemple et la routine deviennent, en dépit des maîtres, les seuls directeurs de la jeunesse, où l'autorité des maîtres vivants l'emporte, par l'influence active des leçons, sur l'autorité muette des grands maîtres et de leurs ouvrages, où une action uniforme ploie de la même façon tous les esprits pour établir entre eux le niveau de la médiocrité, où un despotisme d'autant plus incurable qu'il est invisiblement répandu partout, prépare dès l'enfance, et façonne ses esclaves sous le titre d'élèves, au joug de l'opinion qu'ils transmettront eux-mêmes à ceux qui les suivront.

Voyez au contraire, continuent-ils, l'instruction des arts répandue dans les écoles particulières, recevoir et donner tous les caractères que la liberté imprime à tout ce qu'elle anime. Voyez, de tous les combats de l'émulation entre les écoles rivales, sortir ces ouvrages marqués du coin précieux de l'originalité. Voyez comme toutes les qualités bonnes ou mauvaises y reçoivent l'empreinte de la hardiesse et de l'énergie, et comme, n'écoutant que les inspirations de son génie, ne connaissant de mesure que celle de ses propres forces, chaque artiste arrive au développement naturel de ses facultés. Remarquez comme, semblable à l'arbre que la nature planta dans ses fonds, chacun s'élève fièrement sous la forme qui lui est propre. Comparez maintenant à ces élèves de la liberté, vos productions captives, que symétrise, sous le ciseau d'une artificielle régularité, l'art destructivement protecteur qui ne conserve qu'en abâtardissant, et qui doit abâtardir pour conserver.

Je ne crois point avoir affaibli l'objection. Cela me serait difficile, car je professe qu'elle contient mon opinion sur cette matière et que personne n'est plus convaincu que moi de la supériorité des écoles partielles sur les écoles publiques. Mais personne en même temps n'est plus convaincu de l'insuffisance des ressources particulières de l'instruction partielle dans l'état actuel des arts en France ; personne ne croit plus que moi au danger qu'il y aurait d'abandonner cette culture à des mains dépourvues des instruments nécessaires pour son exploitation. La bonne culture ne se rencontre qu'avec la population. Voyez

ce que deviennent de trop grandes propriétés livrées à un trop petit nombre de cultivateurs ; elles tombent en friche. Pareille chose nous arriverait dans la culture des arts avec le peu de causes alimentaires qu'ils ont en France.

La principale raison qui détermine les États à faire, en différents genres, les frais de l'éducation, est l'insuffisance reconnue des ressources individuelles. Il n'y a pas de doute que, si l'instruction n'entraînait aucune dépense, ou que si tous les particuliers avaient les moyens d'y subvenir, la nation s'empresserait moins d'ouvrir des écoles publiques et gratuites. C'est donc indépendamment d'autres considérations politiques sur la difficulté que le commun des hommes éprouverait à se procurer l'instruction, qu'est fondé le besoin d'écoles publiques.

Aussi voyons-nous qu'on n'en a jamais institué que pour des objets, des connaissances, des sciences ou des arts, dont les éléments, dont les instruments sont hors de la portée du plus grand nombre.

Jamais on ne s'est avisé d'ériger des écoles publiques pour l'enseignement ou la propagation des arts mécaniques. On a dû compter assez sur les secours du besoin, de la concurrence et de l'habitude. Certes, si l'on fondait une école publique pour apprendre à faire des habits et des souliers, cette école serait l'excès du ridicule, si elle n'était le comble de l'inutilité. Il y a même beaucoup à parier que ses élèves, si elle en faisait, seraient les moindres des ouvriers. On n'a jamais cru non plus que l'exercice de ces métiers eût besoin d'un autre aiguillon que de celui de l'intérêt.

Je ne vois pas, par la même raison, pourquoi Athènes par exemple, eût fondé une école publique pour les arts du dessin. Cette ville qui, selon l'expression d'un écrivain, semblait n'être qu'un atelier de statuaires et de peintres, n'a jamais dû soupçonner l'idée d'une pareille institution. Une ville qui avait plus de statues que l'Attique n'avait d'habitants, devait compter assez sur les ressources de l'instruction particulière dans les ateliers des artistes ; et certes, l'éducation théorique d'une école publique eût mal remplacé les leçons actives de la pratique.

Pareille chose est arrivée dans l'Italie moderne. Quoique l'institution de quelques académies y remonte à une assez grande antiquité ; quoique plusieurs de ces établissements aient eu pour fondateurs de très grands hommes, néanmoins ils furent

plutôt des assemblées d'artistes que des écoles⁵⁴ ; et quoiqu'on puisse dire, jamais leur influence ne l'emporta sur celles des écoles privées. Mais il faut dire aussi que le nombre prodigieux de travaux qui occupaient les ateliers des artistes, en faisait des écoles de pratique, auxquelles la théorie des écoles publiques ne saurait suppléer. Alors ces arts s'exerçaient et s'enseignaient comme tous les arts de l'industrie mécanique. Alors un maître faisait des apprentis ; ses élèves lui payaient apprentissage pour un nombre d'années ; et quand l'élève parvenait à aider le maître dans ses ouvrages, il en recevait à son tour un salaire. Ainsi Michel-Ange, mis en apprentissage chez David Ghirlandaio, reçut bientôt, comme égal à son maître, la somme qu'il devait lui payer comme apprenti⁵⁵. Alors l'appât de la fortune et d'un avancement aussi certain que dans toutes les autres professions, décidait des calculs des pères sur l'état de leurs enfants, et la carrière des arts s'offrait à eux comme un objet sûr d'ambition et d'intérêt.

Je ne crois donc les écoles publiques nécessaires que pour subvenir à l'insuffisance des ressources de la part de l'élève pour apprendre, et de la part du maître pour enseigner, et ces ressources doivent toujours diminuer en raison du peu d'encouragements que les arts obtiennent d'une nation.

Quant à l'élève, s'il n'est pourvu des biens de la fortune pour se procurer les modèles qui doivent le conduire dans la route de l'imitation ; s'il ne peut payer toutes les leçons que l'incapacité des maîtres ordinaires ne saurait même lui vendre, le germe du talent mourra en lui.

Quant au maître, c'est pis encore. Réduit par le peu de goût de son pays pour les arts à un très petit nombre de travaux qui l'alimentent à peine, jamais il ne sera dans le cas de faire partager à ses élèves l'exécution de ses ouvrages. Que deviendra pour eux son école ? un très petit diminutif d'académie qui en aura tous les vices sans en avoir les ressources. Ce sera bien pis encore, si, par son peu de fortune ou par les travers de son goût, le maître incapable de fournir à ses élèves les grands modèles du beau et du vrai, cédant aux suggestions de l'amour-propre, les

⁵⁴ C'était le cas de l'Accademia del Disegno de Florence (1563), de l'Accademia del Disegno de Pérouse (1573) et de l'Accademia di San Luca à Rome (1593).

⁵⁵ L'apprentissage du jeune artiste dans l'atelier des frères Ghirlandaio – surtout dirigé par Domenico, plutôt que son cadet Davide – est abordé par Vasari dans sa *Vie* de Michel-Ange (version de 1568), ainsi que la question du salaire.

condamne à n'apprendre la théorie et les principes des arts que dans les modèles dépourvus des qualités propres à faire germer le talent.

Mais, dit-on, l'on remédiera à cette disette des ressources partielles, à cet appauvrissement des moyens d'instruction, par les galeries où les ouvrages des grands maîtres parleront publiquement au génie des artistes de tout âge. Cela vaut beaucoup, j'en conviens, mais l'expérience vaut encore plus. Eh bien ! que nous dit-elle ? Que dans les pays où sont entassés tous les modèles de l'art, cette exposition perpétuelle ne suffit pas à contrebalancer les leçons parlantes d'un maître, et que plus vous attacherez, par l'isolement des petites écoles de théorie partielle, l'élève à son maître, plus vous ôterez d'effet à ce grand enseignement des ouvrages de l'art.

On se trompe et l'on prend le change sur les causes principales de l'avantage des écoles partielles. Il est évident que leur supériorité vint des moyens d'enseignement qu'on y rencontrait. C'est parce que les préceptes de l'art s'y communiquaient par la pratique et l'exercice actif des procédés, qu'elles produisirent les effets qu'on ne saurait espérer d'écoles partielles de théorie. La multiplication des monuments, les progrès du goût, et toutes les causes qu'on a décrites pourraient seules redonner à ce genre d'enseignement l'activité désirable. Mais il est évident que, dans l'état de langueur où sont tous les ateliers des artistes, ceux-ci ne peuvent enseigner que par tous les petits procédés d'une théorie et d'une méthode mesquines et rapetissées. Du moment que l'on ne peut apprendre les arts que par théorie, il n'y a pas de doute qu'une école publique ne comporte et n'embrace en ce genre de bien plus grands moyens que les écoles particulières. En bornant l'enseignement aux écoles privées, vous n'obtiendriez donc pas aujourd'hui les mêmes effets qu'autrefois ; tout ce que l'on pourra dire de plus spécieux, viendra échouer contre les deux raisonnements suivants, tout simples qu'ils puissent paraître.

Le premier est celui-ci : les arts n'offrant point en France d'assez grands appâts de fortune, pour que leur apprentissage ainsi que celui des autres professions puisse devenir généralement une route assurée vers la richesse, l'État doit s'empresse de subvenir aux frais de cet apprentissage : plus faible est l'appât, plus il faut frayer et faciliter les routes.

Voici le second : le peu d'ouvrages et de travaux qui se partagent entre les maîtres de l'art, ne pouvant ni les mettre à portée de communiquer par la pratique à leurs élèves les leçons actives et les principes de l'imitation, ni leur donner les moyens de fortune nécessaires aux dépenses de tout genre qu'entraîne l'enseignement par théorie, l'on ne saurait se reposer sur eux de cet enseignement ; l'État doit donc en faire les frais.

L'État, pourront répliquer cependant d'autres contradicteurs, ne doit intervenir en rien dans la culture des arts. Car, vous diront-ils, ou la France a par elle-même de quoi offrir aux arts assez d'aliments naturels, et alors ils n'ont pas besoin qu'on les sustente par des moyens artificiels, ou s'ils ont besoin de ces secours, vous vous trompez, quand vous prenez pour les productions des arts, les produits dégénérés de votre culture factice : pour connaître ce à quoi vous pouvez prétendre en ce genre, il faut abandonner à elle-même la destinée des arts.

Je ne répondrai point à ce raisonnement qu'il nous ramène à une question déjà jugée, et que c'est parce que nous croyons avoir la mesure précise de ce que nous pouvons, que nous nous résignons à n'avoir que ce que nous pouvons.

Mais je répondrai que ce raisonnement aurait toute sa force, s'il ne s'agissait que de traiter de la perfection spéculative des arts, abstraction faite de toute autre considération politique ; mais que, d'après tous les rapports sous lesquels nous avons vu que l'exercice, quel qu'il puisse être, des arts du dessin, se liait à tous les intérêts de l'industrie et du commerce, il ne peut plus être permis de le faire.

Je répondrai en outre que tous ces moyens artificiels de se procurer des fruits dégénérés, seraient peut-être fort ridicules, si la France n'avait à lutter dans ce genre contre tous [ses] voisins doués par la nature des vrais agents de la perfection, mais que, n'ayant à soutenir dans l'échange de son industrie de véritable concurrence qu'avec des pays condamnés pour la plupart, plus qu'elle encore, à tous ces artifices de culture, elle risquerait beaucoup de se permettre une expérience dont le résultat, dans l'hypothèse du dilemme que je combats, pourrait n'être qu'un sacrifice gratuit ou une perte volontaire.

Il résulte de tout ceci, que la France est trop intéressée à la culture, quelle qu'elle puisse être, des arts du dessin, pour en

abandonner le soin au hasard d'éléments inconnus et arbitraires ; que l'on ne saurait compter assez sur les causes naturelles de leur génération, pour en livrer la destinée à la seule nature des choses, et qu'ils exigent peut-être toujours des moyens étrangers aux pays dont ils sont le produit spontané.

Un de ces moyens m'a paru l'enseignement gratuit et public. Je ne me suis permis d'en démontrer la nécessité que par des preuves générales. Mais il est un autre genre de preuves à employer en sa faveur et qui consisteraient à faire voir comment une telle institution, une fois améliorée, ferait disparaître tous les vices dont on argumente contre elle, et qui peuvent rejaillir sur les arts. Cet objet sera celui du paragraphe suivant.

Nécessité des encouragements directs

Le second moyen consiste dans les récompenses et encouragements qui peuvent faire naître ou croître les talents.

Ceux qui voudraient ne devoir les arts qu'à leur libre génération, trouveront aussi de bonnes raisons pour répudier ce second genre de moyens, qu'il faut bien, je l'avoue, regarder comme factices.

Je conviens aussi que toute nation qui les emploie, acquiert la plus forte démonstration de la mesure à laquelle doit se borner sa prétention dans l'acquisition ou la possession des arts du dessin. Les véritables encouragements, les seuls actifs qu'ils puissent recevoir, sont ceux qui résultent du besoin que le peuple a d'eux et du plaisir qu'il en éprouve. Tous les autres sont de faibles suppléments à ceux-là. C'est un engrais étranger au sol, mais si nous ne pouvons obtenir les fruits en question que par une fertilisation artificielle, devons-nous renoncer à leur culture ? Non.

Prouvons donc que ces encouragements sont nécessaires ; nous dirons ensuite de quelle nature ils doivent être.

Les arts avaient atteint, dès le quinzième siècle, en Italie toute la perfection à laquelle les efforts modernes ont pu s'élever, que la France n'en soupçonnait pas même l'existence. Elle en dut les premiers germes à la captivité de François premier en Italie. Mais à vrai dire, ce valeureux chevalier, fait pour aimer tous les genres⁵⁶ de gloire et de plaisir, transporta avec lui en

⁵⁶ Dans le texte : « tous les gens de gloire ».

France, moins les arts de l'Italie que les artistes. Presque tous les ouvrages de quelque importance qui datent de cette époque, sont dus à des Italiens. Leur génie du moins y préside, et cela continua ainsi jusqu'au règne de Louis XIV. Tous les monuments en font foi. Il ne s'agit que d'interroger les sculptures du Louvre, celles des tombeaux de Saint-Denis⁵⁷, les peintures de Fontainebleau, les statues équestres de Henri IV et de Louis XIII, l'Hôtel de Ville de Paris, le pont Notre-Dame et celui de l'Hôtel-Dieu, tous ouvrages dus à des artistes italiens. L'on commandait des tableaux en Italie, les marbres en arrivaient tous taillés ; on y fondait les bronzes, on y dirigeait, on y rectifiait les plans. L'on ne saurait dire qu'alors les arts aient été vraiment cultivés et naturalisés en France.

Louis XIV parut. Il voulut avoir des arts comme une marine. Il voulut des arts comme il voulut de tout, c'est-à-dire, à quelque prix que ce fût. Mais Louis XIV était venu trop tard. Les arts étaient en Italie à leur troisième époque, c'est à dire, celle des règles, il ne put recueillir que les rejets d'une troisième coupe. Les plus grands peintres qu'ait eus la France, ne furent réellement que de médiocres élèves des élèves de Carrache⁵⁸. L'on voit, et il est bien important de se convaincre de cette vérité, que les arts ne prirent point naissance en France. Ils y furent alors transportés brusquement, et dans l'état où ils se trouvèrent en Italie. Aussi leur vieille jeunesse y fut de peu de durée. Aussi ne se sont-ils soutenus que par l'extraordinaire munificence du prince. Il fit des parcs de bronze et de marbre, où il put compter plus de statues que d'arbres ; il fit des palais comme il sembla faire des conquêtes, pour occuper ses peintres ; il prêta sa vanité à tous les arts, il les enfla de toute sa bouffissure. Ces arts disparurent avec lui ; on eût dit que ces esclaves eussent partagé sa sépulture, comme autrefois ceux des rois de Memphis.

Le règne suivant devait porter à l'excès tous les genres de corruption. Les arts n'eurent plus de protection que dans les antichambres des courtisanes. L'état de leur avilissement peut se calculer par la bassesse de leurs protecteurs. Mais on vit sous ce règne décroître et se rapetisser, bien sensiblement, toutes les

⁵⁷ Les sculptures du Louvre sont dues à l'atelier de Jean Goujon ; des Italiens, les Juste, ont contribué au tombeau de Louis XII, mais pas à ceux de François I^{er} et de Henri II.

⁵⁸ Quatremère de Quincy condamne ici les fondateurs de l'Académie, pourtant généralement loués : Le Brun, Bourdon, Le Sueur...

ressources des arts. Comme si la race humaine eût subitement diminué de proportion ; toutes les habitations diminuèrent. Les palais se changèrent en modiques maisons, les monuments publics ne se distinguèrent plus des édifices particuliers ; les appartements suivirent cette échelle de diminution ; les salons devinrent des boudoirs ; les arts furent obligés de se rapetisser au niveau de leurs modèles. La miniature devint la peinture d'histoire de cette génération de pygmées. La proportion des tableaux et des statues fut déterminée par les trumeaux des croisées et les chambranles des cheminées ; le luxe puéril des glaces, l'éclat des étoffes, et en dernier lieu l'économie des papiers⁵⁹ fermèrent pour jamais l'entrée des palais à tout tableau qui eût osé retracer l'ancienne proportion de la race humaine. Sur la fin de ce règne les arts n'existaient plus que dans le souvenir de quelques personnes, dans les recueils de quelques amateurs et dans les espérances d'une régénération⁶⁰.

Le règne de Louis XVI arriva ; il devait être celui de toutes les réformes et de tous les remèdes. Ce prince s'empessa de tendre aux arts défaillants une main restaurante. Il ne se faisait plus en France un seul tableau qu'on pût appeler d'histoire. L'art de faire respirer le marbre allait s'anéantir par le défaut d'ouvrages propres à exercer le ciseau, lorsqu'il forma le projet de consacrer une somme annuelle pour retracer par des statues les effigies des grands hommes, et fournir au génie de la peinture les sujets qu'elle se plaît à exprimer. L'expérience a, depuis ce temps, confirmé la nécessité de ces encouragements. L'on a eu occasion d'observer que sans ces secours, la sculpture et la peinture historiques auraient totalement disparu, puisque les ouvrages ordonnés par le roi ont été, l'on peut le dire, les seuls

⁵⁹ Les papiers peints, qui prennent une vogue en France à la veille de la Révolution. On peut penser à la manufacture de Réveillon qui fut pillée en juillet 1789.

⁶⁰ Dans le domaine artistique, ce terme désigne la réaction opérée dans les arts dès le milieu du XVIII^e siècle pour encourager l'étude et l'imitation raisonnée de l'antique, de la nature et des grands maîtres du passé (le « retour aux [bons] principes »). L'idée de régénération formulée par Quatremère implique en outre la nécessité d'une édification morale des citoyens par la diffusion des idéaux révolutionnaires dans le corps social entier. Sur le concept de régénération sous la Révolution, voir Antoine de Baecque, « L'homme nouveau est arrivé : la régénération des Français », *Dix-huitième siècle*, 20, 1988, p. 193-208 ; et Jean Starobinski, « Le recours aux principes et l'idée de régénération dans l'esthétique de la fin du XVIII^e siècle », *Lettere italiane*, 21, 1, 1969, p. 3-13.

que ces arts aient produits en grand, et qui aient paru aux expositions publiques.

C'est donc de cette époque que datent les seuls et véritables encouragements directs qu'aient reçus les arts et les artistes. Je doute d'après cet exposé qu'il soit nécessaire de s'étendre en preuves sur la nécessité de continuer ce genre de secours, tant que le goût devenu plus général dans le peuple ne leur fournira point des aliments d'une autre espèce. Mais je pense que ces encouragements peuvent être susceptibles de produire de meilleurs et de plus grands effets, soit par une répartition mieux entendue et plus propre à nourrir l'émulation, soit en intéressant la nation, en général et en détail, à une dépense dont toutes les parties de la France retireraient successivement les produits, qui jusqu'à présent, ont été entassés dans la capitale. Cet objet sera traité après celui de l'enseignement.

SECONDE PARTIE

De quelle nature seraient les institutions d'enseignement
et d'encouragement pour les arts du dessin

J'ai établi par les raisonnements et par les faits la possibilité de la culture des arts du dessin en France, l'intérêt et la nécessité de cette culture, et le choix des institutions propres à l'opérer et à la perfectionner ; il faut maintenant poser les principes sur lesquels ces institutions doivent se régler, c'est-à-dire, les bases d'un bon système d'éducation publique pour ces arts, et d'un plan utile d'encouragements.

CHAPITRE PREMIER

Du système d'éducation publique

Je dois commencer par avertir que le comble de la déraison, dans la formation d'une pareille institution, serait de prétendre qu'on dût y appliquer strictement et rigoureusement les principes d'un gouvernement libre et calquer les éléments d'une école sur ceux d'une république⁶¹. Trop longtemps le gouvernement avait adopté le système d'une école ; il n'avait pas plus de

⁶¹ C'est ce que demandent la Société des artistes et la Commune des arts.

raison que n'en auraient aujourd'hui les écoles à vouloir se mesurer à toute rigueur sur le gouvernement. Il ne peut y avoir de parité exacte, et voici pourquoi.

Les êtres dont se compose une société, sont et doivent être égaux, par le droit de nature, quand ils ne le seraient pas par la loi, puisqu'ils sont tous des hommes.

Les êtres dont se compose une école, sont et doivent être inégaux par la nature des choses, quand ils ne le seraient pas par celle de l'institution, puisque les uns, qui apprennent, sont ignorants, et que les autres, qui enseignent, sont savants.

J'aurai occasion de revenir à ce sujet, en traitant du mode d'élection. Je pense qu'une école bien organisée doit s'empresoir de l'esprit d'un gouvernement libre, plutôt que de s'embarrasser d'une conformité littérale qui, ne pouvant dériver des mêmes principes, ne saurait produire les mêmes conséquences.

L'institution dont je me propose de donner le plan, doit s'envisager sous deux rapports ; l'un est l'influence générale qu'elle doit avoir sur les arts par le mode de son existence ; l'autre est l'action particulière qu'elle exercera sur eux par le système de l'enseignement ; l'un de ces rapports embrasse les combinaisons de l'organisation générale de l'école ; l'autre les détails et les procédés partiels de l'enseignement.

CHAPITRE II

De l'organisation générale de l'école

Le mode d'existence ou l'organisation générale d'une école est d'un grand intérêt. De son plan, de ses principes dépend son succès et de celui-ci, la prospérité ou l'appauvrissement des arts.

Réunion en une seule des diverses écoles publiques d'art

Un des premiers et des plus notables abus de l'enseignement actuel des arts, est cette division d'écoles publiques, véritables séminaires de discordes et de préjugés, où chaque art, chaque partie d'un art ne reçoit qu'une mesure insuffisante d'instruction, où tous les principes s'isolent et se dénaturent, où tous les germes d'enseignement se dessèchent⁶². Les arts du génie sont

⁶² Sont évoquées l'Académie royale de peinture et de sculpture, l'Académie d'architecture, l'École gratuite du dessin et l'École des ponts et chaussées.

des plantes qui ont besoin de s'étayer par leur voisinage dans les pépinières où on les élève. Les arbres ne deviennent droits et vigoureux que dans les forêts où ils se pressent ; l'arbre isolé devient noueux et rachitique.

Ces divisions d'enseignement furent aussi inconnues dans les écoles particulières que dans les institutions publiques des beaux siècles qui virent fleurir les arts. Sans remonter aux Grecs, nous en trouvons la preuve dans tous les grands hommes de l'Italie moderne, qu'on vit constamment réunir des connaissances pratiques dans plus d'un art. Chacun des arts du dessin se dispute aujourd'hui la propriété de ces noms fameux.

On ferait une liste trop nombreuse des peintres, sculpteurs et architectes qui ont laissé la postérité dans le doute du titre particulier sous lequel elle devait les inscrire. On y verrait paraître les noms fameux de Giotto, d'Orcagna, de Mantegna, de Michel-Ange, de Raphaël, de Jules Romain, de Polidore [de Caravage], de Vasari, de Pellegrin Tibaldi, Daniel de Volterra, Cigoli, Jean de Bologne, Dominiquin, Cortone, Bernin, Carlo Maratti, Algardi, Brunelleschi, Ammanati, Sansovino, Palladio, San-Gallo, Bramante, Vignola, Alberti, Borromini etc. etc. Il était aussi rare alors de n'exercer qu'un seul art, qu'il l'est de nos jours de voir un seul homme en professer plus d'un.

Qu'on ne croie pas que la théorie de chaque art ait ainsi gagné à cet exercice exclusif dans lequel se sont renfermés les artistes modernes, elle s'est appauvrie encore plus que la pratique. Bientôt la division de ce patrimoine commun, qui pouvait enrichir tous les arts, a rompu tous les liens de cette chaîne commune qui les unit, et l'on a vu des artistes inhabiles à juger même des parties de leur art⁶³. Il serait trop long de nombrer tous les vices qui résultent de cette division d'enseignement.

N'est-il pas étrange que l'architecture, dont tous les principes reposent sur le dessin ou la connaissance des proportions de la nature, que l'architecture, ce point de réunion des deux autres arts, si intéressée à leur alliance puisqu'elle ne saurait faire un pas sans leur secours, que l'architecture, dis-je, s'enseigne dans un lieu séparé d'eux, par des maîtres étrangers à eux ?

⁶³ Ce que Quatremère dénonce ici, c'est la division de la peinture en différents genres. Dans la *Première suite aux Considérations sur les arts du dessin*, il condamne le projet des académiciens réformateurs, au nom de la trop grande présence en leur sein de peintres de genres, qui sont incapables, selon lui, de juger de l'art de la peinture.

Mais n'est-il pas plus étrange encore qu'on en soit venu au point de disséquer un art, d'en séparer la pratique de la théorie ? Qui croirait qu'il existe dans Paris deux écoles d'architecture distinctes par le local, le choix des maîtres, la nature des leçons ? Que l'on montre dans l'une l'architecture comme art de goût, et dans l'autre comme art de besoin ; qu'on aille ici pour apprendre à construire, et là pour apprendre à décorer ; qu'il y ait une école pour apprendre à faire un temple, et une autre école pour apprendre à faire un pont. On voit que je veux parler de l'institution des Ponts et chaussées, établissement utile pour la partie administrative des travaux itinéraires en France, mais qui n'aurait jamais dû s'approprier aucune des parties de l'enseignement relatif à l'architecture. Ce démembrement d'instruction, en décomposant l'essence de cet art, a porté le coup le plus funeste aux deux parties. Il a habitué les uns à croire que le goût dispense de la solidité et les autres que les calculs peuvent remplacer le génie⁶⁴.

Il existe à Paris une autre école séparée du tronc dont elle n'est qu'une branche, c'est l'école gratuite du dessin. L'objet principal de son institution est de mettre l'étude de l'ornement à la portée des jeunes gens qui se destinent à l'exercice de ceux des arts mécaniques auxquels cette connaissance est indispensable. Elle prétend aussi donner les éléments du dessin à beaucoup d'artisans qui peuvent avoir besoin de ces leçons pour tracer ou communiquer leurs pensées. Sous ce dernier point de vue, elle n'est qu'un établissement parasite ; sous le premier, c'est une institution bâtarde. Il est visible que le goût, les principes et l'étude de l'ornement dérivent du goût, des principes et de l'étude des arts du dessin. Que fait donc cette école ainsi isolée, et que doit-elle devenir sans communication avec eux ? Une école de mauvais goût, de préjugés et de routine.

Ramenons donc à un centre commun d'unité toutes ces sections d'enseignement ; rallions à un chef-lieu d'étude toutes ces écoles divisées. Que réunis, s'il est possible, sous un même toit, ou du moins sous une même direction, tous ces arts s'embrasent de nouveau.

⁶⁴ Voir Antoine Picon, *Architectes et ingénieurs au Siècle des Lumières*, Paris, 1988. Sur l'enseignement à l'Académie d'Architecture, voir Basile Baudez, *Architecture et tradition académique au temps des Lumières*, Rennes, 2012.

Formons une seule institution sous le nom *d'académie des arts du dessin*, pour établir une distinction entre eux et ceux qui dépendent d'un autre mode d'imitation.

Unité d'objet dans l'existence de l'académie

Après cette unité d'organisation par la réunion en une seule des diverses écoles publiques que je viens de mentionner, il est une autre espèce d'unité que je voudrais procurer à cette académie, c'est l'unité d'objet dans son existence. Je m'explique.

Jusqu'à ce jour, l'académie de peinture et sculpture a eu une double existence : une existence relative à l'enseignement des arts, et une autre relative à la distinction des artistes. L'une utile, l'autre purement honorifique. Je sais, et ne redirai point, toutes les causes auxquelles cette académie doit sa formation actuelle, ni celles qui firent germer dans son sein ces différentes classes qui la composent et cette espèce de hiérarchie dont la jalousie, peut-être, murmure plus que la raison. Je crois aussi injuste que superflu d'accuser ou de justifier sur tous ces points, une assemblée d'artistes obligés, jusqu'à ce jour, d'observer des lois qu'ils n'ont point faites, et qu'ils ne pouvaient défaire. Il ne faut point s'en prendre aux hommes des vices qui proviennent de la nature des choses.

Je dis donc que l'institution académique aurait et ne devrait avoir qu'un objet unique, l'enseignement public des arts. Ceux qui la composent ne devraient y être admis que comme les plus capables de professer et d'enseigner. Il faudrait, sans doute, que le choix se portât sur les maîtres les plus habiles ; mais il ne faudrait pas qu'il pût flétrir d'une exception humiliante, tous ceux qui n'y auraient point part ; il faut enfin qu'on puisse croire qu'il existe hors de l'académie des maîtres égaux en talents à ceux qui la formeront.

S'il en est autrement, ce corps deviendra toujours, par l'empire involontaire et irrésistible de l'opinion, un corps privilégié, dispensateur unique de la gloire et de la fortune, influant exclusivement sur le goût des élèves et du public, et cela est un très grand mal.

Un corps enseignant, formé d'une élite des maîtres les plus accrédités, qui dirige par la force des leçons, des exemples et de l'autorité, les goûts et les habitudes de la jeunesse, exerce, comme on le voit, un empire immense sur les facultés de l'esprit et sur le goût du peuple. Cet empire sera salutaire, si l'on veut,

tant que le corps enseignant restera fidèle aux principes du beau et du vrai. Mais, si comme nombre d'exemples en prouvent la possibilité, le goût vient à s'y corrompre, si des principes vicieux s'y insinuent et viennent à gangrener sa doctrine et ses ouvrages, comment le remède pourra-t-il s'y introduire ? Quel moyen aurez-vous d'en régénérer l'esprit, si vous n'avez ménagé d'avance le contrepoison à sa pernicieuse influence, si vous n'avez réservé, hors de ce corps, des forces suffisantes pour en balancer le crédit ? C'est de la division des forces que résultera, dans le besoin, ce salutaire contrepoids de l'opinion. Mais cette division ne peut s'opérer qu'en ramenant l'institution académique, tant dans le nombre que dans le choix des maîtres, à l'unique objet de l'enseignement.

Cet heureux équilibre n'existe pas dans l'état actuel des choses, et cela, parce que l'académie a rassemblé dans son institution tous les pouvoirs capables d'influer sur le sort des arts.

Elle réunit ceux de l'enseignement par le choix des professeurs, et ceux de l'opinion ou de l'honneur par l'agrégation illimitée des sujets.

Limitation des places académiques⁶⁵

Toute académie illimitée dans le nombre de ses membres, est facile ou sévère dans ses choix. Si, comme quelques-unes des académies d'Italie, elle ouvre ses portes au premier aspirant, elle devient, quant à l'opinion, nulle et de nul effet. Si comme celle de Paris, elle met à son accès des conditions sévères, si elle exige des titres dont elle seule se rend juge, elle exerce le plus grand despotisme d'opinion. Elle tyrannise ma volonté, mon goût et l'exercice de mes facultés. Cela se prouve en deux mots.

Elle exerce un despotisme véritable sur ma volonté. Car, dès qu'il est reçu que tout le monde peut se faire ouvrir les portes de l'académie en remplissant les conditions de la réception ; dès qu'il est notoire que le défaut de titre d'académicien condamne à l'obscurité, que ce titre au contraire mène à la réputation, et que la réputation porte à la fortune, il est visible que je suis contraint par la plus grande force possible de solliciter l'entrée de l'académie.

Elle exerce un véritable despotisme sur mon goût et sur l'exercice de mes facultés. Car du moment que ma réputation et

⁶⁵ Dans le texte : « *Limitation des plans académiques* ».

ma fortune dépendent de mon agrégation à l'académie, je suis forcé de chercher les moyens d'y parvenir ; ne voit-on pas que mon premier soin est d'étudier, non le meilleur goût, mais le goût de mes juges, non les principes que je croirai les meilleurs, mais ceux que le tribunal académique jugera tels. Mais dans l'hypothèse d'une académie viciée et corrompue, je dois donc me corrompre par intérêt ; je verrai le bien et je ferai le mal, *video meliora proboque, deteriora sequor*⁶⁶. Je n'ai donc plus la liberté de mes facultés.

J'entends qu'on me réplique : rien ne vous force d'entrer à l'académie ; mais je vous ai déjà fait voir que tout m'y forçait. Ceux qui parlent ainsi raisonnent en accapareurs. Écoutez-les, ils vous diront aussi : rien ne vous force d'acheter. Quoi, vous accaparez tous les moyens d'honneur et de fortune ; on n'a d'estime que par le titre que vous conférez ; on ne parvient aux places, aux ouvrages, au droit d'exposition que par ce titre ; hors de vous point d'existence ; et vous viendrez me dire que rien ne me force : voulez-vous jouer sur les mots, ou croyez-vous qu'il n'y ait de despotisme que dans la force physique ? Je crains plus le despotisme moral, et il est le plus à craindre pour les choses qui ne vivent que de l'opinion.

Le moyen d'extirper ce vice, un des plus notables de l'académie actuelle, est, comme je l'ai dit, d'en simplifier l'objet et l'existence. Que les sièges où l'on s'assoira dorénavant ne soient que des chaires d'enseignement et non des trônes d'orgueil ; que l'on ne voie dans ceux qui y seront appelés que des professeurs et non des souverains ; que le titre d'académicien annonce plutôt une charge pénible qu'une distinction de vanité ; qu'il soit la preuve du talent, mais non le privilège de l'exercer.

Pour parvenir à ce but, le premier soin doit être de limiter le nombre des places du corps enseignant. Par cette seule disposition, vous faites disparaître en un instant, et tous les despotismes dont on a parlé, et cette tendance dépravée de toutes les volontés vers une distinction qui donnait la fortune, et l'orgueil des uns et la jalousie des autres, et cette puérole ambition où venaient aboutir tous les efforts de la médiocrité et où venaient quelquefois aussi se briser tous ceux du génie. Vous rendez la liberté à

⁶⁶ « Je vois et j'approuve le mieux, mais je fais le pire. » Ovide, *Métamorphoses*, 7, 20.

toutes les facultés ; vous donnez l'essor à tous les genres de talent ; vous ramenez les principes d'une salutaire égalité.

Les institutions humaines sont susceptibles d'une telle variété dans tous leurs différents objets, que la simple théorie systématique se trouve souvent en défaut, si elle veut assujettir à un cadre uniforme de principes, des établissements qui ne semblent susceptibles de conformité qu'à ceux qui en envisagent les superficies. Ainsi il se pourrait que cette limitation que j'invoque ici comme un moyen d'égalité et de liberté, fût ailleurs un élément de despotisme et de privilège⁶⁷. Cette divergence de conséquences que l'on voit sortir d'un même principe, résulte de la différence d'éléments entre les diverses parties des sciences et des arts, et surtout de la diversité de leur exercice.

Cette limitation, au reste, conserverait encore beaucoup d'abus, s'il n'en résultait dans l'opinion que l'idée d'un choix plus sévère ou d'une élite plus flatteuse ; l'influence de ce petit nombre se renforcerait peut-être d'autant plus, si l'on n'avait encore un grand ressort à y opposer.

Liberté d'exposition publique

En bornant à l'enseignement l'institution académique, en resserrant et limitant le nombre de ses membres, nous aurons beaucoup fait contre le despotisme moral qu'on peut en craindre. Mais il est un moyen de contrebalancer encore tous les dangers de l'opinion qui pourraient entourer ce petit nombre d'hommes. Ce moyen, je le regarde comme la réponse à toutes les objections, comme le remède à tous les abus, comme le préservatif universel. Il sera dans la république des arts, ce qu'est la liberté de la presse dans un État. C'est la libre exposition publique accordée indistinctement à tous les artistes dans le même lieu.

Je ne me permettrai pas de combattre en détail toutes les objections qu'on pourrait faire contre cette innovation, car je n'ai résolu de persuader, ni l'intérêt, ni l'orgueil, ni la mauvaise foi ; et je ne connais pas sur ce sujet, d'objections qui ne partent de l'un de ces trois vices. Mais j'observerai d'abord que cette liberté d'exposition serait d'autant plus indispensable que, d'après la réduction des places académiques, et le principe bien

⁶⁷ Allusion aux autres académies dont le nombre de membres était limité.

reconnu que ces places ne doivent donner d'autre privilège que celui de faire mieux, les ouvrages des professeurs pourraient ne pas suffire à la mesure ordinaire des expositions publiques ; que beaucoup d'hommes de talent n'occupant point les places académiques, l'on priverait et l'art et les artistes et le public du plus grand avantage : de celui de l'émulation, de la concurrence et de la comparaison.

J'observerai encore que cette liberté accordée à tous les artistes, devant multiplier le nombre des ouvrages à exposer, il faudra rendre les expositions plus fréquentes ; et qu'on satisfera probablement à tout, en faisant une exposition tous les ans, au lieu d'une tous les deux ans.

Mais je dois insister sur l'intérêt de cette innovation, parce qu'elle est de nature à éprouver de grandes contradictions.

Dans les pays où l'exposition publique des ouvrages des artistes est en usage, la liberté d'y participer me paraît un droit commun à tous, et qui tient aux principes du droit naturel. Le corps qui s'en approprierait exclusivement les avantages, violerait tous les éléments de justice et d'égalité naturels. L'expression libre, et la communication des pensées a paru de droit naturel ; l'on a voulu que les moyens généraux qui l'opèrent, pussent appartenir à tous. Les moyens généraux de communiquer ses idées et de développer ses facultés dans les arts, doivent donc appartenir à tous. Le moyen général étant l'exposition publique, en priver quelques artistes, ce serait comme si l'on interdisait à quelques écrivains la liberté de la presse, et en les réduisant aux simples secours de l'écriture.

Si ce droit d'exposer publiquement et en commun ses ouvrages cesse d'être la propriété de tous, il y a un privilège exclusif pour un certain nombre d'hommes. Mais un privilège ne doit s'accorder à un seul ou à plusieurs que pour l'avantage de tous. Lorsque la société l'accorde à l'inventeur d'une découverte ou d'une machine utile, ce n'est pas pour lui, mais pour elle qu'elle l'accorde ; ce n'est pas l'intérêt du particulier, mais l'intérêt de la chose publique qui le commande. Le privilège d'exposer les ouvrages, accordé à quelques-uns, ne pourrait donc se fonder que sur l'intérêt et l'avantage du plus grand nombre. Mais il y est directement opposé comme on va le voir.

Il contredit directement l'intérêt personnel de ceux qui, privés de ce droit, le sont par conséquent des moyens de faire montre de leurs talents, et de prétendre à la réputation ou à la

fortune, ce qui est l'équivalent ; et le nombre de ceux-là est le plus grand.

Il contrarie l'intérêt des arts qui ne vivent que d'émulation, parce qu'il ôte à une classe d'hommes, l'aiguillon d'une rivalité complète, et étouffe dans une autre, les étincelles de l'ambition.

Il combat l'intérêt du public, qui, par l'effet de ce régime exclusif, se trouve privé de connaître et d'apprécier tous les degrés du talent, et des moyens même de l'encourager.

Il est donc clair que ce privilège favorise un petit nombre, au préjudice du grand nombre ; et c'est là un privilège essentiellement vicieux.

Qu'on n'objecte pas que tout le monde a le droit d'exposer ses ouvrages chez soi : d'abord une telle faculté ne saurait être un droit ; mais d'ailleurs ne se trouve-t-elle pas même entièrement détruite par l'impossibilité physique où la plupart des artistes est de la mettre en usage et puis, quelle différence entre cette exposition privée, et celle où l'on a l'avantage du parallèle !

Qu'on ne dise pas qu'il y a d'autres moyens d'exposition à la portée de la classe non privilégiée⁶⁸. Car c'est là précisément le vice que je combats et qui consiste à établir entre les hommes d'autres disproportions que celle du mérite, à les classer autrement que dans leurs talents, et autrement que par l'opinion.

La liberté de l'exposition publique sera le plus grand bienfait que les arts puissent attendre d'une nouvelle constitution académique ; ce sera le plus sûr rempart contre ces dangereuses confédérations de l'esprit de corps ; ce sera le préservatif contre tous les genres de corruption ; ce sera le creuset où se prépareront tous les choix, où s'épureront tous les concours, où s'éprouveront toutes les prétentions ; ce sera sur ce théâtre que la critique fera justice de tous ces demi-talents qui végètent à l'ombre de la protection académique ; ce sera la véritable mesure de tous les ouvrages, et le seul tribunal dont les arrêts seront irrévocables.

J'insiste sur cette institution, parce qu'indépendamment de toutes les considérations morales, je la regarde comme une des bases du plan que je propose, et le principal mobile des élections.

⁶⁸ Depuis 1789, le marchand Jean-Baptiste Pierre Lebrun ouvrait sa salle des ventes pour une exposition des artistes non privilégiés, qu'il avait appelée *Exposition de la jeunesse*. En juillet 1790, la Société des amis des arts avait tenu une exposition-vente au Louvre. Voir Udolpho Van de Sandt, *La Société des amis des arts (1789-1798). Un mécénat patriotique sous la Révolution*, Paris, 2006.

Conditions et formes des élections

Le principe et le mode des élections auraient dû, ce [me] semble, précéder toute autre discussion, puisque l'élection de quelque genre qu'elle soit est le principe créateur de notre institution. Cependant, c'est à dessein que j'ai renvoyé le développement de ce que j'ai à dire sur cette matière après les objets que je viens de traiter ; afin que dans le cas où la nature des choses ne permettrait pas d'adopter sur cet objet les principes d'élection populaire, on vît dans les institutions précédentes, les correctifs les plus puissants au mode d'élection qu'on pourrait être forcé de préférer, tant pour l'instant, que pour l'avenir.

Il est encore une réflexion préliminaire que la justice veut que j'expose. Dans l'institution du nouveau gouvernement qui doit faire le bonheur de la France, rien n'a plus fortement frappé le législateur et le peuple que le vice des anciennes élections, qui émanaient toutes d'un pouvoir arbitraire⁶⁹. Les principes et l'expérience se réunirent pour opérer subitement la réforme de tous ceux que l'intrigue ou l'argent avaient fait asseoir dans toutes les places.

Il s'en faut bien que le concours des principes et de l'expérience nous amènent au même résultat à l'égard de ceux qui occupent aujourd'hui les places dans l'académie de peinture et sculpture.

Quant aux principes, nous les discuterons tout à l'heure, quant à l'expérience, elle nous dit que les plus habiles maîtres composent cette académie ; on ne citerait personne hors de son enceinte ou repoussé par elle, qui pût le disputer à ceux qui y siègent ; et quant à quelques injustices intérieures dans le choix des professeurs, s'il en est, elles sont rares et de peu de durée. Rien par conséquent ne semblerait solliciter le déplacement de ceux qui forment le corps académique, si l'on ne consultait en général que les titres de mérite. Aussi je pense que sa refonte pourrait s'opérer sans qu'elle fit éprouver de révolutions bien sensibles au plus grand nombre.

Je viens à la question des élections. Elle présente deux points à discuter ; l'un est le principe, l'autre est le mode de l'élection.

Le principe moral de toute élection est qu'elle doit être faite par ceux qui peuvent le mieux la faire et qui ont le plus grand

⁶⁹ Les élections de la plupart des municipalités se résumaient à entériner le choix du gouvernement.

intérêt à ce qu'elle soit bien faite. D'après cela, la nature des choses veut que le peuple choisisse par lui-même ses magistrats, parce qu'étant toujours intéressé à bien choisir, on suppose toujours qu'il trouve dans son intérêt les lumières nécessaires pour discerner ceux qui méritent sa confiance. Ainsi le pouvoir d'élection, dans le peuple, dérive, et de son droit comme peuple et de l'idée morale que ses choix ne sauraient être mieux faits. C'est tellement la perfection des choix qui semble en être le principe, que le peuple se dessaisit du droit de choisir immédiatement certaines magistratures, lorsqu'il pense qu'elles seraient moins bien nommées par lui, qu'il rend quelques magistratures héréditaires⁷⁰, qu'il confie le soin de nommer quelques autres à des corps électoraux.

Je ne crois pas qu'il y ait d'autres principes pour l'élection de ceux qui doivent professer les arts ; mais il y a cette différence, que, dans l'ordre politique, nous partons d'une base certaine, qui est le peuple, et que cette base nous manque dans l'ordre de choses en question, de manière que nous devons nous en tenir plutôt au principe moral qui vise à la perfection de l'élection, qu'au principe politique qui assure les droits des électeurs.

Je dis que nous ne saurions trouver ici de base correspondante à celle du peuple, dans l'ordre politique. Vous allez me faire jouer, je m'en doute bien, le rôle de peuple à l'universalité (sauf quelques exceptions) de ceux qui exercent les arts, et c'est à cette masse d'individus que vous allez confier le pouvoir des élections ; mais abstraction faite de toutes les difficultés que je vais vous faire sentir dans l'instant, je vous soutiens qu'il n'y a dans votre similitude qu'un rapport de symétrie tout à fait illusoire.

D'abord que fait le peuple en nommant un magistrat ? Il délègue une partie de sa force et de son autorité à l'homme qu'il croit capable de l'employer à sa faveur : et qu'est le magistrat ? Un homme qui reçoit du peuple une portion d'autorité qui doit retourner au peuple.

Mais quel rapport y a-t-il entre cela et votre peuple d'artistes ? Quand il aurait le droit de conférer le titre propre à enseigner, en conférerait-il le talent et la faculté ? Le droit d'enseigner ne peut consister que dans le savoir, mais ce savoir

⁷⁰ Seule la monarchie est restée une magistrature héréditaire.

n'est pas comme le pouvoir, une émanation de ceux qui nomment. Donc nulle parité dans la nature des choses.

Mais il y en a encore moins dans les moyens.

Je conçois que le peuple doit ordinairement bien choisir, parce qu'il faut peu de lumières pour juger des qualités de ceux qu'il choisit ou que, lorsqu'il manque de ces lumières, il a son intérêt ordinairement plus clairvoyant qu'on ne pense, et que cet intérêt est le même pour tous les hommes.

Mais votre peuple d'artistes se composera de savants, de demi-savants et d'ignorants qui feront le plus grand nombre ; comme la pluralité y décidera de tout, il est clair que les ignorants domineraient ; comment donc pouvez-vous espérer que les savants seront nommés par les ignorants ? Vous obtiendrez donc un résultat contraire à celui que vous en attendez.

Qu'on ne dise pas que pareille chose arrive aussi dans les élections du peuple. Je répondrai que quand cela serait, il faudrait encore que cela fût tant que cela lui plaira, parce que n'y ayant rien au-dessus du peuple, rien ne peut lui faire la loi d'être mieux qu'il ne veut être ; mais qu'au-dessus d'une école d'artistes, il y a beaucoup de choses, et surtout le peuple qui veut et doit vouloir qu'elle soit la meilleure possible, et qui a par conséquent le droit de lui prescrire la forme qui confèrera le droit de choisir les savants à d'autres qu'aux ignorants.

Où serait d'ailleurs, je le demande, au milieu d'une ville immense, le moyen de circonscire ce peuple artiste ? Quel serait le mode de reconnaître les électeurs ? Quelles seraient les conditions *d'activité* que la loi pourrait prescrire ?⁷¹ Si vous n'admettez aucune condition, chacun se fera artiste le jour qu'il voudra faire une élection. Si vous en admettez, comment définirez-vous la qualité d'artiste ? Quel sera le signe auquel vous les reconnaîtrez ; où sera leur cachet ?

La profession publique ?

Mais qu'entendez-vous par là ? Le talent n'a point d'enseigne ; cesserait-on d'être artiste parce qu'on ne ferait point commerce de ses ouvrages ?

Le talent ?

⁷¹ La constitution distingue les citoyens actifs, qui ont le droit de vote, et les citoyens passifs, qui ne l'ont pas. La démarcation est fixée par l'impôt que payent les uns et les autres.

Mais il vous faudra des juges pour l'apprécier, vous tomberez dans l'arbitraire et dans l'inconséquence.

L'âge ?

Mais Raphaël était un grand homme à vingt ans ; et Poussin, un écolier médiocre à trente-cinq.

Une inscription ou des grades aux écoles publiques ?

Mais ce ne serait qu'une formalité qui ne vous mettrait pas à l'abri de voir les maîtres nommés par les écoliers, et puis que feriez-vous de ceux qui auraient appris leur art seuls, ou dans des écoles particulières ? Et que feriez-vous des étrangers qui se fixeraient chez vous avec un talent formé ? Et puis vous tomberiez dans tout le danger des entraves scholastiques.

Il est donc évident que le principe politique des élections, ou celui qui repose sur le droit naturel, ne saurait s'appliquer à une corporation d'artistes, parce qu'elle n'est point une république ; il est évident que le principe moral des élections ou celui qui tend à leur perfection, dans la supposition fantastique d'une république d'artistes, lui prescrirait encore d'ôter à la multitude ignorante le pouvoir des élections, à moins qu'on ne suppose une république d'artistes également habiles.

Le droit d'élire des maîtres n'étant autre chose que la faculté d'apprécier le talent, la science et les connaissances, ce droit ne peut appartenir qu'aux plus savants. Ainsi, il doit résider dans le corps même de ceux qui composeront l'académie ou l'école. Ce n'est qu'à ce corps qu'on pourra prescrire l'adoption des formes républicaines pour le mode des élections.

Mode d'élection

Quant à ce mode, je divise encore en deux parties ce que j'ai à en dire ; l'une regarde les éligibles ou les conditions de l'admission, et l'autre les électeurs ou les formalités de l'élection.

Je suppose le corps des académiciens ou professeurs, tout formé, et procédant à la nomination d'une place vacante. Je pense donc qu'on doit abolir l'usage des chefs-d'œuvre ou morceaux de réception. Cette pratique, qui se sent de l'ancien esprit des corporations, a pu avoir une utilité plausible, tant que les artistes forcés d'une part de se faire ouvrir les portes de l'académie, celle-ci devait à son tour, exiger de l'aspirant inconnu une espèce de caution dans un ouvrage qui lui répondit de sa capacité et garantît l'honneur du corps. L'on sait assez quels abus étaient attachés à cet usage ; comment l'indulgence, l'espérance

et quelquefois la pitié, décidèrent des jugements ; combien de petites considérations ont ouvert à de faibles essais les portes de l'académie. L'on sait combien l'arbitraire présidait à ces arrêts rendus à huis clos ; et l'on sait encore combien de fois des ouvrages, fruits d'un effort momentané, d'un hasard heureux, et quelquefois de secours empruntés, ont trompé les espérances qu'ils avaient fait naître.

Maintenant je voudrais que ce ne fût plus sur des espérances et des pronostics souvent trompeurs, ni sur la vue d'un seul ouvrage, que fût choisi l'homme destiné à l'enseignement public. J'exigerais une connaissance de son talent fondée sur une suite d'ouvrages et sur l'expérience de plusieurs années.

Ce serait dans les expositions publiques que serait ouvert et établi habituellement le concours aux places de professeurs. Ce serait sur une suite de succès, que l'opinion publique, devançant le choix des sujets, désignerait ceux auxquels l'enseignement devrait être confié. Des avis particuliers avertiraient les prétendants de la place qui serait à remplir, et jamais les nominations ne se feraient qu'après l'exposition devenue une arène ouverte à tous les combats de l'émulation.

On ne serait admis aux places de professeur que sous l'un des trois titres de peintre, de sculpteur ou d'architecte. Aucune exclusion ne serait prononcée contre aucun des genres dont on a fait des classes très oiseuses. Si, dans quelqu'un de ces genres, il se trouvait des hommes en état de professer, la voie du concours leur serait ouverte comme à tous les autres. En supprimant les morceaux de réception qui restaient à l'académie comme monuments au moins historiques du goût de chaque génération, on pourrait exiger que chaque élu donnât, dans un espace de temps fixé, un ouvrage à son gré qui resterait à l'académie.

Quant aux formes d'élection, elles seraient celles que tout le monde connaît. Une majorité quelconque de voix déciderait. Mais il faudrait que chaque place, dans chacun des trois arts, fût nommée par les trois classes d'artistes qui formeraient l'école.

Cependant cette première élection serait encore une espèce de noviciat : celui qui serait admis dans l'académie ne serait pas pour cela professeur de fait, parce que le nombre des académiciens excéderait toujours de beaucoup celui des professeurs actifs⁷².

⁷² Dans la *Seconde suite aux Considérations*, Quatremère modifie les principes de l'élection et propose d'établir « des juges, pris moitié dans l'école et moitié dehors. »

Inamovibilité du corps.

Le corps, que je propose de constituer, se composerait de deux parties, une surveillante inamovible, l'autre amovible et active.

J'ai beau voir quelques inconvénients à cette permanence d'un corps académique, inconvénients, toutefois, auxquels on a remédié en grande partie par les contrepoids d'influence qu'on lui a ménagés, j'avoue que j'en vois encore davantage à composer un corps mobile, où les sujets passagers qui le composeraient n'auraient ni le temps, ni la volonté de connaître leurs devoirs et les lois qui régiraient l'institution ; où l'exécution des règlements, le maintien de la police et de la discipline intérieure, toujours livrés à des mains novices, essuieraient sans cesse les erreurs et les omissions de l'inexpérience. L'inamovibilité du corps est d'ailleurs une suite nécessaire du système d'élection que j'ai adopté. J'ose dire même que sa nécessité est une confirmation nouvelle de ce système électif.

En effet, toute l'erreur de ceux qui invoquent ici les principes populaires, vient de ce qu'ils comparent des choses entièrement différentes dans leurs éléments comme dans leur fin. C'est en vain qu'on voudrait comparer un corps enseignant aux corps municipaux. Dans le gouvernement de l'État on a établi une hiérarchie de pouvoir et de surveillance, dont l'effet est de comprimer toutes les parties de l'administration. Mais ici quel pouvoir supérieur vous répondrait, dans une gestion transitoire, de l'exécution des statuts ? Quel ressort réprimerait les innovations accidentelles ? Quelle responsabilité attendre d'individus qui ne verraient au-dessus d'eux qu'un pouvoir vague et indéterminé comme leurs fonctions ?

Qu'on ne croie pas d'ailleurs qu'une institution du genre de celle qu'on propose serait uniquement bornée à la théorie et à la routine des leçons. L'ensemble dont elle se composera exigera nécessairement du concert dans toutes ses parties, de la tenue dans son administration et une suite dans toutes ses opérations. S'il fallait n'employer à cette surveillance que des individus passagers, il faudrait donc y attacher nécessairement, comme dans toutes les gestions quelconques, des subalternes salariés, ce qui augmenterait beaucoup la dépense.

Amovibilité du corps enseignant

Il faut que le corps enseignant soit fixe dans la généralité de ses membres, mais que la partie activement enseignante puisse se renouveler.

Ce serait dans ce corps que seraient choisis, par la voie du scrutin, ceux qu'on appliquerait pour une ou deux années à la fonction active de l'enseignement. On pourrait distinguer les places auxquelles on aurait droit d'être réélu, d'avec celles qui demanderaient peut-être une rotation continue de la part de tous les membres. Il y aurait un salaire attaché à la fonction active de professeur et proportionné aux fatigues de l'enseignement. On distinguera nécessairement deux sortes de places, celles d'enseignement et celles d'administration ; les premières consisteraient dans les diverses branches d'instruction relatives aux arts, les secondes comprendraient les places de président, vice-président, secrétaire, trésorier, etc.

Nombre des places

Le nombre des places académiques sera une des choses les plus importantes à fixer ; une des bases de cette fixation existera dans les considérations énoncées plus haut. Pour prévenir la trop grande influence d'un corps qui serait censé renfermer ordinairement les plus habiles maîtres, nous avons vu qu'il était nécessaire de tenir toujours hors de son enceinte un nombre à peu près égal de gens égaux en mérite ; c'est sur cette proportion morale qu'on établira le nombre des académiciens ; mais il en est une autre à consulter, c'est le nombre nécessaire des maîtres ou professeurs actifs. Il serait à désirer que ce nombre fût le tiers de celui de l'académie entière, parce qu'il faut que la partie surveillante soit toujours plus nombreuse que la partie agissante ; ainsi le nombre total sera assujetti à celui des différentes places d'enseignement. On croit que vingt-quatre places de professeurs seraient très suffisantes⁷³. Ce qui porterait à soixante-douze le nombre des places académiques auxquelles on pourrait adjoindre quelques places pour des gens de lettres.

⁷³ Il y en avait douze à l'Académie royale de peinture et de sculpture et trois à l'Académie d'architecture.

Égalité respective des places entre les trois arts

Je pense en outre que les trois arts du dessin étant égaux entre eux, et le nombre de ceux qui les exerce l'étant à peu près aussi, il faudra admettre en nombre égal ceux qui professent chacun de ces arts. S'il en était autrement, et qu'un art l'emportât en nombre sur l'un des deux autres, on verrait bientôt naître, dans le choix des professeurs et des différentes places, une influence fâcheuse, et capable de semer dans le corps tous les germes de la discorde. Les places académiques, n'étant plus un objet de distinction ou de récompense, mais de confiance et de travail, on ne pourrait plus objecter à cette disposition d'égalité dans le nombre respectif des places, cette inégalité de faveurs que la nature se plaît quelquefois à dispenser à un art, plutôt qu'à un autre. Nous ne devons plus calculer le nombre des places sur celui des hommes capables de les remplir, mais sur les besoins de l'enseignement ; les besoins de chaque art étant les mêmes, chacun a besoin d'un nombre égal de maîtres.

Je n'entrerai point ici dans tous les détails d'organisation partielle du corps académique. On prévoit quelles seront les diverses relations du corps et de ses membres. On conçoit que, pour donner de l'unité à toutes les opérations, il faudra que la classe active des professeurs se concertent avec la classe surveillante, ce qui aurait lieu au moyen d'assemblées périodiques où les deux parties de l'académie n'en composeraient plus qu'une.

J'en ai dit assez pour faire connaître quels devraient être l'esprit et la nature du nouvel établissement, qui, comme l'on voit, se formerait avec très peu de difficultés, des matériaux de l'ancien.

J'ai indiqué les bases principales du système d'organisation académique, et ces bases sont : *l'utilité d'école ou la réunion de tous les corps publics d'enseignement relatif aux arts ; l'unité d'objet dans l'essence de l'académie, rapportée uniquement à l'enseignement ; la limitation des places académiques ; la liberté d'exposition publique ; les conditions et les formes des élections ; l'immovibilité du corps enseignant ; l'immovibilité des membres commis à l'enseignement ; le nombre des places ; l'égalité respective de ces places entre les trois arts.*

Il faut parler maintenant du système d'enseignement.

CHAPITRE III

Du système d'enseignement

Je n'embrasserai pas, sous ce titre, tous les détails de police et de discipline intérieure que la loi sans doute doit fixer, mais que cette théorie préliminaire ne saurait prévoir. C'est d'abord de l'esprit de l'enseignement, et ensuite de sa méthode que je dois parler.

Esprit de l'enseignement

Je pense que cet esprit doit varier selon la différence des institutions d'enseignement, la nature de leur objet, et celle de leurs moyens. Une école d'arts, c'est-à-dire, où l'on enseigne l'imitation du beau et du vrai, d'après des principes dont les éléments dépendent de l'intelligence, et par des moyens qui s'adressent au sentiment et au génie ; une école dont les élèves, arrivés ordinairement à l'âge de la raison, doivent en suivre les inspirations, et ne doivent être conduits vers les leçons publiques que par le désir d'apprendre et l'aiguillon de l'ambition, une telle école, dis-je, se réglera sur l'esprit de la plus grande liberté dans tous ses procédés et toutes ses formules d'instruction. Il faut qu'on en supprime tout ce qui tient au régime scholastique d'un collège d'enfants, qu'on agrandisse tous les ressorts de l'émulation, qu'on anoblisse, par un cours libre et simple d'instruction, les objets d'enseignements. Il faut enfin qu'une pareille institution ressemble plus à un lycée⁷⁴ qu'à une école.

Il faut que tout homme qu'anime la passion de la gloire dans la noble carrière des arts puisse trouver tous les secours capables de faciliter ou d'abrégier sa marche ; il faut que notre école lui présente tous les genres de leçons et d'exemples ; il faut enfin qu'il n'ait jamais à lui reprocher, ni le défaut de culture, ni une recherche inconsidérée de soins capables de contrarier la nature. C'est-à-dire qu'il faut que l'école n'enseigne ni trop ni trop peu ; c'est en cela que consistera le véritable et juste esprit de notre institution.

⁷⁴ Dans les projets de Condorcet, les lycées auraient été l'équivalent des actuelles facultés.

Défaut d'enseignement de l'académie actuelle⁷⁵

Ce défaut d'enseigner trop et trop peu me paraît être le défaut essentiel de l'académie actuelle. Je trouve qu'elle enseigne trop, parce qu'ayant réduit l'enseignement à un cours de procédés exclusifs, hors desquels l'élève ne trouverait plus de moyens d'apprendre, elle comprime l'essor de toutes les facultés par une règle monotone et impérieuse. Elle enseigne trop, c'est-à-dire qu'elle place tous les appas de l'émulation, au bout d'une seule route par laquelle elle contraint tout le monde de passer. Elle enseigne trop, en ce qu'elle s'est ménagé une action trop immédiate sur la direction des talents, en instituant cette multitude de petits grades d'une émulation mesquine, qu'il faut ordinairement passer pour arriver à ce qu'on appelle le comble de la gloire ; c'est-à-dire au titre d'académicien. Je me trompe au reste, en disant qu'elle enseigne trop ; je devais dire : elle régente trop.

Mais il est bien plus aisé encore de prouver qu'elle enseigne trop peu. On peut dire même qu'à le prendre dans l'acception du mot, l'enseignement y est nul.

Toute l'action de l'enseignement individuel de la part des maîtres, se concentre dans une douzaine de professeurs ou d'adjoints, qui, chacun à tour de rôle, posent le modèle pendant un mois, et surveillent les étudiants plutôt qu'ils ne révisent leurs ouvrages. Quelque puisse être au reste le zèle du professeur dans cette révision, on conçoit que le nombre des étudiants, le peu de temps que tient l'école, réduisent cet acte d'enseignement, à une formalité à peu près nulle.

L'action de l'enseignement, de la part du corps académique, se réduit à juger tous les petits concours périodiques, institués pour entretenir l'émulation parmi les élèves. Tout cela consiste en jugement de places, en distribution de médailles et de prix. Aucune espèce de théorie ne dirige les procédés puérils de cette pratique fautive et minutieuse. On peut avoir été trente ans professeur sans avoir proféré une seule parole. Cette manière de professorat est en quelque sorte muette et passive. Voilà pour les maîtres.

Voici pour les élèves. Le seul secours qu'ils retirent de l'enseignement public, est l'étude gratuite du *modèle*. C'est l'unique objet de leurs travaux, c'est l'unique moyen d'avancement

⁷⁵ Voir dans le texte précédent l'apologie faite par Renou du système d'émulation à l'Académie.

puisque c'est toujours sur cette imitation qu'est fondée la plus grande partie des concours. Cette manière d'apprendre est tellement exclusive, qu'on dirait que ce modèle posé sur sa table, semblable à la *règle* de Polyclète, est toute l'académie, et qu'on pourrait se passer des maîtres.

Abus de l'étude du modèle

Oui sans doute, me répondront quelques-uns d'entre eux, car les leçons de la nature valent mieux que celle des maîtres. J'en suis d'accord avec vous, mais expliquons-nous sur cet objet que je regarde comme un des plus essentiels dans l'enseignement des arts du dessin.

Vous vous abusez étrangement quand vous prenez l'étude du modèle pour l'étude de la nature. Le modèle est bien dans la nature, mais il ne s'ensuit pas de là que la nature soit dans le modèle. La nature est l'espèce, le modèle n'est qu'un individu de l'espèce. L'étude de la nature n'est donc autre chose que l'étude de l'espèce. À coup sûr, cette étude ne saurait se renfermer dans un seul individu, à moins que cet individu ne se suppose le type de toutes les beautés et de toutes les perfections. Mais ce complément de toutes les perfections naturelles ne saurait exister que dans les ouvrages de l'art, et encore jusqu'à une certaine mesure. La nature, dans la génération des êtres, est exposée à trop d'accidents. Joignez-y ceux de l'éducation et de toutes les circonstances qui environnent l'homme en société, vous aurez la preuve que la perfection dans un modèle est une chimère de l'imagination. L'art ne peut la réaliser, cette chimère, que par la réunion de toutes les beautés éparses dans les individus de l'espèce, et cette recherche où l'étude de ce qui peut opérer cette réunion qui est la perfection, est véritablement l'étude de la nature.

Si cela est, l'autre étude, ou celle qui se borne à la copie d'un seul individu, n'est que l'étude de l'imperfection.

La grande cause de la supériorité des Grecs, dans ces arts d'imitation, fut la facilité qu'ils avaient d'étudier la perfection dans la nature. Tous leurs monuments font foi de leurs ressources en ce genre. On n'aperçoit point dans leurs figures qu'elles aient jamais été la copie d'un seul individu isolé, comme cela se voit dans toutes les figures modernes.

La différence qui existe entre eux et nous à cet égard, c'est qu'ils avaient la nature pour modèle, lorsque nous n'avons qu'un modèle pour nature.

Cette étude du modèle, où se concentre toute l'activité de l'enseignement actuel, en montre complètement l'insuffisance et la nullité. On ne saurait dire combien de vices résultent de cette étude exclusive, s'il en est quelqu'un qui n'en résulte pas. Indépendamment de cette aberration de principes, il faut dire que cette habitude de copier et de recopier sans cesse ce même individu gagé pour se laisser défigurer dans toutes sortes de postures bizarres et fausses, pervertit entièrement les facultés de l'invention, quand elle ne les appauvrit pas. De cette redite continuelle de figures sans mouvement, sans caractère et sans expression, résulte ce style privé de vérité, de caractère et d'expression, que les artistes ont désigné eux-mêmes du mot qui en indique la cause : *style académique*.

Réforme et amélioration de cette étude

Une des premières choses à réformer dans notre école, tant du côté de l'esprit que du côté de la méthode, est cette étude du modèle.

Tant que les artistes seront privés de la vue habituelle de la nature, il faudra bien se contenter des moyens imparfaits par lesquels une école peut y suppléer. Tout ce que je viens de dire tend moins à supprimer qu'à améliorer cette étude. Il y aura deux moyens d'y parvenir.

L'un consistera à augmenter et à multiplier le plus qu'il sera possible le nombre des modèles, et à faire passer sous les yeux des étudiants, le plus qu'il se pourra, d'individus de tout âge, de tout sexe et de tout caractère. N'est-il pas ridicule qu'on se croie instruit dans la nature, pour avoir vu, pendant dix ans, le même homme que les générations successives d'artistes se transmettent jusqu'à ce qu'il meure de vieillesse. N'est-il pas ridicule que ce même homme soit le modèle universel pour les dieux, pour les héros, pour les hommes ? Il va être tour à tour Apollon, Mars, Jupiter, Adonis, Hercule, Narcisse, etc. Enfin l'on reconnaîtra au portrait du même modèle, tous les ouvrages d'un demi-siècle ⁷⁶.

⁷⁶ Voir les tentatives d'identification des modèles à partir des dessins conservés faites par Emmanuelle Brugerolles et Camille Debrabant in *L'Académie mise à nu. L'école du modèle à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, cat. exp., Paris, ENSBA, 2009.

Il me semble que le soin du choix et du renouvellement des modèles devrait entrer dans les fonctions de ceux qui seraient chargés de cette partie de l'enseignement. Il ne serait pas nécessaire qu'ils fussent tous gagés à l'année et salariés par l'académie.

Le second moyen d'ôter à cette étude les inconvénients qu'on y connaît, sans contrarier en rien le goût ni les différents systèmes des étudiants, serait de lui ôter ce qu'elle a eu jusqu'à ce jour d'exclusif d'une part, en supprimant tous ces petits concours scholastiques qui, par les amorces d'une émulation très puérole, dirigent vers ce but unique, tous les efforts des élèves, de l'autre en ouvrant d'autres cours d'études qui pourraient servir de correctif à celle-là.

Étude de l'antique

La seule manière d'étendre, sur les principes généraux de la nature, la vue des étudiants que l'étude bornée d'un modèle a, jusqu'à ce jour, rétréci dans le cercle d'une imitation très partielle et très incomplète, serait d'offrir en grand et avec prodigalité, le spectacle des monuments de l'antiquité, et de ce qu'on appelle les figures antiques. C'est là que la nature semble avoir imprimé ses proportions immuables, et écrit en grands caractères tous les principes du beau, tous les éléments de la perfection⁷⁷.

Galerie à former d'antiques originaux

Je voudrais qu'on formât une galerie de statues antiques originales, parce qu'il y a dans ces monuments originaux, je ne sais quel caractère de beauté, je ne sais quel préjugé de respect, je ne sais quelle authenticité et quelle vivacité de leçons, que jamais l'empreinte en plâtre de ces statues ne communique. Cette galerie se composerait à peu de frais, par la réunion de tous les monuments dispersés et inconnus en France. J'ai fait un relevé de tous ces monuments dont on pourrait, en trois mois de temps, faire un recueil, et j'avance que l'on pourrait, sans acquisition étrangère, compter dans cette galerie plus d'une centaine de statues antiques et originales, sans parler de tous les autres morceaux d'antiquité que l'insouciance de ceux qui nous ont

⁷⁷ Imiter les antiques, c'est ici, pour Quatremère, s'approcher du beau idéal en se familiarisant avec un système de canons.

précédés, ont fait tomber dans l'oubli ou dans un état qui doit en occasionner le mépris.

Galerie de plâtres antiques

Une galerie de plâtres moulés sur les figures classiques de l'antiquité et sur tous les objets capables de donner des leçons dans toutes les parties de l'art, serait, je l'avoue, une dépense nouvelle à faire⁷⁸. À peine de tous les débris poudreux dont se compose la salle faussement dite des antiques, pourrait-on tirer plus de cinq ou six figures entières ; les salles de l'académie n'en comportent pas un plus grand nombre. Cette dépense pourrait se prélever dans quelques économies faciles à faire sur les revenus attachés à l'école de Rome, mais ce qui est incontestable, c'est qu'une telle institution est de nécessité première dans la formation de notre école.

Galerie d'ornements antiques

Une autre sorte aussi indispensable de modèles antiques à présenter aux étudiants serait une collection d'ornements antiques, des plus beaux rinceaux, des chapiteaux, d'enroulements, de frises d'architecture, de vases, de candélabres, et autres objets principalement relatifs aux décorateurs et à ceux qui étudient l'ornement. Cette galerie serait, comme on le voit, l'école gratuite du dessin, où l'ornement ne s'enseigne que sur des dessins copiés sur d'autres dessins, et où les vrais modèles du goût ne sont soupçonnés, ni de ceux qui y donnent, ni de ceux qui y reçoivent des leçons.

L'école d'architecture incorporée à notre institution, profiterait d'une manière plus directe de tous les avantages que la vue de la nature et des modèles de l'antiquité mettraient ses élèves immédiatement à portée de se procurer. J'ai déjà dit que les deux parties qui composent cet art devaient se rapprocher sous une direction unique, et je ne verrais de changements à apporter à la manière dont se donnent les leçons d'architecture, que ceux dont j'ai indiqué la nature dans le changement d'esprit et de méthode que doit subir l'éducation des arts.

⁷⁸ La collection des plâtres, moulés sous Louis XIV, était en déshérence ; ils étaient accumulés dans la Salle des antiques au Louvre. Restout n'a pas manqué de dénoncer cet état de fait.

Cinq espèces de classes pratiques

Je vois donc maintenant dans le corps de notre école cinq espèces de classes, qu'on pourrait appeler pratiques.

Celle de la nature ou du modèle.

Celle de l'antique.

Celle de l'ornement.

Celle de l'architecture.

Celle de la construction.

J'appelle ces classes pratiques, parce que les élèves qui les fréquenteront y essaieront ou y exerceront leurs talents par le secours de la main, et que les leçons qu'ils y recevront seront plutôt des exemples à imiter que des instructions à retenir.

Mais on ne ferait qu'une école incomplète, malgré l'amélioration de tous ces moyens d'enseignement, si à ces différents cours de pratique on n'ajoutait les avantages de la théorie par l'établissement de différentes chaires.

Cette innovation est d'autant plus nécessaire, que l'exercice des arts en grand se fonde sur certaines connaissances dont l'acquisition demande des secours, des moyens et un temps, que la plupart de ceux qui apprennent sont incapables de se procurer. On peut affirmer que les recherches qu'exigent ces connaissances, préjudicieraient beaucoup à l'étude pratique des arts ; il faut donc que notre institution vienne au secours des étudiants et leur épargne des fatigues souvent inutiles.

Cinq espèces de classes théoriques

Je trouve qu'il y aurait à établir cinq autres cours d'études ou classes de simple théorie. Ces classes occuperaient un moindre nombre de maîtres, parce qu'elles ne s'ouvriraient que certains jours fixés.

Histoire

La première classe serait celle de l'histoire. On ferait un cours abrégé de la connaissance des peuples anciens et modernes, et particulièrement dans leurs rapports avec les arts et les sujets qu'ils traitent. La partie historique des arts devrait y être développée avec étendue.

Costume et antiquité

La seconde classe, serait celle du costume et de l'antiquité. Le professeur de ce cours d'étude devrait faire d'après tous les

monuments, une collection des habillements de tous les peuples, en faire la démonstration avec des étoffes et sur des mannequins. L'étude du costume ne se borne pas aux habillements. Elle embrasse la connaissance des usages, des cérémonies religieuses et civiles, des meubles et ustensiles, des différents goûts d'architecture, de tout ce qui est un sujet d'erreur, d'anachronisme et d'équivoques continuelles pour tous les artistes⁷⁹.

Optique et perspective

La troisième classe serait celle d'optique et de perspective. Pour en démontrer la nécessité, il suffira de dire que la plupart de nos meilleurs peintres, faute d'avoir trouvé des leçons en ce genre, se trouve dans l'alternative habituelle, ou de pécher contre ses principes les plus élémentaires, ce dont presque tous les tableaux font foi, ou d'avoir recours à une main étrangère pour tracer les lignes des édifices et des fabriques qui font le champ de leurs tableaux⁸⁰ ; c'est sur quoi je ne crains point d'être démenti.

Anatomie

Il faudrait une classe d'anatomie qui serait la quatrième ; celle-ci est de nature à dispenser qu'on en fasse sentir la nécessité. Ce cours d'étude se diviserait en étude pratique, qui ne peut avoir lieu que pendant un temps de l'année, et en étude théorique dont les leçons et les démonstrations se peuvent faire en tout temps, sur les ouvrages de l'art, sur les copies anatomiques, et d'après les livres ou traités écrits sur cette matière.

Géométrie et mathématiques

La géométrie et les mathématiques seraient l'objet de la cinquième classe, qu'on aurait pu placer la première si l'on n'avait eu égard qu'à son importance. Cette science en effet, est une des bases des arts du dessin ; ses relations avec la peinture et la sculpture ne sont pas équivoques ; mais réunissant dans notre

⁷⁹ Ces deux premiers cours avaient existé à l'Académie, assurés par Michel François Dandré-Bardon dans le cadre de l'École des Élèves protégés. Ils disparurent avec l'école, mais Dandré-Bardon a publié une *Histoire universelle traitée relativement aux arts de Peinture et de Sculpture*, Paris, 1769 et un *Costume des Anciens Peuples à l'usage des artistes*, Paris, 1772-1774.

⁸⁰ C'était du moins l'habitude de David.

école l'architecture, on se dispensera d'alléguer aucune preuve de son utilité⁸¹.

Chacune de ces classes aurait ses jours et ses heures combinés de manière que l'on pût allier leurs leçons avec le cours habituel des études pratiques, dont on a rendu compte.

L'Académie des arts du dessin se composerait donc de deux sortes de classe ou cours d'étude, les uns de pratique, les autres de théorie. Les classes pratiques, qui exigent une surveillance plus habituelle, exigeraient aussi un plus grand nombre de professeurs qui par mois ou par quartier se succéderaient. Les autres dépendant plus particulièrement de l'instruction vocale, n'auraient qu'un seul professeur dont les leçons seraient fixées à une ou plusieurs fois la semaine ou le mois, selon la nature de la science.

Une école publique, d'après les principes que j'ai établis, n'étant fondée en grande partie que pour subvenir à l'insuffisance des ressources particulières, tant du maître pour enseigner, que de l'élève pour apprendre, on voit par cette réunion de documents indispensables, qu'il est peu d'objets d'enseignement qui sollicitent davantage une telle institution.

Il faudra, je le répète, que tous ces cours d'études, excepté les lois de police et de discipline qu'exigent les établissements publics, respirent la liberté la plus entière et en affichent tous les dehors, que rien ne contraigne les élèves dans le choix de leurs études, dans le cours des leçons qu'ils préféreront, dans la dispensation des moments qu'ils y consacreront.

J'ai déjà dit qu'il faudrait abolir tout ce petit train de concours auxquels les élèves sont assujettis, tous moyens plus propres à faire des écoliers que des hommes, moyens qui nourrissent, si l'on veut, l'émulation mais qui l'alimentent de trop peu de choses, qui apprennent de trop bonne heure à ne chercher le mérite que pour le signe qui en est le prix, qui habituent à ne se mesurer que sur ses voisins, qui resserrent souvent l'ambition dans le cercle étroit de la jalousie, qui détournent la pensée des grands points de comparaison, pour satisfaire à moins de frais la vanité, qui peuvent flatter l'amour propre, mais qui n'élèvent jamais l'âme jusqu'à l'orgueil de bien faire.

⁸¹ L'Académie royale de peinture et de sculpture disposait d'un professeur d'anatomie et d'un professeur de géométrie et perspective ; celle d'architecture d'un professeur de mathématiques et d'un professeur d'hydrodynamique. Les propositions de Quatremère ne sont pas des innovations.

Prix de Rome⁸²

Il est cependant parmi les élèves un concours qu'il me paraît indispensable de conserver, c'est celui du grand prix, établissement bien vu quant à son but, mais dont l'esprit ne le cède point à son objet, en ce qu'il donne au talent la plus belle des récompenses, c'est-à-dire, les moyens de s'accroître et de fortifier.

Je ne verrais peut-être d'autre changement à apporter dans ce concours, qu'un peu plus de valeur et d'extension par une plus grande concurrence. On pourrait lui donner cette valeur, en faisant en sorte qu'il soit précédé d'un autre concours préliminaire, auquel seraient admis tous ceux qui se seraient fait inscrire quelques jours d'avance⁸³. Les vainqueurs à ce premier concours et qui pourraient être au nombre de douze ou quinze, auraient seuls le droit de disputer le grand prix. Il y aurait sur cet objet d'autres réflexions de détail à faire que ce mémoire ne comporte pas.

École de Rome

Je n'en vois qu'une importante à faire sur l'école de Rome, à laquelle je pense qu'on doit laisser toute l'authenticité qu'elle a. Je ne veux point parler des petites vues d'économie dont cet établissement pourrait être susceptible. C'est au temps à les opérer. Mais je pense qu'on devrait, sans cesser d'avoir un chef-lieu à Rome, procurer aux élèves pensionnés des moyens d'étude plus libres en Italie. Il faudrait que chacun fût le maître, selon la nature de son goût et du style qu'il aurait adopté, de séjourner à volonté dans les diverses villes d'Italie dont les écoles seraient plus d'accord avec le genre de son talent. Pour cet effet, il faudrait qu'au lieu d'être attaché à l'académie de Rome, comme on l'est aujourd'hui, chaque sujet, pensionné individuellement, pût porter où il le voudrait avec lui, les avantages de cette pension. Le directeur de l'académie de Rome veillerait aux moyens de satisfaire à ces divers besoins. La surveillance du directeur sur

⁸² C'est ici une des premières occurrences du terme, devenu courant au XIX^e siècle, de « prix de Rome ». L'Académie ne parlait que des « grands prix » pour désigner les concours dont les lauréats obtenaient un séjour au Palazzo Mancini. Voir les *Procès-verbaux*.

⁸³ Il y avait déjà deux épreuves préliminaires pour les grands prix : un concours d'écrites et un concours sur une demi-figure peinte ou modelée d'après nature.

les études doit être comptée pour fort peu de chose. L'intérêt personnel serait une plus sûre caution des progrès de chaque élève. Il serait tenu d'envoyer annuellement un ouvrage qui mît à portée d'en juger. La conservation de sa pension dépendrait de la manière dont il remplirait ses engagements.

J'observerai encore, à cet égard, qu'il conviendrait de continuer au sujet pensionné, le montant, ou au moins la moitié de sa pension pour une année seulement à son retour d'Italie, et à dater du terme où elle expire ; cet article n'a pas besoin de développement.

CHAPITRE IV

Du système d'encouragements

Je vais considérer ce que j'ai à dire des encouragements à donner aux arts, sous le rapport de leur meilleure dispensation possible, et de leur application, et sous le rapport qu'ils pourraient avoir avec toutes les parties de la France, par l'effet d'un plan nouveau que je proposerai sur cet objet ; c'est-à-dire, que je vais parler de la manière de dispenser les encouragements, et de la manière d'intéresser la nation entière aux sacrifices que peuvent exiger les encouragements.

De la manière de dispenser les encouragements

Concours publics

Je me hâte de mettre en tête de tous les moyens d'encouragements, les concours publics, et la facilité que tous auront d'y participer.

Le concours doit être de deux espèces, et s'envisager sous deux points de vue. Il doit avoir une existence vague et indéterminée dans les expositions publiques ; il doit être susceptible de se particulariser pour tous les ouvrages payés par le public, ou toutes les fois que des entreprises privées en solliciteront l'existence.

Dans le premier cas, le concours indéterminé, qui consistera dans le combat libre et arbitraire de tous les talents aux expositions publiques, servira de mesure à la dispensation d'encouragements qui ne pourraient avoir lieu sans cela. C'est [ce] qui s'expliquera plus bas.

Dans le second cas, le concours est lui-même l'encouragement, et il aura lieu particulièrement pour l'architecture, cet art qui par la nature de ses ouvrages ne saurait être dans le cas de participer aux encouragements directs que recevront les autres arts.

L'objet du concours doit être de s'assurer du choix du meilleur ouvrage, ou du choix de l'artiste le plus capable de le faire.

Pour être assuré du choix du meilleur ouvrage, il faudrait que l'ouvrage lui-même concourût, c'est-à-dire qu'il faudrait qu'on pût choisir entre des ouvrages finis. Ce genre de concours aura difficilement lieu pour les ouvrages de peinture et de sculpture, parce que la dépense qu'ils entraînent empêchera toujours les artistes d'en faire les avances, dans l'espoir incertain d'un triomphe éventuel. Mais on comprend que ce concours ne saurait jamais avoir lieu pour les monuments d'architecture. Reste donc à faire choix des artistes.

Ce sont en effet ordinairement plutôt les artistes que les ouvrages qui concourent. Mais comment concourent-ils ? Ce n'est point par leurs ouvrages, mais par des esquisses ou des projets d'ouvrage. Voilà ce qui rend et les concours très douteux, et leurs jugements très arbitraires et très difficiles.

On obtiendrait donc peu de choses en général de l'effet de ces concours par esquisses, si le jugement des juges ne se combinait, et de l'appréciation de ces essais mis au concours, et de l'évaluation des artistes par la connaissance qu'on aurait pu acquérir de leurs talents définitifs aux expositions publiques ; ce qui prouve de nouveau combien cette liberté d'exposition est indispensablement liée à la liberté des concours.

Ceci n'a besoin d'explication que pour ceux qui ne connaissent point les procédés des arts ; mais un exemple va leur faire comprendre ma pensée.

La statue de J.-J. Rousseau vient d'être décrétée par l'assemblée nationale⁸⁴ ; elle sera payée par le trésor public ; elle doit donc être adjugée au concours public.

Je suppose toutes les formalités du concours et le choix des juges déterminés. Sur quoi vont concourir les artistes qui prétendront à l'honneur de cet ouvrage ? Ce sera sur ce qu'on

⁸⁴ Voir l'introduction générale de ce volume.

appelle des esquisses en terre, dont la hauteur ordinairement ne passe pas celle d'un pied, mais une esquisse en petit ne comportant ni un caractère décidé, ni étude, ni exécution, met beaucoup plus qu'on ne pense, les savants de niveau avec les ignorants. On ne peut ordinairement, sur une esquisse, juger que du motif général de l'idée et du parti de l'ensemble.

Les artistes savent combien sont souvent trompeurs ces essais et combien de fois l'exécution en grand a démenti tout ce qu'avait promis l'esquisse en petit. Les juges qui n'auraient à se déterminer que sur la comparaison de ces montres de talent, abstraction faite de la connaissance des hommes, choisiront donc bien souvent au hasard. Mais il y a plus ; dans l'état actuel de division de tous les procédés d'un même art, tel qui aura peut-être dû à des secours étrangers le motif et l'idée de la figure préférée, ignorant tous les procédés d'exécution, sera obligé d'en confier le soin à une main étrangère ; celui dont vous admirerez l'invention dans une esquisse en terre, incapable de manier le ciseau, invoquera à son secours l'industrie technique d'un autre, et cette figure qui vous aura paru la meilleure en petit, deviendra peut-être la pire de toutes en marbre.

On pourrait dire la même chose de la peinture dont les esquisses sont souvent des pronostics si trompeurs, quoique le mécanisme de cet art n'ait jamais pu se décomposer comme celui de la sculpture ; mais c'est surtout à l'architecture qu'il sera bien important d'appliquer les réflexions précédentes.

D'abord la facilité d'emprunter des secours étrangers dans la conception et même l'exécution linéaire des projets, exige qu'on se défie de ces jugements isolés qui voudraient se borner à la simple appréciation des ouvrages concurrents. Ensuite il y a quelquefois si loin, dans un projet et dans l'auteur qui l'a conçu, de l'apparence de goût et de talent, à la réalité des moyens d'exécution, qu'on ne saurait ordinairement trop combiner le jugement qu'on portera, de la connaissance personnelle de l'artiste lui-même, et de la garantie que des ouvrages antécédents pourront donner de sa capacité.

Mais le point le plus difficile à résoudre dans l'institution des concours, est le choix des juges. S'il fallait, pour chaque objet qui solliciterait le concours, faire des choix exprès, on tomberait dans tous les inconvénients décrits à l'article des élections. Cette corporation d'artistes, ou serait toujours en mouvement pour faire des élections, ou, comme il n'y a pas lieu d'en douter

d'après une plus grande expérience, ces assemblées électives, désertées par le plus grand nombre, seraient livrées aux intrigues du petit nombre d'artistes auxquels un loisir peu honorable permettrait de se livrer aux manœuvres et à la tactique des assemblées électorales.

D'un autre côté, s'en remettre de tous ces jugements au corps académique, c'est lui livrer des moyens prodigieux d'influence sur le goût, c'est l'exposer lui-même aux dangers d'une prédilection involontaire envers ceux de ses membres qui pourraient être au nombre des concurrents.

Voici ce que je proposerais à cet égard.

Juges des concours

D'abord, pour condition première, tous les concours seraient exposés au public. Dans des matières où aucune loi positive ne peut fixer l'opinion des juges, et qui, dépendant du goût, sont toujours du ressort de l'arbitraire, il n'y a pas d'autre contrepoids au danger de cet arbitraire, que le jugement du public. Lorsqu'il aura préparé celui des juges définitifs, l'on n'aura rien à craindre de la séduction et de l'influence des intérêts personnels. Chacun sera le maître de développer ses raisons aiguës par la critique, et de les envoyer comme instruction aux juges en dernier ressort.

Quant à ceux-ci, voici comment j'en concevrais la composition. L'académie nommerait pour juges définitifs du concours un petit nombre que je suppose être de quatre, choisi parmi ceux qui n'auraient point concouru, qui seraient les plus intelligents dans le genre d'ouvrage qui ferait le sujet du concours et qui seraient connus pour avoir avec les concurrents le moins de relation possible. Ces quatre juges seraient obligés de s'en associer quatre autres, pris hors de l'académie, avec les mêmes conditions. Les noms de ces huit juges seraient affichés et connus, de manière que si quelque relation de parenté ou d'intérêt se découvrait entre quelqu'un d'eux et quelqu'un des concurrents, il fût obligé de se récuser. Voilà le mode que je crois le plus simple, le plus impartial, et le moins sujet à inconvénient.

Il est essentiel de bien simplifier ce mode, parce que nous aurons souvent besoin d'y avoir recours pour la dispensation des encouragements à accorder aux arts et aux artistes.

Ce n'est pas sans objet que j'ai dit, au commencement de cet écrit, que, pour bien encourager les arts, il fallait les bien

connaître, et qu'il valait mieux ne les protéger pas, que de les protéger mal.

Distinction dans la nature des encouragements

Maintenant qu'on a pu apprécier par tout ce qui a été dit, la nature des arts, les soins qu'exige leur culture, on comprendra ce que je vais dire, lorsque je proposerai d'appliquer une partie des encouragements aux arts et l'autre aux artistes. Encourager les arts, signifie leur fournir des sujets qui soient au niveau des grands efforts de l'invention, et qui aient pour objet la recherche du beau idéal, c'est-à-dire, ce qu'on appelle ordinairement des sujets héroïques ou historiques. Encourager les artistes, signifie leur procurer, par des travaux, les moyens de subsistance ou de fortune, ce qui se peut faire en leur fournissant indistinctement toute sorte de genres d'ouvrages. Ainsi par exemple, les statues des grands hommes français ont été jusqu'à présent des encouragements donnés aux artistes plutôt qu'aux arts. Il y a, comme l'on voit, une grande différence entre l'un et l'autre.

Somme annuelle

Il sera bien important que l'on augmente la somme annuelle des encouragements, ce qui se pourra faire par la seule économie que produira la réunion en une seule école, des quatre écoles partielles dans lesquelles se divise aujourd'hui tout ce qui a rapport à l'enseignement des arts du dessin. Quelque parti que prenne à cet égard l'Assemblée nationale, on croit que pour féconder d'une manière active toutes les branches des arts, cette somme doit monter au moins à 100 000 livres par an.

Emploi de cette somme

Je pense que moitié de cette somme devrait s'employer annuellement à ce que j'appelle l'encouragement des arts, c'est-à-dire, à faire faire des statues nues, et des tableaux d'histoire, ce qui ferait deux statues en marbre, et quatre tableaux. Il est encore une première raison de cette distribution, c'est que les artistes qui exercent les plus hauts genres des arts trouvent, par la nature et la mesure de leurs ouvrages, beaucoup moins d'occupations. L'on doit ensuite bien se convaincre de cette vérité déjà développée plus haut, qu'en fait d'art, on n'aura le moins que lorsqu'on aura le plus. Ainsi les statues et les tableaux de genre, qui semblent plus analogues aux sujets nationaux,

n'acquerront la perfection dont ils sont susceptibles qu'autant que la nation favorisera le développement de tous les efforts du génie, par l'exercice des sujets qui exigent les plus hautes conceptions. L'expérience du passé nous en donne la preuve ; les meilleures figures des grands hommes français (qui ne sont que des statues de genre), ont été produites par les artistes qui s'étaient le plus distingués par des ouvrages nus, et par des conceptions d'un genre plus relevé⁸⁵.

L'autre moitié de la somme applicable à l'encouragement des artistes, se répartirait aux différents genres qui dépendent moins directement de l'imitation du beau idéal. Les sujets nationaux prendraient nécessairement la plus grande partie de cette somme. Dans l'hypothèse d'un prix égal pour ces sujets, et que ce prix fût le même que celui qui a eu lieu jusqu'à ce jour, c'est-à-dire, dix mille livres par chaque statue, et six ou quatre (selon la différence de mesure) par chaque tableau, il resterait un excédent qu'on pourrait porter de dix à vingt mille livres, et qui serait applicable à l'encouragement de certaines parties des arts qui, jusqu'à ce jour ont été privés de cet aiguillon.

Il faut, dans l'opinion qu'on doit prendre des ouvrages de l'art, se garder autant de cette estime sans proportion qui affecte pour tous les genres les plus inégaux une égale mesure de faveur, que d'une prédilection exclusive pour les uns aux dépens de tous les autres. La haute estime que méritent les genres supérieurs, ne doit pas entraîner l'insouciance des genres subalternes. Je vois donc qu'il est peu de genres dans la peinture qui ne puissent et ne doivent prétendre à une mesure quelconque d'encouragement⁸⁶. L'on en devra donner aussi aux graveurs en pierre dure, classe trop négligée en France jusqu'à ce jour, aux graveurs en médaille dont le talent intéresse de si près la gloire d'une nation. Quant à la gravure proprement dite, il semble que le tort qu'elle a fait à la peinture dont elle a pris la place dans tous les appartements et que les ressources de négoce qui sont attachées à ce genre d'art, devraient moins intéresser en sa faveur : cependant l'intérêt du commerce exigerait seul qu'on protégeât cette branche d'industrie, et l'état de faiblesse où elle

⁸⁵ Quatremère songe sans doute aux œuvres de son ami Julien, auteur de la statue de La Fontaine et qui exécutait une statue de Poussin, commandée en 1788 et achevée en 1793, où le costume était sacrifié.

⁸⁶ C'est ce à quoi le comte d'Angiviller se refusait.

est tombée prouve encore de quelle manière on doit l'encourager. La mesquinerie du goût moderne, les frivolités, pour ne rien dire de plus, qui depuis longtemps ont si fort dégradé le burin de nos graveurs, exigeront qu'on porte vers des modèles plus nobles les efforts de leur imitation, et cela seul suffirait pour solliciter en leur faveur une portion quelconque d'encouragement.

Je n'ai parlé que de la dispensation générale des encouragements. Maintenant je voudrais dire de quelle manière leur application particulière devrait avoir lieu dans la répartition qui s'en ferait.

Application des sommes d'encouragement

Je crois, en laissant de côté tous les petits moyens d'exécution qu'il serait trop long de dire, que l'application des encouragements, pour produire tous les bons effets qu'on en doit attendre, devrait se faire en partie aux artistes, et en partie aux ouvrages. Voici ce que j'entends par cette distinction que j'ai déjà indiquée plus haut.

Il sera nécessaire que la plus grande partie de la somme d'encouragement s'emploie en commande de travaux, parce que, surtout dans les genres les plus relevés des arts, genres qui sont aussi les plus dispendieux, on doit peu compter sur les avances que l'espoir d'un succès incertain pourrait faire hasarder aux artistes. Cependant il serait dangereux et même impolitique d'ôter à l'ambition des uns, aux efforts de quelques autres, la perspective de les voir couronnés par un succès lucratif. Cette perspective peut seule devenir un stimulant dont on ne doit pas priver l'émulation. Je proposerais donc de fixer une somme destinée à acquérir les ouvrages que le désir de la réputation peut porter les artistes à entreprendre gratuitement. On ne saurait dire combien cette espérance serait capable de produire d'ouvrages, et combien peut-être cette ardeur de vaincre et d'obtenir un prix plus glorieux, serait capable de porter les ouvrages qui en seraient le fruit, au-dessus de ceux qui, commandés d'avance, mettent en quelque sorte le prix à l'entrée de la carrière, et assurent la couronne avant le combat. Quiconque connaîtra l'influence de la gloire et de l'intérêt réunis sur les hommes, conviendra qu'il est peu de dispositions où ces deux grands mobiles puissent agir avec plus d'efficacité que dans celle que je viens de présenter.

La répartition doit être le résultat des concours

Les encouragements, soit qu'ils s'appliquent aux ouvrages, soit qu'ils se décernent à l'artiste pour lui donner les moyens d'en produire, offrent des difficultés dans leur répartition. Ils supposent un choix à faire, des jugements à prononcer, et par conséquent des juges à instituer.

Tant que la somme d'encouragement pour les arts fut le résultat de la libéralité du monarque, qui seul disposait de tous les fonds de l'État et de leur emploi, sa répartition et son application s'en fit en son nom, et par l'entremise de son ministre en cette partie. En général ce genre d'adjudication a une sorte de caution de son impartialité dans l'opinion publique dont la voix dénoncerait bientôt l'injustice des choix⁸⁷. Il est peu revenu de plaintes en ce genre aux oreilles du public. Il est même notoire que les plus grands calculs ont eu toujours part à ces encouragements, et si quelquefois la faveur a excité des murmures, ces murmures ont peut-être plus qu'on ne pense été ceux de la jalouse médiocrité. Aujourd'hui que l'opinion publique a cent langues et cent voix, aujourd'hui que le roi ne serait que le dispensateur d'une somme dont il ne serait point le donateur, peut-être trouverait-on encore moins d'inconvénients à lui laisser faire une répartition qui exigerait, pour être bien faite, un dénuement total d'intérêts et de passions. Mais ce mode, sujet aussi à quelques dangers, éprouverait trop de contradictions dans le système d'une institution qui exige des titres de mérite à l'abri de toute censure, et même de tout soupçon. Il est constant que l'élection libre produit cette sauvegarde, et que ce choix, fait par les concurrents même, semblerait prévenir toutes les objections.

D'un autre côté cette répartition faite par les concurrents eux-mêmes, aurait plus d'un inconvénient. D'abord elle nous ramènerait à ces assemblées populaires que nous avons trouvées n'être qu'une image abusive de ce qui se passe dans l'ordre politique (car on se doute bien que ces encouragements ne deviendraient pas le patrimoine exclusif d'une classe privilégiée). Le nombre des concurrents, étant indéfini, procurerait une assemblée dont le caractère ne pourrait jamais être susceptible d'une

⁸⁷ D'Angiviller et Pierre tenaient compte des jugements portés au Salon sur les œuvres des artistes à qui ils passaient des commandes. Ceux qui étaient critiqués ne recevaient plus guère de nouvelles commandes.

action uniforme et où les ignorants, par le nombre, acquerraient une funeste influence.

Et puis l'application des encouragements à tel ouvrage ou à tel artiste, n'étant et ne devant être que le prix des vainqueurs à un concours, il me semble que l'on s'égare, lorsqu'on veut que les concurrents se jugent eux-mêmes, car il est évident qu'ils deviennent juge et partie.

On ne voit pas que dans les pays où la démocratie la plus pure avait fait naître toutes les institutions favorables à la liberté et l'égalité, et où par conséquent les concours furent très multipliés, on ait transporté à leurs jugements les principes sur lesquels se fondaient les élections des magistrats. Les Grecs avaient établi des prix pour tout, pour les combats gymnastiques comme pour ceux du génie et du talent. Mais partout aussi il y avait des juges établis ; il y en avait pour les concours du théâtre, pour ceux de la musique, pour les jeux du stade ; et jamais les combattants, qui souvent murmuraient des jugements qui leur étaient contraires, n'imaginèrent de s'en attribuer le droit. Je n'imagine pas qu'il faille prendre la peine de prouver que la première qualité d'un juge étant l'impartialité, cette condition ne saurait plus exister dans ceux qui seraient appelés à se juger eux-mêmes.

En vain dirait-on que chaque contendant, sans même lui supposer un dénuement impossible de passion, peut juger quel est l'ouvrage qu'il trouve, après le sien, le meilleur et que c'est de cette réunion de jugements que naîtra la vérité, je réponds que de tels jugements dépendant de l'empire du goût ne peuvent résulter que de rapprochements, de comparaisons, de discussions, dont les suites pourraient être fort dangereuses, si elles se faisaient par les parties intéressées et que le moindre inconvénient de ces jugements serait peut-être d'être interminables.

Si donc c'est aux concours toujours ouverts dans les expositions publiques que doivent se décerner les encouragements, il est clair que les contendants ne pouvant être admis à se juger eux-mêmes, il faut un autre mode pour cette répartition.

Je ne crois pas que ce mode doive être en ce genre différent de celui que nous avons indiqué pour les concours extraordinaires. C'est-à-dire qu'il faudra avoir un petit nombre de juges les plus désintéressés qu'on pourra trouver. L'office de ces juges consistera à recueillir les suffrages du public, et à déclarer quels

sont les ouvrages ou les artistes qui leur paraîtront avoir droit à l'une des deux sortes d'encouragements qu'on a distingués plus haut.

Ce mode de jugement sera d'autant plus indispensable encore, d'après la limitation plus resserrée des places académiques, d'après la liberté d'exposition publique en un même lieu et l'égalité de droit que tous doivent avoir aux encouragements ; il importe surtout que le nombre des juges soit assez borné pour que de telles opérations, qui devront se répéter souvent, ne soient pas sujettes à trop de lenteur.

Les juges seront choisis par l'académie, dans le nombre de ceux qui n'auront point eu de part aux concours ou parmi ceux qui, ayant exposé des ouvrages, mais déjà en possession de quelques travaux d'encouragement, seraient dans l'obligation de laisser pour cette fois la carrière libre aux autres.

Une des conséquences les plus dangereuses du système actuel de l'académie et une des causes du despotisme d'opinion qu'elle exerce et par lequel elle parvient à concentrer dans l'investiture académique tous les vœux de l'ambition, tous les efforts du talent, est cette prérogative, qui jusqu'ici a réservé pour ses seuls adeptes les récompenses et les encouragements. Ceux qui ne comprendraient pas bien toute la nature de ce danger dont on a déjà parlé par rapport au goût, comprendront sans doute le ridicule et l'injustice qu'il y aurait de faire des encouragements, le privilège exclusif d'un certain nombre d'hommes, d'attacher cette faveur à un titre et d'en frustrer quiconque ne voudrait d'autres titres que ceux du talent. Mais dans le nouvel ordre de choses que nous proposons, la justice comme l'opinion s'accorderont encore plus à repousser une telle dispensation. Il faudra donc que la moitié de cette répartition puisse faire l'espoir de ceux qui sont hors de l'académie. La manière de parvenir à cette égale distribution sans acception de titre, sera d'adjoindre aux juges nommés par l'académie, un nombre égal d'autres juges pris hors de son sein, et qui réuniront les mêmes conditions apparentes de désintéressement et d'impartialité.

La nation, en faisant les frais de ces encouragements, se propose deux fins, l'une de fournir aux hommes qui donnent de grandes espérances, le moyen de les réaliser, l'autre de mettre à contribution, pour sa gloire, les talents consommés qu'elle a fait naître. Ce double point de vue fixera les considérations des juges qui auront souvent à combiner leurs jugements de l'appréciation

des ouvrages seuls, et de celle des artistes, indépendamment des ouvrages qu'ils auraient exposés.

Je ramène donc l'application et la distribution des encouragements à cette idée qui doit en simplifier le mode comme l'esprit, savoir qu'ils doivent devenir et être constamment les prix d'un concours. Cette idée doublera les effets de l'émulation, et aura le grand avantage de donner à cette institution une base noble et relevée, hors de laquelle, elle semblerait trop rentrer dans un ordre de choses mercenaire et peu digne de son objet.

Quant aux juges, il faudra bien s'attendre que leurs décisions feront souvent des mécontents, il ne faut pas se dissimuler non plus que ces décisions, comme dans toutes les affaires humaines, étant sujettes à l'arbitraire, quelques-unes pourront offenser l'opinion publique. Cependant si l'on fait attention qu'il n'existe pas, dans les choses les plus importantes de la vie, d'autre manière de décision, si l'on prend la peine de considérer que le scrutin du public aura déjà préparé les choix, et que les juges chargés de cette fonction délicate trouveront un travail plus qu'ébauché, que leur honneur dépendra de leur impartialité ; on conviendra que les inconvénients qui resteront, seront non ceux de l'institution proposée, mais ceux de la nature humaine.

Je ne dirai point ici quelles seraient les formules de pareils jugements. Je me contenterai de dire que ceux qui auront obtenu les prix seront inscrits sur une liste rendue publique, et où s'inscriront à mesure tous ceux qui successivement y auront part, avec la désignation de l'ouvrage commandé ou de l'ouvrage acheté. J'ajouterai encore que, parmi les ouvrages commandés, il en faudra distinguer de deux sortes : ceux dont le sujet pourra être laissé au choix de l'artiste (cela regarde surtout ceux qui professent le genre appelé historique), et ceux dont le sujet sera prescrit, cela s'appliquera surtout aux tableaux de genre.

CHAPITRE V

De la manière d'intéresser la nation entière aux sacrifices qu'exige l'encouragement des arts

Si tout ce que j'ai dit de la corrélation des arts du dessin avec ceux de l'industrie et le commerce national est évident en fait comme en principe, il devrait être bien superflu de chercher à produire de nouveaux motifs qui puissent intéresser la nation

aux sacrifices pécuniaires qu'exigera l'encouragement de ces arts. Cependant il faut l'avouer, cette correspondance ne se saisit bien que par le raisonnement ; elle frappe l'esprit plus que les yeux, et puis chaque individu aperçoit plutôt la somme totale à laquelle il contribue, que la portion presque insensible de bénéfice qui lui en revient. Il est surtout une classe trop nombreuse qui, par la nullité de ses moyens de jouissance, ne participe presque en rien à cette répartition d'avantages.

Il faut avouer encore que si de la somme d'encouragements, il résulte deux produits, l'un moral qui consiste dans le perfectionnement de l'industrie et des facultés nationales, l'autre matériel et sensible, qui consiste dans les ouvrages ou monuments payés des deniers publics, il y a de l'injustice à ne point faire participer à la répartition de ces monuments toutes les parties de l'empire qui ont contribué de leurs deniers à leur confection.

Jusqu'ici le système, qui tendait à faire de la capitale une excroissance monstrueuse dans le corps politique, a voulu y entasser tous les produits des arts, et toutes les curiosités propres à y attirer une population démesurée. Aujourd'hui que l'empire a acquis l'unité qui seule fait une nation, l'on doit bien vouloir que la capitale soit un centre commun, un foyer général d'industrie, mais on doit vouloir aussi que, semblable à l'office que fait le cœur dans l'organisation physique, l'action de la capitale tende à faire circuler et renvoyer jusqu'aux dernières extrémités de la machine politique, tous les principes de vie, et toutes les jouissances de l'industrie.

On tirerait de ceci une funeste conséquence pour le succès des arts si, par esprit de jalousie, l'on pouvait prétendre à distraire de la capitale au profit des provinces une partie des encouragements qu'on sollicite : si les capitales sont utiles à quelque chose, c'est surtout à l'exercice des arts. Ceux-ci ont besoin d'un grand foyer de chaleur pour germer et prospérer ; ils ont besoin d'être soutenus par un concours de causes qui ne se rencontrent que dans les grandes villes : loin de nous donc l'idée d'en éparpiller les germes sur une vaste superficie, où l'isolement seul les ferait sécher et bientôt disparaître. C'est dans la capitale que doivent aussi abonder toutes les ressources d'instruction, tous les recueils de modèles et d'exemples qui en seconderont l'action. Mais il faudra bien distinguer ces modèles des ouvrages payés par les deniers de toute la France, et qui doivent se répar-

tir dans toute son étendue, pour rendre aux contribuables le produit de leurs avances.

Le projet que je vais proposer, en établissant cette juste répartition, est encore le seul qui puisse jeter dans toutes les parties de l'empire les semences du goût, et les préparer à essayer une culture qu'il ne faut pas désespérer de voir un jour devenir générale, mais qui, dans l'état actuel, ne saurait s'y entreprendre sans témérité et sans courir le risque d'appauvrir gratuitement la capitale. On a déjà la preuve de ceci par tous les essais d'académies d'arts fondées dans quelques villes de province, et mortes, si l'on peut dire, en naissant.

Puisqu'il est certain que toutes les parties de l'empire contribuent à la somme d'encouragements qu'exigent les arts, il est de stricte justice que les produits de cette somme retournent à toutes les parties de l'empire.

Je proposerais donc qu'au lieu d'entasser dans des magasins ou dans des galeries, qui par la disparité des objets ne s'éloigneraient guère de l'idée de magasin, tous les ouvrages résultants de cette contribution nationale, on les renvoyât successivement dans tous les départements de la France.

Quelque grande et belle que puisse paraître l'idée de ce *musæum* à perte de vue, qu'on nous fait attendre depuis si longtemps, j'ai beaucoup de doutes sur l'effet que devra produire cette cumulation de tant d'objets dans un même lieu ; mais je n'en ai aucun sur la disconvenance de ce local avec les effigies de nos grands hommes qui figureraient comme simple objet de curiosité, tantôt entre des vases et des bronzes, tantôt entre des figures d'étude et des colonnes précieuses, tantôt entre des tableaux d'histoire et des sujets de genre⁸⁸. Quel singulier rapprochement pourraient produire la statue de Pascal et une Vénus du Titien, l'effigie de Montesquieu et des caricatures de Callot ! Il n'y a point de doute que ces statues élevées à la vertu et au mérite, perdraient là presque tout leur prix.

Les nations peu habituées aux arts, ou négligent les monuments, ou les conservent avec un soin qui tend à les en priver elles-mêmes ; à peu près comme on voit les enfants briser leurs bijoux ou n'oser s'en servir. Il ne faut ni négliger ni serrer les

⁸⁸ On trouve ici les prémices de textes ultérieurs où Quatremère s'oppose aux musées qui privent les œuvres de leurs destinations morales. Voir E. Pommier, 1991, p. 424-432.

ouvrages de l'art ; il faut savoir en user. Je voudrais que toutes ces statues des grands hommes fussent dans des places publiques. Ces monuments, bien différents de ceux que l'art prend pour ses modèles, sont faits pour prêcher l'amour de la vertu et de la gloire. Ne craignons donc pas de rendre ces leçons trop publiques ; je voudrais qu'elles devinssent encore plus générales dans la nation.

Au lieu donc d'en concentrer l'effet dans la capitale, renvoyons chacun de ces grands hommes dans le pays qui l'a vu naître. Que Château-Thierry puisse embrasser de nouveau son ami La Fontaine⁸⁹ ; que la ville de la Haye (en Touraine) apprenne, en revoyant Descartes⁹⁰, qu'elle donna naissance au fondateur de la philosophie en France. Je voudrais de même que tous les tableaux patriotiques, tous les sujets nationaux que traitera la peinture ne soient pas condamnés à amuser dans une galerie la critique des amateurs. Que le tableau du siège de Calais⁹¹ aille donc sur les frontières d'une république voisine entretenir, dans la ville qui regarde l'Angleterre, le feu de ce patriotisme qui est le plus sûr rempart des États. Que le tableau de Calas⁹² aille à Toulouse faire expier à cette ville les égarements de la justice et lui faire détester les fureurs du fanatisme.

Pour donner au projet en question toute la réalité et toute l'importance qu'il mérite, on écrirait à tous les départements de la France pour que chacun eût à fournir une liste des grands hommes qu'ils ont produits, de ceux qui se sont rendus recommandables, ou par des vertus éclatantes, ou simplement par une continuité de vertus modestes, qui font la perfection du citoyen, ou par des talents distingués, ou par des entreprises utiles ; on exigerait encore d'eux un recueil de tous les événements remarquables qui s'y sont passés, de tous ces faits particuliers qui vont se perdre dans l'océan de l'histoire, de tous ces traits que la peinture aime à reproduire, et qu'elle seule sait si bien chanter.

Tous ces sujets réunis feraient le répertoire inépuisable des artistes. Une seule formalité serait préalable au choix que l'académie en ferait, ou pour mieux dire, à leur répartition, ce serait

⁸⁹ Œuvre de Pierre Julien, Paris, musée du Louvre.

⁹⁰ Œuvre d'Augustin Pajou, Paris, Institut de France.

⁹¹ Tableau de Jean-Simon Berthélemy, Laon, musée d'art et d'archéologie.

⁹² Ce sujet n'a pas fait l'objet d'une commande royale. On connaît une gravure de Delafosse d'après un dessin de Carmontelle représentant *La malheureuse famille Calas*.

la sanction que donnerait l'assemblée nationale à ce choix intéressant, mais cette approbation donnée, il n'y aurait plus ou que l'ordre alphabétique, ou que le sort, ou que la prédilection des artistes, qui décideraient de l'ordre dans lequel tous ces sujets se traiteraient. Les autres dispositions de l'académie consisteraient à régler la mesure des ouvrages, soit relativement au prix, soit relativement à l'importance des sujets. Quelquefois la représentation d'un homme pourrait se réduire à un simple buste ou à un portrait peint. Tous ces détails se concerteraient entre les demandes des départements, les jugements du tribunal national, et les sommes applicables. Mais aussitôt que ces ouvrages auraient paru aux expositions publiques, ils seraient envoyés aux chefs-lieux des départements qu'ils regarderaient.

Que la capitale ne craigne pas de s'appauvrir, en laissant ainsi sortir de chez elle les œuvres de ses artistes.

D'abord, ou je me trompe fort, ou l'effet d'une telle institution serait de multiplier extrêmement les ouvrages d'arts. Ces statues rendues publiques, soit au milieu des villes, soit dans les maisons communes et les lieux d'assemblée, ces tableaux qui retraceront aux yeux des sujets connus et des images chéries, feront naître entre toutes les villes, une émulation dont on peut prévoir les résultats. Les municipalités feront des souscriptions pour accélérer leurs jouissances ou les augmenter ; et les demandes se porteront nécessairement dans la capitale.

Et puis celle-ci aura bien des droits sans doute aux produits de cette institution ; les sujets, du genre idéal ou historique, resteront pour la plupart chez elle : quoique selon moi, l'on doive aussi en faire la répartition aux autres grandes villes, où la richesse et le luxe peuvent faire naître le goût des arts.

Le moyen que je propose aurait seul le grand avantage de répandre partout ce goût, et d'en jeter les semences sur le terrain qui seul peut le faire germer : le besoin et l'amour de la gloire. Comment espérer que la France puisse connaître et mettre à profit toutes ses ressources en ce genre, lorsqu'à l'exception de la capitale et de deux ou trois villes, le reste de ce pays est dans une nuit profonde sur les arts, lorsque les trois quarts et demi de ses habitants ne sauraient même concevoir l'idée d'une statue, lorsque rien ne peut communiquer le feu du génie à des hommes qui n'attendent peut-être que l'occasion heureuse qui en ferait jaillir sur eux l'étincelle ?

Si l'on savait à quels hasards singuliers, à quelles circonstances fortuites, on a dû le plus souvent le développement des plus hauts talents, combien la vue de quelques saints de village, de quelques bambochades informes, a fait naître de grands statuaires et d'habiles peintres⁹³, certes on trouverait plus d'utilité que je ne saurais le dire à multiplier et répartir sur un grand territoire les ouvrages de l'art. Ce sont des filets tendus au génie, ce sont des amorces préparées aux dispositions naturelles qui sans cela mourront inconnues.

Ce projet aurait besoin de plus de développements : on les trouvera dans un autre écrit, où toutes les dispositions que je viens de présenter seront rédigées sous la forme exécutive de statuts et de règlements⁹⁴. Celui-ci est peut-être déjà trop long.

P.S. Je ne doute point que cet écrit n'éprouve au premier abord beaucoup de contradictions parmi les différents partis qui divisent en ce moment les artistes : il me resterait à démontrer que le système dont je n'ai posé ici que les principales bases, accordera tous les intérêts et serait de nature à faire taire toutes les passions.

C'est ce que je compte faire dans un nouvel écrit rédigé en formes de statuts et de règlements, où l'on verra que tous ceux qui ont et sont quelque chose dans le régime actuel que je combats, continueraient d'avoir ce qu'ils ont et d'être ce qu'ils sont, en appelant cependant aux mêmes avantages tous ceux des artistes qui n'ont rien et qui ne sont rien.

Le plan que je me propose de développer sous cette nouvelle forme, rassemblant dans leur juste mesure, tous les bienfaits de la liberté et d'une égalité bien entendue, donnera à ceux qui n'ont point, sans rien ôter à ceux qui ont. Quand la justice et l'égalité peuvent s'établir de cette manière, ce serait le propre d'une démenche respective d'en repousser l'établissement salubre et pacifique. Tout en ne cherchant que le vrai et le juste dans le système que j'ai proposé, je trahirais ma pensée si je n'avouais que je me suis applaudi souvent de la facilité avec laquelle de grands changements pourraient s'opérer dans l'institution en question, sans enlever à personne, ni l'avantage dont

⁹³ Allusion sans doute à Poussin.

⁹⁴ Ce sera la *Seconde suite aux considérations sur les arts du dessin*, publiée le 18 avril 1791 (texte 105).

il jouit, ni même cette existence idéale qui, pour reposer sur les vapeurs de l'opinion, n'en est pas moins un bien, surtout pour ceux qui n'en auraient aucun autre.

TEXTE III

Mémoire et plan relatifs à l'organisation d'une école des Beaux-arts qui ont le dessin pour base, par une société d'artistes, Paris, Laillet et Desenne, [mars ou avril] 1791.

De l'atelier de David à la Société des artistes

La Société des artistes est née de scissions à l'intérieur de la Commune des arts. Depuis sa création en septembre 1790, cette dernière militait pour une suppression de l'Académie et pour une réforme radicale du système des arts. Les réfractaires de la Commune reprochaient notamment à Jean-Bernard Restout d'avoir écarté tout projet d'enseignement public de son programme. Si la séparation intervient à la toute fin de l'année 1790, la Commune n'est toutefois pas immédiatement menacée de dissolution. Le sculpteur Robert-Guillaume Dardel s'en fait l'écho dans un courrier qu'il adresse le 23 janvier 1791 à François Gérard : « Nous avons quitté la Commune qui s'en va en décadence. Mais nous continuons notre travail qui touche à sa fin. »¹ Dardel fait ici allusion au *Mémoire et plan relatifs à l'organisation d'une école des Beaux-arts* qui est présenté à l'Assemblée nationale le 22 mars 1791. Le mémoire est signé Garnerey (président) et Ollivier (secrétaire). De ce dernier, nous ne savons rien. Bien que peu nombreuses, les informations sur Jean-François Garnerey (1755-1837) ont toutefois le mérite d'exister². Né à Paris le 28 décembre 1755 et mort à Auteuil le 11 juin 1837, ce peintre est régulièrement mentionné dans les dictionnaires du XIX^e siècle³. D'origine lorraine, Garnerey est issu d'un milieu modeste⁴.

¹ Henri Gérard, *Lettres adressées au baron François Gérard*, 1886, t. I, p. 196-197.

² Son nom est écrit alternativement Garneray et Garnerey. Son fils, le peintre Ambroise Louis, signe ses tableaux *Garneray*. Nous avons conservé l'orthographe avec laquelle il signe le *Mémoire* soumis à l'Assemblée nationale.

³ Voir notamment Émile Bellier de la Chavignerie, *Dictionnaire général des artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, Paris, 1882, p. 607 ; Philippe Le Bas, *Dictionnaire encyclopédique de la France*, Paris, 1842, p. 629 ; Louis-Gabriel Michaud, *Biographie universelle ancienne et moderne : histoire par ordre alphabétique de la vie publique et privée de tous les hommes*, Paris, 1856, t. 15, p. 583.

⁴ Dans l'acte de baptême de l'artiste, son père Simon Garnerey est déclaré domestique. Ce document est communiqué par Hervé Beuzon, descendant de l'artiste, qui a effectué un important travail archivistique sur la famille de l'artiste. Une partie de ses recherches est consultable en ligne sur <http://www.genea-beuzon-goujon.com>.

Nous ignorons tout de sa première formation. En 1781, il présente deux toiles, un portrait et une *Bacchanale d'après un bas-relief de la Rue*, à l'exposition de la Place Dauphine. Son pinceau est jugé « pesant » par le critique du *Journal de Paris* qui assure que ses œuvres ne lui « donnent pas un mérite suffisant pour être admis à l'Académie royale »⁵. À l'évidence conscient de ses lacunes, Garnerey choisit de poursuivre sa formation dans l'atelier de Jacques-Louis David qu'il intègre en 1781 (ou 1782) grâce à l'appui financier de ses parents⁶. Le jeune homme évolue alors aux côtés de Drouais, Hennequin, Fabre et Girodet. Ces artistes prometteurs forment la première génération des élèves de David. Tous se destinent au Grand prix. Comme ses camarades, Garnerey assiste le maître dans la réalisation de quelques-unes de ses toiles. L'idéologue et critique d'art Pierre-Jean-Baptiste Chaussard mentionne sa participation au portrait du médecin Alphonse Leroy (1783, Montpellier, musée Fabre) et indique que David tenait en estime le talent de son élève⁷. Garnerey aurait aussi été l'auteur d'une copie du *Saint-Roch* initialement confiée à Hennequin⁸. Malgré ces marques de confiance et son statut d'élève de David, Garnerey n'accéda jamais à l'Académie. Durant les années qui précèdent la prise de la Bastille, il se fait d'abord connaître comme illustrateur et surtout comme peintre en miniature⁹. La production

⁵ Anon., « Arts », *Journal de Paris*, 27 juin 1781, n° 178, p. 718.

⁶ Les parents de l'artiste avaient prêté à leur fils la somme de 5 000 livres qui fut constituée en 1783 sous forme d'une rente viagère de 450 livres à 9 %, jusqu'à leur décès. Voir Beuzon, *op. cit.* L'ouverture de l'atelier de David étant généralement située à l'automne 1780, Garnerey peut être considéré comme un des tous premiers élèves du maître. Voir sur ce point Pierre-Jean-Baptiste Chaussard, *Le Pausanias français ; état des arts du dessin en France, à l'ouverture du XIX^e siècle : Salon de 1806... publié par un observateur impartial*, Paris, p. 167. Chaussard, notons-le, était le parrain du troisième fils de Garnerey, Hippolyte Jean-Baptiste, né le 22 janvier 1787 à Paris. Voir Beuzon, *op. cit.* Garnerey avait épousé en premières noces Marguerite Courgy (1750-1790) en 1778 (AN/MC/ET/VII/437, Minutes Armet, notaire à Paris et Henri Herluison, *Actes d'état-civil d'artistes français : peintres, graveurs, architectes, etc. : Extraits des registres de l'Hôtel-de-ville de Paris, détruits dans l'incendie du 24 mai 1871*, Orléans, 1873, p. 151). Le couple avait eu un premier fils, Ambroise Louis, en février 1778 et un second, Auguste Siméon, en novembre 1784. Ambroise Louis venait quant à lui d'intégrer l'École royale gratuite de dessin qui était alors logée dans l'ancien collège d'Autun, rue St André-des-Arts. La famille résidait alors tout à côté, au 125 rue St André des Arts sur la rive gauche de la Seine.

⁷ Chaussard, *op. cit.*, 1806, p. 154.

⁸ Voir Philippe Bordes, « Jacques-Louis David et ses élèves : les stratégies de l'atelier », *Perspective*, 1 | 2014, p. 110, note 1.

⁹ Voir l'inventaire après-décès de sa première épouse, Marguerite Garnerey née Courgy, établi le 15 Pluviose an II (3 février 1794) à « la Requête de François-Jean Garnerey ou Garneray, peintre en miniature et à l'huile, demeurant à Paris, rue des Arts, section de Marat, n° 125 », A.N., M.C., LXXII, v 850. Document cité dans Pierre Mollier, « Portraits secrets : les œuvres maçonniques du frère François-Jean Garneray », *Revue du Louvre et des musées de France*, 2011, n° 3, p. 51, note 21. Le musée du Louvre possède de Garnerey le *Portrait en miniature du conventionnel Milhaud député à la Convention* (d. 9,3 cm). Une seconde version peinte à l'huile, peut-être de Garnerey lui-même, est conservée au musée de la Révolution française à Vizille. Voir la notice de Philippe Bordes dans le *Catalogue des peintures, sculptures et dessins du*

de petits portraits peints que l'on assimile souvent, dans les milieux académiques, à « une bagatelle de mode »¹⁰, semble avoir en effet constitué pour lui une source régulière de revenus. Au début de la Révolution, sa réputation se fonde essentiellement sur une suite de portraits des représentants de la Nation (le député Jean Jacob, âgé de 120 ans, le Peletier, Marat, Bailly...) et de grands hommes des Lumières (Voltaire, Rousseau, Helvétius, Buffon). Sous la Convention, il associe également son nom aux portraits de Marat, de Charlotte Corday (à son procès) et à ceux des enfants-héros Joseph Barra et Joseph Agricola Viala que la propagande révolutionnaire érigeait en martyrs de la Liberté¹¹. Abondamment diffusées par les estampes en couleur du graveur Pierre-Michel Alix (1762-1817) (*Collection des grands hommes*), ces œuvres peuvent être rapprochées des nombreux portraits de députés qui sont édités entre 1789 et 1791 par les graveurs et éditeurs Jean-François Janinet, Charles Levachez, François Bonneville et Dejabin¹². Indépendamment de toute considération politique, les opportunités commerciales que représentaient ces projets étaient réelles pour bien des artistes qui, à l'instar de Garnerey, devaient se démener pour trouver les moyens d'une survie souvent précaire¹³. Les portes du Salon, surtout, leur étaient fermées, limitant d'autant l'accès au monde des commanditaires potentiels. Lorsque débute la Révolution, beaucoup d'entre eux font partie de ceux qui, au nombre de « près de trois cents », se joignent à Restout pour former la Commune des arts en septembre 1790. Tous savent combien il est difficile sinon impossible de se faire connaître en dehors de l'Académie, le public n'admettant guère qu'un peintre ou un sculpteur n'appartenant « pas au corps pût être un véritable artiste, d'autant plus que le nombre d'académiciens était limité ».

Musée de la Révolution française, Vizille, 1996, p. 107-110. Sous la Révolution, Garnerey réalisa plusieurs planches du recueil que Louis Millin, un proche de Chaussard, consacra aux Antiquités nationales à partir de 1790. Voir Chaussard, *op. cit.*, 1806, p. 167. Le recueil des Antiquités nationales est présenté par Millin à l'Assemblée constituante en décembre 1790, c'est-à-dire au moment même où intervient la scission entre la Commune des arts et la Société des artistes.

¹⁰ Pierre Violet, *Traité élémentaire sur l'art de peindre en miniature. Suivi du Supplément au Traité élémentaire sur l'art de peindre en miniature*, Rome et Paris, 1788, p. 38-39.

¹¹ Le portrait de Charlotte Corday, gravé par Pierre-Michel Alix en 1793, assura à Garnerey une certaine réputation. La plupart des dictionnaires biographiques du XIX^e siècle insistent en particulier sur les conditions de réalisation de l'œuvre.

¹² Alix a gravé certains des visages de la *Collection générale des portraits de M.M. les députés à l'Assemblée nationale tenue à Versailles le 4 mai 1789* de Levachez. Pour une liste des portraits de députés gravés sous la Révolution, voir Soliman Lieutaud, *Liste des portraits dessinés, gravés ou lithographiés des députés à l'Assemblée nationale de 1789, avec l'indication de leur format et le nom des artistes à qui ils sont dus, précédés d'une notice biographique sur chaque personnage*, Paris, 1854. Voir aussi Claudette Hould, *La Révolution par la gravure. Tableaux historiques de la Révolution française. Une entreprise éditoriale d'information et sa diffusion en Europe (1791-1817)*, cat. exp. du musée de la Révolution française à Vizille, Paris, 2002.

¹³ Voir Cyril Lécosse, *Jean-Baptiste Isabey. Petits portraits et grands desseins*, Paris, 2018, p. 52-59.

L'accès au marché et le droit de propriété

Les non-académiciens réunis autour de Restout pensent trouver dans la Révolution un moyen de lutter contre des conventions qui les avaient majoritairement tenus à l'écart de la reconnaissance publique. Mais rapidement des tensions internes s'installent au sein de la Commune des arts. Des divisions se forment et s'approfondissent jusqu'à la scission qui donne naissance, fin 1790, à la Société des artistes. C'est dans ce contexte que plusieurs membres de la Commune – dont l'identité n'est pas connue – placent Garnerey à la tête de leur mouvement. Peut-être, la présidence était-elle tournante. La nomination d'un artiste relativement obscur n'est probablement pas fortuite : elle permettait sans doute au groupe d'afficher de façon plus ou moins explicite sa volonté d'égalité entre tous les talents. Les documents qui aideraient à retracer le parcours de cette Société sont rares. Quelques journaux enregistrent toutefois la requête formulée par ce collectif d'artistes qui obtient, le 22 mars au soir, une audience à l'Assemblée nationale¹⁴. Malgré de profondes divergences, le programme développé dans leur mémoire est, à bien des égards, très proche de celui de Restout¹⁵. Le principe de l'égalité des droits entre tous les artistes, en écho à l'article 6 de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen, fait évidemment consensus :

Les artistes, comme citoyens, doivent être soumis au régime général. Comme artistes, ils ne peuvent ni doivent être soumis à aucun régime particulier, mais jouir de toute la plénitude de la liberté, sans laquelle il n'est point de génie. Toute prépondérance individuelle dans les arts est contraire au génie qui, pour se développer, veut être libre [...] d'où il suit que qu'une classe privilégiée, au milieu des artistes, serait contraire aux droits de l'homme, à la Constitution [...] car dès qu'il existe une classe censée composée des plus habiles artistes du royaume, ceux qui ne sont point de cette classe, sont tous, sans exception, regardés comme des artistes médiocres.

Selon Garnerey – qui signe au nom de tous –, le principe d'une « exposition générale » qui serait ouverte à tous s'impose comme la condition première de la « plus parfaite égalité [qui] doit régner entre les artistes », ajoutant, « qu'une exposition générale peut seule les mettre à leur véritable place dans l'opinion publique », la comparaison étant la pierre de touche du talent artistique¹⁶.

¹⁴ Le procès-verbal de la séance indique qu'une « députation de la Société des artistes peintres et sculpteurs » est venu présenter son projet collectif « à la barre ». *Archives Parlementaires*, t. 24, p. 282.

¹⁵ Restout évoque ces similitudes dans son mémoire (texte IV), relevant que d'après « quelques-uns des principes que renferme ce Mémoire et les signatures qui le terminent, cette société semble avoir eu connaissance des délibérations de la Commune des arts ».

¹⁶ Ils « conviennent que les artistes non privilégiés ont le droit d'en former, pourvu que ce ne soit ni dans le même temps ni dans le même endroit où ils feront les leurs » (texte 101).

Adopter ce principe reviendrait à soumettre la hiérarchie traditionnelle au crible républicain de l'idéal méritocratique. Dardel le souligne assez lorsqu'il réclame « l'abolition de toute ligne de démarcation entre les artistes, autre que celle du talent, laquelle se trace bien mieux dans une exposition générale que par des distinctions personnelles »¹⁷. Le concept de la libre concurrence des talents constitue donc la trame principale des revendications de la Société des artistes. Le *Journal de Paris* du 24 mars l'a bien compris qui retient surtout du mémoire signé par Garnerey les attaques formulées à l'encontre du « despotisme des académies qui écarte de l'exposition des tableaux et des statues tout ce qui n'a pas obtenu leur faveur, et qui, sous le prétexte de perfectionner le goût et la manière, arrête de toutes parts l'effort du génie qui est la plus grande de toutes les perfections. »¹⁸

L'idée d'une exposition ouverte à tous les artistes avait déjà été émise par David, Restout et Robin en juillet 1790 avant d'être reprise par Restout dans le cadre de la Commune des arts. Mais Garnerey, dans la dixième section de son mémoire, développe un argument supplémentaire pour justifier de l'utilité des expositions publiques : celui de garantir aux artistes la propriété de leurs inventions. Il reprend certes ici, en les adaptant au monde des arts, des idées qui sont affirmées dans la Déclaration des droits de l'homme¹⁹. Mais ses propos s'ancrent dans un débat plus ancien sur le droit des créateurs et sur la propriété intellectuelle en France, dont on trouve notamment la trace chez Diderot dans sa *Lettre historique et politique sur le commerce et la librairie* (1764)²⁰. Si des efforts ont été menés pour assurer aux graveurs un certain contrôle sur la reproduction de leurs œuvres, la situation reste néanmoins plus floue en ce qui concerne les droits des peintres et des sculpteurs. Les académiciens, il est vrai, bénéficiaient d'une forme de protection à défaut d'une reconnaissance du droit naturel du créateur. Mais les peintres non privilégiés ne jouissaient quant à eux d'aucune protection particulière et d'aucun privilège. Seuls les artistes inventeurs pouvaient éventuellement soumettre leurs trouvailles à l'Académie des sciences ou à la direction des Bâtiments même si la plupart du temps, la découverte et l'exploitation des secrets ne sortaient pas des limites de la

¹⁷ Dardel à Gérard, 12 décembre 1790, reproduit dans H. Gérard, *op. cit.*, t. I, p. 194.

¹⁸ *Journal de Paris*, jeudi 24 mars, p. 334.

¹⁹ Article 17. La propriété est présentée comme un « droit inviolable et sacré » dont « nul ne peut en être privé ». La question de la propriété fut d'abord posée au XVIII^e dans le cadre du développement des techniques (brevets d'invention). Voir sur ce point V. Marchal, « Brevets, marques, dessins et modèles. Évolution des protections de propriété industrielle au XIX^e siècle en France », *Documents pour l'histoire des techniques*, n° 17, juin 2009, p. 106-116 ; Gabriel Galvez-Behar, *La République des inventeurs. Propriété et organisation de l'innovation en France (1791-1922)*, Rennes, 2008 ; Liliane Hilaire-Pérez, *L'invention technique au siècle des Lumières*, Paris, 2000.

²⁰ Denis Diderot, « Lettre historique et politique sur le commerce et la librairie », in *Œuvres complètes*, Paris, Garnier frères, 1876, p. 30. Voir aussi L. Hilaire-Pérez, « Diderot's views on artists' and inventors' rights : invention, imitation and reputation », *British Journal for the History of Science*, vol. 35, n° 2, juin 2002, p. 129-150.

presse périodique. La suppression de l'Académie de Saint-Luc et des corporations en 1777 renforça le sentiment d'une certaine impunité. La littérature sur les secrets de fixer, peindre ou reproduire des œuvres de la plus habile des façons se fit alors particulièrement abondante, attisant une concurrence souvent féroce entre les artistes. La presse était utilisée pour rendre public les inventions et se prémunir des pasticheurs, enregistrant même parfois de « belles polémiques entre inventeurs rivaux »²¹. Il faut sans doute garder à l'esprit cette réalité pour comprendre les préoccupations de la Société des artistes, mais ces propos doivent également être envisagés à la lumière des débats révolutionnaires sur la propriété. La Révolution consacre en effet l'émergence de règles nouvelles et constitue un moment fondateur du brevet d'invention en France²². La loi du 7 janvier 1791, adoptée deux mois avant la publication du *Mémoire de la Société des artistes*, entérinait en s'appuyant sur les travaux du chevalier de Boufflers, membre de l'Académie française, le droit de propriété des inventeurs et auteurs de découvertes en France²³. En faisant désormais « dériver l'invention d'une idée », celle-ci ne pouvant « appartenir qu'à son auteur », ce texte conférait à l'inventeur une dimension inédite. Garnerey et ses collègues, à n'en pas douter, étaient au fait de ces débats sur le statut des inventeurs, d'autant que le décret du 7 janvier donnait une acception fort large de l'invention. Comme dans bon nombre de traités et brochures plus anciennes, le parallèle y est ainsi souvenant dressé entre inventeurs, écrivains et artistes²⁴.

Dans l'esprit des membres de la Société des artistes, le Salon était donc supposé assurer pour les non-académiciens le rôle tenu hier par l'Académie à l'égard des académiciens, se substituant de surcroît aux brevets et patentes supposés assurer la jouissance temporaire de toutes créations contre le paiement d'une taxe.

La formation des artistes

Les arguments développés dans le *Mémoire* signé par Garnerey et Ollivier sont repoussés par les membres de la Commune des arts qui ironisent sur de telles préoccupations mercantiles :

Nous laissons à ces Messieurs leurs analyses multipliées, qui la plupart tourneraient en dissertations et en raisonnements vides et superflus : nous désirons qu'ils réussissent mieux à la défense de ce qu'ils appellent leur propriété, ne pouvant être considérée que sous des rapports mercantiles, ils savent que la Commune des arts n'a pas cru qu'il lui convint de s'en occuper ; ces privilèges intéressent plus l'homme médiocre que

²¹ Jean Chatelus, *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*, Nîmes, 1991, p. 77.

²² Voir Gabriel Galvez-Behar, « Si loin, si proches. Inventeurs et artistes au regard de la propriété intellectuelle dans la France du XIX^e », in *Les mythes de la science*, colloque organisé par la MSH-Nord-Pas-de-Calais, déc. 2005, France.

²³ Deux lois sont issues du projet de Boufflers : la loi du 7 janvier 1791 « relative aux découvertes utiles et aux moyens d'en assurer la propriété aux auteurs » ; la loi du 25 mai 1791 qui sert de règlement d'application.

²⁴ Voir Hilaire-Pérez, *op. cit.*, p. 175-183.

l'homme de mérite ; ils sont peu importants pour les habiles sculpteurs ; et les copies des imitations gravées d'après les productions du génie ont rarement inquiété les excellents graveurs ; la perfection dans les arts est inimitable d'ailleurs cet objet rentre dans ce qui concerne la liberté de la presse.

Derrière ces critiques se dessine la hantise ancienne de l'asservissement de l'œuvre au marché et la méfiance des créateurs à l'égard de la commercialisation de leurs œuvres. Tout au long du siècle, les philosophes et autres théoriciens ont en effet condamné l'asservissement de l'art aux lois du marché. S'inscrivant dans une tradition qui remonte au *Quattrocento*, Roger de Piles, Félibien, Antoine Coyvel et l'abbé du Bos se rejoignent tous sur ce point : l'artiste doit travailler pour la gloire plus que pour l'argent. Le caractère libéral de la peinture est en effet incompatible avec la notion de profit²⁵.

D'autres points de divergence fondamentaux existent qui justifient la scission de décembre 1790. Ceux-ci portent principalement sur l'école. Restout, nous l'avons vu, militait pour une abolition de tout cursus, estimant le musée (statues antiques, modernes, tableaux des différentes écoles) suffisant au projet éducatif promu par la Commune des arts. Garnerey repousse cette idée dans le mémoire de la Société. La régénération espérée doit s'appuyer sur le musée mais aussi sur l'école : investie d'une vocation pédagogique, la Révolution doit procurer aux jeunes artistes « tous les moyens d'instruction les plus propres à leur faire acquérir les vertus et les talents nécessaires pour jouir de toute la plénitude de leurs droits » civiques, mais également « tous les moyens nécessaires » pour l'étude des arts. Pour éviter la multiplication des méthodes particulières propres à chaque enseignant, les « professeurs seraient tenus de se conformer au plan d'étude » et les « leçons ne seraient et devraient être que les conséquences des principes que l'assemblée générale des artistes aurait reconnu les meilleures possibles ». Les principes ne sont toutefois pas véritablement explicités par Garnerey, ce qui lui reprocheront notamment Restout et Quatremère de Quincy :

Je devrais distinguer ici l'ouvrage rédigé par *une société d'artistes*. Ses vues sont très saines ; mais son projet a le défaut de n'offrir qu'un canevas vide et indéterminé, un plan sans échelle, dont toutes les proportions sont incommensurables, dont l'ensemble ne peut se saisir par l'analyse. C'est beaucoup plus une esquisse faite dans la vapeur, qu'une composition raisonnée. C'est une élévation perspective, mais à laquelle il manque le plan qui puisse justifier la possibilité de l'exécution²⁶.

²⁵ Édouard Pommier, « L'Académie royale de peinture et de sculpture et le modèle italien », dans *Les peintres du roi 1648-1793*, cat. exp. Tours, Paris, 2000, p. 52.

²⁶ Texte 105.

Les auteurs du Mémoire de la Société des artistes se contentent en effet d'énumérer les différents genres d'études qui ne se distinguent guère de ceux enseignés à l'école de dessin de l'Académie et sont par conséquent proches de ceux proposés dans le projet de l'Académie centrale²⁷. Ils reprennent également à leur compte la politique des concours d'émulation qu'ils appliquent à tous les genres d'études, imaginant notamment un grand prix pour les paysagistes, les peintres de marine, les architectes et les graveurs. La logique égalitaire s'étend aussi au choix des professeurs qui seraient désormais sélectionnés sur la base de leur seul talent afin de « faire échouer les cabales » lors des élections. Renouvelés tous les ans, ils seraient élus parmi les « le plus distingués aux expositions générales ». Cette libéralisation devait permettre aux artistes de sortir des pesanteurs du vieux système académique.

Malgré les critiques assez sévères de Quatremère qui pointe « le défaut total d'organisation qui [caractériserait] son plan », le mémoire de la Société des artistes semble avoir reçu auprès du public et des artistes une plus grande audience que celui présenté par Restout un mois plus tard, le 19 avril 1791. Il est mentionné à plusieurs reprises dans la presse²⁸. Le sculpteur Louis-Pierre Deseine y répond directement dans un texte où il prend la cause des académiciens. Il défend en particulier le principe des académies et des sociétés savantes au détriment de la nationalisation de l'enseignement des arts. La réunion des tous les partis au sein de la Commune générale des arts (qui devient la Société populaire et républicaine des arts en 1793) conduira à la dissolution de la Société des artistes.

Garnerey, quant à lui, profita comme tant d'autres de l'ouverture du Salon à tous les artistes (été 1791) pour présenter ses toiles au public. Sous le Directoire, dans la suite immédiate de la Convention nationale (1793-1794), il s'associe avec le graveur Pierre-Michel Alix pour réaliser les vingt-six illustrations de la *Collection des nouveaux costumes des autorités constituées, civils et militaires* (1796)²⁹. Mais il se fait surtout connaître comme portraitiste et comme peintre de scènes de genre historiques, se spécialisant sous l'Empire et la Restauration dans les intérieurs d'églises et dans les scènes intimistes tirées de l'histoire de France.

Cyril LÉCOSSE

²⁷ Voir le tableau, p. 105.

²⁸ La *Chronique de Paris* (20 mars 1791), le *Journal des débats et des décrets* (n° 656 et 661), le *Journal des états généraux* (vol. 23, p. 41), le *Journal de Paris* (24 mars), la *Gazette nationale ou le Moniteur universel* (24 mars), la *Gazette universelle ou Papiers-nouvelles de tous les pays et de tous les jours* (24 mars).

²⁹ Il poursuit également son travail d'illustrateur en réalisant les deux frontispices du *Nouveau Diable boiteux, tableau philosophique et moral de Paris* publiés par son ami l'idéologue Pierre-Jean-Baptiste Chaussard (Paris, Buisson, an VII). Il est aussi l'auteur d'un Brutus gravé par Alix en 1794. Ce portrait, de la *Collection des grands hommes* du graveur Alix, fut annoncé dans la *Décade* du 20 floréal an II (9 mai 1794).

À L'ASSEMBLÉE NATIONALE.*

Messieurs,

Les artistes qui sentent si vivement le prix de la liberté dont ils jouissent comme citoyens, se rappellent avec douleur que, comme artistes, ils sont encore esclaves du pouvoir ministériel et resserrés de toutes parts dans le cercle étroit du régime académique, régime absurde et tyrannique qui, réunissant tous les pouvoirs dans les mains d'un petit nombre d'artistes, les a rendus les arbitres du sort et de la réputation de tous ceux de leurs concitoyens qui, comme eux, courent la carrière épineuse des arts.

Mais tout abus a son terme, et l'Assemblée nationale, convaincue de l'influence des arts sur presque toutes les branches du commerce et de l'industrie, va s'occuper incessamment de leur régénération. La société des artistes observe que, quels que soient les plans présentés au comité de constitution par les sections académiques, ils ne peuvent être regardés que comme les vœux particuliers des artistes privilégiés, plutôt qu'à favoriser le développement du génie des arts ; que nul homme ne peut être soumis à une loi à la confection de laquelle il n'a point participé, soit personnellement, soit par représentant ; que tous ceux qui cultivent les arts sont bien représentés à l'Assemblée nationale comme citoyens mais non comme artiste³⁰ ; les législateurs ne peuvent rendre aucun décret sur l'organisation des arts, sans que préalablement ils n'aient pris connaissance des vœux et des réclamations de tous les artistes, sans se mettre en contradiction avec les droits de l'homme, et sans porter atteinte à la liberté individuelle de tous ceux des citoyens qui cultivent les beaux-arts qui ont le dessin pour base³¹. La société des

* Ce mémoire a été présenté devant l'Assemblée nationale le 22 mars 1791. L'adresse manuscrite renvoyée au Comité de Constitution (Archives nationales, D/IV/49, dossier 1398) a été publiée par Jules Guiffrey, *Nouvelles Archives de l'Art Français*, série 3, tome 7, 1891, p. 124-125. Elle comprend quelques différences avec le texte imprimé que nous signalons en note.

³⁰ Dans le manuscrit : « mais que leurs intérêts, comme artistes, peuvent y être méconnus ».

³¹ Dans le manuscrit : « les législateurs ne voudront sûrement rendre aucun décret sur l'organisation des arts, sans que préalablement ils n'aient pris connaissance des vœux et des réclamations de tous les artistes, et se mettre en contradiction avec les droits de l'homme ».

artistes demande que les représentants de la nation prennent en considération les raisons sur lesquelles elle appuie ses réclamations, et qu'ils examinent le mémoire et le plan ci-joint dans lesquels elle démontre l'utilité des arts, le mode d'existence qui convient aux artistes dans un état libre, la protection que la nation doit accorder aux arts, les moyens d'étude les plus propres à les faire fleurir, la propriété des artistes, les moyens de la leur conserver, et enfin un plan d'organisation propre à porter les arts au plus haut point de perfection où ils puissent atteindre³² et à mettre les artistes au niveau de la révolution.

SECTION PREMIÈRE

Définition des beaux-arts qui ont le dessin pour base

Les beaux-arts qui ont le dessin pour base, sont des langues universelles qui parlent à tous les yeux et dans tous les temps ; toutes les autres manières de peindre sa pensée ne sont que des signes conventionnels, qui ne peuvent qu'imparfaitement suppléer ces langues ; car elles parlent à l'âme en frappant les yeux et leur présentent l'image des choses, lorsque l'éloquence et la poésie même ne leur en présentent que les signes.

Fille de la lumière comme elles, la peinture anime les objets les plus matériels ; elle fait respirer la toile et, par la vérité des expressions, le charme des couleurs et la magie des ombres, produit les illusions les plus frappantes. L'œil est trompé : ce n'est plus un tableau, c'est une scène dont les héros font passer dans l'âme du spectateur les différentes passions qui les agitent, en lui inspirant l'horreur du vice et l'amour de la vertu.

La sculpture anime les rochers, les métaux, et leur imprime tour à tour les formes et les grâces de Vénus, la force et la majesté de Jupiter : semblable au verre lenticulaire, la sculpture, réunissant les rayons épars, n'en fait qu'un qui frappe d'autant plus vivement qu'il a autant d'éclat que tous les autres ensemble. L'architecture parle à l'âme avec autant d'énergie, lorsqu'elle donne à chaque monument le caractère qui lui est propre. À

³² Dans le manuscrit, un membre de phrase intercalé n'a pas été conservé : « en détruisant à jamais l'exposition exclusive de l'Académie et tout privilège entre les artistes, en instituant une exposition libre et générale, et n'admettant désormais d'autre distinction entre les artistes que celle des talents et, par ces moyens ».

l'aspect d'un temple, on se sent pénétré de vénération et de respect ; on frémit d'horreur en franchissant le seuil d'une prison ; dans le palais de Thémis, l'innocence est tranquille, le crime y trouve le remords.

La gravure traduit le langage de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, en lui conservant toute son énergie, et parvient même à donner une idée de la couleur.

Mais les artistes, forcés par la nécessité de ployer ces principes au goût de riches ignorants, ont perdu de vue le but essentiel des beaux-arts, qui est de parler à l'âme : ils se sont restreints à plaire aux yeux seulement et leurs ouvrages n'ont plus de caractère ; ils se sont dégradés jusqu'à flatter l'orgueil, l'ambition et la turpitude des grands ; ils infectaient même de leurs ouvrages obscènes, les palais, les maisons particulières, les jardins et places publiques. Mais le génie des arts, avili et souillé par le despotisme, va se purifier sous le régime de la liberté.

SECTION DEUXIÈME

De l'utilité des beaux-arts

Sans les beaux-arts, les hommes vivraient dans la plus profonde ignorance, et les siècles passés seraient perdus pour eux. Combien de générations se sont successivement écoulées, sans qu'il en soit resté aucun vestige !

Sans les beaux-arts, l'homme borné à la seule expérience, n'aurait d'autre avantage sur les animaux que de vivre un peu plus longtemps que la plupart d'entre eux. Sans les arts, les facultés de l'homme resteraient ensevelies sous la croûte de l'ignorance, et seraient semblables au diamant qui n'a point encore été brillanté par le lapidaire industriel : tout l'univers atteste cette vérité. Ouvrons les fastes du monde, et voyons quels sont les peuples qui se sont le plus distingués. Sont-ce ces peuples avides de carnage, qui, en s'exterminant, semblaient pressés de céder leurs places à d'autres, pour qu'ils s'exterminassent à leur tour ? Non, sans doute ; car, nous ignorerions jusqu'à leur existence même, si l'art de peindre la pensée n'eût ressuscité pour ainsi dire ces peuples ensevelis dans la nuit des temps, et ne les eût fait passer sous nos yeux, pour nous apprendre à éviter les maux qui sont inséparables de l'état d'ignorance.

Les arts sont les bienfaiteurs de l'univers ; ils fécondent la terre qu'ils vivifient ; ils illustrent l'homme qu'ils éclairent, et c'est par eux que les Grecs et les Romains sont devenus les premiers de tous les peuples. Sans les restes de leurs précieux écrits et les vestiges de leurs superbes monuments, leurs vertus et leur puissance seraient entièrement ignorées.

SECTION TROISIÈME

L'existence des artistes dans un état libre

Les artistes, comme citoyens, doivent être soumis au régime général. Comme artistes, ils ne peuvent ni ne doivent être soumis à aucun régime particulier, mais jouir de toute la plénitude de la liberté, sans laquelle il n'est point de génie.

Toute prépondérance individuelle dans les arts est contraire au génie qui, pour se développer, veut être libre, et qui ne doit être circonscrit que par la nature des choses. Les artistes privilégiés prétendent qu'il est essentiel pour le bien des arts qu'il y ait une ligne de démarcation entre eux. Ils ignorent ou feignent d'ignorer que la seule ligne de démarcation qui puisse exister entre les artistes, est celle des talents³³, laquelle se trace bien mieux dans une exposition générale, que par des distinctions personnelles.

D'ailleurs, cette classe privilégiée est un corps, or, tout corps, quelque parfaite que puisse être son organisation, a toujours un intérêt particulier vers lequel il tend sans cesse, et que chacun de ses membres préfère à l'intérêt général ; d'où il suit qu'une classe privilégiée, au milieu des artistes, serait contraire aux droits de l'homme, à la constitution, aux progrès des arts et à la liberté des artistes ; car dès qu'il existe une classe censée composée des plus habiles artistes du royaume, ceux qui ne sont point de cette classe, sont tous, sans exception, regardés comme des artistes médiocres. Ainsi, à moins que de renoncer à tous projets de fortune, l'artiste se trouve forcé de chercher à devenir membre de la classe privilégiée ; donc il n'est plus libre. Un autre inconvénient, c'est que l'artiste est obligé le plus souvent de chercher à faire dans le goût de ceux qui composent la classe

³³ Art. 6 de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen.

privilégiée, pour se les rendre favorables, puisqu'ils sont les arbitres du sort et de la réputation de tous ceux de leurs concitoyens qui cultivent les arts. Et comment jugent-ils ces privilégiés ? Par la voie du scrutin qui, de toutes les manières de juger, est la plus défectueuse ; car on y compte les voix lorsqu'il faudrait peser les motifs. De tout ce qui vient d'être dit, il faut conclure que la plus parfaite égalité doit régner entre les artistes, et qu'une exposition générale peut seule les mettre à leur véritable place dans l'opinion publique ³⁴.

SECTION QUATRIÈME

De la protection que la nation doit accorder aux sciences et aux arts

La nation étant la mère commune de tous les individus qui la composent, doit leur procurer à tous les moyens d'instruction les plus propres à leur faire acquérir les vertus et les talents nécessaires pour jouir de toute la plénitude de leurs droits. Ils doivent donc recevoir la même éducation d'un bout du royaume à l'autre : ce qui ne peut exister que par l'établissement d'écoles publiques, où tous les jeunes citoyens recevraient la même éducation, et deviendraient pour ainsi dire autant de types de la constitution, seul moyen de la rendre solide. C'est par l'éducation que Lycurgue fit parvenir les Lacédémoniens à ce haut degré de vertus qui fait encore l'admiration de tous les peuples civilisés. Il est donc essentiellement nécessaire que tous les jeunes citoyens aient des notions de toutes les connaissances humaines, afin qu'en sortant des écoles publiques, ils soient assez instruits pour choisir entre tels arts, sciences ou tels métiers qui leur paraîtraient les plus conformes à leur génie. Il y aurait en outre des écoles nationales de tous les arts, de toutes les sciences, dans lesquels les jeunes citoyens qui s'y destineraient trouveraient tous les moyens d'étude nécessaires, pour la porter au plus haut point de perfection où ils puissent atteindre. On joindrait à ces écoles un muséum, dans lequel on aurait tous

³⁴ L'essentiel de ce paragraphe semble emprunté aux Considérations de Quatremère de Quincy (voir texte II, seconde partie, chapitre 2). L'idée d'une exposition publique ouverte à tous les artistes est défendue par tous les adversaires de l'Académie.

les tableaux des grands maîtres des différentes écoles, les statues anciennes et modernes qu'on pourrait y rassembler ; et l'instruction de ces écoles commencerait au point où finirait celle des écoles d'éducation publique, relativement aux sciences et aux arts.

SECTION CINQUIÈME

Instruction

Les artistes privilégiés demandent une école publique, mais ils prétendent que des distinctions personnelles sont utiles aux progrès des arts³⁵. La Société des artistes a démontré à la section quatrième que toute prépondérance individuelle est contraire à la liberté et aux progrès des arts. Beaucoup d'artistes non privilégiés³⁶ regardent les écoles publiques comme nuisibles au génie, qu'elles forcent, pour ainsi dire, à se modeler sur le goût académique ; et ils concluent qu'un muséum dans lequel on réunirait tous les beaux tableaux des différentes écoles et toutes les statues anciennes et modernes que possède la France, joint à l'instruction particulière que recevraient les jeunes artistes chez les maîtres qu'ils se seraient choisis, serait d'autant plus propre à faire fleurir les arts, qu'il s'établirait différents goûts et une rivalité d'écoles qui tournerait à leur avantage. Ils sont dans l'erreur ; car si les écoles publiques mal organisées peuvent influencer sur le génie jusqu'à le dénaturer, il en résulte que, bien organisées, non seulement elles favoriseraient son développement, mais porteraient même au grand celui qui, sans l'instruction n'eût été que mesquin. Raphaël en est un exemple : tant qu'il ne connut que la manière de Pérugin son maître, il ne fut qu'imitateur servile et mesquin de la nature ; il ne devint grand peintre qu'après avoir vu les ouvrages de Michel-Ange, lesquels le frappèrent

³⁵ Garnerey et Ollivier désignent ici la plupart des officiers de l'Académie et leur projet, dans lequel ils écrivent vouloir conserver un système hiérarchique : « S'il n'est plus d'émulation, s'il n'est plus de grades, il faut fermer les portes de l'Académie, qui est un vrai gymnase, un vrai collège en pleine activité, où l'on instruit la jeunesse, que l'on voit croître en âge et en talent, et où il est essentiel de conserver toujours le bon ordre, la discipline et le respect des modernes envers les anciens. » (*Adresse à l'Assemblée nationale, par la presque totalité des officiers de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, texte 101).

³⁶ Les auteurs font implicitement référence aux projets de la Commune des arts, opposés à la création d'une école publique.

d'autant plus vivement, que le sentiment du grand y est exagéré. D'ailleurs, l'instruction actuelle n'est nuisible aux arts que parce qu'elle est arbitraire et sans principes et que, chaque professeur ayant une méthode particulière, les jeunes artistes sont dans la position d'un voyageur qui, ne connaissant point la route qu'il doit tenir pour parvenir au terme de son voyage, demande qu'on la lui indique ; mais comme tous ceux auxquels il s'adresse enseignent un chemin différent, il marche au hasard, et finit le plus souvent par s'égarer³⁷.

L'instruction particulière est encore plus défectueuse, car chaque maître donne à ses élèves son opinion pour principes, ses ouvrages pour modèles, et sa méthode pour moyen, sans leur procurer aucun des avantages qu'ils trouvent dans les écoles publiques.

Quant au goût d'écoles qu'on remarque dans tous les ouvrages des différents artistes, il ne vient point de l'instruction, mais de ce que dès les premiers pas que l'on fait dans la carrière des arts, on cherche à faire au goût des artistes qui ont le droit exclusif de juger, pour se les rendre favorables ; et c'est effectivement le plus sûr moyen d'y parvenir. Ainsi, depuis le plus petit concours jusqu'au plus grand, telle est la marche qu'il faut prendre, sous peine de ne rien obtenir ; nouvelle preuve de l'influence des privilèges et de la nécessité de les abolir. La Société observe en outre qu'un muséum seul ne ferait qu'exciter à l'imitation, et non à l'originalité, mais qu'ajouté à une école publique des arts qui ont l'imitation de la nature pour but et le dessin pour base, dans laquelle les jeunes artistes trouveraient tous les moyens d'études nécessaires aux arts et des professeurs qui leur en développeraient les principes et leur apprendraient à en faire l'application à tous les cas particuliers ; qui leur montreraient le but où ils tendent, et le plus court chemin pour y parvenir ; qui piqueraient leur amour-propre de manière à lui donner toute l'étendue dont il est susceptible, et distribuant à propos la louange et la critique suivant la trempe des différents esprits, les dirigeraient sans qu'ils s'en aperçussent ; qui apprendrait surtout aux jeunes artistes à se conduire eux-mêmes dans la carrière qu'ils auraient embrassée, en les accoutumant de bonne heure à saisir les rapports et les différences, enfin à placer

³⁷ Pour l'Académie, l'alternance de professeurs est justifiée par la volonté de ne pas imposer aux élèves une manière particulière.

chaque chose dans le lieu le plus propre à faire valoir le tout, à ne rien mettre que ce qu'il faut et où il le faut, à ne point faire joli ce qui doit être beau, plaisant ce qui doit être sublime, et ajoutant à cela des prix pour tous les genres d'étude ; et que tous les jeunes gens trouvent dans l'école nationale tous les moyens d'étude nécessaires pour remplir le but du concours ; que les jugements soient motivés et soumis à la censure publique ; qu'il y ait une exposition générale dans laquelle tous les artistes indistinctement aient droit d'exposer leurs ouvrages ; que tous les travaux publics soient donnés aux concours, et qu'il n'y ait d'autre ligne de démarcation que celle des talents : on aurait alors l'organisation la plus propre à perfectionner les arts.

SECTION SIXIÈME

Concours

Il y a deux espèces de concours : les concours d'émulation, et ceux relatifs aux travaux publics.

Les premiers tendent à favoriser le développement du génie, en lui procurant de fréquentes occasions de l'exercer. Ils forcent, pour ainsi dire, l'amour-propre à se mettre en activité, ce qui développe les facultés morales et physiques de l'homme, et lui fait acquérir les vertus et les talents qui le rendent propre à la société, pour laquelle la nature l'a formé.

Les seconds sont indispensables pour mettre ceux des citoyens qui cultivent les arts, à portée de jouir du droit qu'ils ont de prétendre aux travaux publics, en raison de leurs capacités et de leurs talents.

SECTION SEPTIÈME

Exposition générale

La comparaison est la pierre de touche du talent des artistes.

C'est donc par l'exposition générale seulement qu'on peut parvenir à connaître quels sont les plus habiles d'entre eux.

Les artistes privilégiés qui jusqu'ici avaient seuls le droit d'exposer leurs ouvrages, font tous leurs efforts pour faire croire que des expositions générales seraient contraires aux progrès des arts ; ils se complaisent surtout à supposer que dans les *exposi-*

tions générales, on verrait souvent l'assemblage le plus bizarre de tout ce que l'esprit peut enfanter de plus trivial et de grotesque, réuni aux ouvrages sublimes des plus habiles artistes ; d'où ils concluent qu'il faut une ligue de démarcation, et point *d'exposition générale*.

Ils se réservent aussi le droit exclusif de juger quels sont ceux, parmi leurs concitoyens qui cultivent les arts, qui peuvent être admis dans le cercle des élus.

Quant aux expositions, ils conviennent que les artistes non privilégiés ont le droit d'en former^a, pourvu que ce ne soit ni dans le même temps ni dans le même endroit où ils feront les leurs.

Ils se réservent aussi le droit de concourir seuls aux travaux publics, de juger, seuls aussi, leurs projets ; tout cela, disent-ils, pour le plus grand progrès des arts. (Leur intérêt pourrait bien y avoir quelque part.) Et en effet, ou ils sont habiles, ou ils ne le sont pas : s'ils sont habiles, pourquoi craindraient-ils les expositions générales ? La médiocrité fait briller le génie. La lumière des flambeaux obscurcit-elle jamais celle du soleil ? Qu'ils conviennent plutôt que la plupart des artistes privilégiés, dont la médiocrité se cache sous le manteau de titres académiques, craignent d'être appréciés à leur juste valeur dans une exposition générale et d'être effacés par des artistes qui, faute d'exposition générale, sont restés inconnus.

SECTION HUITIÈME

Jugements

Les jugements sont d'autant plus importants, qu'ils décident souvent du sort des artistes, et toujours des progrès ou de la décadence des arts.

Un jeune homme montre un goût décidé pour la peinture, mais ses parents sont sans fortune. Cependant l'amour paternel l'emporte : le père du jeune homme fait des sacrifices, le jeune artiste en profite et fait des progrès rapides ; enfin le voilà admis

a. « Encore n'est-ce que depuis la révolution que ces Messieurs veulent bien ne plus les empêcher ». [En effet, le mode de distribution proposé par l'Académie centrale (article III) accepte une exposition des non académiciens, pour peu qu'elle ne soit pas dans la même salle (texte 96).]

au concours. Son père fait un dernier effort pour lui procurer des moyens de réussir ; il réussit en effet ; ses camarades même le félicitent ; plusieurs professeurs lui font des compliments. Le père alors oublie sa gêne, pour se livrer au doux espoir de voir couronné son fils, mais le malheur est que parmi les concurrents, il se trouve un protégé à qui on donne le prix. Ce jugement plonge toute la famille dans la douleur, et condamne un artiste à la médiocrité, parce qu'il le met dans l'impuissance de continuer ses études³⁸.

On vient de voir de quelle manière les jugements peuvent influencer sur les artistes. On va voir maintenant comment ils influent sur les progrès ou sur la décadence des arts.

Dans un nouveau concours, deux jeunes artistes se distinguent de leurs concurrents de la manière la plus frappante : l'un pénétré de son sujet, parvient à faire un tableau d'histoire qui réunit une composition heureuse, un effet piquant et des tons harmonieux, une pantomime intelligible, une scène exacte, des expressions justes ; enfin on y reconnaît les mœurs, les usages et le costume des nations dans l'histoire desquelles on a choisi le sujet. L'autre, croyant qu'il suffit de plaire à l'œil, a travaillé en conséquence ; son tableau est un rêve de tableau, mais un rêve charmant, joliment peint, joliment agencé, touché avec esprit, tel que, malgré le bout d'oreille qui perce de toutes parts, il séduit au premier coup-d'œil, et remporte le prix, parce que les juges n'ont point motivé leur jugement : s'ils l'eussent motivé, ils se seraient aperçus que le premier tableau remplissait la donnée du concours, qui était de faire un tableau d'histoire, et que l'autre n'était qu'un joli tableau, ce qui est bien différent³⁹.

Il résulte d'un tel jugement que les jeunes artistes suivent nécessairement la route des succès, et quittent celle des principes, qui est la plus pénible, à la vérité, mais aussi la seule qui mène aux vrais talents. Il s'ensuit de là, que les arts tombent en décadence ; ce qui est arrivé deux fois à l'école française, la pre-

³⁸ Restout commente ce point dans son mémoire du 19 avril 1791 : « La section huitième du mémoire de la Société d'artistes confirme ce que la Commune des arts a avancé dans le sien ; nous sommes loin de croire que la fortune soit un titre exclusif pour exercer les arts, mais il n'est pas de moyens par lesquels la nation puisse suppléer pour celui à qui elle manque. L'homme sans génie croit que ces moyens lui *suffisent*, l'homme de génie malheureusement s'en contente ou ils l'égarerent. »

³⁹ C'est ce qui se serait passé lors du concours pour les grands prix de sculpture en 1766. Voir D. Diderot, *Salon de 1767*, éd. 1995, p. 544-545.

mière au temps de *Lemoyne*, la seconde au temps de *Boucher*^a. Ce qui prouve que le jugement par scrutin est vicieux, c'est qu'il favorise l'injustice et l'ignorance. Or il est essentiel que les jugements soient motivés, et que les concurrents soient tenus de donner par écrit les raisons qui les ont déterminés à employer tel ou tel mode de composition, d'effet, nuance d'expressions, enfin tel ou tel genre d'exécution ; car c'est par là seulement qu'on peut juger si le talent des artistes est fondé en principes, ou s'il n'a qu'une routine d'exécution.

SECTION NEUVIÈME

Récompenses

Les récompenses ont l'influence la plus marquée sur les arts, et les efforts que font ceux qui les cultivent sont toujours en raison de l'estime qu'ils ont pour les récompenses qu'on leur décerne. Il est donc essentiel que celles qu'on leur destine soient plus propres à leur élever l'âme qu'à leur donner le goût des richesses.

Or les plus dignes des artistes, sont celles qui les mettent à portée de déployer leur énergie et leurs talents.

SECTION DIXIÈME

De la propriété des artistes

La propriété du génie et des talents est fondée sur les mêmes bases que la propriété territoriale. Avant la formation des sociétés, l'homme naissait propriétaire de toute la terre ; partout où il posait ses pas, il pouvait dire ceci est à moi ; mais comme chaque homme avait le même droit, il résultait qu'il était maître de tout, et qu'il ne possédait rien : car un homme trouvait-il un lieu propre à lui fournir ses besoins, il s'y établissait d'abord ; mais à peine commençait-il à en jouir, qu'un autre frappé comme lui des avantages que réunissait ce lieu, voulait aussi s'y

a. « Ce qui est arrivé à tous les arts qui ont le dessin pour base ».

établir ; et comme ils avaient tous deux le même droit, la force terminait le procès. Enfin, las d'une jouissance aussi épineuse, les hommes convinrent entre eux de renoncer à la propriété générale, pour jouir paisiblement d'une portion suffisante pour pouvoir subvenir à leurs besoins. Ainsi, ils arrêterent que celui qui découvrirait le premier lieu propre à s'y établir en serait reconnu propriétaire, et que si quelque autre voulait l'en chasser, tous se réuniraient pour punir celui qui aurait voulu déposséder le premier occupant ⁴⁰.

Telle est la base fondamentale de toute propriété. Nous marchons à grands pas pour arriver au terme où les hommes sentiraient qu'il fallait qu'ils fissent encore le sacrifice d'une partie du droit qu'ils avaient de déployer à leur profit toutes les ressources de leurs facultés morales et physiques. Ils firent donc une nouvelle convention, par laquelle celui qui découvrirait dans les choses un nouveau rapport, soit utile, soit agréable, bien qu'il l'eût puisé dans le patrimoine de tous, je veux dire la nature, serait reconnu inventeur et propriétaire de sa découverte. Telle est la base et l'origine de la propriété du génie. On voit qu'elle est absolument la même que celle de propriété territoriale : mais, comme on l'a dit plus haut, les hommes ont senti la nécessité de céder mutuellement une partie de leurs droits, pour jouir paisiblement du reste ; et c'est cette cession qui fait la base de toute société ; d'où il suit que, voler les idées d'un artiste, ou moissonner dans le champ du voisin, c'est absolument la même chose ; mais il est plus difficile peut-être de constater le délit du plagiaire, que celui du moissonneur fripon.

SECTION ONZIÈME

Des moyens de conserver la propriété des artistes

Pour assurer aux artistes la propriété de leurs idées, on pourrait employer le moyen de l'exposition. Un artiste qui aurait fait une esquisse heureuse, dans laquelle il y aurait de grandes idées, l'exposerait dans le musée, et prendrait acte de l'exposition : par-là, il serait impossible à un autre artiste de s'approprier ses

⁴⁰ Le point de vue de Jean-Jacques Rousseau sur l'origine de la propriété est semblable, mais ses conséquences sont radicalement opposées (voir le *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*).

idées. Il en serait de même pour les sculpteurs, ciseleurs, graveurs ; il y aurait dans l'école nationale des beaux-arts, un registre sur lequel on inscrirait la description de ses ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure, lequel registre serait rendu public, pour qu'on ne puisse en prétendre cause d'ignorance. Par-là, on empêcherait les frelons de manger le miel des abeilles laborieuses⁴¹.

SECTION DOUZIÈME

De la police des arts

Les arts influent puissamment en bien ou en mal sur les mœurs, or l'artiste qui, pouvant donner des leçons de vertu, serait assez pervers pour employer ses talents à peindre les expressions lascives de la volupté, et les postures indécentes du libertinage et de la lubricité, serait chassé de l'assemblée générale des artistes, comme une peste publique, et l'assemblée ferait une pétition tendant à ce que, sans violer l'asile du citoyen, la police empêchât les marchands d'exposer publiquement ces ouvrages infâmes, dont les yeux de l'innocence et de la sagesse sont pollués, pour ainsi dire, à chaque pas, dans les rues et places publiques. Voilà à quoi doit se réduire la police des arts.

[SECTION TREIZIÈME]

Des monuments publics

Les monuments publics portent toujours l'empreinte du génie national des peuples qui les érigent : chez les nations sans constitution, les peuples sont sans caractère, et les monuments sans physionomie.

Comme la postérité, le sage étranger qui voyage, interroge les monuments : par leur inspection seule, il juge de la forme du gouvernement, du caractère, des mœurs, des usages, des vertus, des vices et des talents des différents peuples : car la distance des lieux équivaut à l'éloignement des temps. Parcourt-il

⁴¹ Les membres de la Commune des arts considèrent que de telles préoccupations mercantiles ne sont pas à prendre en compte. L'apologie de la propriété comme base de la société est affirmée dans la Déclaration des droits de l'homme, mais s'oppose à la pensée de Jean-Jacques Rousseau.

des campagnes mal cultivées, dans lesquelles il ne rencontre que de misérables chaumières, des châteaux dont les fortifications tombent en ruine, des habitants couverts de lambeaux, le visage pâle et décharné, ayant à peine la force de supporter les travaux de l'agriculture, il présume que jadis l'autorité divisée entre plusieurs, est maintenant réunie entre les mains d'un seul, et qu'une capitale immense engloutit toutes les richesses ; il presse sa marche, et verse des larmes de pitié sur cette terre malheureuse, que des infortunés fécondent au profit de leurs cruels oppresseurs. Arrivé dans la capitale, ses yeux sont choqués du grotesque assemblage des édifices : le palais des rois environné de mures et d'échoppes, et tous les monuments publics n'ayant d'autre caractère que celui de la plus basse flatterie : les habitants, chamarrés de toutes les couleurs, lui présentent tour à tour l'image de l'opulence qui regorge de superfluités, et la misère la plus affreuse. Il conclut que le gouvernement est arbitraire, le peuple abruti et corrompu. Il fuit : car l'homme de bien peut-il rester parmi des pervers qu'il ne peut corriger, et des malheureux qu'il ne peut secourir ? Soudain un nouveau spectacle vient s'offrir à sa vue, des terres bien cultivées, divisées par portions égales ; des maisons simples, solides et commodes ; beaucoup de villes peu grandes, mais bien peuplées ; les monuments publics, imposants et majestueux ; des hommes vivant dans l'aisance sans superfluité. Alors, le cœur plein de joie, il rend grâce au ciel d'avoir conduit ses pas chez un peuple libre. D'où il faut conclure que les monuments publics intéressant la gloire présente et future des nations, elles doivent avoir la plus grande attention à ce que ceux qu'elles érigent soient parfaitement conformes à leur manière d'être. Il en suit aussi qu'un point central des Beaux-Arts qui ont le dessin pour base serait non seulement essentiel à leurs progrès, mais encore tendrait à ce que tous les monuments fussent conformes à leur génie.

En conséquence, tous les monuments publics, tels qu'églises, palais de justice, maisons de ville, écoles, hôpitaux, fontaines, statues des grands hommes, ponts, aqueducs, ports et canaux de navigation etc. etc. doivent être donnés en concours, et les projets exposés publiquement ⁴².

⁴² La Commune des arts avait déjà défendu, quelques mois plus tôt, l'accès aux travaux publics pour tous les artistes dans sa pétition contre la création d'un corps des ponts et chaussées : « ce corps puissant, exclusif et protégé qui absorbe tous les travaux publics dans lesquels tous les autres artistes pourraient manifester leurs talents », texte 84.

PLAN d'une École nationale
des beaux-arts ayant le dessin
pour base, et l'imitation
de la nature pour but.

TITRE PREMIER

*Principe de l'art et droits des artistes*⁴³

La société des artistes, considérant que le mépris des droits des artistes est la seule cause de l'état de médiocrité dans lequel languissent les arts, a cru devoir en exposer les principes : en conséquence, la société déclare qu'elle regarde comme principes certains, ce qui suit.

1° Les beaux-arts qui ont le dessin pour base sont des langues universelles, dont les langues écrites ne sont que les symboles.

2° Le but des arts est l'imitation de la nature dans ce qu'elle offre de plus beau.

3° Tout ouvrage des beaux-arts doit exprimer un sentiment, ou peindre une action.

4° Les arts sont essentiellement utiles à l'homme, qui sans eux serait enseveli dans l'ignorance la plus profonde.

5° Les arts sont libres, et doivent être exercés librement.

6° Tous les artistes sont égaux en droit.

7° Il ne doit y avoir entre eux d'autre distinction que celle des talents.

8° Tous les artistes doivent participer aux travaux publics, en raison de leur capacité et de leurs talents.

9° Les productions du génie sont la propriété des artistes, et doivent être sacrées et inviolables.

TITRE SECOND

De la réunion des artistes

Art. I. La réunion des artistes est essentielle aux progrès des arts.

Art. II. Pour parvenir à cette réunion, il faudrait qu'il n'y eût d'autre ligne de démarcation que celle des talents.

⁴³ Ensemble de ce titre I est une adaptation de la Déclaration des droits de l'homme à la situation des artistes.

Art. III. Il y aurait une exposition générale, où tout artiste aurait droit d'exposer ses ouvrages.

Art. IV. Tous les ouvrages publics seraient donnés en concours.

Art. V. Il y aurait des assemblées générales, dans lesquelles on s'occuperait de tout ce qui a rapport aux arts.

Art. VI. Tout homme flétri par la loi, ne pourrait être reçu dans l'assemblée générale des artistes.

Art. VII. Le public aurait droit d'assister aux assemblées.

Art. VIII. Cette assemblée serait présidée par un de ses membres.

Art. IX. Le président de l'assemblée des artistes communiquera, sans intermédiaire, avec le corps législatif.

Art. X. On ne pourrait voter dans l'assemblée générale des artistes qu'à vingt ans, et lorsqu'on aurait exposé un ouvrage original.

Art. XI. Les élèves au-dessous de l'âge de vingt ans, auraient droit de présence et de réclamation dans l'assemblée.

TITRE TROISIÈME

Organisation d'une école nationale

1°. Il y aurait une école nationale des beaux-arts qui ont le dessin pour base.

2°. Cette école serait sous la protection de la nation, qui fournirait les fonds nécessaires à son établissement et à son entretien.

3°. Il y aurait des professeurs pour tous les genres d'instruction.

TITRE QUATRIÈME

Instruction

Art. I. Il serait dressé un plan d'étude, dans lequel seraient développés

1°. Les principes généraux et particuliers des beaux-arts, qui ont le dessin pour base.

2°. Les rapports et les différences que ces arts ont entre eux.

3°. On y tracerait la ligne de démarcation des différents genres de chaque art en particulier.

4°. On y déterminerait la signification des termes techniques.

5°. Enfin, les différents genres d'études de chaque art seraient classés dans l'ordre le plus propre à en présenter l'ensemble et les rapports.

Art. II. Les différents genres d'étude seraient, 1°. L'étude de la nature. 2°. L'étude des figures antiques. 3°. L'étude de l'expression. 4°. L'anatomie humaine. 5°. L'architecture civile et militaire. 6°. La coupe ou le trait. 7°. Toutes les parties de l'optique qui sont indispensables aux beaux-arts. 8°. L'histoire. 9°. Le costume. 10°. Les mathématiques⁴⁴.

Art. III. Les professeurs seraient tenus de se conformer au plan d'études qui serait jugé le plus propre à faciliter l'instruction des jeunes artistes, et les leçons ne seraient et ne devraient être que les conséquences des principes que l'assemblée générale des artistes aurait reconnu les meilleurs possibles.

Art. IV. Les jeunes artistes recevraient gratuitement dans l'école nationale des beaux-arts tous les genres d'instruction propres à les faire parvenir au plus haut degré de perfection dont chaque genre d'art est susceptible.

Art. V. Un musée est essentiellement utile à une école des beaux-arts.

Art. VI. Ce musée contiendrait les statues antiques et modernes, et les tableaux des différentes écoles qu'on pourrait y réunir. Les tableaux seraient classés de manière à pouvoir comparer les différentes écoles entre elles, et à faire connaître leurs différents âges et leurs progrès.

Art. VII. Les ouvrages de sculpture, tant ancienne que moderne, seraient classés dans le même ordre qu'il est indiqué à l'article précédent.

Art. VIII. Les artistes feraient les analyses des ouvrages, et ces analyses seraient placées auprès de ces ouvrages.

Art. IX. On joindrait à ces analyses une note qui indiquerait le temps où l'ouvrage a été fait, et l'âge qu'avait l'artiste lorsqu'il le faisait.

Art. X. S'il se trouvait un sujet d'histoire traité par différents maîtres, ces différents ouvrages seraient analysés et comparés entre eux.

Art. XI. Les tableaux d'histoire ancienne et moderne, faits comparativement avec l'histoire française, seraient placés dans le musée.

⁴⁴ Cette multiplication des cours est assez proche du *Projet d'Académie centrale*, texte 94.

Art. XII. On y placerait de même les ouvrages de sculpture et de gravure, faits comparativement de l'histoire ancienne à l'histoire de France ^a.

Art. XIII. Il y aurait un cabinet de modèles de différents genres d'architecture, tant ancienne que moderne, et de tous les modes de construction des différents peuples : ce qui ferait connaître l'origine, les progrès et la décadence de l'art de bâtir.

Art. XIV. Il y aurait une bibliothèque dans laquelle seraient réunis les ouvrages de littérature qui ont du rapport avec les arts.

Art. XV. Il y aurait un cabinet, où seraient rassemblés les estampes, les dessins et médailles de tous les âges, ainsi que les ouvrages antiques, de quelque nature qu'ils fussent ; et qui pourrait éclairer sur les usages des différents peuples.

Art. XVI. On rassemblerait aussi les armes, les costumes, les instruments d'agriculture, de navigation et de musique, les meubles et vases servant aux cultes et usages des peuples tant anciens que modernes.

Art. XVII. Le muséum serait sous la direction des artistes : il serait journellement ouvert à tout le monde et chacun pourrait y dessiner, peindre ou modeler, suivant qu'il le jugerait à propos.

TITRE CINQUIÈME

Des concours

Concours d'émulation

Art. I. Il y aurait des prix pour tous les genres d'études.

II. Il y aurait en outre six grands prix, pour les peintres d'histoire, de paysages, de marine, et pour les sculpteurs, architectes et graveurs.

III. Nul ne pourrait y concourir s'il n'était né ou naturalisé français.

IV. L'Assemblée générale des artistes donnerait aux peintres d'histoire et aux sculpteurs des sujets historiques dont ils feraient des tableaux et bas-reliefs ; aux peintres de paysage et de marine, des scènes rurales et maritimes ; aux architectes, des programmes de monuments publics, dont ils feraient les plans, coupes et élévations ; aux graveurs, un sujet d'histoire à compo-

a. « On n'entend parler que des ouvrages qui seraient ordonnés par la nation ».

ser, et dont ils feraient un dessin fini auquel ils joindraient une estampe gravée par eux.

V. Tous les prix d'émulation relatifs à l'instruction ne pourraient être remportés qu'une fois.

VI. Il serait fourni gratuitement aux concurrents tous les moyens d'études nécessaires, même ceux de subsistance.

VII. Nul ne pourrait employer d'autres moyens d'études que ceux qui leur seraient fournis, sous peine d'être mis hors de concours.

VIII. Les commissaires nommés par l'assemblée générale donneraient les programmes les plus propres à développer les différentes parties de chaque art.

Concours pour les monuments publics

Les monuments publics seraient donnés en concours de la manière suivante

Art. I. Les programmes des monuments publics seraient donnés par des commissaires nommés par l'assemblée nationale, et pris parmi ses membres : on y joindrait un pareil nombre d'artistes nommés par l'assemblée générale des artistes, et pris dans son sein.

Art. II. Les ouvrages de concours seraient exposés en public, avant et après le jugement : ils seraient analysés et jugés, ainsi qu'il sera dit au titre des jugements.

TITRE SIXIÈME

Des jugements

Jugements des ouvrages de concours relatifs à l'instruction.

Art. I. Les jugements motivés sont le développement et l'application des principes, et en conséquence les ouvrages de concours seraient exposés publiquement avant et après le jugement.

Art. II. Les ouvrages de concours relatifs aux différents genres d'études, excepté les grands prix, seraient jugés par ceux des jeunes artistes qui auraient emporté des prix de ce genre.

Art. III. Les analyses faites par les jeunes artistes, seraient examinées par les professeurs, qui en feraient une censure motivée, laquelle servirait à rectifier ou à sanctionner le jugement des jeunes artistes.

Jugements des ouvrages, grands prix et concours d'émulation entre les artistes.

On procéderait aux jugements de la manière suivante :

1°. Les pairs^a de chaque art se réuniraient et nommeraient entre eux, par voie du scrutin des commissaires, dans la proportion d'un sur quatre.

2°. Les commissaires seraient chargés de faire conjointement l'analyse de chacun des ouvrages en concours.

3°. Les analyses faites seraient remises au président de l'Assemblée générale des artistes.

4°. Les analyses seraient lues dans l'assemblée générale, en présence du public.

5°. Les pairs seuls auraient le droit de discuter les analyses d'après les principes.

6°. Si le résultat des discussions était contraire aux analyses, les pairs nommeraient entre eux des commissaires en aussi grand nombre qu'ils jugeraient nécessaire, lesquels se réuniraient et motiveraient les opinions des pairs.

7°. Les opinions des pairs motivées, seraient, ainsi que les analyses, soumises à la censure publique pendant un mois, pour que tous ceux des artistes et tous autres citoyens qui n'auraient pas droit à la confection ni à la discussion des analyses puissent avoir le temps de faire des réclamations motivées sur les analyses et sur les opinions qui leur seraient contraires.

Art. II. Si dans l'espace de temps accordé à la censure, il n'y avait point de réclamations en faveur des analyses contre les opinions, le résultat des opinions deviendrait jugement définitif.

Art. III. S'il y avait des réclamations qui ne fussent ni pour les analyses, ni pour les opinions, mais qui infirmeraient les unes et les autres, les réclamations deviendraient un nouveau jugement, qui serait également soumis à la censure publique, et deviendrait jugement définitif, dans le cas où le temps accordé à la censure publique se passerait sans qu'il y eût de nouvelles réclamations motivées : s'il y en avait, on continuerait jusqu'à ce qu'il n'y en eût plus.

Pour les jugements des monuments publics, on procéderait comme il suit :

a. « Nous entendons par pairs les artistes du même genre que ceux dont on juge les ouvrages ».

Les projets seraient exposés publiquement, et jugés par analyse par des commissaires nommés par l'Assemblée nationale et pris dans son sein, auxquels on adjoindrait un même nombre de commissaires artistes nommés par l'assemblée générale des artistes, qui feraient conjointement l'analyse des différents projets, lesquelles analyses seraient soumises à la censure publique jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de réclamations motivées ; alors l'Assemblée nationale sanctionnerait le jugement, car à la nation seulement appartient le droit de juger définitivement.

TITRE SEPTIÈME

Des Élections

Dans les élections, il faut tâcher de faire échouer les cabales, et de rendre justice au mérite.

Art. I. Les professeurs seraient choisis parmi les artistes qui se seraient le plus distingués aux expositions générales.

II. Les professeurs seraient renouvelés tous les ans.

III. Les professeurs pour les sciences qui ont rapport aux beaux-arts, seraient choisis au concours par des commissaires nommés par l'assemblée générale des artistes, et pris dans son sein.

IV. On adjoindrait à ces commissaires un pareil nombre des pairs des concurrents.

V. Les professeurs d'histoire, de costume, d'anatomie, d'optique, de mathématiques, d'architecture et de chimie, choisis au concours par l'assemblée générale des artistes, resteraient en place pendant trois ans, au bout duquel temps, ils pourraient être réélus, dans le cas où ils se distingueraient dans un nouveau concours.

VI. À mérite égal, on préférerait ceux des concurrents qui seraient les plus versés dans l'art du dessin.

VII. Si leurs connaissances dans l'art du dessin étaient également étendues, le président leur demanderait de faire, de vive voix, l'application des principes à un cas particulier : et celui des deux qui le ferait avec plus de clarté et d'énergie, aurait la préférence. S'ils restaient encore en égalité, ce serait le plus ancien d'âge qui serait admis.

VIII. S'il y avait égalité d'âge, le sort déciderait entre eux.

IX. Le président, les secrétaires, le trésorier, seraient élus par scrutin de liste double, et à la majorité absolue.

TITRE HUITIÈME

Récompenses

Art. I. Ceux qui auraient remporté les grands prix, auraient 3 000 livres pendant cinq ans pour voyager, suivant qu'ils le jugeraient convenable à leur avancement ⁴⁵.

II. Ces artistes seraient tenus d'envoyer annuellement un ouvrage selon leur genre, dont le coût du transport serait aux frais de la nation.

III. Les artistes qui se seraient le plus distingués dans les expositions publiques, chacun dans leur genre, recevraient une couronne d'olivier des mains du président de l'Assemblée nationale, le jour du 14 juillet, et seraient placés au premier rang des places destinées aux artistes, parmi ceux des citoyens qui auraient bien mérité de la patrie.

IV. Ceux des citoyens qui auraient remporté les grands prix, recevraient aussi, le même jour, une médaille de bronze des mains du président de l'Assemblée nationale, et seraient placés au-dessous des artistes couronnés.

V. Il serait distribué chaque année un certain nombre de tableaux d'histoire, dont la moitié des sujets serait puisée dans l'histoire grecque, romaine, ou dans toute autre histoire ancienne et moderne, et l'autre moitié serait choisie dans l'histoire de France.

VI. Il serait distribué de la même manière, un certain nombre de tableaux de paysages et de marines.

VII. Il serait également distribué un certain nombre de statues, groupes et bas-reliefs, dont la moitié du nombre serait destinée à représenter des grands hommes grecs, romains, ou d'autres peuples anciens ou modernes, et l'autre moitié destinée à représenter de grands hommes français.

VIII. Il serait donné aux architectes un certain nombre de programmes ou modèles de monuments, dont ils feraient les plans, coupes et élévations, en y joignant les devis, détails et estimations, suivant les circonstances.

IX. Chacun des artistes qui, au jugement de l'assemblée générale, aurait fait le meilleur ouvrage, aurait le droit de choisir le sujet qu'il croirait le plus propre à exercer son génie et ses

⁴⁵ La Société des artistes, de façon plus discrète que la Commune des arts, entérine la disparition de l'Académie de France à Rome.

talents ; et cet ouvrage lui serait payé le double de l'ouvrage sur lequel il aurait remporté le prix.

X. Il serait aussi donné chaque année, deux planches à graver à ceux des graveurs qui se seraient distingués dans l'exposition générale, et celui qui aurait fait la plus belle gravure aurait le double.

XI. Il serait distribué à ceux des graveurs en médailles qui se seraient distingués aux expositions quelques-uns des traits qui caractérisent la révolution, dont ils graveraient les coins : et celui qui aurait fait la plus belle médaille aurait le double du prix qui serait payé aux autres.

XII. Tous les ouvrages seraient jugés comme il est dit au titre des jugements, et les analyses seraient inscrites sur un registre qui aurait pour titre : *Fastes des beaux-arts qui ont le dessin pour base.*

TITRE NEUVIÈME

De la propriété des artistes

Art. I. La propriété du génie consiste dans la découverte des nouveaux rapports qui existent entre les choses, soit utiles, soit agréables ou dans les nouvelles applications des rapports connus.

II. La propriété des artistes est fondée sur la même base que la propriété territoriale.

III. La loi doit conserver aux artistes la jouissance des avantages qui peuvent résulter de la supériorité de leur génie et de leurs talents.

IV. Nul ne pourra s'approprier les pensées des artistes en général, surmouler les modèles des sculpteurs et des ciseleurs, ni copier, ni faire copier lesdits modèles ou planches des graveurs, sans en avoir la permission expresse et signée des artistes, sous peine d'être punis comme réfractaires aux lois de la propriété.

V. Tous artistes qui voudront conserver la propriété de leurs idées, les exposeront dans l'école nationale des beaux-arts qui ont le dessin pour base et prendront acte de l'exposition.

VI. Les sculpteurs, ciseleurs, graveurs, qui voudront conserver la propriété de leurs modèles ou gravures, les exposeront comme il est dit dans l'article précédent.

VII. Tous artistes ou particuliers qui s'approprieraient les pensées des artistes, qui surmouleraient, copieraient ou feraient copier les modèles ou les gravures, seraient condamnés à payer

aux artistes une somme proportionnée aux dommages qu'ils leur auraient causés : ce qui serait arbitré par l'assemblée générale des artistes : et les creux, copies des modèles et planches de contrefaçon seraient brisées, et les épreuves brûlées.

Quant aux fonds nécessaires à l'établissement de l'école des beaux-arts et du muséum national, il n'appartient qu'aux législateurs de déterminer les sommes que la nation peut et doit accorder.

Signé

Garnerey, président

Ollivier, secrétaire

TEXTE IV

Adresse, mémoire et observations présentées à l'assemblée nationale par la commune des arts qui ont le dessin pour base, Paris, [mai] 1791.

Le 12 mars 1791, « La Commune des arts, assemblée généralement, considérant combien il est instant de solliciter l'Assemblée nationale et de l'éclairer sur ce qui peut procurer la liberté aux artistes et le lustre aux arts ; combien il est nécessaire de les défendre contre l'égarément, les inductions par lesquelles on pourrait tenter d'égarer l'opinion, espérant que le travail dont elle n'a cessé de s'occuper à cet effet depuis sa formation pourra opérer un bien si désirable, a nommé douze commissaires [en fait ils sont quatorze] pour le présenter à l'Assemblée nationale, lesquels sont MM. Restout, Lefèvre, Chardin, David¹, Dupré, Roger, Lesueur, Lépine, Gerbet, Petit, Bruandet, Thiérard, Dufourny, Colibert. »² Ce ne fut que le 19 avril 1791 au soir, que la délégation se rendit à l'Assemblée nationale pour présenter une adresse résumant les grands principes du *Mémoire de la Commune des arts*. Ce dernier, publié à une date incertaine, détaillait l'organisation de la Commune des arts, une société créée en septembre 1790, ouverte à tous les artistes et dont le but était de se substituer à l'Académie de peinture et sculpture.

Le peintre d'histoire Jean-Bernard Restout (1732-1797), signataire principal de ce mémoire, président et fondateur de la Commune des arts, fit partie des académiciens qui participèrent le plus activement aux débats sur le rôle et la place des arts en France qui débutèrent à l'été 1789. Sa querelle avec l'Académie, bien antérieure à la Révolution, remontait aux années 1771-1775, lorsqu'il milita à plusieurs reprises pour faire supprimer le comité de sélection du Salon après que celui-ci eut refusé l'un de ses tableaux³. L'échec de cette démarche le poussa à suspendre ses relations avec l'institution. Il cessa dès lors d'exposer au Salon et de se rendre aux séances de l'Académie. L'année 1789 et les débats sur le rôle de l'Académie

¹ Il ne s'agit probablement pas du peintre Jacques-Louis David, mais du graveur François-Anne David.

² Manuscrit conservé à Paris, Archives nationales (mss. A. N., F 17/1310).

³ Ses démêlés avec l'Académie durant ces années sont relatés dans John Goodman, « Jansenism, "Parlementaire" Politics, and Dissidence in the Art World of Eighteenth-Century Paris : The Case of the Restout Family », *Oxford Art Journal*, 18, n° 1 (1995), p. 84-85 et Nicole Willk-Brocand, *Jean-Bernard Restout, peintre du roi et révolutionnaire*, Paris, 2017, p. 46-51.

de peinture et de sculpture marquèrent donc son retour dans la vie politique et artistique parisienne.

Restout exprima très tôt son opposition ferme au système académique et fut le tout premier à prôner son abolition dans un discours lu devant l'Académie en décembre 1789⁴, alors même que les débats du moment portaient surtout sur une réforme des statuts de 1777 : « Entreprendre de réformer les abus d'une institution si mal combinée, ce serait vouloir embellir un édifice bâti sur de mauvais fondements ; ce serait tourner dans un cercle vicieux, pour revenir avec moins d'avantage au point d'où l'on serait parti : et, pour me servir d'une comparaison empruntée de nos arts, sur une figure mal ensemble [c'est-à-dire mal composée], sur une composition mal conçue, en vain les plus grands talents se fatiguent ; elles veulent une autre feuille, une autre toile ». Sa suggestion de supprimer l'Académie et de la remplacer par « une seule *Assemblée des artistes exerçant la peinture et la sculpture* », sans doute précoce à ce stade des débats, ne provoqua aucune réaction lorsqu'il la présenta, ni auprès des réformateurs, ni des conservateurs. Malgré cet échec, Restout ne perdit pas l'espoir de faire entendre son point de vue et continua d'œuvrer en ce sens au sein du groupe des académiciens réclamants, dont il fut l'une des chevilles ouvrières aux côtés de Jacques-Louis David jusqu'à l'été 1790. Il conserva aussi son discours de 1789 qu'il fit publier quelques mois plus tard, en septembre 1790, soit au moment de la création de la Commune des arts.

De la Commune des arts fondée par Restout, il ne reste aujourd'hui que quelques sources éparses ne permettant pas réellement de retracer le parcours de cette société, qui n'eut pas le succès espéré par son créateur. Si elle est régulièrement citée par l'historiographie depuis les travaux de Sigismond Lacroix⁵, c'est avant tout en raison d'une assimilation erronée avec son homonyme plus tardif, la *Commune générale des arts*, qui remplaça l'Académie de peinture et sculpture en juillet 1793, et dont les procès-verbaux furent conservés⁶. Dans sa monographie consacrée à Jean-Bernard Restout publiée en 2017, Nicole Willk-Brocard réunit l'essentiel de la documentation concernant la Commune des arts, relevant au passage l'embarras des chercheurs face aux multiples sociétés d'artistes créées entre 1790 et 1793, sources de nombreuses confusions⁷. Cet embarras était partagé par les contemporains de Restout, en particulier les membres de l'Assemblée nationale qui recevaient régulièrement des délégations d'artistes, et peinaient parfois à différencier les groupes d'académiciens des autres clubs d'artistes⁸.

⁴ Texte 13.

⁵ S. Lacroix, *Actes de la Commune de Paris pendant la Révolution*, 2^e série, t. 4, Paris, 1894-1914, p. 598-641.

⁶ Voir H. Lapauze, *Procès-Verbaux de la Commune générale des arts de peinture, sculpture, architecture et gravure (18 juillet 1793--tridi de la 1^{re} décade du 2^e mois de l'an II) et de la Société populaire et républicaine des arts (3 nivôse an II--28 floréal an III)*, Paris, 1903.

⁷ N. Willk-Brocard, 2017, p. 98-101.

⁸ Par exemple, lorsque Garnerey et Ollivier demandèrent, le 19 mars 1791, une audience à l'Assemblée nationale pour exposer leur projet d'une nouvelle Société des artistes, le procès-verbal du jour mentionna que « les membres de l'Académie de sculpture et peinture demandent à être admis à la barre, mardi

Malgré des différences fondées le plus souvent sur des questions de fonctionnement interne, ces diverses sociétés d'artistes avaient pour but commun de remplacer l'Académie par un nouveau système d'encouragement des arts plus en accord avec les principes d'égalité des hommes sur lesquels étaient fondées les nouvelles lois de la France. Le premier projet allant en ce sens fut soumis par le groupe des académiciens réclamants en juillet 1790 sous la forme d'un *Mémoire sur l'Académie royale de peinture et sculpture par plusieurs membres de cette Académie*⁹ dans lequel certaines des propositions du *Discours* de Restout de 1789¹⁰ furent reprises. Le principal argument des réclamants en faveur de la création d'une société libre et universelle ouverte à tous les artistes et architectes de la capitale était, justement, l'incompatibilité des statuts de l'Académie avec la Déclaration des droits de l'homme de 1789 :

[...] nous devons écarter de l'exposé de nos vues tout ce qui, dans le régime ancien, paraîtrait opposé aux lois de la France. C'est à elle que nous offrons le plan d'une société des beaux-arts, nous devons donc la lui présenter libre et universelle dans ses fonctions. [...]

Nous pensons qu'il faut d'abord bannir toute idée de corps exclusif qui n'enfante que des sujets de mortifications pour tous ceux qui n'en font pas partie. Nous désirons même que le nom d'Académie ne soit plus donné à la réunion des artistes. Le nom de Société des Beaux-Arts, nous paraît plus conforme à cet esprit de fraternité qui caractérise les nouvelles assemblées de citoyens.

Cet « esprit de fraternité » voulu par les réclamants ne devait pas se limiter à l'ouverture d'une société à tous les artistes, sans distinction ; le principe d'égalité était pensé dans chaque aspect du fonctionnement de cette Société des Beaux-Arts. Ainsi, tous les membres prendraient part aux délibérations, les places administratives et de professeurs seraient temporaires, attribuées par scrutin et ouvertes à tous les artistes qui auraient fait don de quelques-uns de leurs ouvrages pour orner les salles de la Société, désormais transformées en Muséum, l'enseignement serait gratuit et ouvert à chacun, et enfin, le Salon serait remplacé par une exposition annuelle libre et sans comité de sélection.

Alors que l'un des rôles de l'Académie défendu par les officiers était de garantir, par un système de concours et de récompenses, un niveau élevé parmi ses membres, la Société des Beaux-Arts ne devait plus faire de distinction entre les talents en vertu du principe d'égalité. Pour les réclamants, le système académique fondé sur une gradation des titres et des classes ne pouvait être que corrompu et seule une parfaite équité entre artistes était

prochain, à la séance du soir, pour présenter des pétitions » (*Archives Parlementaires*, t. XXIV, p. 192).

⁹ Texte 48.

¹⁰ Texte 13.

susceptible d'encourager l'émulation. Leur projet, malgré un certain retentissement dans la presse et plusieurs réponses en-dehors et au sein de l'Académie, fut renvoyé par l'Assemblée nationale au comité de Constitution sans même être lu¹¹. Le groupe des réclamants paraît s'être dissout après cet échec et il semble que seul Restout ait voulu concrétiser leur projet en fondant environ deux mois plus tard la Commune des arts.

Selon Restout, la première séance de la Commune des arts connut un franc succès : « ses membres au nombre de près de trois cents se sont rassemblés le 27 septembre 1790, et ont convoqué tous les artistes à se réunir à eux »¹². Si le chiffre de trois cents personnes avancé par Restout a sans doute été gonflé, il est néanmoins probable que son projet ait suscité de l'enthousiasme, en particulier auprès des nombreux artistes qui n'avaient pas accès à l'Académie et des architectes, à qui la Commune des arts était ouverte. Ses membres menèrent également une véritable campagne pour attirer à eux de nouveaux artistes parmi les élèves de l'Académie, comme en témoigne le sculpteur Robert Dardel dans une lettre à François Gérard datée du 12 décembre 1790 :

Je vais vous rendre compte de notre insurrection académique. À peine fûtes-vous parti que MM. Valette et Pajou¹³ se donnèrent un mal infini pour réunir les jeunes gens de l'Académie. [...] Après plusieurs lectures du plan, faites chez M. Dubois, où nous nous réunîmes jusqu'à trente, nous arrêtâmes de députer dans plusieurs ateliers et à l'Académie, Pajou, qui y lut un extrait du plan d'organisation qu'on se proposait de faire adopter aux élèves. On laissa même dans les ateliers un projet de cet extrait. Cette lecture fut goûtée des jeunes gens qui promirent de se rendre à l'archevêché, dans la salle Saint-Nicolas¹⁴, lieu où on les engageait à se réunir. Vous jugez si cette démarche jeta l'alarme au milieu des aristocrates de l'Académie¹⁵.

La suite de la lettre de Dardel nous apprend qu'il y eut rapidement des divergences idéologiques au sein de la Commune des arts : « Mais l'Académie, n'ayant pu parvenir à dissoudre l'assemblée de la Commune des arts, n'a pas, pour cela, perdu l'espérance de l'empêcher de finir son travail. Elle sème la division dans son sein et est même parvenue à faire rejeter par une très grande majorité tous projets d'écoles publiques. Beaucoup de membres

¹¹ Voir N. Willk-Brocard, 2017, p. 95.

¹² Texte 110 ; voir également l'arrêt de la Commune des arts du 29 septembre 1790 : « L'Assemblée de la Commune des arts de Peinture, Sculpture, Architecture et Gravure prévient tous ceux de ses concitoyens qui les cultivent qu'elle tient ses séances les mardis, jeudis et samedis à l'archevêché, en la salle Saint-Nicolas et les invite à s'y réunir, afin de l'aider de leurs lumières, pour trouver les moyens les plus convenables à la régénération des arts dont l'Assemblée nationale doit s'occuper incessamment. », texte 75.

¹³ Il ne s'agit pas sculpteur Augustin Pajou, qui était aussi le maître de Dardel, mais de son fils, le peintre Jacques-Augustin Catherine Pajou.

¹⁴ Lieu de réunion de la Commune des arts.

¹⁵ H. Gérard, *Correspondance de François Gérard*, 1886, t. I, p. 190-191.

de la Commune prétendent, en effet, que toute instruction publique est contraire au progrès des arts, et qu'un muséum bien organisé doit suffire pour produire de grands artistes. »

Il peut sembler paradoxal que Dardel associe le rejet de l'enseignement public à une stratégie des académiciens pour semer la discorde, puisqu'il s'agissait précisément là de l'un des grands principes soutenus par Restout. En effet, s'il défendait encore dans son *Discours* de 1789 l'enseignement public comme seul apport bénéfique de l'Académie : « Le seul objet d'utilité réelle que présente l'Académie, Messieurs, c'est l'instruction publique ; elle fait éclore et propage les talents, excite l'émulation, fortifie même ceux qui enseignent, juste récompense de leur bienfait »¹⁶, sa position se radicalisa après la fondation de la Commune des arts : « Quel est donc cet enseignement public, auquel ces académies donnent tant d'importance, dans l'espoir insensé de voir rester debout, au milieu de tant de corporations abattues, leur corporation aristocratique, et à charge de l'état ? Nous le déclarons nul, nuisible même aux arts, Messieurs, ce prétendu enseignement public, dont les efforts de l'intrigue s'étaient, comme d'une considération qui doit faire ployer vos principes en faveur de ces établissements inconstitutionnels ». Pour lui, l'enseignement pouvait avantageusement être remplacé par l'apprentissage auprès d'un maître, les lectures individuelles et, surtout, l'étude d'après les modèles exposés au Muséum.

Il est certain que la Commune des arts connut très tôt des problèmes de cohésion interne que l'on pourrait sans doute imputer en partie à des adhérents trop nombreux, et aux aspirations trop diverses. Quatremère de Quincy, dans sa *Seconde suite aux Considérations sur les arts du dessin*, réduit ceux-ci à un ramassis d'artistes ratés dont personne d'autre ne voulait : « ceux qui sont hors de l'enceinte privilégiée de l'académie, soit qu'ils aient été repoussés par elle, soit que le manque de talent ou de fortune, de hardiesse ou de bassesse, de pouvoir ou de volonté, de temps ou de facultés les aient exclus de ce sanctuaire de la fortune et de la renommée »¹⁷. D'ailleurs les critères d'admission, qui étaient extrêmement larges au moment de la fondation de la Commune des arts puisqu'il suffisait pour l'intégrer d'être connu comme artiste par deux membres de l'assemblée ou « de donner les renseignements nécessaires »¹⁸, se durcirent rapidement par la suite : dès le 23 novembre, elle n'accepta plus en son sein que des artistes ayant déjà montré leurs ouvrages dans une exposition publique, à partir du 28 décembre les femmes n'y furent plus admises et, dès le 4 janvier les membres âgés de moins de vingt ans furent refusés « à moins d'un talent prématuré ».

Dardel, dans une seconde missive à Gérard datée du 23 janvier 1791, écrit qu'une scission eut lieu au sein de la Commune des arts, sans doute vers la fin du mois de décembre 1790 : « Nous avons quitté la Commune qui s'en va en décadence. Mais nous continuons notre travail qui touche à

¹⁶ Texte 13.

¹⁷ Texte 105.

¹⁸ Texte 75.

sa fin. »¹⁹ Ce travail est vraisemblablement le *Mémoire et plan relatifs à l'organisation d'une école des Beaux-arts qui ont le dessin pour base* (texte III), présenté le 22 mars 1791 devant l'Assemblée nationale, soit environ un mois avant que Restout n'y fasse connaître le mémoire de la Commune des arts à la séance du 19 avril 1791. Il est évident que la concurrence de ce club d'artistes fit du tort au projet de Restout, entraînant une confusion entre les deux sociétés dont les programmes étaient similaires sur de nombreux points. Restout s'en plaignait d'ailleurs à la fin du mémoire de la Commune des arts :

Le travail de la Commune des arts imprimé, on lui communique un Mémoire ou Plan relatif à l'organisation d'une école nationale des beaux arts, qui ont le dessin pour base, par une Société d'Artistes.

D'après quelques-uns des principes que renferme ce Mémoire et les signatures qui le terminent, cette Société semble avoir eu connaissance des délibérations de la Commune des arts, et ne s'en être approprié une partie que pour combattre celles où une majorité constamment soutenue pendant plusieurs séances a rejeté victorieusement l'opinion pour des écoles publiques comme inadmissibles, dangereuses et impraticables. Les efforts pour attirer à soi quelques membres de la Commune des arts, jusqu'à l'oubli de leurs engagements, ne changent rien aux immuables vérités, que les partisans des écoles essayent de renverser encore.

Les récriminations de Restout étaient d'autant plus légitimes que le mémoire de la Commune des arts, une fois présenté, eut un retentissement nettement moindre que celui de Garnerey et Ollivier. Le projet de la Société des artistes fut mentionné à plusieurs reprises dans la presse, tandis que celui de la Commune des arts resta dans l'obscurité ; quelques journaux se contentèrent de relever, au sujet de la séance de l'Assemblée nationale du 19 avril, la lecture de « plusieurs adresses peu intéressantes. »²⁰

La rédaction de ce mémoire de la Commune des arts paraît en outre avoir été bien plus laborieuse que ne l'avait initialement envisagé Restout. Celui-ci ambitionnait un rôle politique de premier plan pour sa société et souhaitait qu'elle soit consultée dans chaque décision ayant un rapport avec les arts du dessin. Dans une pétition à l'Assemblée nationale contre la constitution d'un corps des Ponts et Chaussées à la fin de l'année 1790, la Commune des arts faisait ainsi part de son désir de conseiller la nation sur tous les sujets relatifs aux arts et annonçait la rédaction prochaine de plusieurs textes allant en ce sens :

Inspirée par le civisme qui commande également de révéler tous les abus, de maintenir les Droits de l'Homme, et de concourir de toutes ses lumières au plus grand bien de la société fondée d'ailleurs sur

¹⁹ H. Gérard, *Lettres adressées au baron François Gérard*, vol. 1, Paris, 1886, p. 196-197.

²⁰ Voir la *Chronique de Paris* et le *Journal de Paris* du 21 avril 1791.

l'expérience qui seule a le droit de prononcer entre tous les systèmes qu'enfante l'imagination, la Commune des Arts se propose de présenter dans des mémoires successifs, et en suivant la marche de vos travaux, ses observations sur l'état actuel des arts [...]. Les académies, les écoles, les édifices publics, les bâtiments, ceux mêmes du Roi, l'inviolabilité de la propriété des inventeurs, seront tour à tour traités dans ses mémoires²¹.

Finalement, elle ne présenta qu'un seul mémoire à l'Assemblée nationale, celui du 19 avril, et, bien que la plupart de ces thèmes y soient abordés, ce dernier était davantage une présentation des grands principes et du fonctionnement de la Commune des arts qu'un rapport portant plus spécifiquement sur l'un des sujets annoncés. Ce sont sans doute les dissensions évoquées au sein de la Commune des arts, ajoutées à la publication de nombreux autres mémoires entre l'automne 1790 et le printemps 1791 qui bouleversèrent les objectifs de Restout. Son mémoire arriva en réalité bien tard ; tous les projets considérables avaient déjà été présentés, à l'instar de ceux des officiers et des académiciens réformateurs, mais également ceux de Quatremère de Quincy ou de la Société des artistes. Ces derniers avaient drainé l'attention des artistes et du corps politique qui commençait d'ailleurs à se lasser de ces innombrables pétitions²². Restout porta une attention particulière à ces différents textes, auxquels il prit consciencieusement la peine de répondre dans le mémoire de la Commune des arts. Il en résulta un imprimé mal structuré, composé de plusieurs textes juxtaposés au ton virulent, parfois même injurieux. Il fut de surcroît annoncé à l'Assemblée nationale en même temps que de nombreuses autres adresses qui ne suscitèrent pas beaucoup plus d'intérêt que la sienne. Il n'est donc pas surprenant que son projet ait été éclipsé par celui de Garnerey et Ollivier. Ces derniers proposaient, dans un mémoire beaucoup plus limpide, un programme très proche du sien, à la différence qu'il incluait l'enseignement du dessin. Finalement, la seule réaction directe au mémoire de la Commune des arts qui nous soit parvenue est une critique assez sévère dans le *Tribut de la Société nationale des neuf sœurs*, probablement rédigée par un ancien académicien réclamant, Jean-Baptiste Claude Robin :

C'est avec surprise que l'on voit dans leur travail le projet d'anéantir toutes les sociétés d'Artistes qui servent à prévenir la confusion, qui n'est que trop commune, de l'architecte avec le *maçon*, du peintre avec le *peintureur*, du statuaire avec le *marbrier*, etc. On s'efforce aussi, qui le croirait ! d'y prouver l'inutilité des écoles de dessin, et de solliciter la

²¹ Texte 84.

²² Lorsque Garnerey et Ollivier demandèrent une audience à l'Assemblée nationale pour présenter le mémoire de la Société des artistes, plusieurs membres firent remarquer que ces députations « faisaient perdre un temps considérable à l'Assemblée. » (*Archives parlementaires*, t. 24, p. 192).

destruction de ces établissements qui assurent la perfection de l'industrie française, et qui enrichissent la France par une branche de commerce très considérable. Nous laissons à nos lecteurs le soin d'apprécier des opinions si étranges. Elles sont cumulées dans l'écrit intitulé *Adresse, Mémoire et observations, présentées à l'Assemblée nationale, par la Commune des arts*²³.

De toute évidence, le projet de faire disparaître tout enseignement du dessin contribua largement au manque d'adhésion du public au programme de la Commune des arts. Cette idée aurait cependant pu trouver un certain soutien auprès des membres de l'Assemblée nationale, car les arguments avancés par Restout en faveur de la suppression des écoles de dessin étaient avant tout économiques : « Quand la patrie demande de toutes parts des sacrifices, si dans sa prospérité même, elle ne doit rien à qui ne la sert pas utilement, quels citoyens osent donc prétendre, sur de frivoles motifs, la mettre à contribution ? Non, Messieurs, les dépenses de la nation pour les arts, doivent commencer là où les talents ne sont plus incertains. »

En cela, le programme de la Commune des arts se distinguait radicalement de ceux des autres factions, qui tentaient toutes de justifier des dépenses plus ou moins élevées de la nation pour les arts et les artistes. L'intention de Restout était de réserver les ressources de l'État aux artistes accomplis uniquement, les laissant assumer par eux-mêmes l'essentiel des frais liés à leur formation. L'enseignement public gratuit serait remplacé par un accès au Muséum²⁴, l'Académie de France à Rome supprimée et les séjours formateurs à l'étranger seraient laissés à la charge des élèves.

Naturellement, cette logique risquait d'établir un nouveau type de distinction entre les artistes, n'ouvrant la carrière des arts qu'à ceux qui en auraient les moyens financiers. Venant lui-même d'une famille fortunée, Restout aurait possédé les ressources nécessaires pour financer sa propre formation de peintre. Celles-ci lui permirent d'ailleurs de cesser de peindre durant de longues années tout en continuant à vivre confortablement. Le fait que des jeunes gens ne bénéficiant pas de la même aisance dussent renoncer à devenir artistes par manque de fonds propres ne paraissait toutefois pas le chagriner outre mesure : « Connaissant mieux ce que valent les arts, [le public] ne les verra plus à une distance trop proche ou trop éloignée de lui ; il saura que pour y parvenir, il faut des moyens dont la nation, quelques sacrifices qu'elle fasse, ne peut donner qu'une portion modique et insuffisante. Maintenant qu'aucune profession n'est vile, le fils de l'artisan ne dédaignera plus la sienne pour un vain titre dont l'acquisition paraissait facile ». Fondé sur un principe de libre-concurrence, le système défendu par la Commune des arts se voulait en revanche parfaitement égalitaire pour les artistes accomplis : tous les artistes, sans exclusion, auraient l'opportunité de se faire connaître en présentant leurs travaux lors de l'exposition

²³ [Jean-Baptiste Claude Robin ?], *Tribut de la Société Nationale des Neuf Sœurs*, du 14 juin 1791, p. 437-438.

²⁴ Financé, en l'occurrence, par la nation.

annuelle qui remplacerait le Salon, et de la même manière, pour toute commande publique, un concours serait ouvert, auquel chacun pourrait participer, français comme étranger. Dans les deux cas, seul le talent devait permettre de départager les artistes, et les lauréats seraient choisis par un comité de la Commune des arts. L'impartialité de ce jury devait être garantie par la présentation des œuvres au public avant les délibérations.

Le programme de Restout visait aussi à conférer davantage de pouvoir politique aux artistes en leur confiant désormais toutes les tâches qui étaient anciennement dévolues à la Direction des Bâtiments. En effet, il était prévu que la Commune des arts ne s'occupe pas uniquement de sélectionner les bénéficiaires des récompenses et commandes publiques, mais qu'elle fût responsable d'absolument tout ce qui concernait les arts du dessin en France : « Les manufactures et les établissements relatifs aux arts du dessin, la conservation et l'entretien des monuments publics, seront surveillés et inspectés par la commune des arts, pour, sur son rapport, être statué ce qu'il appartiendra ; les personnes qui devront occuper les places ou vaquer aux emplois relatifs aux arts et aux objets compris au présent article, seront désignées par elle, et sous sa surveillance. » Ici réside une forme de contradiction chez Restout, qui dénonçait dans presque tous ses écrits l'esprit de corps, qu'il jugeait profondément néfaste, car lié à des pratiques corrompues d'influence et de favoritisme : « que ce tyrannique esprit de corps serait d'autant plus redoutable de la part des Ponts et Chaussées, que l'assemblée de ce corps proposée dans le projet de décret, exercerait inévitablement sur le comité de l'Assemblée nationale, l'influence d'un corps, celle d'un corps permanent contre un comité biennal ; celle d'hommes instruits sur des citoyens recommandables, mais peu initiés et nullement consommés dans les arts. »²⁵ Or, les pouvoirs qu'il souhaitait conférer à la Commune des arts auraient garanti à cette dernière la mainmise sur la distribution de tous les emplois, commandes, pensions et récompenses, mais l'aurait également assurée d'être consultée pour tous les travaux publics liés aux arts du dessin. Cet éventail de compétences lui aurait permis d'avoir une influence considérable sur l'Assemblée nationale pour tout ce qui concerne les arts.

La Commune des arts entendait prévenir tout esprit de corps et tout favoritisme en son sein en rendant ses discussions et jugements publics. Il semble toutefois peu probable que cette simple mesure eût suffi à marquer la fin de l'esprit de corps et des luttes de pouvoir au sein des sociétés d'artistes. Claudette Hould a d'ailleurs relevé cette contradiction au sujet du jury du Salon de 1791, le premier Salon libre et ouvert à tous les artistes, français comme étrangers. La distribution des prix et des récompenses devait être parfaitement impartiale grâce à un jury composé à part égale d'académiciens et de non académiciens. Pourtant, il y eut plusieurs tentatives pour désavantager les artistes académiciens ainsi que ceux qui étaient

²⁵ Texte 84.

déjà récipiendaires d'aides de l'État et, au final, sur les huit artistes non académiciens qui furent récompensés, tous étaient membres du jury²⁶.

En définitive, si le mémoire de la Commune des arts n'eut pas vraiment de retentissement au moment de sa publication, c'est sans doute autant en raison des idées peu populaires qu'il véhiculait, à l'exemple de la suppression de l'enseignement public du dessin, que de la personnalité de son signataire. Le ton habituellement polémique, parfois même injurieux de Restout n'a certainement pas aidé à convaincre le public du sérieux de ses réflexions. Artiste mineur, il ne bénéficiait pas non plus de l'influence et de la renommée d'autres grands réformateurs comme Jacques-Louis David ou Quatremère de Quincy. D'ailleurs, certaines des idées défendues par Restout finirent par être appliquées lorsqu'elles furent soutenues par ces personnalités ; le Salon libre de 1791 s'ouvrit ainsi sur la demande de Restout, mais grâce à l'appui de David. Restout, qui souhaitait y participer mais n'avait pas peint depuis plusieurs années, y exposa quelques œuvres exécutées plus de vingt ans auparavant, comme *Les plaisirs d'Anacréon*, qui avait été montré aux Salons de 1765 et 1767. David, à l'inverse, fit sensation avec le dessin préparatoire du *Serment du jeu de paume* et trois peintures déjà exposées lors des derniers Salons : *Le Serment des Horaces*, *Les licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils*, et *La Mort de Socrate*. Artiste emblématique de la Révolution, ce dernier, qui n'avait pas participé à la Commune des arts, obtint en 1793 ce que réclamait Restout depuis 1789 : la suppression de l'Académie. Celle-ci fut remplacée par la Commune générale des arts, dont Dardel fut le premier président.

Sibylle MENAL

²⁶ Claudette Hould, « Les beaux-arts en révolution : au bruit des armes les arts se taisent ! », *Études françaises*, 1989, vol. 25(2-3), p. 193-208, p. 198-199.

ADRESSE, MÉMOIRE
ET OBSERVATIONS PRÉSENTÉES
À L'ASSEMBLÉE NATIONALE PAR
LA COMMUNE DES ARTS QUI ONT
LE DESSIN POUR BASE, PARIS, 1791* .

Observation préliminaire

Le travail que la commune des arts met au jour était rédigé et terminé, quand il a paru un projet de prétendus statuts et règlements pour l'académie **centrale** de peinture, sculpture, **gravure** et architecture par la majorité des membres de l'académie royale de peinture et sculpture²⁷ : ce fatras inextricable en cent trente-trois articles^a, auxquels on dit que ces Messieurs ajouteront encore, n'a point paru digne de discussion, un si visible charlatanisme porte avec lui sa réprobation.

La commune des arts, différente dans ses principes de ceux de l'académie royale ou centrale, avance avec plus de vérité qu'elle adopte ceux de la liberté, de l'égalité et du **désintéressement**. Ses membres au nombre de près de trois cents se sont rassemblés le 27 septembre 1790, et ont convoqué tous les artistes à se réunir à eux.

À cette époque, une nouvelle scission divisait l'académie royale : la classe dite des officiers prétendait étendre sa barbare aristocratie au détriment de la classe des académiciens : cependant ceux-ci, pour lui plaire, avaient sans aucun droit, pris une délibération qui rejetait la classe des agrées au mépris de leurs titres les plus incontestables²⁸, quoique reconnus par délibération

* Nous avons conservé la typographie du texte imprimé par Restout, avec ses mots en italique, ou en caractère gras, son refus des majuscules, sinon dans les *Observations ultérieures*. Les notes de Restout sont appelées par des lettres et les nôtres par des chiffres.

a. « Voyez le *mémoire et les notes y jointes sur l'académie royale de peinture et sculpture*, par plusieurs membres de l'académie, signé de MM. David, Restout, Giroux, Robin, Monot, Beauvallet, Massard, Julien, Wille, Bouillard, Huet, Henriquez, Pasquier, auxquels se sont joints plusieurs autres, etc. [6 juillet 1790] », texte 48.

²⁷ Texte 94.

²⁸ Le 6 mars 1790, les académiciens seuls à voter, avaient refusé aux agrées de participer à la révision des statuts (voir textes 34 et 35).

authentique et publiquement avoués par la plupart de ces académiciens, qui, abandonnés des officiers, effrayés de la formation de la commune des arts, et pour pouvoir se dire la majorité, se sont hâtés de rappeler les agréés ; ceux-ci, sur un rappel informel et indécent, ont oublié l'injure qu'ils avaient reçue²⁹ et espérant partager l'empire, ils se sont réunis à eux exclusivement à tous les autres artistes. C'est dans ce rassemblement qu'a été enfanté le monstrueux projet de statuts et règlements de l'académie centrale, que n'ajoutait-il monarchique !

Que veut dire ce mot, académie centrale, sinon convaincus qu'il faut des académies dans tout le royaume, nous sommes, nous, une académie par excellence, nous conserverons sur toutes les autres l'empire absolu et absurde que nous ont attribué les statuts, de notre aveu très détestables, fabriqués par nous et donnés à notre instigation en 1777, au nom du roi, par le seigneur la Billarderie, ci-devant comte d'Angiviller.

Adresse de la commune des arts à l'assemblée nationale

Messieurs,

Après avoir porté vos regards vivifiants sur toutes les parties de ce vaste empire, poursuivi le despotisme jusque dans ses retranchements, donné la liberté aux Français, peut-être au monde entier, les arts, Messieurs, ne seront pas seuls privés de vos bienfaits, vous ne les punirez pas d'avoir été les adulateurs des tyrans.

Ces arts consolateurs adoucissent et nos mœurs et nos peines, ils charment les peuples les moins policés ; mais il appartient encore aux peuples éclairés d'en connaître l'importance. Elle n'a point échappé à ces maîtres du monde, et surtout à ce roi³⁰, dont l'orgueil si funeste à la France pénétra jusque dans l'empire du génie, pour en faire l'instrument de sa vaine grandeur... et les académies ont été instituées.

De ces institutions, les moins utiles, les plus contraires peut-être à leur objet, sont l'académie royale de peinture, de sculpture, et celle d'architecture, sur lesquelles nos connaissances,

²⁹ Il n'est pas sûr que la formation de la Commune des arts en soit la cause, mais le 27 septembre 1790, les agréés furent rappelés pour contribuer au projet établi par l'assemblée délibérative de l'Académie (voir textes 78 et 81).

³⁰ Louis XIV.

nos études, notre amour pour les arts, le désir enfin de seconder vos vues pour le bien public, nous imposent de vous apporter le tribut de nos réflexions.

Notre respect pour les moments précieux que vous consacrez à la régénération et au bonheur de la France, nous interdit de tracer ici les vices nombreux de ces corps exclusifs ; nous en consignons quelques détails dans le mémoire que nous vous supplions d'honorer de votre attention.

Nous dirons seulement que les erreurs étant le propre de la tyrannie, elle s'abuse jusque dans ses coupables vues, et l'expérience a prouvé que ces corporations en quelque sorte monacales, où l'esprit de corps domine impérieusement, où s'entrechoquent toutes les passions qui tourmentent et dégradent les hommes, loin d'être favorables aux vrais talents et de les distinguer, les confondent, mettant le signe du mérite à la place de la réalité, elles trompent l'opinion publique et présentent à nombre de citoyens un appât qui leur fait dédaigner des professions plus analogues à leurs moyens et à leur situation. Mais bientôt ils sont punis de cet injuste mépris... La médiocrité les attend.

C'est donc au génie seul qu'il faut abandonner le soin de ses succès et de sa gloire. Il maîtrise les circonstances et surmonte tous les obstacles, il s'irrite des difficultés et renverse tout ce qui s'oppose à son élan. Qu'à votre voix, Messieurs, il brise ses fers, et s'échappant de ces cases privilégiées, il prenne son vol, et s'élève dans l'atmosphère comme ces astres brillants qui donnent au monde et la chaleur et la lumière !

C'est lui qui inspira les chefs-d'œuvre des hommes immortels qui, avant les académies, et indépendamment de ces établissements fastueux, illustrèrent et leur pays et leur siècle.

Sans parler de la Grèce, de l'Italie, de la Flandre et des autres pays où ces institutions furent inconnues, la seule école française prouve, si les grands maîtres dont elle se glorifie sont restés à une hauteur à laquelle n'ont point atteint leurs successeurs, combien elles sont nuisibles ; fussent-ils égaux, elles seraient inutiles ; inférieurs, elles ne sont qu'onéreuses.

Alors, on ne prodiguait pas les trésors de l'état, l'or et la sueur des peuples, à l'espoir incertain de faire naître les talents, ainsi que l'art fait croître ces plantes sans vigueur à l'abri des frimas³¹.

³¹ Cette métaphore renvoie au deuxième chapitre des *Considérations* de Quatremère de Quincy ; voir plus haut, p. 178-179.

Alors, sur des aperçus hasardeux, on n'allait point, aux frais de l'état, chercher dans des climats étrangers, des talents dont le germe pouvait se développer au milieu de nous. Parmi ces premiers maîtres justement célèbres, plusieurs sont d'autant plus chers à la France, qu'ils n'en ont point quitté le sol^a. Ceux d'entre eux que leur goût portait à consulter au dehors les beautés de l'art ne pesaient point sur le trésor public.

Alors, par de puérides et mesquines récompenses, on ne pliait pas au joug, dès leurs premiers pas, les jeunes candidats qui se destinaient à la carrière des arts ; un enseignement public et illusoire n'était pas le prétexte vain de dépenses ridicules et superflues.

Quel est donc cet enseignement public, auquel ces académies donnent tant d'importance, dans l'espoir insensé de voir rester debout, au milieu de tant de corporations abattues, leur corporation aristocratique, et à charge de l'état ?

Nous le déclarons nul, nuisible même aux arts, Messieurs, ce prétendu enseignement public, dont les efforts de l'intrigue s'étaient, comme d'une considération qui doit faire ployer vos principes en faveur de ces établissements inconstitutionnels.

Quand la patrie demande de toutes parts des sacrifices, si dans sa prospérité même, elle ne doit rien à qui ne la sert pas utilement, quels citoyens osent donc prétendre, sur de frivoles motifs, la mettre à contribution ? Non, Messieurs, les dépenses de la nation pour les arts, doivent commencer là où les talents ne sont plus incertains. L'honneur est le mobile de tout homme que le génie enflamme, les sordides spéculations de l'intérêt sont l'apanage de la médiocrité ; il faut de l'or à l'esclavage, la gloire est la seule passion digne de la liberté.

NOUS DEMANDONS,

Au lieu des académies royales de peinture, de sculpture et d'architecture, que la commune des arts qui a le dessin pour base, organisée selon les principes de la constitution, semblable à une grande famille, réunisse tous les artistes sans exception et sans aucune distinction de rang et de personnes, pour quelque considération que ce puisse être.

a. « Jouvenet, Le Sueur, les deux Restout, décédés l'un à Rouen, en 1704, et l'autre à Paris en 1768 ». [Les deux Restout sont respectivement le grand-père et le père de Jean-Bernard Restout et Jean Jouvenet son grand-oncle. Jean-Bernard Restout en revanche, a été pensionnaire du roi à Rome.]

Au lieu de ces professeurs publics et de leur enseignement illusoire, que les immenses collections des chefs-d'œuvre des grands maîtres, ceux de l'antiquité, et tant de trésors des arts inutilement enfouis, après avoir coûté à l'état des sommes incalculables, mis dans le meilleur ordre, réunis dans un lieu vaste et propre à les recevoir, soient livrés à l'étude et à l'admiration publique, et que la même faveur soit commune à tous les départements.

Au lieu des récompenses asservissantes et pédantesques données jusqu'à ce jour aux élèves, que les expositions publiques des ouvrages de l'art animent leur émulation et soient pour les artistes une occasion de manifester leur talent, et d'acquérir de l'honneur.

Après ces expositions dont ne serait exclu que ce qui serait contraire à l'honnêteté publique, que les ouvrages qui auraient obtenu l'estime générale, et préférablement ceux qui transmettraient les grands traits de la liberté ou retraceraient les actes du patriotisme, soient pris au compte de l'état

Dans le cas où il n'y en aurait pas qui fussent dignes de cette préférence, que, pour encourager les talents et leur donner lieu de se développer, il soit continué de distribuer aux artistes qui fixeront l'attention du public, un nombre d'ouvrages dont les sujets soient propres à immortaliser la gloire nationale, et à inspirer l'amour de la liberté, des mœurs et des lois.

Que la principale de ces expositions soit ouverte six semaines de suite, à partir du quatorze juillet, jour à jamais mémorable pour les Français.

À cette époque, mais seulement de cinq en cinq ans, que, pour assurer aux artistes déjà célèbres l'estime de leurs concitoyens et fixer de la manière la moins équivoque les grandes réputations, il soit fait une exposition solennelle où, parmi leurs ouvrages, les productions sublimes des grands maîtres de toutes les écoles soient entremêlées, et y servent de comparaisons, d'exemples, et de leçons, ensuite que les récompenses les plus magnifiques soient décernées aux artistes, qui auront soutenu ce parallèle honorable pendant six de ces expositions.

Nous reportant au temps de ces hommes fameux qui méconnaissent ou précèdent ces institutions académiques, nous croyons que toutes les dépenses prodiguées pour ouvrir la carrière des arts, doivent être supprimées et réservées pour ceux

dont les talents n'offrent plus d'incertitude à l'espoir de la nation.

Arrêtez vos regards, Messieurs, sur cette moitié précieuse de l'humanité, sur ce sexe, pour qui la nature, prodigue de ses dons, n'en a point excepté l'aptitude aux talents, vous jugerez peut-être, Messieurs, qu'elle lui prescrit des devoirs plus heureux pour l'ordre social, et dont il doit plus s'enorgueillir que de l'exercice des arts.

Les femmes, que les vertus de leur sexe honorent, approuvent que nous exprimions notre pensée sur le danger qu'elles s'adonnent aux arts, à nos arts, dont l'étude est contraire aux mœurs qui leur conviennent et qui sont leur plus belle parure.

C'est aux législateurs à peser dans la plus profonde sagesse, tous les rapports sous lesquels il serait impolitique et dangereux que les récompenses et les encouragements assignés pour les arts sur les dépenses publiques, excitassent les femmes à préférer la carrière des arts à leur véritable vocation, aux fonctions respectables et saintes d'épouses, de mères, de maîtresses de maison, à tant de vertus enfin qui vont leur assurer plus que jamais, le respect et la haute considération pour elles, qui distinguent les peuples libres.

Comme ces prêtres, qui du fond du sanctuaire, cachés derrière l'idole, abusant de la crédulité et de l'ignorance, rendaient à leur gré les oracles : les académies croyaient impénétrables les mystères des arts ; et le peuple soumis écoutait dans un respectueux silence. Que désormais, Messieurs, présent aux séances, aux discussions et aux jugements sur les productions du génie, et sur ce qui peut rendre les arts florissants, il ne leur soit plus étranger.

Si vous considérez, Messieurs, combien jusqu'ici les travaux et les monuments publics ont servi d'aliment à l'intrigue, que l'arbitraire en disposait selon la mesure de la faveur ou de la protection, vous jugerez, Messieurs, que l'intérêt national, l'équité et l'égalité qui proscrivent l'exclusif, exigent qu'ils ne soient plus donnés qu'après des concours auxquels les artistes indistinctement puissent avoir part, et qu'ils soient jugés en public, et d'après l'opinion publique.

Votre sagacité, Messieurs, apercevant, sous l'aspect agréable des arts dont le dessin est la base, quelle influence ils ont sur l'industrie, le commerce, la gloire et la richesse nationale, vous

jugerez aussi que, au lieu de ces hommes ministériels, ineptes et cupides, qui ordonnaient arbitrairement des arts et faisaient courber devant eux les artistes, les connaissances nécessaires à cette branche d'administration résident nécessairement dans la réunion de ceux qui se sont consacrés à l'étude et qui y sont consommés par l'expérience.

La commune des arts espère que l'assemblée nationale, la trouvant digne de sa confiance, consentira d'être éclairée par elle, et qu'elle soit consultée par les départements pour tous les monuments et les ouvrages publics relatifs aux arts qu'elle embrasse, et généralement sur tous les établissements et objets quelconques qui en dépendent.

Qu'il sera beau pour nous, Messieurs, ce jour où tous les artistes, auxquels leurs talents méritent un juste tribut d'estime, déjà invités et légalement convoqués par la commune des arts, à l'effet de se joindre à elle, abjurant les injustes préséances et les titres vains qu'une longue habitude leur fait encore chérir, s'indignant des chaînes qu'ils portent et qu'ils font porter, suivant généreusement l'exemple de l'abandon de tant de privilèges, de tant de sacrifices faits à la patrie, que l'égalité, la liberté et l'équité commandent, riches de leurs propres fonds, certains que leur gloire sera désormais plus sûrement et plus entièrement à eux, ouvrant enfin les yeux aux bienfaits de la constitution, viendront tous sans exception s'unir fraternellement à nous, et mettre, pour ainsi dire, en commun pour le bien de la patrie, et leurs lumières et leur savoir.

C'est encore à vous, Messieurs, c'est à vous qu'est réservé un si grand bienfait ; les arts l'attendent, et la patrie vous le demande.

RESTOUT, Président.

COLIBERT³². GERBET³³. Secrétaires.

³² Sans doute Nicolas Colibert, graveur au pointillé (Paris 1750 – Londres 1806) et peintre de paysage qui exposa au Salon de 1793.

³³ Peut-être l'architecte qui concourut au Grand prix d'architecture de 1789 (voir J.-M. Pérouse de Montclos, *Les « prix de Rome », concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII^e siècle*, Paris, 1984, p. 214).

Mémoire de la commune des arts qui ont le dessin pour base

Les titres insignifiants, les représentations vaines ont disparu à l'aspect de la constitution ; et puisque *les distinctions sociales ne peuvent être fondées que sur l'utilité commune*³⁴, comment les académies pourraient-elles subsister ? Tel que le préjugé généalogique, le préjugé académique n'a que trop longtemps maîtrisé l'opinion ; et puisqu'il *ne doit plus y avoir pour les citoyens d'autres distinctions que les vertus et les talents*³⁵, la distinction académique, qui pour la plupart n'est pas l'effet d'un mérite supérieur, devient plus ridicule que jamais ; espérons qu'elle ne continuera plus à égarer l'estime publique en faveur de la médiocrité sur laquelle réfléchit le lustre que ces corporations reçoivent du petit nombre d'hommes de mérite qui s'y trouvent.

Il est temps que le public cesse de croire à ces décorations banales, qu'il ne juge plus sur parole et prenne la peine d'examiner, qu'il ne considère plus l'artiste par cela seul qu'il est académicien, car jusqu'ici on ne s'enquérât point si un homme était habile, mais s'il était de l'académie ; et faute de pouvoir répondre oui, autant valait une proscription.

C'était dire, a-t-il passé par des entraves humiliantes ? S'est-il soumis aux dégoûts, aux injustices ? Son caractère liant s'est-il prêté au mode admis dans ces corps ? N'a-t-il point déplu à ceux qui ouvrent ou ferment à leur gré ce sanctuaire ?^a Si ces rares qualités n'ont point germé avec ses talents, si la fierté du génie, la rigidité des principes, la haine de l'asservissement, sont le propre de cette âme trop forte pour un pareil régime, qu'il languisse, et, subordonné à l'intrigue, qu'il enfouisse ses talents, les faveurs dispensées par l'ignorance et l'orgueil ministériels ne sont point pour lui, c'est pour ceux qui savent plaire et ployer qu'elles sont réservées^b.

a. « Il faudrait des volumes que nous n'avons le temps d'écrire, ni nos lecteurs de lire, pour rendre compte des vexations dont les approches de ces corps sont hérissées ».

b. « Voyez le mémoire indiqué note première ». [Restout fait toujours référence au mémoire des académiciens réclamants (texte 48).]

³⁴ Art. 1 de la Déclaration des droits de l'homme.

³⁵ Art. 6 de la Déclaration des droits de l'homme.

Il n'est pas étonnant néanmoins qu'il se soit trouvé peu d'hommes assez fermes et courageux, doués d'assez de caractère pour s'affranchir d'un préjugé si fâcheux, puisque le vrai talent ne jouissait d'aucun éclat sans cette distinction, et qu'aucun des bienfaits n'était pour celui qui n'en était pas revêtu. Après tant de motifs de découragement, peut-être que dans la force de l'âge, mû par l'amour de la gloire, le génie aurait repris sa vigueur ; mais ce n'était pas assez d'être parvenu à ce titre si ambitionné, il fallait ensuite faire ce qu'on appelait son chemin dans l'académie ; mêmes souplesses, mêmes complaisances, mêmes humiliations étaient nécessaires pour arriver aux premiers grades composant la classe des officiers sur lesquels se réunissent toutes les faveurs et les pouvoirs, et qui en sont venus au point de dire dans l'académie, qu'eux seuls sont l'académie. Ils consolent les aspirants de leurs vexations, en leur faisant apercevoir qu'un jour ils feront subir à leurs successeurs ce joug dont ils se plaignent, et qu'ils ont eux-mêmes soufferte ^a.

Loin de nous cet odieux langage, jouissons désormais du bonheur des Français, puisque *l'exercice des droits naturels doit avoir pour bornes celles qui assurent aux autres membres de la société l'exercice des mêmes droits* ³⁶.

Malheur autrefois à l'étudiant qui dès ses premiers ans avait l'imprudence d'apercevoir les défauts, ou d'improuver les injustices de ces maîtres impérieux. Grâce à notre heureuse constitution, il n'aura plus, après un laps quelquefois de vingt années, à redouter leur ressentiment et l'inimitié qui poursuivait le rival et l'homme vertueux jusque dans ses élèves et ses enfants, *la force étant instituée pour l'avantage de tous, et non pour l'utilité de celui à qui elle est confiée* ³⁷.

La commune des arts, conformément aux principes de la constitution, qui veut que *tous les citoyens se réunissent sans distinction, de quelque qualité et condition qu'ils soient* ³⁸, n'admettra

- a. « Voyez page 16 du mémoire, note première ». [Il se réfère au passage suivant : « Nous savons bien qu'une fois parvenu au rang d'officiers, on oublie bientôt les travaux et les humiliations qui y ont conduit. C'est ainsi que plusieurs d'entre eux en parlent à ceux de leurs élèves qui les envisagent avec effroi. "Il est dur, leur disent-ils, d'essayer tant de dégoûts et de mépris ; mais ayez courage, et à votre tour, vous les ferez subir aux autres" ».]

³⁶ Art. 4 de la Déclaration des droits de l'homme.

³⁷ Art. 12 de la Déclaration des droits de l'homme.

³⁸ Art. 1^{er} de la Déclaration des droits de l'homme.

de distinction et ne prononcera d'exclusion contre aucun artiste^a, seulement elle a jugé que pour être au nombre de ses membres il suffirait de se faire connaître dans une exposition publique par des ouvrages dont on serait l'auteur^b; elle a observé qu'il est rare qu'avant l'âge de vingt ans, les talents se manifestent d'une manière marquante^c et, à moins d'un talent prématuré, on n'y sera point admis avant cet âge. Elle a jugé que ses membres ayant à prononcer sur des objets importants, ne devaient point avoir voix délibérative avant vingt-cinq ans, ni être éligibles avant trente ans aux fonctions administratives. Elle n'aura de chefs que ceux qu'elle se sera donné par élection, et on ne craint pas d'assurer que, hors les académies, les artistes sont équitables et respectueux, appréciateurs du vrai mérite : ainsi celui qui en sera doué obtiendra les honneurs et les distinctions qui lui sont dus.

Elle tiendra ses assemblées générales à certaines époques de l'année^d, dans l'intervalle desquelles les membres qu'elle aurait élus pour former son directoire, auraient l'inspection et provisoirement les décisions sur ce qui aurait rapport aux arts et sur ce qui lui serait attribué. Si quelques circonstances l'exigeaient, ils seraient obligés de la convoquer extraordinairement, ou sur la demande d'un nombre d'artistes réunis, ils rendraient compte à l'assemblée générale, dont le vœu et les opérations seraient soumis au corps législatif. Tel est à peu près la simple organisation que la commune des arts se propose.

Dénuée de tout intérêt, après avoir considéré quel mode d'enseignement public pourrait être utile aux progrès des arts,

- a. « Délibération des 27 septembre et 10 octobre 1790 ». [Restout fait référence aux délibérations de la Commune des arts, dont nous n'avons pas de traces en dehors de l'arrêté du 29 septembre 1790, texte 75.]
- b. « Délibération du 23 novembre 1790 » [Les conditions d'intégration à la Commune des arts se sont durcies depuis l'arrêté du 29 qui prévenait « Messieurs les artistes qu'il suffira d'être connu pour tel par deux des membres de ladite assemblée ou de donner les renseignements nécessaires » pour en faire partie].
- c. « Délibération du 4 janvier 1791 ».
- d. « Il faut croire que dans ces assemblées il se dirait ou se ferait quelque chose d'utile ; nous prions les membres de ces académies de dire de quelle utilité leurs séances sont aux arts, et nous annonçons d'avance leur silence. Dans leur nouveau projet, Messieurs de l'académie centrale annoncent des conférences auxquelles leurs élèves seront présents ; ils ne savent donc pas ces Messieurs que cet ancien usage est tombé en désuétude, parce que ces discours étaient des paroles et du temps perdu : nos arts ne s'apprennent que dans le silence, en joignant l'exemple au précepte ».

elle manquerait au patriotisme qui l'anime, si elle ne portait le flambeau de la vérité sur cet objet important, et ne présentait ses vues pour garantir l'assemblée nationale de l'erreur où les personnes intéressées aux abus voudraient la conduire.

Ce mot imposant devant lequel tout se tait, l'enseignement public dont les académies se prévalent, espérant se faire considérer comme l'arche mystérieuse, à laquelle si on osait toucher, les arts seraient perdus en France, n'est et ne peut être ce qu'il semble au premier abord à ceux qui ne sont point en état de le juger, utile à ceux-là seuls qui en sont chargés ; et préjudiciable, comme nous le démontrerons, à ceux qui en sont l'objet. Il est une source de dépenses dont il faut se garder de grever le trésor public.

Les leçons des arts se donnent dans les écoles particulières des artistes, et non à l'académie, dont l'enseignement qu'elle fait sonner si haut ^a consiste à un modèle posé chaque jour pendant deux heures d'étude, qui, si elle n'était gratuite serait moins suivie. Jusqu'ici elle a passé pour essentielle, parce qu'on n'a point réfléchi combien elle est propre à égarer et à énerver les ressorts de l'imagination. Est-il de l'essence du génie de s'astreindre à cette étude servile et périodique chaque jour à la même heure, comme ces repas dont l'heure plutôt que l'appétit décide, d'après un modèle toujours le même ^b, présentant toujours les mêmes défauts, défauts que tous copient, et avec lesquels ils se familiarisent chaque jour d'après un modèle qui, vu le temps où il reste dans la même position, offre à la fois le mouvement et l'immobilité des muscles fatigués et affaïsés.

- a. « Les élèves ont à peine les premiers éléments du dessin, qu'ils forcent, pour ainsi dire, leurs maîtres à leur donner l'entrée à ce prétendu enseignement de l'académie ; car ils se persuadent eux, leurs parents et leurs protecteurs, qu'ils sont déjà de l'académie : pour arrêter cet empressement qui faisait taxer les maîtres de mauvaise volonté, et compromettait leurs spéculations sur la rétribution qu'ils retirent des élèves, ceux-ci étaient obligés pour être admis à cette étude d'aller porter de leurs dessins aux officiers en exercice, et d'avoir leur agrément : mode précieusement conservé par Messieurs de l'académie centrale ».
- b. « Tout le monde se rappelle que le nommé Deschamps, d'une nature très défectueuse, ayant un large et rouge estomac, des bras minces et des jambes grêles, a été environ 50 ans le modèle par excellence, copié par tous les artistes, et a tellement rempli leur imagination, qu'il reparaisait sous tous les différents rôles qu'ils lui faisaient jouer dans leurs tableaux ». [Sur les modèles à l'Académie, voir E. Bruyerolles et C. Debrabant, *L'Académie mise à nu*, cat. exp., Paris, 2009. Deschamps a été modèle de 1725 à 1773].

Ces *attitudes*³⁹, quelque heureuses qu'elles puissent être, n'ont point de toutes parts un aspect favorable ; mais seulement au plus pour quelques-uns des étudiants : pour tous elles sont insipides et ne disent rien ; loin d'inspirer les artistes, elles les accoutument à chercher des tournures plutôt que des expressions, à ne mettre dans leurs compositions que des figures de remplissage, suite de l'habitude d'en faire d'insignifiantes, là où l'on apprend à voir, à faire et à étudier les uns comme les autres, à opérer sans pensée et sans Minerve⁴⁰ ; en vain s'efforce-t-on de s'échauffer devant un modèle froid inactif, au contraire le feu dont on veut s'animer s'amortit.

Si un tel enseignement n'était pas plus qu'inutile, ce serait un grand mal que les professeurs, qui forment dans l'académie une classe inamovible et dominante, aient le droit exclusivement à tous les autres artistes, même de l'académie, d'exercer le professorat^a, mais comment s'en acquittent-ils ? Ils paraissent à peine une fois ou deux par semaine, dans ce qu'ils appellent l'école, pour y mettre le modèle en attitude, et le reste du temps, elle est souvent abandonnée à la seule inspection du concierge : supposons que conformément aux règlements ils y restent et y travaillent pendant tout le temps de l'étude^b et que les élèves leur soumettent leurs dessins pour les corriger, conçoit-on qu'un homme, quelque habile qu'il soit, sans la présence du modèle, sans faire observer à l'étudiant ses erreurs comparées avec la nature, puisse ne pas l'égarer, que le trait ou les corrections qu'il lui fait d'idée ne le jette pas presque toujours dans l'embarras et le découragement^c ; aussi les élèves, soit par manque de

a. « Voyez le discours prononcé par M. Restout dans l'Académie le 19 décembre 1789, et le mémoire des académiciens indiqué, note première » (textes 13 et 48).

b. « Selon ces règlements, les professeurs étaient astreints non seulement à cette exactitude ; mais ce n'était qu'après avoir déposé dans les portefeuilles de l'académie deux des figures qu'ils avaient dessinées ou modelées pendant leur mois d'exercice, qu'ils devaient toucher les cent livres d'honoraires qui leur étaient attribuées ; prudemment la plupart se sont dispensés de dessiner et de corriger ».

c. « Quelques professeurs zélés ont tenté de corriger les dessins à la place de chacun des élèves ; mais le dérangement que cela occasionnait à tous, et l'impossibilité que le temps de l'école y suffit chaque jour, a rendu ce moyen impraticable ».

³⁹ *Attitude* était le terme académique utilisé pour désigner la posture dans laquelle on plaçait le modèle que l'on souhaitait représenter, selon la définition du *Dictionnaire critique de la langue française* de 1787.

⁴⁰ Référence à l'épigramme de Boileau contre Chapelain qui : « rima malgré Minerve ».

confiance, ou parce qu'ils préfèrent, ce qui est plus naturel, les avis de leurs maîtres, ne soumettent presque jamais leur dessin aux professeurs, si ce n'est quelques-uns, dans la vue de s'en concilier la bienveillance, et d'obtenir les faveurs dont ils disposent.

De ces faveurs, les premières sont des places dont les plus avantageuses sont celles où l'aspect du modèle est le plus favorable à l'étude ; elles sont pour les protégés ou pour quelques-uns de ceux qui, après bien des peines, ont surmonté les premiers obstacles, en sorte que celui qui est faible, sans fortune, sans protection, n'a pour se fortifier que la place qui peut le moins servir à son avancement ^a.

Quant aux cours qui se font à l'académie, tels que de perspective et d'anatomie, propres à en éloigner plutôt qu'à instruire, depuis près d'un siècle qu'ils existent, très peu d'artistes ont eu ces connaissances simples et faciles autant qu'elles sont importantes : le petit nombre de ceux qui les ont acquises savent très bien que ce n'est pas à ces cours qu'ils les doivent.

La perspective, sans laquelle on n'obtient point cette magie qui conduit aux charmes de l'harmonie et de l'illusion, peut être démontrée, presque en une seule leçon ^b, elle a été compliquée par les professeurs chargés de ces cours, en cent façons dans des opérations embrouillées, comme si, quand on peut se rendre compte d'un point, puisque les lignes ne sont que des points prolongés, on ne savait pas toute la perspective ; cependant les élèves emploient à ces leçons des après-dînées entières pour entendre pendant une heure un langage barbare et obscur qu'ils ont bientôt oublié.

Pour ce qui est de l'anatomie, c'est elle qui peut procurer des savants dessinateurs ; mais jamais elle n'a été enseignée à l'académie. De quel fruit peut être un cours rapidement fait,

- a. « Pour éviter cette routine, le célèbre Bouchardon est parvenu à être un excellent dessinateur, en s'enfermant chez lui pendant un grand nombre d'années, s'évertuant à étudier d'après différents modèles, et faisant ses dessins d'un seul trait ; lorsqu'il le manquait, il prenait une autre feuille, et recommençait. Jouvenet au contraire faisait souvent ses académies savantes en deux heures. On sent que le temps d'étude donné à l'académie étant trop long pour les uns et trop court pour les autres, il faut que ceux-ci aillent au galop, ou que les premiers soient dans l'inertie ». [Ces deux artistes avaient les moyens d'engager des modèles privés.]
- b. « Voyez la perspective de Petitot ». [E. A. Petitot, *Raisonnement sur la perspective : pour en faciliter l'usage aux artistes*, Parme : Frères Faure, 1758].

souvent dans la saison de l'année la moins favorable, sur des sujets flétris qui ne conservent plus de forme, et par un chirurgien qui n'a que des notions imparfaites de ce qui convient aux artistes ? cette étude doit être celle de toute l'année. La confiance des élèves en leur maître impose à ceux-ci le devoir sacré de les conduire dans tous les sentiers de l'art. Ces connaissances doivent faire partie de leurs leçons de chaque jour, être rappelées pour ainsi dire à chaque trait, avec les observations et les réflexions applicables aux divers objets de leurs études^a. Les peintres ont moins besoin de démonstrations et de dissections, que de comparaisons et de réflexions méditées sur les figures antiques et sur la nature en action, raisonnées selon la diversité des âges, des complexions et des caractères. Ainsi un maître habile, en inculquant dans l'esprit de ses élèves cette connaissance, les porterait à des méditations savantes, et à sentir ce qui constitue le beau idéal et la perfection de l'art, dont en même temps il se pénétrerait lui-même.

Nous ne nous étendrons point ici sur le cours d'histoire : on a assez de connaissance des études littéraires et de l'érudition pour sentir que ce cours ne donne que des notions très superficielles. Il nous suffit d'avoir démontré, pour ce qui est moins à la portée de tout le monde, que les cours faits à l'académie sont nuls et contraires au bien qu'on en attend, qu'il est même impossible, quelque meilleur mode qu'on leur donne, qu'ils soient vraiment utiles^b ; toutes ces demi-facilités ne font qu'appeler la

a. « Les Grecs abhorraient les dissections ; on voit néanmoins par leurs ouvrages combien ils étaient savants ; c'est par les observations et l'examen de la nature agissante qu'ils ont obtenu ce savoir, qui les a conduits à une perfection que jamais les dissections ne peuvent donner, et qui souvent sont une source d'imperfections ».

b. « Messieurs de l'académie centrale, au nombre de leurs extensions extravagantes, ajoutent de nouvelles puérités pour ce qu'ils appellent des récompenses en faveur de leurs écoliers ; ils ont aussi l'attention de former des places et des fonctions pour eux et leurs amis ; à leurs inutiles cours ils en ajoutent d'autres, sur lesquels il serait trop long de s'étendre ; nous parlerons seulement de celui des draperies sur le mannequin, moyen infailible d'ôter désormais tout sentiment d'action et de mouvement. On voit assez, dans la plupart des tableaux des peintres de portraits dont le génie est moins exercé que celui des peintres d'histoire, que les draperies portent l'empreinte du doigt qui les a ajustées, de l'ante [petite pièce de bois] qui les a poussées, de l'épingle qui les a attachées.

Les grands peintres ont drapé sur nature, ils ont saisi avec sentiment et avec feu leurs draperies. Quelque heureux que soient les jets qu'en donne la nature, il faut encore que le génie travaille et les ajuste au théâtre. En vérité, Messieurs du centre veulent glacer entièrement le génie, et rivaliser avec les marchandes de modes ».

médiocrité présomptueuse à une profession pour laquelle elle reconnaît trop tard qu'elle n'était pas née. C'est par une application méditée et suivie chez soi, par les soins des maîtres en qui on a mis sa confiance, qu'on parviendra à se rendre les objets de ces études familiers. Mais il faudrait que ceux-ci spéculassent^a moins sur le produit d'un grand nombre d'élèves, et prissent la peine de les enseigner de tout ce qui concerne leur art. Messieurs de l'académie ont préféré abandonner ce soin à des professeurs particuliers. Tels ces chanoines qui laissaient à des chantres gagés le soin de louer Dieu.

On sent combien tout cet enseignement si dispendieux est peu propre à former des artistes ; un pareil prétexte pour retenir des avantages usurpés et induire à des dépenses si mal employées, est une coupable dérision.

Présentons-en un plus digne de la liberté, plus convenable aux hommes destinés à honorer la nation par leurs talents, un qui ne façonne plus les élèves à la servitude, qui, ne les circonscrivant point dans de petites vues, mette sous leurs yeux d'une manière plus grande le but auquel ils doivent tendre ; évoquons les mânes des grands maîtres : que leurs savants et immortels chefs-d'œuvre parlent puissamment et sans cesse à l'artiste enflammé de l'amour de son art, qu'il devienne leur disciple

- a. « Cette spéculation est un abus de confiance coupable ; il est impossible d'enseigner à soixante ou quatre-vingts élèves à la fois ; qu'on ne dise pas que la contribution de chacun d'eux est modique : les enseigna-t-on gratuitement, les mêmes soins, les mêmes attentions leur sont dues, puisqu'il s'agit du sort de toute leur vie. Il est malheureusement trop vrai que ces maîtres qui, à l'abri d'une grande réputation, admettent dans leur atelier une multitude d'élèves, ne les enseignent point ; à peine en sont-ils vus trois fois dans un mois. Abandonnés à eux-mêmes, ces élèves se font l'un pour l'autre une routine, l'inapplication du grand nombre détourne les autres de l'étude. Cependant les maîtres inattentifs, si ce n'est à la rétribution, s'inquiètent peu du désordre qui règne dans leur atelier ; s'ils y prennent garde, ils doivent craindre ce défi fait à un artiste décoré du beau nom de restaurateur de l'école française [Vien], sur la menace de renvoyer tous ses élèves. *Nous faisons bouillir votre marmite.*

Nous savons que quelques artistes en réputation, adoptant le système des écoles particulières, voudraient faire payer les leurs par l'état ; ce serait un autre mal, un autre despotisme bien plus destructeur des talents et du génie : entre les anciens vices et ceux d'un pareil mode, il n'y aurait pas à balancer. Nous le réitérons, la nation, quelque dépense qu'elle fasse, ne peut donner pour les arts qu'une éducation insuffisante et très imparfaite, laquelle ne peut que distraire bien des jeunes gens d'autres états où ils seraient plus à leur place et plus utiles pour eux et pour la société. Il ne faut donc, comme avant les académies, rien faire pour les arts, si ce n'est encourager, récompenser et soutenir les talents sur lesquels on peut compter ». [Il n'est pas impossible que ce soit ici l'atelier de David qui soit visé.]

ou leur émule. On sent que nous demandons la formation du Muséum national.

Jusqu'ici les Français, comme ces enfants qui veulent tout avoir, et dédaignent ensuite ce qu'ils désiraient le plus, ont foulé, pour ainsi dire, aux pieds les richesses innombrables des arts qui leur ont été prodiguées.

Après avoir fait des amas prodigieux de tableaux, de dessins et autres objets des arts, quel service en a-t-on tiré ? Conçoit-on qu'une collection de tableaux si considérable que l'immense galerie qui va du grand salon du Louvre au pavillon de Flore, ne peut les contenir ? Collection qu'on n'a cessé d'augmenter presque jusqu'à ce jour par les acquisitions qu'on faisait faire même en pays étrangers, n'ait servi qu'à procurer un sort aux artistes favorisés, qui en ont eu la garde avec de forts appointements, comme si le moindre domestique ne pouvait pas aussi bien qu'eux en être le garde-magasin : c'est bien là le cas de dire comme à l'avare : *mets une pierre à la place, elle te vaudra tout autant*⁴¹.

Qu'est devenu le superbe projet dû aux vues d'un prince trop peu connu, de feu M. le Dauphin, père du Roi⁴², de rassembler dans cette galerie toutes les richesses des arts ?⁴³ Pleurez, muses, pleurez ! Par une barbarie égale à celle des Goths et des Vandales, une voûte triste, dispendieuse maçonnerie, une masse pesante qui a commencé la ruine de cet asile des arts, interdit désormais au dieu du jour d'y répandre les rayons favorables à ces collections ; elle a pris la place de la décoration simple, sage et majestueuse due au génie qui vous fut cher, à l'immortel Poussin⁴⁴. En vain sur ses dessins, les plus habiles sculpteurs en avaient orné une grande partie ; en vain fondions-nous l'espoir de voir nos artistes s'évertuer pour la continuation de cette sublime production, pleurez, elle n'est

⁴¹ La phrase est tirée de la fable *L'Avare qui a perdu son trésor* de Jean de la Fontaine.

⁴² Exceptionnellement, « roi » est écrit avec majuscule.

⁴³ Le Dauphin avait été présenté comme un prince philosophe dans l'éloge que Thomas en avait publié en 1766. Restout, qui en avait fait graver un portrait et rédiger un éloge dans le second volume de sa *Galerie française* (Paris, 1771), ne manque pas de l'opposer à son fils, Louis XVI.

⁴⁴ Sur les différents projets d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre, voir A. McClellan, 1994, p. 51-60.

plus^a. Depuis longtemps nous devrions jouir de la réunion de toutes ces richesses ; où sont-elles ? dans quel état sont-elles ? à qui en sera-t-il rendu compte ? Il eût été à désirer que l'assemblée nationale, dès le commencement de ses travaux, eût ordonné que tous les registres des bâtiments du roi eussent été mis sous ses yeux, ou déposés à la garde de qui il lui aurait plu d'indiquer ; c'eût été le moyen de connaître ce que nous devons avoir de richesses en ce genre, trop longtemps livrées à l'arbitraire, peut-être même à l'infidélité^b. Cette réunion admirable et précieuse de tableaux de tous les grands maîtres eût été un enseignement bien plus digne des arts, que les asservissantes pédanteries de l'académie.

Un autre objet d'étude non moins essentiel est la collection des statues antiques qui, jusqu'à la colonne Trajane, ont été moulées en Italie, et dont les creux ont été faits doubles, les uns pour l'académie de France à Rome, et les autres pour Paris ; que tout cela est-il devenu ?⁴⁵ à peine quelques-unes de ces figures, dans un état pitoyable, et sans qu'on puisse s'en servir, sont dans les salles de l'académie à Paris et dans celles de Rome ; pourquoï

- a. « Il était facile et peu coûteux d'ouvrir des jours par les compartiments de la décoration du Poussin, et la galerie eût été un monument sans égal. Il était d'autant moins permis d'ignorer que la seule lumière qui convienne à une collection de tableaux est celle de haut ; que dans la galerie de Rubens au Luxembourg on avait l'expérience que les tableaux étaient très mal éclairés par les croisées latérales.

En 1789, au moment où la consternation était générale pour le désastre des finances, on a dépensé peut-être 200 000 livres pour ouvrir par le comble le salon ; on y a procuré un jour perpendiculaire dur et âcre. Si on se fût borné à ouvrir dans la partie supérieure au nord quelques croisées déjà disposées et semblables à celle du côté du midi, qu'on en eût ouvert aux deux autres faces, et fermé celles de la partie inférieure, on eût obtenu le jour le plus favorable, et il n'en eût pas coûté dix mille francs : mais dépenser alors ces dix mille francs c'eût été encore insulter à la misère publique, ce n'était pas le moment de les dépenser, le salon eût pu servir encore cette année, comme il servait depuis plus de 60 ans ».

- b. « Quelques courtisans habiles ont obtenu des directeurs généraux des bâtiments, de décorer leurs hôtels des tableaux et statues du cabinet du roi à titre de prêt ; ils y restaient, et y devenaient une propriété. On assure qu'après le décès de M. Choiseul, on a vendu à Chantelou des tableaux, statues et vases appartenant au roi. Croit-on qu'il fut le seul favori qui eût su s'approprier ces objets précieux ? On en a vendu également à Ménars [château du marquis de Marigny. Ont été vendues des statues que le directeur des bâtiments s'était fait donner par Louis XV]. On nous a annoncé la vente du cabinet du ci-devant duc de Polignac ».

⁴⁵ Sur les moulages de la colonne Trajane, voir *La Colonna Traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I*, cat. exp., Rome, Villa Médicis, 1988.

n'ont-elles pas été mises dans un état de conservation inaltérable, tel qu'on pût les mouvoir facilement et les placer à des jours avantageux^a donnés à l'étude ? Quel enseignement pourrait valoir cette précieuse collection qui serait au milieu de nous, comme on disait à Athènes, un peuple de statues : au lieu d'aller au loin en chercher l'étude, nous aurions l'avantage de voir les étrangers venir se perfectionner avec nous, et au lieu de dépenser, nous recueillerions.

Vous, Messieurs, à qui la garde de ces objets a été confiée, vous avez eu grand soin sans doute de toucher vos appointements, comment avez-vous rempli vos devoirs ? Quelles vues utiles l'amour de l'art et de votre pays vous ont-ils suggéré pour la conservation de ces statues ? Que sont devenus les creux qui pourraient les reproduire et les multiplier ? Aujourd'hui que la France entière va jouir de ce qu'avait seule la capitale, il serait à propos que tous les départements eussent des collections pareilles^b, ce serait une grande vue que dans tous les lieux principaux de l'empire, les citoyens qui l'habitent, eussent sous les yeux un muséum, sinon aussi magnifique que celui que nous devrions posséder, au moins qui réunisse tout ce dont ils sont eux-mêmes en possession, augmenté de notre superflu ; il serait

- a. « Après les avoir réparées, il fallait passer ces figures à l'huile ou à la cire pour les durcir, les placer sur des piédestaux roulants, et les poser sur des noix tournantes facilement à la main, afin qu'elles n'éprouvassent aucune saccade, et qu'on pût les transporter, les mettre en jour, et les voir de tous les côtés où on l'aurait désiré. On frémit d'indignation, quand on apprend que ces objets si précieux et plus utiles à l'étude de l'art que le futile et misérable enseignement public, profitable à Messieurs de l'académie, ont été anéantis ; que la cour du Louvre est le cimetière où toutes ces figures antiques, ainsi que les creux où elles ont été moulées, qui pourraient nous les rendre, ont été ensevelies, et que leurs décombres ont servi à relever le pavé de la cour du Louvre. Payez donc Messieurs les gardes des antiques qui se croyaient gagés pour favoriser leurs mouleurs avec les creux qui leur étaient confiés ».
- b. « Au lieu de toutes les académies de province, sur lesquelles la soi-disant majorité de l'académie centrale semble vouloir conserver comme ci-devant sa ridicule suprématie, il eût été, et il serait bien à propos que les départements et les grandes villes eussent conservé et réuni tous les beaux ouvrages des arts qui sont dans leur arrondissement, ne les eussent point laissés saccager ou vendre par l'ignorance ou la cupidité des moines et des prêtres et qu'ils se procurassent sur leur demande des figures et d'autres objets antiques : c'est une dépense que la nation dans un état plus florissant devra faire, que de récupérer par de nouveaux moules les chefs-d'œuvre de l'antiquité qu'elle possédait, et ceux qu'elle pourra se procurer en augmentation de ce qu'elle avait déjà. Les arts sont de tous les pays, il faut croire que ces avantages ne lui seront point refusés par les princes qui ont ces chefs-d'œuvre en leur puissance ». [C'est aussi ce que proposent les officiers de l'Académie (texte 101).]

juste qu'ils profitassent de ces dépenses énormes qui sont venues s'absorber dans un seul point, auxquelles ils ont cependant contribué.

Aux moyens abondants qu'on avait pour le progrès des arts, on a préféré des modes qui ont appauvri et asservi le génie, et dont les dépenses n'ont été utiles qu'à quelques intérêts particuliers.

Dans ce moment où plus éclairés nous pourrions réparer nos pertes et profiter de notre heureuse révolution, les académies et leurs sectaires viennent se mettre entre nous et les avantages qu'elle doit nous procurer et, jaloux de leur futile enseignement, veulent faire croire que les arts s'évanouiront avec leur existence. Les prêtres aussi voulaient qu'on crût que la religion serait anéantie par l'utile réforme qu'ils ont subi⁴⁶. Les nobles se disaient seuls le soutien et les défenseurs de l'État, dont les publicains aussi se disaient les colonnes ; que les places, les faveurs, les dominations académiques soient supprimées. Les académiciens aussi, loin de vouloir des académies, en deviendront les zélés antagonistes.

Telles que ces images dont les pédants gratifient les écoliers dignes de leur prédilection, Messieurs de l'académie croient encourager leurs élèves par de petites médailles d'argent de divers étages, qui leur assurent à perpétuité, soit qu'ils continuent ou non à faire des progrès, les places privilégiées à l'étude du modèle, et leur persuadent qu'ils ont un degré d'habileté ineffaçable au-dessus de leurs émules. Objets de brigue de la part des maîtres et des élèves^a, pour obtenir ces prix, il faut se garder de déplaire à Messieurs les professeurs, qui tiennent ainsi d'un degré à l'autre les jeunes artistes sous leur férule, jusqu'à ce qu'ils parviennent enfin à aller à Rome, dans l'établissement pompeux connu sous le titre d'académie de France, établissement dispendieux qui coûte à l'État au moins 60 000 livres, dont la suppression est d'une nécessité absolue, et dont la vente

a. « Les maîtres qui spéculent sur le nombre et les rétributions des élèves, ont intérêt de les multiplier, et le petit garçon qui se pavane de la médaille qu'il a remportée donne envie à tous les enfants de son quartier d'être aussi de l'atelier du maître où on gagne ces médailles ».

⁴⁶ Le 12 août 1790, l'Assemblée nationale vota la Constitution civile du Clergé, qui liait l'Église à l'État.

doit être ordonnée^a. C'est dans ce seul pays, où à la vérité beaucoup de beautés de l'art, restes de la grandeur des Romains, sont rassemblées, que ceux qui sont parvenus à obtenir le grand prix doivent consacrer trois à quatre années⁴⁷, quoique dans beaucoup d'autres endroits de l'Italie, en Flandres et autres, ils pussent être appelés par leur goût et les chefs-d'œuvre qu'ils renferment. Après le temps marqué pour ce séminaire, quelquefois l'artiste parcourt rapidement à ses frais quelques contrées de cette belle partie de l'Europe, et à son retour il est oublié, en sorte que le moment où il serait très important de l'encourager et de le soutenir, est celui où il est abandonné. S'il est sans fortune, le besoin l'assiège, et rien de ce qui l'environne ne nourrit des talents qui ont tant coûté.

On n'a jamais supputé combien le peu d'hommes tant soit peu recommandables coûte à la nation ; cependant si aux dépenses faites pour celui qui arrive au but, on joint celles qui ont été faites pour ceux qui ne l'ont point atteint, si on observe que les maîtres qui honorent le plus l'école française sont ceux qui ont coûté le moins, on sentira combien il a été mal vu de tant donner à l'espoir de talents incertains, et de faire si peu pour ceux sur lesquels on pouvait plus raisonnablement compter. On envisagera les choses sous un plus grand aspect. Les jeunes artistes, après avoir pris les leçons des maîtres que leur goût et le sentiment leur aura dit de préférer, ne s'attendent à avoir part aux dépenses de la nation pour les arts, qu'après que, dans

- a. « Cet établissement est très dispendieux ; Messieurs de la majorité n'ont pas su ou n'ont pas osé en donner le tableau ; nous l'évaluons à environ 60 000 livres : sans la scission de cette majorité (qui est cependant le parti populaire de l'Académie), avec le parti plus aristocratique dans lequel se trouve le petit ministre, appelé premier peintre ; ils auraient pu savoir à quoi monte cette dépense.

Messieurs de l'académie centrale étendent leur joug et leurs rayons de leur centre jusqu'à Rome. Le directeur y despotisera les élèves, ils despotiseront le directeur et les élèves qui, plus occupés de plaire au directeur que de se débarrasser de la rouille de l'école, adopteront son goût, sa manière. Lorsque M. de Troyes [Jean-François de Troy] avait cette place, sa manière séduisait tous les pensionnaires, et à leur retour, on disait que Rome nous renvoyait des Troyens. Il faut laisser aller à Rome ceux qui voudront, et comme ils le voudront. Vendre au plus tôt le palais servant à cet établissement, et dont les Polignac ont su tirer parti dans le remboursement qui leur en a été fait ». [Par « petit ministre, appelé premier peintre », Restout désigne Joseph-Marie Vien qui a été directeur de l'Académie de France à Rome ; ce n'est pas aux Polignac, mais au duc de Nivernois qu'a été acheté le Palais Mancini.]

⁴⁷ Ce fut le cas de Restout lui-même.

des expositions publiques, ils auront mérité ses regards et son estime.

Les époques de ces expositions seraient déterminées par la commune de Paris. Pendant le temps qui s'écoule entre celles qui se font présentement, beaucoup d'ouvrages vont à leur destination, d'où il est dispendieux, et souvent impossible de les faire revenir ; le public et l'artiste y perdent également : ainsi il en faut au moins une chaque année ; s'il y en avait plusieurs, la principale devrait s'ouvrir le 14 juillet. Cette époque, devenue la fête du peuple français, est celle où se célébrera notre régénération, où les étrangers et les députés de toutes les parties de l'empire se rendront à Paris, c'est le temps où la saison est la plus favorable à ces expositions, clarté, longueur de jours, etc., et afin que le prince qui a aimé son peuple et qui a concouru généreusement à la restauration de ses droits, ne devienne point étranger à cette solennité des arts, elle ne se terminerait qu'après la Saint-Louis⁴⁸.

Le public s'est abusé, s'il a cru que les expositions faites dans le grand salon du Louvre étaient l'ouvrage de l'académie, elles étaient bien formées exclusivement par les ouvrages des seuls artistes de cette corporation, mais très indépendamment d'elle ; si ce n'est, ce que le public n'a guère su, qu'une des classes qui la composent (celle des inamovibles officiers) exerçait arbitrairement sur les membres des autres classes une censure, source d'injustices, de vexations et de persécutions odieuses.

Le prétexte de cet usage imaginé, il y a environ cinquante ans, par un premier peintre (le sieur Coypel), fut une police en apparence louable pour prévenir la censure du ministère public, en écartant ce qui pouvait être contraire à l'honnêteté et au bon ordre, police qui devait se renfermer dans ce seul objet, et dont aucun des membres de l'académie, de quelque grade qu'il fût, ne devait être exempt, mais dont néanmoins cette classe dite des officiers, s'arrogeant de blesser les yeux, soit par de répréhensibles, soit par de mauvaises productions, s'est fait autoriser à se soustraire, oubliant le motif qui rendait cette censure tolérable, au lieu de l'exercer avec le ménagement qu'imposait une si délicate et pénible commission, ils n'en faisaient qu'une détestable inquisition de talent, usant de cette arme perfide pour nuire,

⁴⁸ Le 25 août.

détruire les réputations et persécuter quiconque pouvait être l'objet de leur vindicte ou de leurs passions ; censure qui, malgré des réclamations aussi puissantes que fondées^a, a été opiniâtrement soutenue par ces simulacres de ministres, tyrans désastreux des arts, dissipateurs effrénés et sans pudeur de la fortune publique, les directeurs généraux des bâtiments du roi.

On sent que nous rejetons tout motif d'exclusion autre que pour ce qui serait contraire au bon ordre et aux mœurs. Après ces expositions, témoins incontestables du mérite des artistes, ouvertes à tous indistinctement, les récompenses et les encouragements leur seraient donnés. Nous ne croyons pas qu'il y en ait de plus dignes d'hommes estimables que de les occuper et de leur distribuer des ouvrages propres à donner un nouvel essor à leur génie. C'est encore à ce prince trop méconnu qui chérissait les arts, et portait, pour ainsi dire, la peinture dans son cœur, à M. le dauphin, père du roi⁴⁹, qu'on doit l'idée de faire peindre les sujets de l'histoire de France.

Dans les commencements de l'académie, les tableaux ou bas-reliefs, pour y être reçus, devaient représenter des faits héroïques de Louis XIV, ou quelque allégorie à sa gloire. Fades adulateurs ! La dignité du peuple français veut que vous imprimiez désormais dans les cœurs ce grand caractère qui le fera honorer de tous les peuples dont il va devenir le modèle et l'ami, consacrant tout ce qui inspirera la vertu et le civisme ; que vos talents concourent à sa force morale et politique et à l'affermissement de la constitution ; bien que l'estime porte souvent les étrangers

a. « Voyez page 13, du mémoire indiqué note première » [La page 13 du mémoire des réclamants indique : « Cette censure, dans son principe, était bornée à écarter de l'exposition tout ce qui pouvait paraître répréhensible, et tous les ouvrages destinés à être vus du public y étaient soumis sans exception. Mais les officiers, s'éloignant bientôt de l'esprit de son instituteur, M. Coypel, ne l'ont plus fait servir qu'à juger les talents de leurs confrères, et à exposer leur état en proscrivant arbitrairement les ouvrages, et en n'écoutant que leurs intérêts ou leur vengeance personnelle. Pour eux, ils se sont maintenus dans le droit de montrer des ouvrages contre la décence, et souvent inférieurs à ceux qu'ils écartaient.

Voilà des lois qui assurément répugnaient à l'honnêteté et à la raison même avant la régénération française. Aussi les hommes honnêtes ont-ils toujours rejeté l'honneur prétendu de faire partie de ce comité d'aristocrates. Aussi M. Drouais en 1763, M. Restout et autres artistes en 1771, ont-ils fait des protestations contre cette loi insultante qui n'en a pas moins eu son effet »].

⁴⁹ Le comte d'Angiviller avait été Gentilhomme de la manche du Dauphin. Peut-être est-ce à la suite de conversations avec lui qu'il songea à faire peindre des tableaux de l'histoire de France.

à occuper nos artistes, il paraît néanmoins utile de les attacher à la révolution, et de les entretenir d'ouvrages propres à transmettre à la postérité les sentiments dont tout Français doit être embrasé. Il faut espérer qu'ils feront pour la liberté, ce que la plupart ont bien voulu faire pour les ci-devant grands, les ministres, les parvenus, les publicains et les prostituées.

Quoiqu'un sentiment d'honneur, une impulsion qui tient du besoin, suffisent au véritable artiste pour lutter sans relâche contre les rigueurs de cet art difficile, plus grandes peut-être pour soutenir que pour acquérir une réputation méritée, la commune des arts a pensé que le moyen de remonter l'école française et de prémunir le public contre les égarements de l'enthousiasme inconsidéré et irréfléchi, si commun parmi nous, enfin de garantir l'artiste lui-même d'une sécurité que la louange exaltée engendre trop facilement, était de lui présenter de grandes comparaisons et de grandes leçons par le rapprochement de ses ouvrages avec ceux des grands maîtres dont il deviendrait comme l'émule, et contre lesquels viennent se briser l'orgueil et les fausses prétentions.

Malheur à l'artiste qui veut jouir d'une haute estime, sans être au niveau qu'elle exige. Il en est peu digne, s'il fuit les comparaisons qui peuvent lui montrer ou l'espace qui lui reste à franchir, ou lui assurer cette précieuse jouissance. Ce moyen neuf est offert aux artistes déjà recommandables, doit leur plaire d'autant plus et piquer leur courage, qu'ils sauront que nous leur assignerons le rang qu'ils doivent tenir parmi les hommes célèbres qui ont droit à notre vénération. Pour ne point la prodiguer légèrement, ce ne serait point trop de cinq de ces épreuves fixées à cinq ans l'une de l'autre, après lesquelles aussi il serait juste de faire jouir en avance celui qui les aurait soutenues de ce que la postérité lui allouera d'honneur, et nous croyons qu'il n'est point de mesure pour les récompenses dont la nation saura orner un si beau triomphe^a.

Mais les récompenses destinées pour les artistes, il faut le dire, ne peuvent sans danger être pour les femmes qui exerceraient les arts, ni les exciter à s'y adonner ; bien des avantages

a. « Ce ne serait point trop pour un aussi grand objet que cinq et même six de ces épreuves. La plupart des grands artistes étaient studieux ; ils ont soutenu pendant une longue carrière leur réputation par des ouvrages qui attestent que les beaux génies rarement s'éteignent : Jules Romain, Michel Ange, Paul Véronèse, Titien, Rubens, Le Poussin, Vouet, Jouvenet, Restout, Van Loo et une infinité d'autres. »

dont elles sont douées les en rendent capables, mais les études longues, pénibles et suivies qu'ils exigent sont incompatibles avec les vertus pudiques de leur sexe ; déplacées dans les assemblées d'hommes, la commune des arts a jugé qu'elles ne devaient point siéger dans les siennes^a. Rien de ridicule comme leur admission dans l'académie : elle les a tantôt admises, tantôt exclues ; et comme Despréaux a dit, *j'en sais dans Paris jusqu'à trois*⁵⁰ ; elle en avait fixé le nombre à quatre. Quelques notions des arts peuvent être utiles soit à leur amusement, soit à leurs ouvrages ; mais elles ne peuvent courir cette difficile carrière qu'aux dépens des devoirs qui leur sont prescrits par la nature et par leur propre cœur ; les soins domestiques pour lesquels il faudrait que les hommes laissassent les travaux et les affaires extérieures, ceux de mère et d'épouse sont plus précieux pour elles et pour la société que leurs succès dans les arts. Il ne faut donc point qu'elles puissent prétendre à cette partie de dépenses publiques.

Si les femmes chez un peuple esclave et corrompu, mésestimées des triomphateurs de leur faiblesse, s'applaudissaient de régner sur des hommes dépravés, frivoles et sans caractère, l'empire de la liberté leur offre un plus beau rôle. Fortes de leurs vertus, justement respectées, elles inspireront à leurs époux, à leurs enfants, d'aimer et de servir la patrie pour laquelle, dans les circonstances importantes, elles ne parurent jamais infructueusement.

Quant à ce qui est des travaux, monuments et ouvrages publics qui seront faits aux frais de l'État, le meilleur ordre des choses veut qu'on ne s'en rapporte plus aux réputations, encore moins aux hommes revêtus de pouvoirs et dont le crédit tenait lieu de savoir et de connaissances. Il faut espérer qu'enfin leur règne est passé et que les artistes ne seront plus obligés aux brigues et aux sollicitations qui dégradent les talents, et doivent

a. « Délibération du 28 Décembre 1790. » [Lors de sa fondation, la Commune des arts ne prévoyait pas de restriction spécifique aux femmes (texte 75).]

⁵⁰ La citation est tirée de la satire sur les femmes de Nicolas Boileau-Despréaux (Satire X, 1693) :

« Plus d'une Pénélope honora son pays ;
Et que, même aujourd'hui sur ce fameux modèle,
On peut trouver encor quelque femme fidèle.
Sans doute, et dans Paris, si je sais bien compter,
Il en est jusqu'à trois que je pourrais citer. »

un temps qui serait mieux employé à lutter contre les difficultés de l'art.

La commune des arts pense, quoique les expositions publiques soient des concours propres à faire connaître les talents, que ce n'est qu'après des concours exprès et ouverts indistinctement à tous que ces grands objets doivent être donnés. On sent néanmoins qu'un simple projet, une esquisse, seraient insuffisants, s'ils n'étaient soutenus soit par des ouvrages qui les accompagneraient, soit sur des talents prouvés, propres à assurer la confiance pour leur exécution.

Les concours auraient encore l'avantage, quoique ceux qui y prendront part ne puissent tous être couronnés dans cette honorable lutte, que tous se pénétreront des grands traits qu'il s'agira de transmettre à la postérité : outre les indemnités qui pourraient être accordées à quelques-uns, il restera encore à ceux qui auront été surpassés un dédommagement dans la portion d'estime qu'ils auront obtenue.

Mais pour qu'elle soit fondée, il serait utile que le public fût désormais initié en quelque sorte à la connaissance des arts, et qu'il fût témoin des discussions et des jugements qui y auront rapport. Les premiers l'éclaireront, et sa présence sera un obstacle à la partialité des seconds : on ne lui imposera plus silence par ce mot qu'il répétait, croyant lui-même à sa nullité, *je ne m'y connais pas* et on ne pourra plus lui dire, *ne sutor ultra crepidam*⁵¹. Connaissant mieux ce que valent les arts, il ne les verra plus à une distance trop proche ou trop éloignée de lui ; il saura que pour y parvenir, il faut des moyens dont la nation, quelques sacrifices qu'elle fasse, ne peut donner qu'une portion modique et insuffisante. Maintenant qu'aucune profession n'est vile, le fils de l'artisan ne dédaignera plus la sienne pour un vain titre dont l'acquisition paraissait facile, parce que la route qui mène aux succès dans les arts était inconnue : maintenant aussi que les distinctions chimériques sont anéanties, ces hommes à la vanité desquels elles suffisaient, à qui elles tenaient lieu de mérite, au lieu de protéger les artistes, ne dédaigneront pas d'employer les moyens que donnent la fortune et l'éducation pour exercer eux-mêmes une profession honorable, au-dessus des protections et des protecteurs.

⁵¹ Selon Pline l'ancien, la phrase aurait été prononcée par le peintre grec Apelle et pourrait être traduite par « que le cordonnier ne juge pas au-delà de la sandale ».

Apercevant l'utilité des arts qui ont le dessin pour base, on ne les envisagera plus comme des arts de luxe, futiles et superflus ; on saura que tout ce qui est susceptible de forme et de proportions en dérive ; que nombre de manufactures y doivent leur naissance ou leur perfection ; que la France a non seulement fourni aux étrangers mille sortes d'ouvrages moins précieux par la matière que par le goût, mais encore a souvent donné des artistes aux cours étrangères, d'où, après y avoir fait honorer le nom français, ils ont rapporté des fortunes considérables ; enfin, que la curiosité, moins encore que l'estime, le désir de l'étude et l'émulation, amèneront, et inviteront même à s'établir parmi nous beaucoup d'étrangers avec d'autant plus d'empressement que notre nouvelle civilisation proscriit l'orgueil et les prétentions offensantes qui les aliénaient de nous et irritait leur jalousie^a. Le propre des arts est d'établir la fraternité entre les hommes, ils polissent, ils adoucissent les mœurs, ils sont donc les amis de la constitution. Ils ont été administrés arbitrairement, jusqu'à ce jour par un favori⁵², et les instigations de ses favoris empressés à seconder et à servir ses vues, ses intérêts et les leurs.

La commune des arts devant réunir tous les hommes habiles qui honorent et honoreront la France, n'avance rien de trop, en disant qu'ils seraient dirigés par eux d'une manière plus utile, plus économique et plus fructueuse, avec plus de respect pour la fortune publique, qu'ils ne l'ont été jusqu'à ce jour. Elle ne donnera pas l'énumération des opérations nombreuses, absurdes et ruineuses, faites dans les temps même les plus désastreux, au mépris des calamités publiques : dépenses qui n'eussent jamais eu lieu, si la commune eût existé, et qu'elle eût dû être consultée.

Elle a la confiance que l'assemblée nationale, rendant la liberté aux arts, après avoir décrété la réunion de tous les artistes

a. « Rien n'honore plus la nation française que le décret du 19 juin 1790, concernant les figures de la place des Victoires. Cette expiation pour le despotisme qu'elle a si longtemps, et si patiemment souffert, a montré son caractère, et qu'elle n'était en rien complice de ses tyrans ». [Sur le démantèlement des figures de la statue de la place des Victoires, voir D. B. Kraege, « "Must the Arts Suffer from the Progress of Reason?" Four Slave Statues, the 1790 Place des Victoires Debate, and the Urban Monument in Early Revolutionary France » *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 80, 1, 2017, p. 108-126].

⁵² Référence au comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments du Roi.

en une seule commune, s'environnera des lumières qu'elle peut lui procurer et lui attribuera de lui proposer et d'inspecter tout ce qui a rapport aux arts dont le dessin est la base, soit pour les places, soit pour les emplois de tous genres, tant des manufactures que des divers établissements dépendants des arts qu'elle embrasse ; qu'elle accueillera ses vues sur les encouragements et les récompenses à donner aux artistes ; l'autorisera à l'examen des dépenses faites et à faire pour les travaux et les ouvrages faits aux dépens de l'État, à surveiller l'entretien et la conservation des monuments publics, enfin à entretenir une correspondance avec les divers départements, et son bonheur serait de concourir avec eux à faire fleurir les arts dans toutes les parties de l'empire.

Elle termine ce mémoire en réitérant son vœu pour que tous les artistes des académies, qui sentiraient mieux le ridicule et l'injustice de la domination académique s'ils ne l'exerçaient pas, et qui s'empresseraient de secouer le joug auquel ils sont soumis, sans les faveurs par lesquelles ils l'achètent, se réunissent sans exception à la commune des arts. Elle les a appelés et convoqués légalement⁵³ ; ils en font nécessairement partie. Quelque résistance que la plupart d'entre eux y apportât, si l'assemblée nationale, confiante dans ses principes auxquels elle ne peut déroger, prononce la suppression de ces fâcheuses et nuisibles corporations incohérentes avec la constitution, que restera-t-il à ces artistes ? Un isolement à charge à eux-mêmes, désavoué par le civisme qui les environnera et qui les entraînera malgré eux à l'abnégation de leurs privilèges, de leurs titres vains, et des prétentions dispendieuses dont ils ne voudront point surcharger le trésor public.

L'amour des arts, celui de la gloire, la louable ambition de se distinguer seulement par ses lumières et par des productions sublimes, n'agiront point froidement sur des âmes généreuses, telles que doivent être celles des hommes dignes d'exercer au milieu d'une nation puissante et libre la profession des beaux arts.

⁵³ Texte 75.

PROJET DE DÉCRET

I. L'académie de peinture-sculpture et celle d'architecture sont supprimées. Les artistes qui exercent les arts reçus dans ces académies, seront libres de se réunir en une seule commune dite des arts du dessin, laquelle organisera selon le mode des assemblées délibérantes.

II. On ne sera point admis à la commune des arts avant l'âge de vingt ans, à moins qu'un talent prématuré n'en ouvrît l'entrée d'après un jugement de l'assemblée, aucun de ses membres n'y aura voix délibérative qu'à vingt-cinq ans, et ne sera éligible aux places administratives avant trente ans.

III. Aucun artiste n'aura droit d'y être admis, s'il n'est connu par quelque ouvrage public, ou qu'il aurait fait connaître dans une exposition quelconque.

IV. La commune des arts déterminera les modes et les temps des expositions qui pourraient avoir lieu ; mais la principale sera ouverte depuis le 14 juillet jusques au 30 août.

V. Aucun ouvrage, soit des artistes du royaume, soit même des artistes étrangers, ne sera refusé à ces expositions, à moins qu'il ne fût contraire aux mœurs, et tous sans exception seront soumis, pour cet égard seulement, à la censure des commissaires nommés au scrutin par la commune des arts, du jugement desquels commissaires, en cas de réclamation, il sera référé à ladite commune

VI. Après ces expositions, il pourra être pris aux frais de l'État, parmi les morceaux exposés, ceux qui paraîtront mériter cet honneur ; ceux qui représenteront des traits de civisme, ou dignes de la liberté, seront préférés.

VII. Les artistes qui se seront distingués dans les expositions auront part, d'après l'avis de la commune des arts, à la distribution d'ouvrages destinés à l'encouragement. Les sujets de ces ouvrages seront à leur choix ; ils seront placés dans le muséum, ou donnés dans les départements et municipalités qu'ils pourraient intéresser.

VIII. De cinq en cinq ans dans l'exposition du 14 juillet, les ouvrages des grands maîtres seront placés concurremment avec ceux des artistes qui aspireront aux récompenses que la nation se réserve d'accorder à une juste célébrité.

IX. Tous les tableaux, statues, tant en marbre qu'en plâtre, dessins, estampes et autres objets des arts, formant les collec-

tions ci-devant dites du cabinet du roi, ensemble celles que renferment les salles des académies de peinture, sculpture et d'architecture^a, seront réunis dans des lieux convenables et éclairés d'une manière avantageuse, et sous l'inspection de la commune des arts : là ils seront donnés librement à l'étude, tant aux régnicoles qu'aux étrangers. Il y aura des préposés ou gardiens pour y maintenir l'ordre, lesquels aussi seront responsables des détériorations qui pourraient être faites aux divers objets contenus dans ce muséum.

X. Les creux de toutes les statues qui ont été moulées au compte du roi, en Italie et ailleurs, seront mis dans le meilleur ordre, ainsi que toutes les statues, vases, ornements et objets de sculpture qui peuvent être de quelque service ; il en sera formé une galerie ouverte aux artistes, tant étrangers que régnicoles, pour servir à leur étude.

XI. Il y aura aussi une salle ou galerie destinée aux modèles, plans, chapiteaux, ornements, machines et autres objets concernant l'architecture, et propres à l'étude de cet art.

XII. Le muséum étant formé des objets les mieux choisis, ce qui excédera la contenance du lieu où ils seront rassemblés, pourra être réparti aux divers départements qui formeraient des muséum : sur leur demande aussi il leur sera accordé des plâtres de statues antiques à l'effet d'en favoriser l'étude dans toutes les parties du royaume.

XIII. Les expositions publiques mentionnées aux articles 4, 5, 6, 7 et 8 n'étant considérées que comme des concours d'émulation, il y en aura de particuliers pour tous les monuments et diverses productions du génie desquels la nation fera la dépense. Ils ne seront donnés qu'après que les projets ou les ouvrages des concurrents auront été exposés un certain temps au public, et d'après le jugement motivé que la commune des arts portera, tant sur lesdits projets que sur la capacité et les talents des artistes, en faveur desquels elle déterminera d'en confier l'exécution.

XIV. Il y aura une somme destinée pour récompenser ou aider les artistes qui auraient bien mérité pendant une suite d'années ; l'assemblée nationale se réservant de statuer sur les récompenses et les honneurs à accorder à ceux d'entre eux qui seront dans les dispositions de l'article 8.

a. « Il serait à propos d'y réunir le cabinet des médailles ».

XV. Ceux des artistes réunissant à un degré distingué des talents dans les divers arts dont est composée ladite commune, auraient doublement ou triplement part aux récompenses qui y seraient assignées.

XVI. L'établissement connu sous le nom d'académie de France à Rome sera supprimé, le palais qu'il occupe sera vendu au profit de l'État, ainsi que les meubles, effets et objets des arts, dont le transport serait trop dispendieux, seulement les statues en bon état et les creux de ces statues seraient envoyés en France, et réunis aux objets de l'article ci-dessus.

XVII. Il sera accordé recommandation et protection auprès des chargés des affaires de France, aux artistes qui voyageront pour la perfection de leurs talents, en quelque lieu que leur goût et le désir de leurs études les appellent.

XVIII. Les manufactures et les établissements relatifs aux arts du dessin, la conservation et l'entretien des monuments publics, seront surveillés et inspectés par la commune des arts, pour, sur son rapport, être statué ce qu'il appartiendra ; les personnes qui devront occuper les places ou vaquer aux emplois relatifs aux arts et aux objets compris au présent article, seront désignées par elle, et sous sa surveillance.

XIX. Dans l'intervalle des assemblées générales de la commune des arts, qui se tiendront au moins de trois en trois mois, son directoire aura l'administration et les décisions provisoires sur tous les objets de sa dépendance ; il rendra compte de son administration et de tout ce qui sera survenu concernant les arts aux assemblées générales de ladite commune, lesquelles pourront être prolongées plusieurs jours consécutifs, s'il en est besoin, et ce directoire, dans le cas de circonstances extraordinaires ou sur la réquisition d'un nombre des membres de la dite commune, sera tenu de l'assembler extraordinairement.

XX. Tous les devis, marchés et dépenses à faire pour les monuments, travaux et ouvrages publics, l'emploi de celles faites et l'exécution des objets qui y auront donné lieu, seront fournis à l'examen de la commune des arts, et son rapport et ses examens seront remis au corps législatif, pour être statué ce qui sera convenable.

XXI. La nation borne ses dépenses en ce moment pour les arts, à la formation du muséum et autres objets compris dans les articles 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 et 15 et ce qui en dépend ; elle autorise la commune des arts à lui soumettre sur

tous les objets compris au présent décret, des règlements ultérieurs, pour être statué par elle ainsi qu'elle avisera ; elle l'autorise également à entretenir une correspondance avec les départements et les corps administratifs du royaume pour tout ce qui pourra concourir à la perfection et à l'avantage des arts.

XXII. L'assemblée nationale, sur l'avis de son comité des pensions, déterminera ce qu'il conviendra relativement aux pensions, gratifications, ou traitements accordés précédemment aux divers artistes, eu égard à leurs services, ou au degré d'estime qu'ils méritent, sur lesquels objets, la commune des arts est autorisée à donner ses observations au comité des pensions, d'après le rapport duquel l'assemblée nationale se réserve de statuer.

OBSERVATIONS ULTÉRIEURES

Sur les Adresses et Projet de Statuts, par la presque totalité des Officiers de l'académie Royale de Peinture, etc.

Il faut espérer que les efforts des divers dissidents de l'Académie de Peinture pour égayer l'Assemblée Nationale, sont peut-être à leur fin.

La classe la plus aristocrate, celle des Officiers vient de faire paraître une Adresse au Comité de Constitution ; plus, une Adresse à l'assemblée nationale, un Mémoire, Projet de Statuts⁵⁴, etc. etc. etc.

Cette classe, ainsi que celle qui veut être l'Académie *Centrale*, a grand soin de faire retentir les mots sonores, enseignement public, instruction publique, émulation. Tous se croient forts, en disant qu'ils sont la majorité ; il vaudrait mieux être forts en raison.

Accoutumés à vivre sous le joug, la plupart, s'en trouvant bien, sont obtus sur les principes de la liberté et de l'égalité. Puissent-ils en venir à faire moins de cas de la supériorité *individuelle* et despotique, que de celle des talents et du mérite personnel.

La Commune des arts n'aurait pas pris la peine de répondre, dans les notes qui suivent son mémoire, à quelques-unes des ridiculités dont fourmille celui de la soi-disante *majorité des membres de l'académie centrale*, si elle eut prévu que la *presque*

⁵⁴ Textes 97, 100, 101.

totalité des officiers de l'académie royale, auxquels se sont joints plusieurs académiciens, doit combattre avec tant d'avantage plusieurs sophismes des premiers, dont les plans et les propositions exagérés avaient peut-être moins de danger que ce que renferme le patelinage insidieux et perfide de ces vieillards, auxquels les autres ne cèdent cependant ni en âge ni en raison.

Quand ils n'eussent pas manifesté leur adhésion à l'imprimé, sous le titre d'*Esprit des statuts et règlements de l'académie, pour servir de réponse aux détracteurs de son régime*, on eût reconnu le même style, le même esprit qui a dicté leurs adresses, et le même champion, dont le grand intérêt veut qu'il y ait une académie, de crainte qu'on ne puisse dire comme Piron ; *ci-gît, etc.*⁵⁵ Tout le faux et l'astucieux de l'esprit auquel ces Messieurs adhèrent si authentiquement est répandu dans leurs adresses, pour faire valoir leur projet de statuts, dont un des plus importants articles est, sans doute, le vingt-deuxième du titre 2, concernant la nomination et l'inamovibilité du secrétaire⁵⁶. On n'y trouve de juste que ce qu'ils avancent contre les assertions de la prétendue majorité de l'académie centrale, ce qui rappelle ces deux vers :

« Eh Messieurs ! il sied mal lorsque vous disputez
De dire l'un de l'autre ainsi les vérités »⁵⁷

Cependant cette majorité de l'académie centrale, plus sage que celle des vieillards de l'académie royale, ne s'est point exhalée en reproches et en blâmes, quelque sujet qu'elle pût en avoir.

Où Messieurs *de la presque totalité des officiers* ont-ils vu que l'assemblée nationale *a mis sous la protection immédiate du roi les compagnies savantes parmi lesquelles la leur est comprise* ? Qu'elle est touchante l'effusion de leur *reconnaissance* pour l'assemblée nationale, dont la sagesse *veillant à tout, les a laissés dans les bras de leur père* !⁵⁸

⁵⁵ C'est le secrétaire de l'Académie, Renou, qui est visé. Le dramaturge Alexis Piron (1689-1773), écarté de l'Académie française, écrivit lui-même son épitaphe :

« Ci-gît Piron,
qui ne fut rien,
pas même académicien ».

⁵⁶ « Le secrétaire sera toujours choisi parmi les artistes déjà membres de l'Académie, et il sera perpétuel », texte 101.

⁵⁷ Les vers sont tirés du *Mercure galant ou la Comédie sans titre* d'Edme Boursault (1683), scène VIII, acte V.

⁵⁸ « L'assemblée nationale ayant déclaré, dans la séance du 21 septembre 1790, qu'elle entendait comprendre au nombre des compagnies savantes l'académie royale de peinture et de sculpture et, ayant mis ces mêmes compagnies, comme elles l'ont toujours été, sous la protection immédiate du roi, après avoir décrété

Qu'ils sont modestes, ces Messieurs, quand ils disent, avec le style de l'esprit ampoulé, qu'ils adoptent, que leur académie est pour l'Europe entière la métropole des arts, lesquels jettent un plus grand éclat à l'ombre des couronnes que donne leur académie !⁵⁹

L'érudition de ces Messieurs paraît en défaut ; certainement du temps de Périclès, de Léon X des Médicis, il n'y avait pas d'académies, comme sous les derniers règnes, sous lesquels les arts ont été en dégénéralant depuis les hommes célèbres qui ont précédé les institutions académiques, qui les ont malheureusement commencées, mais qui ne leur devaient rien.

Ces Messieurs, dans un écrit publié il y a peu de temps, se comparaient sans façon, plus volontiers, sans doute, de loin que de près, à tous ces grands hommes, quand l'esprit qui les guide disait humblement que, grâce à leur académie, nous étions aux beaux jours de la Grèce et de Rome⁶⁰.

C'est une dérision à ces Messieurs, de dire qu'il était réservé au roi d'un peuple libre de rendre la liberté aux arts, qu'ils veulent, sous le nom du roi, restaurateur de la liberté, continuer à asservir.

Ils oublient qu'à leur devise, qu'ils rappellent avec complaisance, LIBERTAS ARTIBUS RESTITUTA⁶¹, on ajouta ET ARTIFICI-BUS SUBLATA⁶², ce qui continuera, s'ils le peuvent, au moyen d'ARTIUM PARENS⁶³. Cette devise sera, disent-ils, celle de leur grand sceau, celle de leur petit sceau ne sera pas, sans doute,

des encouragements pour elles, les officiers de l'Académie de peinture, auxquels se sont joints plusieurs académiciens, apportent à votre auguste assemblée, Messieurs, un sincère et respectueux tribut de reconnaissance pour les encouragements que votre sagesse veillant à tout a décrété en faveur des artistes, ainsi que pour les avoir laissé dans les bras de leur père », texte 82.

⁵⁹ « C'est en effet à l'abri du trône, et par son influence salutaire et vivifiante, qu'on a vu par degré, notre Académie naître, croître, s'élever, briller, et devenir, pour l'Europe entière, la métropole des arts, où des élèves de presque tous les pays du monde viennent puiser les éléments des talents qu'elle enseigne et qu'elle professe. C'est à l'ombre des couronnes, que dans tous les temps, nos arts, qui demandent une culture particulière et suivie, jettent un plus grand éclat ; tels on les a vus sous Périclès, Léon X Médicis, et enfin sous les derniers règnes », texte 82.

⁶⁰ « Le corps administratif pourrait représenter que l'école française de peinture et de sculpture, à la faveur de son régime, s'est soutenue avec éclat et presque à l'égal des beaux jours de la Grèce et de Rome », écrivait le peintre Joseph-Siffred Duplessis dans une lettre publiée par la *Gazette nationale*, le 6 septembre 1790, texte 55.

⁶¹ Liberté rendue aux arts.

⁶² Et ôtée aux artistes.

⁶³ Père des arts (le roi).

moins ingénieuse ; il sortira bientôt de leur chancellerie des secrétaires du roi du grand et du petit collège ⁶⁴.

Croyant préjuger en faveur de leur corporation, ce qui n'y a pas cependant rapport, ces Messieurs donnent de justes éloges à la justice du roi, qui a voulu que des artistes méritants fussent conservés dans les logements qui leur avaient été donnés, comme de justes récompenses, et pour lesquels la plupart ont un titre de propriété consacrée par brevet, et brevet motivé ; mais la justice du roi n'en laissera pas moins la justice de l'assemblée nationale détruire leur corporation privilégiée, injuste et abusive. Ils s'efforcent de la faire croire bonne, parce que bonne pour eux, elle les a mis exclusivement en possession de tout ; qu'ils veulent conserver exclusivement tout ; et que malgré le moelleux de leurs expressions, le mieux est qu'il n'en reste rien.

Ces vieillards impartiaux et despotes, qui ont l'expérience du passé, pèsent mûrement le présent et prévoient l'avenir, trouvant leur mode parfaitement CONSTITUTIONNEL. Ils n'osent plus, comme en 1777, époque des statuts barbares qu'ils se sont fait donner par le despote premier peintre ⁶⁵, et qui au moyen du despote directeur général ⁶⁶, ont été signés par Louis XVI. Ils n'osent plus remarquer qu'il faille que les hommes auxquels ils imprimant le cachet du mérite (eh ! c'est de ce qu'ils ont ce cachet dont on se plaint), leur apportent de leurs ouvrages pour obtenir une place de professeur, car ils considèrent le professorat, non pour celui qui est enseigné, mais pour celui qui l'exerce, c'est-à-dire pour eux. Aujourd'hui ils se donnent le mérite de remarquer, un peu tard, que les plus beaux génies sont à la gêne quand il faut concourir : la liberté a fait depuis peu bien du progrès chez eux ! il leur échappe un aveu involontaire ; on parvient au professorat, disent-ils, à peine à quarante ans ⁶⁷, ainsi un homme habile à 25 ou 30 ans, végète dix ans au moins ; s'il était vrai qu'il y eût un enseignement, ce serait un grand malheur que ces dix ans du plus beau de sa vie fussent perdus pour l'enseignement. Ils ne disent pas combien d'artistes de mérite ont passé leur carrière sans parvenir à ce professorat ; ils ne disent pas qu'il y en a qui l'ont dédaigné, plutôt que de descendre jusqu'à

⁶⁴ L'achat d'une charge de Secrétaire du roi conférait la noblesse.

⁶⁵ Jean-Baptiste Marie Pierre.

⁶⁶ D'Angiviller.

⁶⁷ « La charge la plus enviée et la plus honorable est le professorat ; on n'y parvient à peine à quarante ans », texte 82.

combattre l'intrigue et s'exposer à leurs injustices. Il serait bien plus juste, mais ce n'est pas leur compte, si leur mode inconstitutionnel pouvait exister, que tout fût électif. Il n'y a qu'eux à qui il puisse paraître humiliant que chacun y soit appelé successivement, on voit combien ils craignent que leur sceptre ne leur échappe, aussi, à tort ils veulent faire considérer comme un *affront* et un danger que courraient leur gloire et leur fortune, si d'autres qu'eux pouvaient être appelés au professorat ; vous n'étiez pas si délicats, Messieurs, sur la crainte *d'ulcérer le cœur d'un galant homme, de le blesser dans ce qu'il a de plus cher, sa gloire et sa fortune*, quand, au mépris de ce qu'il y a de plus respectable, vous vous faisiez apporter avant l'exposition du Salon, les ouvrages de vos confrères, et que vous en prononciez arbitrairement la proscription odieuse⁶⁸. Vous touchez là, Messieurs, une vilaine *sensitive*. Rien de comique comme la comparaison que ces Messieurs font d'eux, avec *les évêques et les curés précepteurs des peuples*, qui ne doivent descendre ni du siège épiscopal, ni de la chaire, pour prendre la place de simple vicaire ; ils oublient, ces Messieurs, que désormais on pourra sans déroger, devenir d'évêque meunier. Généreusement aussi ils défendent les visites qu'on leur fait pour les réceptions, bien sûr qu'ils n'y perdront rien, et qu'on ne leur en fera pas moins la cour.

Pendant leur libéralité s'arrête à l'émulation, mot qu'ils répètent presque à chaque ligne, et qu'ils détruisent sans cesse, ils la comparent à la *sensitive*, (ce qui nous rappelle leur joli parler de fleurs, cité dans *le mémoire sur l'académie de peinture, par quelques membres de cette compagnie*⁶⁹), elle leur sert de prétexte pour restreindre à certains cas la voix délibérative qu'ils ont *sans hésiter*, après quatorze ans, la condescendance *fraternelle* d'accorder aux académiciens, en faveur desquels ils sont si bons, que de se relâcher jusqu'à leur *déliier la langue*, afin qu'ils ne soient plus obligés, pour donner leurs avis, *de les faire passer par la bouche d'un officier*.

⁶⁸ Cela arriva à Restout.

⁶⁹ « L'émulation est de la nature du feu, elle a une tendance invincible à s'élever mais si elle n'a plus de but où atteindre, elle s'amortit et s'éteint tout à fait. Mais aussi l'amour-propre dans l'Artiste, est de l'espèce de la sensitive, il faut se garder de le flétrir. Autant il faut faire acheter cher à l'artiste la couronne qu'on lui décerne, autant il faut se garder de la lui arracher, si l'on ne veut le jeter dans le découragement et le désespoir ; voilà ce qui arriverait, si on adoptait pour nos grades académiques, le système de mouvance que veulent introduire les modernes », texte 82.

Que cette pusillanime fatuité, la voix délibérative, est brillante aux yeux de ces Messieurs ! elle éblouit moins l'artiste honnête. Cette voix qui donne le privilège de gratifier qui on veut, peu prisée d'un homme de quelque caractère, il la voit comme une arme meurtrière dans les mains de ceux qui veulent nuire, elle a cependant, disent ces Messieurs, toujours été parmi eux *la palme dernière* (une voix qui est une palme) *pour laquelle on fait des vœux et des efforts*. Quand l'auteur de ce style ampoulé a lu ce boursoouflage, il a sans doute paru sublime ; nous disons plus simplement que les vœux et les efforts, pour obtenir cette voix, que ces Messieurs appellent une *palme*, sont dignes de l'intrigue et indignes du génie.

Avant de l'accorder, ces Messieurs, après avoir imprimé leur *fatal cachet*, toujours guidés par le même esprit, passeront le *mérite au tamis*, comme la *probité pour être officier municipal* ; malgré cette charmante image, pour leurs favoris et leurs protégés, ils le passeront toujours au gros sas ; pour les autres il ne s'échappera pas plus de leur tamis, que l'eau du crible de la Vestale⁷⁰.

Enfin, tel est l'ascendant de la vérité, qu'ils disent, *que s'il n'est plus de grades, il faut fermer les portes de l'académie*. Eh, Messieurs, nous voilà d'accord, on ne peut trop se hâter de les fermer. Ces grades, qui font tout le mérite de votre académie, chers à la vanité et à l'orgueil, sont inconnus même dans les autres académies.

Il serait bien malheureux que Messieurs de la presque totalité pussent justifier des motifs de la *consolation* qu'ils ont de *rencontrer à chaque pas sur leur route des établissements dus à la sagesse des législateurs pour autoriser leur régime*⁷¹. Loin de goûter une si douce *consolation*, cette phrase décèle leur crainte que la *sagesse des législateurs* ne supprime leur régime et leur corporation privilégiée : nous espérons au contraire, grâce à la sagesse des législateurs, que ces Messieurs feront désormais route sans rencontrer, quelque longue qu'elle soit, aucun établissement semblable au leur.

⁷⁰ La Vestale Tuccia, accusée d'inceste, porta dans un crible l'eau du Tibre jusqu'au temple de la déesse Vesta pour prouver sa chasteté (Valère Maxime, *Actions et paroles mémorables*, Livre VIII, chapitre 1).

⁷¹ « Nous avons la consolation de rencontrer à chaque pas, sur notre route, des établissements dus à la sagesse des législateurs, pour autoriser notre régime », texte 82.

Notre mémoire prouve que nous adhérons ce qu'ils disent relativement aux femmes artistes. De celles qu'ils ont admis, madame G...⁷² dans les circonstances actuelles a beaucoup influé sur les délibérations de Messieurs de l'académie centrale : ce qui fait voir peut-être aujourd'hui à Messieurs de l'académie royale ce sexe moins favorablement, et justifie, comme disent ces Messieurs, du pouvoir qu'elles ont. Nous ménagerons la modestie de Madame G... dans le rapprochement qu'on pourrait faire avec elle de *Sapho*, qui siégeait, disent-ils, parmi les *sages* ; et avec *Corinne*, qui vainquit *Pindare aux jeux olympiques*⁷³ ; Madame G... qui a rendu aux arts le service de nous donner le portrait de Mesdames tantes du roi, qu'elles ont sans doute généreusement payé, a obtenu une pension dont il est à désirer qu'elle jouisse soixante ou quatre-vingt ans, et qu'il n'en coûte au peuple que soixante ou quatre-vingt mille francs pour le portrait de Mesdames tantes du roi.

Quoiqu'en disent ces Messieurs, ils conviendront cependant qu'ils n'ont pas été fâchés d'augmenter leur majorité de quelques-unes de ces dames. Il eût cependant été mieux qu'ils ne se fussent pas prévalus de la démarche si éclatante et si diversément vue, que *la plupart de leurs compagnes qui partagent leurs sentiments* ont fait à l'assemblée nationale : vouloir en tirer aujourd'hui le fruit comme artistes, ce serait en perdre le mérite comme citoyens ; dévoués qu'ils sont, comme ils disent, de cœur et d'esprit, à *la nation, à la loi et au roi*, et un peu aussi au *commissaire du roi*, n'est-ce pas, Messieurs, dont vous ne désespérez pas de vous étayer encore, et dont l'empire vous était aussi cher qu'utile à vos vues et à toutes les vexations destructives de l'empire de la liberté et de celui des muses ?

Confiants comme vous dans la sagesse des législateurs, auxquels vous dites (non sans malice), contre *l'intrigue tortueuse de Messieurs de l'académie centrale qui circulent sans cesse autour des représentants de la nation, que vous ne leur ferez point l'injure de les solliciter*.

Nous espérons, et comme vous, que confiants dans leur sagesse comme dans leurs principes, ils *sépareront l'ivraie qui*

⁷² Est visée ici Adélaïde Labille-Guiard, qui était proche de Vincent, l'un des rédacteurs des statuts de l'Académie centrale.

⁷³ Corinne, poétesse, l'emporta sur son élève Pindare lors d'un concours de poésie. L'exemple est repris de l'adresse des officiers, texte 82, note 13.

s'attache au bon grain, c'est en anéantissant à jamais votre très inutile et trop longtemps nuisible corporation, qu'ils ramèneront le bon ordre, la paix et le bonheur dans toutes les classes des artistes citoyens.

Puisse la liberté qui va rendre cet empire florissant, répandre ses inestimables bienfaits sur les arts ; elle seule peut les rendre dignes de la célébrer. Puisse l'époque fortunée où toutes les illusions disparaissent, être celle où les grandes vérités, que notre courage vient d'exposer, rendront au génie tous ses droits.

RESTOUT, Président.

COLIBERT. GERBET. *Secrétaires*,

Le travail de la Commune des arts imprimé, on lui communique un MÉMOIRE OU PLAN *relatif à l'organisation d'une école nationale des beaux arts, qui ont le dessin pour base*, PAR UNE SOCIÉTÉ D'ARTISTES⁷⁴.

D'après quelques-uns des principes que renferme ce Mémoire et les signatures qui le terminent, cette Société semble avoir eu connaissance des délibérations de la Commune des arts, et ne s'en être approprié une partie que pour combattre celles où une majorité constamment soutenue pendant plusieurs séances a rejeté victorieusement l'opinion pour des écoles publiques comme inadmissibles, dangereuses et impraticables. Les efforts pour attirer à soi quelques membres de la Commune des arts, jusqu'à l'oubli de leurs engagements, ne changent rien aux immuables vérités, que les partisans des écoles essayent de renverser encore. La Commune des arts persévère à dire qu'il n'est pas possible de prescrire une éducation au génie ; lui seul sait et trouve celle qui lui convient. Labeille n'a pas besoin de guide pour prendre sur les fleurs les sucs dont elle forme le miel qui nous enrichit.

Dans la section quatrième de ce Mémoire, ces Messieurs veulent des *écoles nationales de tous les arts, de toutes les sciences* ; si ces mots vagues pouvaient jeter dans l'erreur ceux qui seraient séduits par cet aperçu mal digéré sans l'approfondir, la suite prouve qu'ils seraient bien embarrassés de le mettre en pra-

⁷⁴ Il s'agit du mémoire présenté par Garnerey et Ollivier à l'Assemblée nationale le 22 mars 1791, texte III.

tique ; en effet, dans la section suivante, critiquant l'opinion contre laquelle la leur n'a pas prévalu, il ne suffit pas de dire que *des écoles bien organisées favoriseraient le développement du génie*. Cette organisation est impossible ; tout ce qu'ils disent pour l'appuyer rappellerait bientôt tous les vices académiques qu'il faut détruire ; la citation qu'ils font de Raphaël prouve contre leur système. On voit que c'est aux chefs-d'œuvre dont il se sentit *frappé* que nous devons le degré auquel il s'est élevé et non à une école nationale qui n'existait pas. Si ce n'est pas vouloir induire en erreur, c'est au moins en commettre une grande que de dire qu'un Muséum composé des ouvrages d'un grand nombre de maîtres, *exciterait l'imitation et non l'originalité* ; c'est comme si on voulait dissuader l'homme de lettres pour se faire un *style original*, de lire le plus grand nombre de bons auteurs possibles, et de s'en tenir à ceux qu'on lui indiquerait ; nous le répéterons : ce que ces Messieurs disent en faveur de leur système d'éducation pour les arts est impossible, et mènerait aux mêmes résultats que les académies, dont la proscription deviendrait moins essentielle.

La section huitième du Mémoire de la SOCIÉTÉ D'ARTISTES confirme ce que la Commune des arts a avancé dans le sien ; nous sommes loin de croire que la fortune soit un titre exclusif pour exercer les arts, mais il n'est pas de moyens par lesquels la nation puisse suppléer pour celui à qui elle manque. L'homme sans génie croit que ces moyens lui *suffisent*, l'homme de génie malheureusement s'en contente ou ils l'égareront.

Nous laissons à ces Messieurs leurs analyses multipliées ; la plupart tourneraient en dissertations et en raisonnements vides et superflus ; nous désirons qu'ils réussissent mieux à la défense de ce qu'ils appellent leur propriété, ne pouvant être considérée que sous des rapports mercantiles, ils savent que la Commune des arts n'a pas cru qu'il lui convînt de s'en occuper ; ces privilèges intéressent plus l'homme médiocre que l'homme de mérite ; ils sont peu importants pour les habiles sculpteurs ; et les copies des imitations gravées d'après les productions du génie ont rarement inquiété les excellents graveurs ; la perfection dans les arts est inimitable d'ailleurs cet objet rentre dans ce qui concerne la liberté de la presse.

RESTOUT, *Président*.

COLIBERT. GERBET. *Secrétaire*

TEXTE V

Louis-Pierre Deseine, *Considérations sur les académies, et particulièrement sur celles de peinture, sculpture et architecture*, présentées à l'Assemblée nationale, Paris, Veuve Hérissant, [juillet] 1791.

L'œuvre et la carrière du sculpteur Louis-Pierre Deseine (1749-1822) sont aujourd'hui relativement bien étudiés¹, mais ses écrits demeurent encore largement méconnus. Ceux-ci témoignent pourtant d'une ambition certaine, notamment ses *Notices historiques sur les anciennes académies royales de peinture*, long ouvrage de 312 pages paru en 1814² qui se voulait une réflexion générale « sur l'administration des beaux-arts et sur l'exposition biennale des productions de nos artistes vivants »³. Cette activité d'écriture avait débuté dans les années 1790 et 1791 à travers quatre textes⁴ : une *Réponse au Mémoire sur l'Académie Royale de Peinture et Sculpture*⁵, un manuscrit anonyme intitulé *Observations sur les réformes que je crois nécessaires* qui peut lui être attribué⁶, une *Réfutation d'un projet de statuts et règlements*⁷ et enfin ses *Considérations sur les académies* présentées ici.

À l'inverse de son frère Claude-André Deseine (1740-1823)⁸, également sculpteur, sourd-muet et proche des Jacobins⁹, Louis-Pierre était

¹ Anne-Marie de Lapparent, *Louis-Pierre Deseine*, Paris, 2012.

² Louis-Pierre Deseine, *Notices historiques sur les anciennes académies royales de peinture, sculpture de Paris, et celle d'architecture ; suivies de deux écrits qui ont déjà été publiés et qui ont pour objet la restitution des monumens consacrés à la religion catholique*, Paris, Le Normant, 1814.

³ L'ouvrage contenait également une *Lettre sur la sculpture adressée au général Bonaparte* et une *Opinion sur les musées*, que Deseine avait déjà publiés respectivement en 1802 et 1803.

⁴ Les deux premiers chapitres de ses *Notices historiques*, consacrés à l'utilité des académies en général et au récit de la destruction de l'Académie royale de peinture et de sculpture, se fondaient en grande partie sur ces textes qu'il avait écrits en 1790 et 1791.

⁵ Texte 51.

⁶ Texte 66.

⁷ Texte 102.

⁸ La seule étude consacrée à cet artiste est celle de Georges Le Chatelier, « Deseine le sourd-muet. Claude-André Deseine, statuaire 1740-1823. Notice biographique », *Revue générale de l'enseignement des sourds-muets*, juillet 1903, p. 45-59.

⁹ Il avait remporté un concours organisé par les Jacobins en 1791, avec un buste de Mirabeau. Voir Philippe Bordes, « Le "Mirabeau" de Claude-André Deseine », *Revue du Louvre*, n° 26, 1976, p. 61-66.

antirépublicain. Dans les débats révolutionnaires sur la réforme du système des arts, il prit le parti conservateur des officiers de l'Académie et de leur porte-parole, le secrétaire de l'institution, Antoine Renou. Il avait pourtant connu quelques déboires avec l'Académie au début de sa carrière. Agréé le 25 juin 1785, son morceau de réception, présenté le 28 août 1789, avait en effet été refusé, ce qui aurait dû lui valoir la destitution de son titre, si un amendement dans le règlement n'avait été décidé le même jour¹⁰. Deseine ne fut reçu que le 26 mars 1791 sur la présentation du sculpteur Pajou. De plus, il eut un bref conflit au premier trimestre 1790 avec le comte d'Angiviller au sujet de l'exécution d'un buste du roi¹¹ et du dauphin¹², car il n'était pas passé par son intermédiaire pour obtenir des séances de pose. Cette affaire avait été relayée en de mauvais termes dans la presse¹³, mais Deseine parvint à maintenir, par son engagement, de bons rapports avec le directeur des Bâtiments. En dehors de l'Académie, Deseine bénéficiait aussi de la protection du prince de Condé dont il devint le premier statuaire au mois de juillet 1789, ce qui lui assura toute sa vie des commandes régulières, parmi lesquelles celle du tombeau du duc d'Enghien pour la Sainte-Chapelle de Vincennes fut sans doute la plus importante. Il revendiquait aussi son appartenance à l'Académie de Copenhague où il fut reçu le 5 octobre 1789.

Malgré l'obtention d'un Grand Prix en 1780 qui lui permit de se rendre à Rome et qui constituait un succès prometteur, sa production fut assez peu admirée par ses contemporains qui ont souvent critiqué la lourdeur et la froideur de ses œuvres¹⁴. Ses convictions politiques ont également pu nuire épisodiquement à sa carrière, notamment pendant la période révolutionnaire. Ainsi, l'engagement antirépublicain de Deseine et son opposition à Quatremère de Quincy lui valurent aussi d'être écarté, comme d'autres artistes, du chantier du Panthéon, le plus important du moment.

Ses écrits méritent d'être lus au prisme de cette carrière assez médiocre. La position intermédiaire de Deseine, qui n'était ni un artiste de premier plan, ni un officier, pouvait être un atout pour le parti des conservateurs. En effet, ceux-ci reprochaient à leurs détracteurs d'être soutenus par nombre d'artistes peu talentueux, notamment les agréés, qu'ils accusaient de vouloir réformer les statuts de l'Académie pour en faciliter l'accès.

Dans ce texte, écrit vraisemblablement en avril 1791 et imprimé chez la veuve Hérisant¹⁵ en juillet 1791, Deseine répondait directement au *Mémoire et plan relatifs à l'organisation d'une école des Beaux-arts qui ont le dessin pour base, par une société d'artistes*, présenté par Jean-François Garne-

¹⁰ *Procès-verbaux de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, t. X, p. 23-24. Wille, *Mémoires et journal*, éd. Georges Duplessis, Paris, 1857, t. 2, p. 215.

¹¹ Paris, musée Carnavalet.

¹² Versailles, musée national du château (inv. MV 6305).

¹³ Lapparent, 2012, *op. cit.*, p. 29-30.

¹⁴ Voir le chapitre consacré à la « fortune critique » dans Lapparent, *op. cit.*, 2012, p. 77-86.

¹⁵ Il s'agissait de l'imprimeur des Bâtiments du roi, comme il est précisé à la fin de la brochure.

rey et Ollivier devant l'Assemblée nationale le 22 mars 1791¹⁶. En ce qui concerne la partie consacrée à l'enseignement, il s'opposait aux propositions faites par Quatremère de Quincy dans sa *Seconde suite aux considérations sur les arts du dessin*¹⁷. Deseine développait des idées qu'il avait déjà pu aborder dans ses précédents textes¹⁸. Il cherchait essentiellement à dénoncer deux arguments de ses opposants, qu'il considérait comme des idées reçues infondées : le fait que les académies appauvrirent le génie et, par conséquent, la diversité des manières, et que la sélection des œuvres opérées par les académiciens dans le cadre des expositions publiques était nuisible à « l'effort du génie ». Deseine tâchait aussi de démontrer que l'Académie, ne devait pas dépendre de la nation au même titre que d'autres établissements publics liés à l'éducation, à la santé ou à l'indigence, car elle n'était pas une nécessité absolue pour tous les citoyens.

Si certains arguments de Deseine devaient beaucoup à l'*Esprit des statuts* d'Antoine Renou, ses nombreuses références historiques au règne de Louis XIV et aux débuts de l'Académie sont tout à fait singulières. Il se servait en effet de l'histoire pour prouver le bien-fondé de l'institution, ce qu'il avait fait déjà dans son deuxième texte, les *Observations sur les réformes que je crois nécessaires*, probablement envoyé vers la fin du mois d'août ou au début du mois de septembre 1790 au comte d'Angiviller. Dans celui-ci, Deseine valorisait particulièrement l'action de Colbert dans le domaine des arts¹⁹, ce qui n'était pas le cas des autres auteurs qui s'étaient servis de cette figure pour attaquer personnellement le directeur des Bâtiments²⁰. La vision de l'histoire de Deseine correspondait tout à fait à celle décrite dans l'*Encyclopédie* où Louis de Jaucourt, auteur de l'entrée consacrée à la « France », déclarait que « pendant neuf cents ans, les François sont restés sans industrie, dans le désordre et dans l'ignorance. [...] Les choses changèrent de face vers le milieu du dernier siècle ; les Arts, les Sciences, le Commerce, la Navigation, et la Marine, parurent sous Colbert, avec un éclat admirable dont l'Europe fut étonnée ». Dans un contexte de réévaluation de l'histoire par les révolutionnaires, cette conception était alors particulièrement mise à mal par les opposants aux officiers comme Quatremère de Quincy et Restout, qui assimilaient le règne de Louis XIV à une période

¹⁶ Texte III, publié ci-dessus.

¹⁷ Texte 105.

¹⁸ Textes 51, 66 et 102.

¹⁹ Ainsi, Deseine soulignait que « Louis XIV eut, il est vrai, le goût des arts ; mais qu'aurait-il fait s'il n'avait été secondé dans ses vastes desseins ? Fort peu de choses » (texte 66). Voltaire dans son *Dictionnaire Philosophique* (Genève, 1767) a également atténué l'importance du rôle de Louis XIV, par rapport à son *Siècle de Louis XIV* (Berlin, 1752) : « Ce sont surtout ces grands hommes uniques en tout genre, que la nature produit alors à la fois, qui rendirent ces temps éternellement mémorables. Le siècle fut plus grand que Louis XIV, mais la gloire en rejaillit sur lui » (article « Arts, beaux-arts »).

²⁰ L'auteur anonyme du *Vœu des artistes*, lu à l'Académie le 12 septembre 1789 écrivait que « depuis Colbert, l'ignorance, l'ineptie et cette hauteur si commode aux grands pour couvrir leur nullité, ont-elles été constamment les seules qualités qu'aient déployées les Directeurs des Bâtiments » (texte 2).

de despotisme, néfaste pour les arts. Deseine se fondait au contraire sur le système cyclique qui prévalait dans les années de l'*Encyclopédie* et du « Siècle de Louis XIV » de Voltaire²¹, c'est-à-dire que le règne de Louis XIV était un âge d'or pour les arts, le règne de Louis XV un moment de décadence, et le règne de Louis XVI celui de leur renaissance²².

Dans cette perspective, la figure de Le Brun fut employée de manière négative par les opposants. Restout s'y était attaqué violemment dans son discours du 19 décembre 1789²³ et, dans leur *Mémoire sur l'Académie*, les réclamants visaient à dénoncer l'héritage despotique de l'artiste, en réduisant les statuts de 1648, 1654 et 1663 aux ambitions strictement person-

²¹ Voir l'article « Beaux-arts » de l'*Encyclopédie* et Claire Mazel, « Les beaux-arts du siècle de Louis XIV : déconstructions et constructions historiographiques de la seconde moitié du XVIII^e siècle », dans Christian Michel et Carl Magnusson, dir., *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris, 2013, p. 531-546.

²² « Nous voilà arrivé au siècle de Louis XIV, époque des arts en France. Que fit Colbert ? Ce grand homme, profond politique, sut voir d'un coup d'œil, ce qui convenait à un grand empire ; il sentit que l'industrie était la première et la plus précieuse de toutes les richesses ; il sentit aussi que les arts libéraux arrivés à un point éminent de perfection, devaient aussi perfectionner eux-mêmes tous les arts mécaniques. L'expérience parla en sa faveur et justifia ce qu'il avait pensé ; lorsqu'il créa des académies, son génie ne daigna pas entrer jusque dans les détails minutieux d'une police intérieure : il ne vit dans ces sociétés qu'un faisceau de lumières utiles à sa patrie, et dont chaque rayon devait pénétrer la voile épais de l'ignorance. Il sentit que l'inaction était le tombeau du génie et que l'exercice était l'aliment propre à entretenir sa flamme. On eut ordre de créer et l'amour de la gloire devint une telle passion que chacun prit plaisir à la manifester dans ses ouvrages. Ce tableau, que j'ai tracé avec plaisir, disparut sous le règne de Louis XV. Ce prince eut, toute sa vie, une indifférence marquée pour les arts ; et ce fut sous son règne qu'on vit naître, pour votre Académie, des établissements aussi petits que les génies qui les inventèrent [l'École royale des élèves protégés]. Ces établissements ne firent rien pour les progrès des arts ; et, si l'on peut compter dans ce temps des hommes de mérite à l'Académie, l'on peut dire que, leurs talents étant demeurés dans l'inaction faute de grands travaux, le Salon n'offrit pendant longtemps que l'image de la médiocrité. Louis XVI monta sur le trône, il voulut voir renaitre les arts, il alla droit au but. Persuadé que les occasions d'acquérir de la gloire forment les hommes, il ordonna des tableaux d'histoire et des statues, il destina à cet encouragement une somme annuelle qu'on peut estimer [...] à 60 000 livres, et ce léger sacrifice fit naître en un instant des talents distingués, qu'on était loin d'attendre ; chaque maître voulant se distinguer dans cette espèce de concours, donna, sans s'en apercevoir, à ses élèves, des leçons pratiques qui formèrent en peu de temps, des hommes de mérite. » (Texte 102).

²³ « Instituée dans un temps où, par une suite de la barbarie des temps antérieurs, nos Arts gémissaient sous le déraisonnable asservissement des maîtrises, elle doit sa naissance à l'homme célèbre qui, prostituant le plus beau génie à la vanité insultante de Louis XIV, a été l'auteur de ce monument de faste et d'orgueil qui a justement irrité la haine des étrangers, la Galerie de Versailles. Aussi le régime de cette compagnie offre la défectuosité qui devait découler d'une pareille source ; aussi est-elle un composé d'hommes dominants et dominés, imposant aux uns la nécessité de fléchir devant les autres, digne résultat de son injuste et ridicule hiérarchie » (texte 13).

nelles de Le Brun²⁴. L'originalité de Deseine est d'avoir non pas tenté, comme Renou²⁵, de réhabiliter Le Brun, mais au contraire d'avoir tiré parti de sa légende noire. Il admettait ainsi dans sa *Réfutation* que Le Brun était, en raison de son ambition personnelle, à l'origine de certains excès, malgré son talent²⁶. Deseine insista particulièrement sur l'exemple de Puget, qui sut tenir tête à Le Brun en refusant, selon l'anecdote véhiculée déjà en 1750 par le comte de Caylus²⁷, de sculpter d'après les dessins du Premier peintre²⁸. En avançant implicitement que Louis XIV avait rempli avec justice son rôle d'arbitre des arts en donnant sa faveur à Puget pour son *Milon de Crotone*, Deseine visait à convaincre de la nécessité que l'Académie devait être protégée par le roi²⁹, précisément afin de prévenir certains abus individuels. Dans ses *Considérations sur les académies*, il estimait que ces abus

²⁴ Texte 48.

²⁵ Voir plus haut, texte I, *L'esprit des statuts*. Par ailleurs, Renou assumait dans sa *Réfutation de la seconde suite aux considérations sur les arts de dessin*, le fait que Le Brun était le principal instigateur des premiers statuts, mais que « les officiers, avec nombre d'académiciens, toujours en déclarant leurs motifs, ont amélioré le plan de Le Brun » (texte 116).

²⁶ « Le Brun, l'un des plus grands peintres de l'école française, fut appelé par Louis XIV à la place de ministre des arts. Comblé des faveurs du souverain, doué d'un talent qu'on ne pouvait qu'ambitionner d'égaliser, cet homme ne put résister à la faiblesse de mettre son cachet partout. Quiconque voulait participer aux travaux d'arts que le Roi ordonnait, devait faire le sacrifice de son génie ; il fallait se soumettre à accepter les sujets tout composés ; Le Brun trouva des esclaves ambitieux, qui reçurent cette loi sans murmurer, et dont l'unique soin fut de flatter ce despote. Par cette misérable conduite, ils arrivèrent à la fortune ; c'est tout ce qui convenait à de paires âmes » (texte 102).

²⁷ Voir Mazel, 2013, *op. cit.*, p. 540-542.

²⁸ « Le Bernin arrive en France, appelé par Louis XIV. Ce vaste génie, incapable de basse jalousie, dit au Roi qu'un des plus grands maîtres de l'art était le célèbre Puget, qui faisait sa résidence à Marseille. Puget a ordre de se rendre à Versailles ; il obéit. On m'a fait l'éloge de votre mérite, lui dit Sa Majesté, je veux vous employer, mon ministre des arts vous dira mes volontés. Que fait Le Brun ? Accoutumé à commander partout, il remet à Puget des esquisses et lui enjoint de les suivre. Puget surpris de cette proposition, lui répondit fièrement : j'ai mon génie, lui seul me conduit, et je n'en veux pas d'autre. Ce discours, digne d'un Puget, offense Le Brun, accoutumé à ne voir que les flatteurs qui seuls partageaient toutes les grâces. Puget abandonne bientôt un lieu où l'on veut enchaîner sa pensée, et demande au Roi la permission de retourner dans son pays. Le Roi instruit de tout, mais feignant de tout ignorer, lui dit : partez, puisque vous le voulez, mais songez à m'envoyer de vos ouvrages, et mettez-y le prix. On vit bientôt paraître son Milon, cet ouvrage tout de feu. Ce chef-d'œuvre exposé aux Tuileries, fut aussitôt le sujet des critiques les plus amères, lancées par les créatures de Le Brun. Le Roi fit cesser toutes ces sottises, en disant : cet ouvrage me plaît ; que le prix qu'il demande lui soit accordé ; ajoutez-y une gratification, et dites à Pujet que je veux un pendant. Ce fut son Persée et Andromède » (texte 102).

²⁹ « Voilà ce que fit Le Brun dans le beau siècle des arts en France ; voilà ce qui se répéta sous le règne suivant.

Des artistes médiocres, mais en faveur, ne purent résister à la sottise vanité de vouloir commander au génie de ceux qui se présentèrent à l'Académie, et s'il fallait citer des faits, j'en aurais un assez grand nombre à mettre au jour.

étaient inévitables³⁰. Cet aveu, qui peut paraître surprenant sous la plume de Deseine, lui permettait en fait de démontrer que le droit de vote ne devait pas être détenu par le plus grand nombre, encore moins les jeunes artistes, ce qui allait à l'encontre des revendications des réformateurs et des réclamants. Il y avait donc une distinction pour Deseine, entre le talent et les valeurs morales de l'artiste, ce qui n'était pas le cas chez les autres auteurs.

Dans la deuxième partie de son développement, consacré à l'enseignement des arts, Deseine renvoyait à plusieurs reprises au premier texte qu'il avait publié, à savoir la *Réponse au Mémoire sur l'Académie Royale de Peinture et Sculpture*³¹. Assez paradoxalement, il fit référence au discours de Mirabeau sur l'éducation nationale. Certes, celui-ci regardait les académies comme un point d'émulation, mais il considérait que seule l'opinion publique, donc l'élection, devait en désigner les membres³², ce qui ne correspond guère au point de vue défendu par Deseine.

Matthieu LETT

Prétendez-vous, me dira-t-on, peut-être, prouver que depuis Le Brun, il ne s'est commis aucune injustice ? Non assurément ; je sais qu'il s'en est commis, parce que rien n'est parfait ; mais ce qui a droit de m'étonner, c'est que ceux qui s'en plaignent le plus, et qui élèvent la voix, sont ceux mêmes qui ont profité de ces abus, et que la fortune n'a pu lasser de demander » (texte 102).

³⁰ « Quel est l'homme assez sûr de lui pour ne pas se laisser entraîner aux petites haines d'école, aux petites rivalités, inséparables de tout concours dans lesquels on s'est vu engagé avec tel ou tel camarade d'étude ; et quel homme peut dire qu'il ne profitera pas de l'avantage d'être sur le siège académique pour se venger de celui qui viendra se présenter, et qu'il croira avoir sujet de haïr ».

³¹ Texte 51.

³² Mirabeau, *Discours sur l'éducation nationale*, 1791, p. 16.

CONSIDÉRATIONS
SUR LES ACADÉMIES,
ET PARTICULIÈREMENT SUR
CELLES DE PEINTURE, SCULPTURE
ET ARCHITECTURE, PRÉSENTÉES
À L'ASSEMBLÉE NATIONALE,
PAR M. DESEINE, SCULPTEUR DU ROI.

Avertissement

En publiant mes opinions sur les Académies, je me crois à l'abri de la nécessité de me justifier de l'intention que l'on pourrait me supposer d'établir en fait qu'il n'est de gens de mérite qu'au sein de ces Sociétés ; il en est, je le sais, qui n'y tiennent en rien, si ce n'est par le cas qu'ils en font ; j'en connais en tout genre avec lesquels j'ai des liaisons les plus intimes ; je les nommerais ici, si je ne craignais de blesser leur modestie ; et j'aime à dire que ce n'est qu'à leurs sollicitations que je me suis livré à ce travail, dans lequel j'ai fait entrer les bases de l'enseignement public des Arts, et le mode d'administration, qui me paraît le plus convenable, relativement à la répartition des travaux d'encouragement.

J'aurais donné beaucoup plus d'extension à cet Ouvrage, si je ne m'étais imposé le devoir sacré de respecter les instants précieux des Représentants de la Nation.

*Considérations sur les académies, et particulièrement
sur celles de Peinture, Sculpture et Architecture.*

Depuis près de deux ans, à l'instar de ce qui est arrivé aux autres Académies, celle de Peinture et Sculpture se trouve livrée à des combats qui l'ont forcée de rompre le silence, pour justifier sa conduite aux yeux de la Nation assemblée. À ses ennemis qui n'ont cessé de murmurer contre cette Société, se sont joints l'ambition de commander, l'ingratitude, l'intérêt personnel et les vengeances particulières ; tous ces fléaux de la Société ont formé une coalition, d'où est sortie une foule de projets, qui ayant tout

le même esprit, ont une ressemblance telle qu'il est impossible de ne pas s'apercevoir qu'ils sont nés du même principe.

Les uns ne veulent plus d'Académie ; les autres en veulent plusieurs.

Pour faire valoir ses prétentions, chacun altère la vérité ; on calomnie au besoin ; on pose de fausses bases, d'où découlent des principes erronés ; on confond les mots, et par suite les idées ; on fait des phrases, et l'on croit à l'aide de ces misérables moyens, convaincre l'homme éclairé, comme on séduit la multitude.

Chaque Projet, chaque innovation, semble être mesuré sur la durée de l'existence de ceux qui les ont créés, et partout on voit que les Auteurs ne s'y sont point oubliés.

L'obscurité des moyens d'enseignement, leur complication n'offrent aux yeux de ceux même qui sont parfaitement instruits dans cette matière, qu'un labyrinthe inextricable.

Toutes les réclamations portent sur deux grands chefs d'accusation. Le premier, « que toutes les Académies détruisent le génie et donnent à toutes les productions qui sortent du sein de ces Sociétés un air de famille qui va jusqu'à n'offrir qu'une froide et plate monotonie ».

Le second, « que l'Académie Royale de Peinture et Sculpture écarte de l'exposition des Tableaux et des Statues, tout ce qui n'a pas obtenu sa faveur et qui, sous le prétexte de perfectionner le goût et la manière, arrête de toutes parts l'essor du génie qui est la plus grande perfection ».

Tel est bien littéralement l'esprit de la pétition³³ faite à la barre de l'Assemblée Nationale, par une députation de quelques Artistes de la Capitale, le 22 à la séance du soir^a.

a. « Lisez le *Journal de Paris* du jeudi de la même semaine » [« Immédiatement après [la députation des comédiens français], a paru celle des artistes de la capitale. Ils sont venus accuser ce despotisme des académies qui écarte de l'exposition des tableaux et des statues tout ce qui n'a pas obtenu leur faveur, et qui, sous le prétexte de perfectionner le goût et la manière, arrête de toutes parts l'effort du génie qui est la plus grande de toutes les perfections. M. de Montesquiou a répondu aux artistes qu'il entrerait dans les vues de l'Assemblée nationale de s'occuper de tous les moyens d'élever les arts à cette hauteur où la liberté seule peut les porter et les maintenir », *Journal de Paris*, jeudi 24 mars 1791.]

³³ C'est le *Mémoire et plan relatifs à l'organisation d'une école des Beaux-arts qui ont le dessin pour base, par une société d'artistes*. (Texte III, ci-dessus)

Voilà les deux reproches que l'on fait aux Académies. Eh bien ! Je vais, pour un instant, admettre qu'ils sont vrais, et raisonner dans ces deux hypothèses.

S'il est vrai, comme on ose l'avancer, que les Sociétés Académiques impriment un caractère de ressemblance à toutes les productions qui en émanent ; s'il est prouvé qu'elles enchaînent le génie et limitent la pensée, il en doit résulter que tous ceux qui n'en sont point, et qui déclament contre ces Sociétés, sont de parfaits originaux, et que leurs productions portent un caractère particulier que ne peuvent avoir les ouvrages de ceux qui ont la faiblesse de se copier mutuellement, d'où je conclus qu'ils ont un si grand avantage sur ceux qui les persécutent que j'ai peine à comprendre comment, au règne de la liberté, on peut se permettre de déclarer la guerre à des opinions qui ne blessent en rien l'ordre de la société. J'en appelle aux droits de l'homme³⁴. Que répondre à cet argument ? Poursuivons.

Pour prouver, sans réplique, que l'Académie de Peinture enchaîne le génie et la pensée de ceux qui veulent en être, il faut qu'il soit notoire qu'elle dicte le sujet, et le donne tout composé à l'aspirant, il faut encore qu'il soit reconnu qu'elle lui montre un Tableau ou une Statue, pour enjoindre au Peintre ou Sculpteur qui veut se présenter, d'en suivre le genre et le goût. Si rien de cela n'existe, que deviendra cette grossière calomnie ?

Confondant sans cesse la partie avec le tout, afin de déterminer plus promptement les Représentants de la Nation à prononcer la dissolution des Académies, on cite quelques faits qui prouvent que des gens de mérite ont rencontré des difficultés pour être admis dans ces sociétés.

Je le sais, et je dirai moi-même qu'on a pu voir des talents faibles, admis aux Académies, devenir par la suite les persécuteurs de ceux qui valaient mieux qu'eux ; qu'on les a vus former sourdement des cabales pour les faire échouer, et par-là les perdre dans l'opinion publique ; mais je dirai aussi que presque toujours les Académies ont improuvé hautement cette conduite et qu'elles se sont empressées de réparer ces injustices, fruit de quelques passions particulières.

³⁴ Allusion à l'Article 4 de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen : « La liberté consiste à pouvoir faire tout ce qui ne nuit pas à autrui ; ainsi, l'exercice des droits naturels de chaque homme n'a de bornes que celles qui assurent aux autres membres de la société la jouissance de ces mêmes droits. Ces bornes ne peuvent être déterminées que par la loi ».

Ici je parle pour l'Académie Royale de Peinture et Sculpture ; que ses ennemis prouvent clairement qu'elle refuse à des talents distingués l'admission dans son sein ; dès lors je me déclare moi-même son dénonciateur et la traduis à l'instant à la barre de l'Assemblée Nationale ; mais, avant tout, qu'on le prouve bien.

On l'accuse encore de jalousie ; je vais citer un fait qui vient de se passer au moment même où j'écris. Les Élèves qui ont remporté les prix de l'Académie, et qui partent à Rome en qualité de Pensionnaires du Roi, sont dans l'usage, comme je l'ai déjà dit, d'envoyer, tous les ans, à l'Académie, de leurs ouvrages pour rendre compte de l'emploi de leur temps et de leurs progrès.

Parmi ceux qui ont été envoyés dernièrement, et qui méritent tous des Éloges, l'Académie a remarqué particulièrement un Abel, figure peinte par M. Fabre³⁵. Cet ouvrage, que l'on peut regarder comme un très beau tableau, fut admiré de toute l'Académie avec tant de satisfaction et si publiquement, que cette conduite, la seule qui soit digne d'un corps, a déterminé un Amateur³⁶ à offrir mille écus à l'Auteur de ce Tableau.

Si le hasard malheureux voulait que, dans une telle société, il se trouvât un homme à talent qui eût l'âme assez basse pour être jaloux de tout ; si, ne respectant rien, il lui plaisait de publier partout que cet ouvrage ne vaut rien, ce serait un petit malheur, un tel homme fût-il, son talent à part, l'être le plus méprisable, l'Académie aurait toujours à répondre : nous l'avons admis pour son talent, sa conduite particulière ne peut nous être imputée.

On a osé publier encore que l'Académie a des privilèges, qu'il faut les détruire parce qu'ils sont nuisibles au progrès des Arts.

Qu'est-ce que l'Académie de Peinture et de Sculpture ? C'est une société composée d'hommes qui, professant tous les genres d'Arts appelés libéraux, se sont réunis pour conférer entre eux de leurs talents, et afin que leur société ne ressemblât pas à celles des constructeurs de la Tour de Babel, qui parlaient toutes sortes de langues sans s'entendre, il a bien fallu convenir que nul n'y serait admis qu'il n'eût prouvé des talents.

³⁵ Il s'agit de la *Mort d'Abel* de François-Xavier Fabre (1766-1837), élève de David, peint à Rome en 1790 et présenté au Salon de 1791. L'œuvre est conservée au musée Fabre de Montpellier (inv. 825.1.60).

³⁶ Le comte d'Angiviller.

La fortune n'étant pas ordinairement le partage du vrai mérite, l'Académie de Peinture et Sculpture, comme toutes celles de la Capitale, obtint l'avantage d'être placée dans le Palais du Roi. Louis XIV lui accorda un lieu pour ses séances et pour servir en même temps de dépôt à tous les ouvrages exigés par les lois que fit cette société, pour s'assurer du talent de ceux qui y sollicitaient leur admission.

Pour augmenter les avantages que pouvait offrir cette même société à ceux qui cultivent les Beaux-Arts, on imagina bientôt d'en faire un Collège distribuant indistinctement des prix à quiconque s'en rendait digne par son talent. Ce fut alors qu'on vit cesser la féodalité de l'empire des Arts. À cette Époque disparurent toutes les sectes formées par les Écoles des différents Maîtres qui, prenant parti chacune pour leur chef, allaient disant partout qu'il était le plus habile. Celui-ci flattait, à son tour, ses Élèves, en leur assurant qu'ils étaient supérieurs à ceux des autres Écoles³⁷.

On demande encore que chacun ait droit d'exposer publiquement ses ouvrages.

L'Académie ne s'y est jamais opposée ; mais si c'est au Salon du Louvre qu'on veut faire cette tumultueuse exposition, il faut en chasser d'abord tous les Artistes qui ont acquis par le seul privilège de leur travail le droit d'y exposer, puisque cet emplacement, l'un des plus grands connus à Paris, suffit à peine pour y recevoir tous les deux ans, les ouvrages de soixante à quatre-vingts Artistes.

Si l'exposition que l'on demande est absolument générale et sans choix ; il en résultera un amoncelage bizarre de beautés et d'imperfections. Le Peintre d'enseigne voudra se placer à côté du plus beau Tableau d'Histoire. Quant au local convenable pour effectuer ce projet, il serait difficile d'en prescrire l'étendue.

On propose de donner au concours et sans choix toutes les Statues et Tableaux destinés à servir de monument.

Je répéterai ici ce qu'on a déjà dit, *qu'une esquisse en Peinture ou en Sculpture, n'est que l'expression de la pensée ; mais qu'elle ne prouve rien du côté du savoir ; ainsi, il est possible qu'une esquisse*

³⁷ Il semble que ces sectes ne disparurent pas avec l'Académie. Ce furent souvent les élèves d'un peintre qui alimentaient les critiques des rivaux de leur maître.

*l'emporte, dans un concours, sur toutes les autres, et que celui qui l'a fait soit d'un faible talent*³⁸.

S'il faut des faits pour prouver cette vérité, je vais dire ce qui s'est passé à l'Académie à ce sujet.

Lors de la création du concours des grands Prix³⁹, l'Académie était dans l'usage d'admettre les concurrents sur la seule inspection d'une esquisse d'un Sujet donné par l'Académie, et exécuté le jour même sans en sortir.

Cet usage dura fort longtemps ; mais à la fin on s'aperçut que le désir d'être admis promptement faisait négliger l'étude, pour ne se livrer qu'à des esquisses, et qu'il n'en résultait que des Ouvrages imparfaits. C'est là ce qui détermina l'Académie à exiger par la suite, pour seconde preuve de capacité, des figures peintes et modelées⁴⁰.

On sent de reste par ce que je viens de citer qu'il faudrait, pour s'assurer du choix de l'Artiste, exiger nécessairement de tout concurrent un modèle terminé pour connaître sa capacité ; et c'est ce qui ne pourrait se faire sans offrir une indemnité à tous ceux qui n'obtiendraient pas la préférence.

Toujours en défiance sur la bonne foi des Sociétés savantes, on dit qu'il faut s'en rapporter au Public, et non à elles pour juger les productions du génie.

Plaire au Public est sans doute le but que se propose tout homme qui court la carrière des Sciences et des Arts ; mais encore faut-il définir ce mot *Public* pour bien s'entendre.

La partie du Public la plus éclairée est, sans contredit, tout ce qui compose les Sociétés savantes, et les Personnes qui, sans être membres de ces Sociétés, se sont livrées à l'étude particulière d'une science quelconque ; c'est cette classe d'hommes qu'on appelle communément Amateurs.

Eh bien ! Je demande à ces différentes Sociétés et à leurs Amateurs, quelle serait celle qui voudrait prononcer un jugement sans appel sur un ouvrage qui ne serait point de son ressort.

Aucune, assurément, et ce serait le comble du ridicule de voir l'école de Médecine prononcer sur un Discours de l'Acadé-

³⁸ C'est ce qu'écrivent différemment les auteurs du *Rapport de l'Académie sur les concours* (texte 106) et Houdon dans ses *Réflexions sur les concours* (texte 114).

³⁹ En 1666.

⁴⁰ Décision prise le 28 mars 1767.

mie Française, celle-ci prononcer sur un Projet d'Architecture, et l'Académie d'Architecture porter son jugement sur une Statue et un Tableau.

Je sais qu'il est dans tous les pays, et particulièrement dans les grandes villes, une classe d'hommes qui ayant des superficies de tout, ne doutent de rien, et jugent sans appel ; si ce sont là les gens qu'on appelle le *Public*, et si c'est devant leur Tribunal qu'il faut aller pour être jugé, je plains d'avance l'habile homme qui sera forcé de s'y soumettre.

Qu'en ce moment-ci, tous les ennemis des Sociétés Académiques sollicitent leur destruction ; que même ils y parviennent, rien à cet égard ne m'étonnera, mais je prédis que, quand la raison et la justice auront repris leur empire, on sera trop heureux de les voir renaître, puisqu'elles ont été de tout temps le point d'émulation de l'homme courageux, et le désespoir de l'indolente et paresseuse médiocrité.

Deux grands moyens font mouvoir l'espèce humaine ; l'intérêt et l'honneur. Sans ce dernier stimulant, plus de Sciences, plus d'Arts, plus de perfection dans aucune Industrie ; alors commencera l'empire de l'ignorance et de l'intrigue ; et le travail devenant par suite de ce malheur, la condition la plus affreuse pour l'espèce humaine, la paresse sera bientôt le dieu de l'Univers.

On a traité de despotisme et d'injustice la déclaration du Roi, en faveur de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture, donnée le 15 Mars 1777, et par laquelle « Sa Majesté déclare que pour encourager les vrais talents et perfectionner l'Art de Peinture et Sculpture, et en augmenter les progrès, il n'entend accorder sa protection immédiate et des travaux d'encouragement qu'à ceux qui auront déposé dans le sein de son Académie, des preuves certaines de leur capacité, et pour lesquelles ils jouiront du titre d'Académiciens, voulant par-là s'assurer que l'enseignement des arts, dans la Capitale, ne sera confié qu'à des hommes d'un mérite déjà éprouvé ».

Au mois de janvier 1789, le Roi manifesta de nouveau cette volonté par une lettre écrite à l'Académie, et par laquelle il réitéra « que les Artistes agréés qui, par négligence, se refuseraient à donner leur morceau de réception à l'Académie, seront privés des logements, ateliers et gratification qu'ils pourraient avoir

obtenus, ne voulant et n'entendant accorder ces récompenses qu'à ceux qui auront satisfait à la Loi »⁴¹.

Le nombre des Artistes de l'Académie n'étant point limité, et chacun, avec du talent, pouvant prétendre à y être admis, je ne vois pas, je l'avoue, où se trouve le Despotisme.

Le Roi, toujours convaincu de la nécessité d'encourager les Arts libéraux, si utiles à la grandeur d'un Empire, à l'histoire et à tous les genres d'industrie dont ils perfectionnent les connaissances, continue de fournir aux frais d'enseignement des Beaux-Arts dans la Capitale ; et, à cet effet, il a affecté cette dépense sur sa liste civile, en attendant que, de concert avec les Représentants de la Nation, il soit déterminé une somme pour augmenter les travaux d'encouragement que le Roi a accordés jusqu'à ce moment aux Artistes de son Académie.

Aujourd'hui toutes les prétentions vont jusqu'à dire que c'est contre la liberté de ne pas étendre ces encouragements sur tout ce qui peut se dire Peintre ou Sculpteur, sans aucune autre distinction, et chacun prétend y participer, sous prétexte qu'il n'y a que ce moyen pour rendre tous les talents égaux.

Sans entrer ici dans tous les détails qui occasionnent la différence de mérite entre tel ou tel être ; sans mettre en évidence la différence qui existe entre un homme laborieux qui sacrifie tout à son talent et tel autre qui ne connaît que ses plaisirs.

Sans parler de toutes les causes morales, physiques et particulières qui déterminent la supériorité de l'un, et la médiocrité de l'autre, on sent très bien qu'un pareil raisonnement tend à vouloir que la Nation paie l'apprentissage de tous ceux qui se destinent aux arts, et c'est sans doute dans cette vue, et pour satisfaire d'autres prétentions particulières, qu'on s'efforce de donner à l'enseignement des Arts le titre d'établissement National.

Ou je me trompe, ou l'enseignement des Arts ne peut entrer dans la classe des établissements nationaux, parce qu'il me semble que ce titre ne peut appartenir qu'à ceux qui sont d'une égale et indispensable nécessité pour tous les individus d'une Société, des Écoles publiques où l'on enseigne à lire, écrire, où l'on fait connaître les Lois qui gouvernent cette Société, sont réellement des établissements Nationaux ; parce qu'il n'est pas un homme,

⁴¹ Lettre du comte d'Angiviller du 27 novembre 1788 recopiée dans les *Procès-Verbaux*, t. 9, p. 381.

dans telle condition qu'il soit, qui n'ait dans sa vie le besoin de contracter un engagement, et qu'il est souvent dangereux pour lui, de le signer avant de le connaître.

De ce nombre sont encore les Hôpitaux, les Maisons pour les Enfants trouvés, les Ateliers de charité, les Maisons de santé.

Les institutions militaires sont, sans contredit, encore au rang des établissements nationaux, parce que la Patrie a toujours besoin de défenseurs, et que chaque individu y est intéressé, s'il veut jouir en paix de ses propriétés.

Le dessin mène à tout, me dira-t-on, c'est beaucoup dire et ne rien dire ; car si l'on prenait cette vérité à la lettre, ce serait répéter fort ridiculement la scène plaisante du Maître de danse du Bourgeois Gentilhomme, qui prétend que sans lui personne ne peut marcher sans faire de faux pas, et le Maître d'armes dit que c'est lui qui enseigne à se mettre en garde contre tout ⁴².

Les Arts libéraux sont utiles et nécessaires à un grand Empire. C'est une vérité si connue, que tout discours qui tendrait à en offrir de nouvelles preuves ne serait qu'une répétition fatigante de ce que les plus grands hommes ont dit en leur faveur.

C'est en les employant à leur véritable usage, celui d'orner les Temples, d'élever des Statues aux Grands Hommes, et des monuments à la postérité ; c'est en écrivant par leur secours l'Histoire des empires que les Arts atteignent la plus grande perfection, et qu'ils contribuent encore à répandre des lumières dans toutes les autres industries. C'est cette vérité, parfaitement sentie par Colbert, qui déterminait ce grand Ministre à former des Académies des Beaux-Arts de Peinture, Sculpture et Architecture.

C'est à ces seules Sociétés que l'on dut promptement la perfection qui éclata de toutes parts dans toutes les professions mécaniques.

Pour s'en convaincre, il suffit d'examiner tous les édifices bâtis sous Louis XIV, même ceux élevés depuis, et durant le temps où les Arts étaient devenus en France un objet de mode en s'éloignant de leurs vrais principes ^a.

a. « J'ai souvent entendu dire à des Artistes Contemporains de Boucher, que ce Peintre facile avait regretté toute sa vie d'être revenu d'Italie dans sa patrie au moment où le beau genre de l'Histoire, tant en Sculpture qu'en Peinture, n'était plus, pour ainsi dire, en France, qu'un souvenir ; et, si l'on put compter

⁴² Référence imprécise aux scènes 2 et 3 de l'acte II du *Bourgeois gentilhomme* de Molière.

En créant des Écoles d'enseignement pour les beaux Arts de Peinture, Sculpture, Colbert prévint d'avance ce qui arriva dans la suite ; il sentit parfaitement qu'il était impossible d'attendre de grands succès de tous ceux qui entraient dans la carrière de l'Histoire ; et comme il est difficile d'avoir une existence distinguée dans cette route si l'on ne parvient à s'élever au-dessus de la foule, il sentit qu'en rétrogradant de quelques pas, chacun pourrait prétendre à des considérations relatives.

C'est cette manière de voir toujours en grand ; qualité particulière aux grands Politiques, qui fit qu'à cette époque, rien ne fut médiocre.

Tous les genres de Peinture et de Sculpture, subordonnés à l'Histoire, furent exercés avec distinction.

Il en fut de même de toutes les professions mécaniques. C'est au sein des Écoles de l'Académie de Peinture et Sculpture que sont sortis, de tout temps, une foule d'Élèves qui, par mille circonstances, se trouvant dans l'impossibilité de suivre le grand genre de l'Histoire, se sont décidés à prendre des professions relatives aux Arts ; et ce sont eux qui ont toujours été, sont et seront toujours les meilleurs Peintres de décor, les bons Dessinateurs, les très bons Ciseleurs, Orfèvres, Sculpteurs d'ornements ; ils rempliront toujours avec distinction les places de Sculpteurs et Peintres dans toutes les Manufactures.

à cette époque et depuis, quelques Gens de mérite, ils eurent longtemps à lutter contre la foule qui s'intriguait de toutes parts pour tourner en ridicule leurs productions.

J'aimais le Poussin, Raphaël et tous les grands Maîtres, j'aimais les belles Statues Grecques, dit Boucher ; mais, voyant que tant de chefs-d'œuvre étaient tombés dans l'oubli ; voyant même que tout ce que l'Art avait produit de parfait sous le règne de Louis XIV, et qu'on avait sous les yeux, n'avertissait personne de l'erreur dans laquelle on était sur les vrais principes de ces arts sublimes ; pressé par la nécessité, et voulant m'assurer un sort, je fis le sacrifice de mes goûts pour suivre le torrent.

Des Artistes encore existants m'ont tenu le même langage, et m'ont souvent dit, j'ai cessé de me passionner pour mon Art, quand je me suis trouvé contraint, pour vivre, de suivre la manière de quelques Artistes qui avaient su enchaîner l'opinion publique, malgré la bizarrerie de leur talent.

Bouchardon, trop fier pour s'abaisser à n'être qu'un vil flatteur, déplut à Madame de Pompadour, alors en faveur, et cette disgrâce lui attira des critiques amères sur l'un de ses plus beaux ouvrages, son *Amour qui fait de la massue d'Hercule son arc* [Paris, musée du Louvre, M.R. 1761].

On composa contre cet Ouvrage une chanson que tous les Courtisans chantaient, et où l'on préconisait les talents d'un homme médiocre, mais qui fut toute sa vie un fin Courtisan [Lambert-Sigisbert Adam], son nom fut longtemps répété dans tous les Journaux, avec l'épithète de sublime, de divin, célèbre, et cependant il eut la douleur de survivre à sa réputation.

Il y eut de tout temps des charlatans, il y en aura toujours. »

C'est encore du sein de l'École de l'Académie d'Architecture que sont sortis tous les habiles Charpentiers, Serruriers, Maçons et Appareilleurs ; et ces deux Écoles seront toujours, en dépit de l'envie, le berceau d'où sortiront les meilleurs ouvriers en tout genre ^a.

Après ce que je viens de dire, et que le temps et les faits ont constaté de manière à imposer silence même à la mauvaise foi, on sent de reste l'inutilité de tous ces établissements parasites que l'on peut comparer à ces baumes de charlatans, pour la distribution desquels leurs Auteurs, pour de l'argent, obtiennent des patentes quand il est bien reconnu par les facultés de Médecine, qu'au défaut du grand bien qu'ils promettent d'opérer, il est constant qu'il n'en peut résulter aucun mal.

Après avoir parlé du véritable usage des beaux Arts et de tout ce qui peut les porter au plus haut degré de perfection, examinons-les maintenant par rapport aux mœurs. Je demande à tous les ennemis des Académies, à tous les détracteurs de ces Sociétés, si c'est au sein de l'Académie de Peinture, que sont sorties et sortent sans cesse toutes les productions obscènes ; ces Tableaux, ces Gravures que l'on rencontre partout, et qui partout blessent la pudeur.

- a. « Dans le temps où l'on sentit vivement la nécessité d'exciter l'émulation et de perfectionner l'industrie, on fit une loi sage dont l'exécution ne coûta rien au Gouvernement, et produisit les plus heureux effets. Cette Loi défendait à tous Artisans de prendre la qualité de Maître et d'être Chef dans sa profession, sans au préalable avoir constaté la capacité aux yeux de ses Pairs, par un Ouvrage de sa profession qu'on appelait chef-d'œuvre ; il fallait prouver en outre un temps d'apprentissage, et ceux qui le faisaient dans la Capitale, en étaient récompensés par un moins en demande sur le prix de la maîtrise. J'ai toujours blâmé l'argent exigé, mais tant que la Loi de l'épreuve a été en vigueur, toutes les Professions mécaniques ont eu une grande quantité d'habiles Ouvriers et d'excellents Chefs.

Si j'altère la vérité, qu'on interroge à l'instant toutes les Communautés de la Capitale, même du Royaume. Tant que les Communautés ont été soumises à ces Lois, tant qu'elles ont été les juges de l'imperfection trop marquée des Ouvrages de leur profession, le Consommateur a été beaucoup mieux servi et moins trompé, comme il l'est aujourd'hui par une foule d'Ouvriers, qui joignant la mauvaise foi à l'ignorance, acceptent à toute sorte de prix l'Ouvrage qu'on leur propose.

Feu Turgot, Contrôleur-général des Finances, fut le premier qui porta atteinte à cette Loi sage, en abolissant toutes les Maîtrises ; bientôt on les recréa pour subvenir aux besoins de l'État ; et dès lors toutes les Communautés s'empressèrent d'admettre, sans aucun examen de capacité, quiconque venait l'argent à la main.

Une Société qui imposerait à chacun de ses membres la loi sévère de n'exercer aucune Profession en qualité de Chefs, sans au préalable avoir déposé la preuve certaine de sa capacité, serait bientôt la Nation la plus parfaite en savoir et par suite la plus florissante. »

Accusera-t-on aussi l'Académie des Belles-Lettres d'avoir dans son sein, tous les Auteurs de ces misérables libelles, de tous ces écrits incendiaires ? Non ; c'est au milieu de la multitude que se trouve cette race taupe qui, fuyant la lumière, lance, du sein de son obscurité, toutes ces images obscènes, et qui, soufflant du fond de son antre le froid et le chaud, vomit tous ces écrits qui détruisent sans pitié l'honneur des Citoyens, déchirent le sein de la Patrie et perpétuent le désordre.

J'en ai dit assez pour éclairer la Nation sur ses véritables intérêts ; c'est à elle de choisir dans sa sagesse à qui elle doit secours et protection.

Il me reste à parler de l'enseignement des Arts, c'est par là que je vais finir ce travail.

Je me suis plaint de l'obscurité de presque tous les projets faits à ce sujet et présentés à l'Assemblée Nationale.

En vain je les ai étudiés pour les entendre, je n'y ai trouvé que complication, redondance d'idées, embarras et sources d'intrigues dans les Concours et plus encore dans les jugements des ouvrages. De plus, une foule inutile de Professeurs et une amovibilité non moins inutile, et souvent nuisible à l'enseignement.

Si tous ces moyens étaient adoptés par la Nation, on verrait bientôt chaque genre se plaindre de ces désavantages, et solliciter un enseignement particulier.

Si, dans les Arts de Peinture et Sculpture, la Nation accordait indistinctement des encouragements, ce qui ferait payer l'apprentissage de ceux qui courent cette carrière, je ne vois pas quelles raisons suffisantes on pourrait opposer aux prétentions qui s'élèveraient de toutes parts dans les différents genres d'industrie, puisqu'il est impossible de prouver, aux yeux de la saine raison, que le dessin soit comme l'écriture et la lecture, un besoin de première nécessité à tous les hommes et à toutes les conditions.

C'est ce raisonnement simple qui doit détruire la folle prétention de ceux qui voudraient faire entrer l'enseignement des Arts dans la classe des établissements Nationaux. Autrement, et si elle était adoptée, on verrait les musiciens demander des conservatoires comme à Naples^a ; chaque profession s'arrogerait

a. « Espèce de couvent ou hospice où la jeunesse des deux sexes qui se destine à la musique, est entretenue, nourrie et enseignée aux frais du Gouvernement. »

aussitôt le même droit, et la Nation se verrait obligée de créer par tout le Royaume, autant d'Écoles enseignantes qu'il y a de genres d'industrie, et bientôt le trésor public s'épuiserait à payer l'apprentissage de toute sa population.

Examinons maintenant à quoi se réduit l'enseignement des Arts ; à fort peu de choses.

Le travail le plus assidu, sans le génie, ne peut rien produire, en fait d'Arts, qui puisse porter le caractère du vrai beau.

Quiconque n'a pas le génie et le sentiment de l'Art qu'il veut professer, tente en vain d'y parvenir.

Le génie et le sentiment ne peuvent s'enseigner par le secours d'un Maître ; le travail les développe, mais ne les donne point.

Il est de même impossible d'apprendre l'expression ; en vain voudrait-on créer un professeur pour l'enseignement de cette belle partie qui fait le charme de toutes les productions de l'Art, tout ce qu'il pourrait dire à ce sujet n'opérerait rien sur une âme de glace. Il est des choses dont on est pénétré sans en pouvoir rendre compte ; de ce nombre est le sentiment.

L'art de composer un beau Tableau, un beau Groupe, une belle Figure, est l'Art de représenter les hommes tels qu'ils sont dans tous les instants de la vie, lorsqu'ils sont agités par les différentes passions qui sont le principe de l'être moral. On donne communément le nom de belle Statue à une Figure qui, parfaite dans toutes ses proportions, représente l'homme dans un état d'inaction.

Si, comme je viens de le dire, l'Art de la Peinture et de la Sculpture consiste à représenter les différentes passions humaines, on sent combien il est essentiel d'étudier l'Histoire, non pour la réciter de mémoire, mais pour apprendre à connaître les hommes et les comparer sans cesse avec eux-mêmes.

On voit d'abord, par ce simple exposé, que des connaissances littéraires sont de première nécessité à quiconque se destine aux Arts ; ces connaissances ne pouvant être que le fruit d'un long travail, qu'on juge donc à quelle vie laborieuse sont condamnés ceux qui, voulant entrer dans cette carrière, ont eu le malheur, par mille circonstances fâcheuses, de perdre dans l'oisiveté, les premières années de leur enfance.

Aura-t-on l'ignorance ou la mauvaise foi de me dire qu'un Professeur d'Histoire peut réparer cela ? Non. Qu'on le dise tant qu'on voudra, mais qu'on perde l'espoir de le persuader.

C'est donc par la connaissance de l'Histoire qu'il est essentiel de commencer pour avancer plus rapidement dans l'étude des Arts.

Le génie, ainsi que l'homme, ayant son enfance, il importe, pour accélérer son développement, de recevoir d'abord d'excellents principes. On ne peut les avoir que par le secours d'un homme habile dans l'Art que l'on veut étudier. Il est dangereux de faire, en ce genre, un mauvais choix puisqu'il est démontré par l'expérience qu'il faut être né avec un génie supérieur pour rentrer dans la vraie route après plusieurs années d'erreur.

Partout l'émulation est le véhicule des talents ; c'est pour cela qu'il est avantageux quelquefois d'être dans une École un peu nombreuse, pour avoir toujours quelqu'un avec qui l'on puisse se comparer, pour connaître le chemin qu'on a déjà fait, ou celui qui reste à faire.

Pour parvenir à choisir le beau dans la Nature, il faut apprendre, d'abord, à l'imiter telle qu'elle est, avec la plus grande justesse ; c'est ce mérite que les gens de l'Art appellent le talent de la Peinture et de la Sculpture, talent sans lequel tout est erreur, convention et non vérité. Le choix du beau ne s'acquiert donc que par la grande habitude de voir, d'imiter et de comparer ; il tient beaucoup au sentiment ; c'est ce qui m'a fait dire, en parlant d'un Artiste qui n'avait eu toute sa vie que le mérite d'imiter son modèle, sans éviter ses imperfections : il eut toujours le talent de son Art, sans jamais avoir l'art de son talent ⁴³.

Avant que les Académies de Peinture et de Sculpture eussent une École de modèle et des prix établis pour encourager les Élèves laborieux, avant la belle institution du grand prix et de la pension à Rome, les différentes Écoles, comme je l'ai dit, se livraient la guerre, et chaque Élève prenait parti pour son Maître.

Comme le vrai génie fut, est et sera toujours rare, rien n'était plus ordinaire que de voir le plus grand nombre ne connaître, n'entendre et ne juger que par les yeux de leurs Maîtres.

Cela est si vrai que de tous les Élèves de Pérugin, on ne cite que Raphaël, et de l'école de Vouet que Le Brun et Le Sueur. Voilà quelques exemples qui montrent ce que peut le génie qu'aucun préjugé, aucune habitude ne peuvent enchaîner.

⁴³ Deseine pense peut-être à Pigalle.

J'ai déjà fait connaître dans le dernier ouvrage que je viens de publier⁴⁴ le régime Académique dans la partie de son enseignement ; je doute qu'il soit possible de mieux l'organiser.

C'est pour faciliter l'étude de la Nature, Étude toujours très coûteuse, que l'on a établi pendant toute l'année, excepté les jours consacrés au repos et à la prière, une séance du modèle qui dure deux heures chaque jour.

C'est pour exciter l'émulation qu'on a fait dépendre du mérite seul le choix des places à cette étude et qu'on a imaginé de créer des Médailles qui assurent à ceux qui les remportent, une place qui les met hors de la nécessité de reconcourir tous les six mois aux places.

C'est pour augmenter les moyens d'émulation que l'Académie a un grand prix en Peinture et en Sculpture, pour lequel on exige du peintre un Tableau, et du Sculpteur un bas-relief du même genre.

C'est pour apprendre aux jeunes gens à travailler sans aucun secours ni conseils de leur Maître, ce qui les entraîne sans cesse vers l'habitude de ne voir que par les yeux des autres, et pour s'assurer de leur mérite, qu'on exige que chacun de ces ouvrages soient faits dans les loges établies à cet effet à l'Académie, et dans lesquelles il ne peut entrer ni sortir aucun objet sans l'inspection du Concierge.

C'est pour prouver que l'Académie n'adopte aucune manière de faire, aucun talent particulier, qu'elle invite, sans aucune distinction d'âge ou de grade dans les Écoles, quiconque se croit en état de concourir.

C'est dans ces sortes de Concours que le mieux l'emporte sur le bien^a.

C'est encore parce que l'expérience a prouvé le danger que courent les talents faibles qui, rejetant les Concours, s'en vont en Italie pour y étudier les Chefs-d'œuvre qu'ils ne sont pas en état de voir et de juger, que l'Académie s'est quelquefois décidée à ne point accorder de prix, lorsque les ouvrages des Élèves lui paraisaient trop faibles.

a. « Il est impossible, si l'on veut être vrai, de ne pas convenir que la justice règne presque toujours dans ces sortes de Jugements. »

⁴⁴ *Réfutation d'un projet de statuts et règlements* (texte 102).

C'est encore dans la vue d'exciter sans cesse l'émulation, qu'on a décidé de rassembler dans un seul et même lieu tous les Elèves qui ont remporté les prix, et qu'on a exigé d'eux qu'ils exposassent à Rome leurs ouvrages tous les ans à la Saint-Louis, et pendant plusieurs jours, avant de les envoyer à Paris.

C'est dans cet établissement réellement digne d'une Nation qui aime et veut encourager les Arts, que l'Élève, qui a tout sacrifié à son talent, trouve quelques années de repos et tout ce qui peut contribuer à le perfectionner dans son Art.

C'est cet instant de félicité, instant dont la durée n'est qu'un songe, qui laisse d'éternels regrets lorsqu'il faut cesser d'en jouir. Le temps qu'un Artiste passe en Italie, est sans contredit le plus beau de sa vie ⁴⁵.

C'est encore pour fixer en général l'opinion publique sur les vrais talents, que l'on a créé une Société d'Artistes sous le nom d'Académie. Des travaux d'encouragement étant le seul moyen de récompenser le mérite, le Roi a voulu qu'ils ne fussent accordés qu'à ceux qui en ont fait preuve.

Je ne vois rien là qui ressemble à un privilège. Tout Citoyen est bien le maître d'employer qui bon lui semble, soit pour orner un édifice, soit pour se procurer des Tableaux, des Statues ou des Portraits.

J'ai déjà dit, dans mon autre Ouvrage, que les seuls encouragements accordés aux Artistes par le Roi, avaient fait plus d'habiles gens en peu d'années, que tous les nouveaux moyens d'enseignement qu'on pourrait imaginer.

Pour en être persuadé et se convaincre de la nécessité de les porter en ce moment-ci même à la somme que j'ai déjà indiquée ^a, examinons-les sous plusieurs rapports et voyons-les d'abord sous celui de l'enseignement, sujet qui fit enfanter tant de projets : on verra qu'ils sont inséparablement liés avec lui, puisqu'ils servent à donner des leçons pratiques à l'Élève, qui voit son maître opérer sous ses yeux, et qu'il est bien reconnu que de toutes les leçons, celles-ci sont les meilleures.

Voyons l'avantage, que ces secours opèrent en faveur des Artistes à qui on les accorde. Ils stimulent leur courage ; ils les entretiennent toujours dans une espèce de lice qui tourne au

a. « 120 000 livres par an. »

⁴⁵ Deseigne a séjourné à l'Académie de France à Rome de 1781 à 1784.

profit de leur talent, et font naître par la suite, dans la Société, l'amour des belles choses.

Sans ces encouragements il faut entièrement renoncer à voir fleurir les Arts en France, et cela est fort simple à prouver.

Non seulement les Artistes de mérite qui sont dans la Capitale, perdront leur talent, mais encore le spectacle de leur position, et du chagrin qu'ils éprouveront dans cet état fâcheux, dégoûtera tout homme déjà cultivé par une bonne éducation, d'entrer dans une carrière où il n'envisagera que de la peine, sans apercevoir ni considération ni récompense ; car en vain voudrait-on se dissimuler cette vérité : l'homme qui agit sans un but utile à son être, tombe promptement dans le découragement et dans l'inaction.

Telles sont les bases de l'enseignement des Arts^a ; et le développement de leur utilité appuyé des faits et de l'expérience.

Je n'entrerai dans aucun détail sur ce qui concerne l'intérieur de l'Académie, parce que j'en ai parlé dans ma réfutation sur le projet d'une Académie centrale présenté à l'Assemblée Nationale par la prétendue majorité de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture.

J'ai demandé que le Mode de réception soit changé, parce qu'il est onéreux pour les Artistes sans pour cela remplir, d'une manière satisfaisante, le but qu'on se propose, celui de n'avoir aucun doute sur le mérite de l'aspirant⁴⁶.

La nomination au Professorat a excité beaucoup de réclamations, et l'on s'est appuyé sur la nécessité de n'appeler à ces fonctions que des personnes d'un mérite supérieur. Quand on est bien instruit des devoirs de cette place et convaincu que cette partie de l'enseignement ne peut influer en mal sur les talents

a. « Il me semble impossible d'adopter tout plan qui tendrait à prescrire une marche invariable, puisque l'on sait de reste, par la connaissance de mille faits consignés dans la vie des Grands hommes en tout genre, qu'il y a autant de routes pour arriver à la perfection, qu'il y a dans la Nature de génies différents. »

⁴⁶ Desaine a proposé, dans sa *Réfutation*, que « pour l'avantage des artistes et pour celui de l'Académie, ceux qui voudraient s'y présenter à l'avenir seraient tenus de donner, pour preuve de leur mérite, le maximum de leur art, c'est-à-dire qu'un sculpteur présenterait pour son agrément, une figure nue de six pieds de proportion, plusieurs têtes d'expression, plusieurs dessins d'académie. S'il est admis sur de telles épreuves qui ne peuvent laisser aucun doute sur son mérite, alors qu'il lui soit accordé une somme qui l'indemnise de ses frais de modèle et d'exécution en marbre, soit qu'il exécute sa figure en grand, ou dans une proportion ordinaire » (texte 102).

des Élèves des différents Maîtres, dans le cas où un homme d'un talent faible l'exercerait, on voit facilement que les émoluments, attachés à la place de Professeur, ont fait prendre le change, et que l'intérêt des Élèves n'a été que le prétexte ; cela est si vrai qu'il n'y aurait pas un Académicien, dans la force de son talent, qui voulût accepter cet emploi, s'il devait être un Noviciat de plusieurs années pour arriver aux petites distinctions établies dans l'intérieur de l'Académie, lesquelles ne peuvent rien ajouter à la réputation dans le Public, puisqu'elle est ordinairement l'ouvrage du temps et du talent que l'on montre dans ses productions.

L'intérêt est donc le mobile de ces réclamations ; pour convaincre ceux qui pourraient en douter, il me suffira de faire le récit des devoirs d'un Professeur à l'école du modèle : ils consistent à poser le modèle une ou deux fois la semaine, à assister à la séance qui dure deux heures par jour, à inviter les Élèves au silence, et les avertir des défauts de leur ouvrage en le comparant à la Nature.

Lorsque cette partie de l'enseignement ne s'étend pas au-delà, est-il possible de prouver qu'on ne peut pas la confier, sans danger, à un homme qui ne serait pas du premier mérite ? Non assurément.

Le droit d'avoir voix dans toutes les circonstances a été encore un objet de réclamation et un grand point sur lequel plusieurs Académiciens ont crié fortement au despotisme ; était-ce pour jouer sur les mots ou pour raisonner qu'ils ont formé cette plainte ? S'ils ont voulu raisonner, je leur demanderai quel plaisir si grand y a-t-il donc à juger son semblable ? Si l'on pensait sans cesse à toutes les surprises auxquelles nous exposent nos passions, ne devrait-on pas craindre, surtout quand on est jeune, de se voir subjugué par elles ?

Quel est l'homme assez sûr de lui pour ne pas se laisser entraîner aux petites haines d'école, aux petites rivalités, inséparables de tout Concours dans lesquels on s'est vu engagé avec tel ou tel camarade d'Étude ; et quel homme peut dire qu'il ne profitera pas de l'avantage d'être sur le siège Académique pour se venger de celui qui viendra se présenter, et qu'il croira avoir sujet de haïr ?

Les Règlements faits par les Vieillards ont cet avantage que l'expérience y préside toujours ; c'est ce qu'a fort bien démontré M. Renou, Membre et Secrétaire de l'Académie Royale de Pein-

ture, dans son mémoire intitulé *Esprit des statuts de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture*.

C'est cet ouvrage, nouvellement publié, qui me dispense d'entrer dans de plus grands détails sur l'Administration de l'Académie.

Les affaires contentieuses de cette Société sont trop peu de chose pour répondre aux prétentions formées à ce sujet. Je vais passer à la partie de l'Administration qui regarde la distribution des travaux d'encouragement.

Ceux qui ont l'ambition de commander n'ont pas manqué d'exagérer les dangers qu'il y aurait de confier cette gestion à un seul ; c'est en examinant tous les raisonnements faits à ce sujet, qu'on voit avec peine qu'ils sont dépouillés de toute idée d'administration, même les plus communes, ou, qu'aveuglés par leur propre intérêt, ils n'ont vu qu'eux dans l'univers.

Si l'Assemblée Nationale a décrété que la surveillance de tous les établissements sera essentiellement attribuée au Chef de la Nation, quand les lois de l'administration des Arts, qui n'est qu'un point dans l'immensité comparée avec toutes les autres parties du Gouvernement, seront faites, je ne vois pas le danger qu'il y aura de la confier à un seul homme : si l'on veut commettre de grands abus dans une place où tout se borne à ordonner aux Artistes des travaux publics déterminés par la Nation, ou des ouvrages particuliers au Roi ; quand la loi ordonnera que les travaux soient répartis également, autant que faire se peut, à tous ceux qui méritent des encouragements, quand le Roi n'a jamais eu d'autres volontés, quand enfin la fonction de cette place est encore de surveiller l'exécution de ces mêmes travaux, et d'en ordonner le paiement à tel ou tel trésor, je ne vois pas où sont les abus à commettre qui ne puissent être sur l'instant connus et dénoncés.

Il faut n'avoir jamais voulu examiner tous les genres d'abus qu'offre le Gouvernement de la multitude, et l'impossibilité où se trouve tout homme blessé par elle, d'obtenir justice, par la seule difficulté de découvrir d'où part le coup^a, pour vouloir adopter le commandement de plusieurs.

Si l'on parvient, n'importe comment, à me persuader qu'il est le meilleur, je demanderai alors que deviendra la loi de la responsabilité.

a. « Car alors c'est tout le Monde et ce n'est personne. »

RÉSUMÉ

J'ai dit que les Sociétés Académiques sont utiles ; si c'est le mot Académie qui blesse les oreilles de ceux qui sollicitent leur destruction, changez le mot ; mais la chose est indestructible, parce que des hommes professant un Art quelconque, auront toujours le droit de s'assembler paisiblement pour en raisonner ; ils seront toujours les maîtres, même en Asie, de n'admettre au milieu d'eux que des hommes capables de les entendre et d'augmenter leurs lumières.

Un Citoyen, tel qu'il soit, peut, sans troubler l'ordre public, prendre ces Sociétés sous sa protection et subvenir à leurs frais : si le nombre de leurs membres n'est point fixé, si le talent suffit pour y être admis, je dis que, dans un tel état de chose, il est de l'intérêt d'un Gouvernement qui connaît tout le bien qu'il peut tirer de pareilles Sociétés, de les prendre en considération, et de les protéger de tout son pouvoir.

On demande des encouragements pour tous les talents ; l'Académie de Peinture le fait journellement en accordant des prix à ses Élèves : si l'on entend par encouragements des travaux lucratifs pour tout ce qui se dira Peintre, Sculpteur ou Architecte, je dirai alors ce sera payer l'apprentissage à tout le monde, je répéterai ce que j'ai déjà dit, je ne vois pas de raisons suffisantes pour refuser les demandes de secours qui s'élèveront de toutes parts.

En raisonnant avec subtilité, on dira que, faute de secours pour tous les degrés de talents, on peut perdre des hommes rares qu'on aurait sauvés par ce moyen ; cela est possible, cela est ; mais c'est un mal inévitable, et si ceux qui parlent en faveur des Arts veulent être de bonne foi, ils conviendront que cette perte peut être pour toutes les Sciences utiles.

Si les établissements tant sollicités pour l'enseignement des Arts eussent existé, si ce n'était qu'à eux que l'on dût les Grands Hommes connus dans la République des Arts, je dirais recréez-les : leurs bons effets sont trop connus pour négliger peine et argent nécessaires à leur rétablissement ; mais si les occasions de produire, si des monuments capables de stimuler l'ambition louable des hommes qui cultivent les Arts ont fait naître dans leur âme l'amour de la gloire, si chacun a fait des efforts pour se surpasser, si enfin ces seuls moyens ont fait naître des Chefs-d'œuvre peut-être inimitables, pourquoi se creuser la tête pour

ne rien imaginer de bon, de simple dans sa marche ? Pourquoi ce labyrinthe inextricable de moyens sans plan, sans ordre ?

Comment en matière de raisonnement et d'administration peut-on se permettre d'admettre des suppositions démenties par l'expérience ? C'est pourtant ce qu'on rencontre dans plusieurs volumes d'un même Auteur⁴⁷ qui s'efforce de donner de nouveaux plans pour une Académie des Beaux-Arts. Il faudrait, dit-il, « trouver des Juges impartiaux ; il ne faudrait pas les prendre parmi les artistes toujours jaloux des productions de leurs Confrères ; mais les chercher parmi des hommes éclairés, incapables de se laisser séduire par des préventions ou des considérations particulières »⁴⁸.

« Il serait essentiel que les Concurrents n'eussent aucune liaison avec leurs Juges. »

Comment s'assurer contre tant de dangers ? fera-t-on des lois pour punir les délinquants ?

« Il faut que les Concours soient libres et sans choix, tel doit être le premier bien de notre liberté. » Quand cessera-t-on d'abuser de ce mot sacré ?

Ne voit-on pas tout le ridicule de cette demande ? Quand on a senti la nécessité de reconnaître de la capacité dans ceux qui prétendent à l'honneur de coopérer à la chose publique, n'est-ce pas avertir les innovateurs qu'on a prévu d'avance tous les dangers des Concours sans choix ?

« Il faut repousser, dit-on, tout ce qui enchaîne le génie et limite la pensée. » Cette Diatribe est-elle applicable à l'enseignement des Arts tel qu'il est en ce moment-ci ? Assurément non. L'Académie n'impose point aux Élèves la loi de venir à l'École du modèle pendant tant de temps et avec exactitude, pour obtenir l'honneur de remporter les Médailles et les Grands Prix. Libre comme l'art, le jeune homme qui étudie peut, s'il veut, voler de ses propres ailes ; rien ne l'oblige à être chez un Maître ; rien ne lui fait la loi de remporter tel Prix pour concourir ensuite à tel autre. Il peut, dans un premier Concours remporter le Grand Prix ; la seule loi qu'on lui impose, est de se renfermer dans le programme donné. Le reste est l'ouvrage de son génie.

⁴⁷ Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy.

⁴⁸ Cette citation et les suivantes se réfèrent à la *Seconde suite aux considérations sur les arts du dessin, ou projet de règlements pour l'École publique des arts du dessin*, 1791, texte 105.

Il peut, s'il veut, se présenter à l'Académie comme membre de cette Société, sans craindre qu'on lui fasse un crime d'avoir étudié sans maître, et sans être allé en Italie, malgré la nécessité bien reconnue d'étudier tous les chefs-d'œuvre qui y sont réunis ; avec du mérite et des mœurs on peut, malgré les envieux et les despotes, s'il en était dans cette société, parvenir à l'honneur d'y siéger, et réclamer comme une propriété les bienfaits que le Chef de la Nation accorde à tous ceux qui en sont Membres.

Telles sont les lois que l'on dicta aux Arts sous l'ancien régime ; en pouvait-on faire d'autres ? Assurément non ; car il n'est pas de despote sur la terre assez insensé pour prétendre au droit de commander à la pensée.

Que l'on examine maintenant les nouveaux projets relatifs aux Arts, on y verra qu'en parlant liberté, on dit à tous les Élèves : à telle heure vous penserez, à telle autre vous opérerez ; vous serez puni de votre inexactitude, et vos Maîtres aussi ; ces derniers quitteront leurs travaux, feront le sacrifice de leur génie, de leur liberté, pour régenter pendant trois ou six mois ; après cela on les renverra, crainte qu'ils n'abusent de leur place et qu'ils n'entraînent les Élèves à suivre leurs manières.

Voilà pourtant les idées qu'on nous présente, avec la ferme persuasion qu'on a créé des Chefs-d'œuvre de raisonnements, inutiles aux progrès des Arts.

Quand la dissolution totale de tous les pouvoirs oblige la volonté générale à recourir à un nouvel ordre de choses, les esprits justes méditent profondément tout ce qui convient au bonheur des hommes et ce n'est qu'en tremblant qu'ils soumettent au creuset du temps le résultat de leurs profondes recherches. Les esprits faux, au contraire, ne doutant de rien, prennent pour idées simples ce qui n'est que gigantesque ; croyant parler à des Anges, ils font des lois d'une incohérence absolue avec les passions humaines dont ils semblent n'avoir aucune connaissance.

J'ai dit que l'enseignement des Arts se réduisait à fort peu de bases. Cela est si vrai qu'on oserait presque dire qu'il n'y en a point. Pour s'en convaincre, qu'on examine la vie des plus grands Artistes, on verra que mille routes différentes les ont conduits à la célébrité.

S'il était en effet une marche certaine pour parvenir, croit-on que les Grands Maîtres nous l'eussent laissé ignorer ?

Quand il est bien démontré par l'expérience qu'on peut arriver à la célébrité dans les Arts par toutes sortes de voies, on sent toute l'inutilité des mille et un projets faits à ce sujet.

Hâtons-nous donc de nous rapprocher du point de vérité. Voulez-vous voir les Arts prospérer en France ? placez le but à la véritable distance ; promettez secours et protection à ceux qui auront le courage d'y atteindre. Faites exécuter des Tableaux d'Histoire, des Statues des Grands hommes ; dirigez tous ces travaux vers leur vrai but ; faites placer dans le Museum tous les Chefs-d'œuvre que vous possédez : bientôt l'étranger, attiré dans vos murs par la beauté et la magnificence de cet imposant spectacle, vous rendra ce qu'il en aura coûté au trésor public.

Cette marche est simple et préférable, sans doute, à toutes les rêveries des charlatans qui, ne voyant qu'eux dans l'univers, et ne songeant qu'à leur intérêt, compliquent leur machine de cent misérables moyens, dans l'espérance d'être appelés à jouer le premier rôle, dans le cas où l'on voudrait donner le mouvement à l'être qu'ils ont créé.

Voilà bien sincèrement ma profession de foi. Je suis convaincu que le bonheur individuel est inséparablement lié à la prospérité générale ; c'est ce principe qui m'a déterminé à combattre les opinions que j'ai cru contraires au but qu'on se propose, celui d'encourager les Arts dont l'utilité est bien reconnue ; j'ai dit tout ce que je pensais en leur faveur. Si j'ai commis des erreurs, c'est au temps à m'éclairer. Je rends public cet ouvrage dans la ferme persuasion qu'on n'aura jamais le droit de me soupçonner de vue d'intérêt particulier.

FIN.

P. S. Le travail que je publie était fini longtemps avant de le donner à l'impression ; et ce fut au moment de le rendre public que j'eus connaissance du discours de feu Mirabeau, sur l'Éducation nationale ⁴⁹.

Il est satisfaisant, sans doute, pour la cause que je plaide et pour moi, de me rencontrer d'opinion avec un Homme dont j'ai

⁴⁹ Mirabeau (Honoré-Gabriel Riqueti, comte de), *Travail sur l'éducation publique, trouvé dans les papiers de Mirabeau l'aîné, publié par P. J. G. Cabanis, docteur en médecine*, Paris, Imprimerie nationale, 1791, p. 16.

toujours admiré le génie ; voici ce qu'il dit à la page 17 de son ouvrage : « La société ne fait aucune acception de personnes entre ceux qui ne lui ont rendu aucun service, ou qui ne se sont distingués par aucuns talents ; elle ne doit pas plus aux uns qu'aux autres, et ses faveurs seraient, dans ce cas, de véritables injustices. Mais quand elle vient au secours de celui qui a déjà donné des preuves de capacité, ou qui a bien mérité d'elle par son travail, elle fait une chose juste ; elle fait une chose utile pour elle-même. »

Mirabeau regarde les Académies comme un point d'émulation, et en même temps utiles pour fixer l'opinion publique, dans le cas où elles se feront toujours un devoir de rendre justice au mérite⁵⁰ : ce n'est que sous ce rapport que ma faible voix a osé s'élever pour plaider leur cause ; tout autre motif, j'ose le dire sans orgueil, était indigne de moi.

⁵⁰ Mirabeau écrit aussi que « si les académies continuaient à dépendre du pouvoir exécutif, il est clair qu'il disposerait à son gré des membres dont elles seraient composées » (p. 16).

ANNEXES

ANNEXE 1

Liste des textes publiés dans la base de données ¹

Nota : la numérotation n'est pas continue, afin de pouvoir ajouter dans la base de données des textes qui seront retrouvés ultérieurement.

- 0 *Lettres Patentes portant nouveaux Statuts et Règlements pour l'académie royale d'architecture*. 1776.
- 1 *Déclaration du Roi et Statuts et Règlements que le Roi veut être observés par l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 1776.
- 2 *Le vœu des artistes*, septembre 1789.
- 3 Simon Miger, *Lettre à M. Vien, Chevalier de l'ordre du Roi, Premier peintre et Directeur de l'Académie royale de peinture*, 20 novembre 1789.
- 4 Simon Miger, *Discours lu à l'Académie royale de Peinture dans l'assemblée du 28 novembre 1789*.
- 5 Joseph-Marie Vien, *Rapport à Saint-Priest sur la séance du 28 novembre à l'Académie*, 1^{er} décembre 1789.
- 6 Lettre anonyme des opposants, 4 décembre 1789.
- 7 *Demande faite à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, 5 décembre 1790.
- 8 *Réponse des officiers*, 5 décembre 1790.
- 10 Extrait du journal des académiciens réclamants, 14 décembre 1789.
- 11 Extrait du journal des académiciens réclamants, 19 décembre 1789.
- 12 Pasquier, *Mémoire adressé à Monsieur le directeur et à Messieurs les officiers de l'Académie royale de peinture et de sculpture*.
- 13 Jean-Bernard Restout, *Discours prononcé dans l'Académie royale de peinture et sculpture, le samedi 19 décembre 1789*.
- 14 Assemblée des académiciens réclamants du 14 janvier 1790.
- 15 Assemblée des académiciens réclamants, *Première lettre envoyée à M. Vien, directeur*, le 14 janvier 1790.
- 16 Assemblée des académiciens réclamants, *Deuxième lettre envoyée à M. Vien*, 14 janvier 1790.

¹ <https://catima.unil.ch/art-democratie/fr>.

- 17 Assemblée des académiciens réclamants, *Réclamation de Messieurs les académiciens non officiers de l'Académie royale de peinture*.
- 18 Assemblée des académiciens réclamants, *Troisième lettre envoyée à M. Vien*, 18 janvier 1790.
- 20 Assemblée des académiciens réclamants, *Demande présentée en l'assemblée du 30 janvier 1790*.
- 21 Comité des officiers, *Réponse aux observations des académiciens*, 2 février 1790.
- 22 Article dans la *Chronique de Paris*, 6 février 1790.
- 23 Joseph-Siffred Duplessis, *Lettre aux auteurs de la Chronique de Paris*, 12 février 1790.
- 24 Cuvillier, Lettre à Charles-Nicolas Cochin, 24 février 1790.
- 25 Journal des académiciens réclamants du 22 février 1790.
- 26 Journal des académiciens réclamants du 24 février 1790.
- 27 Assemblée des académiciens réclamants, *Adresse à la Commune de Paris*.
- 28 Extrait des registres des délibérations de l'assemblée des représentants de la Commune de Paris du 25 février 1790.
- 30 Assemblée des académiciens réclamants du 26 février 1790.
- 31 Discours préparé par les académiciens de l'Académie réclamants contre les statuts.
- 32 Joseph-Marie Vien, *Discours lu à l'Académie*, 27 février 1790.
- 33 Assemblée des académiciens réclamants, *Observations sur les propositions contenues dans le discours de Monsieur Vien de l'Académie royale de peinture et de sculpture* du 27 février 1790, avril 1790.
- 34 Jean-Baptiste Robin, *Discours des agréés de l'Académie royale de peinture*, 6 mars 1790.
- 35 Protestation des agréés et de quelques académiciens contre la nomination de commissaires, 6 mars 1790.
- 36 Jean-Baptiste Robin, *Mémoire à Messieurs les officiers de l'Académie royale de peinture et de sculpture, porté chez M. Vien, directeur*, 20 mars 1790.
- 37 Pétition des élèves de l'Académie royale d'architecture, 26 avril 1790.
- 38 Réactions à la pétition des élèves de l'Académie d'architecture.
- 40 Doyen, *Observations à Messieurs les commissaires chargés d'examiner les statuts pour proposer ensuite les changements qu'on pourrait y faire*, 10 avril 1790.
- 41 Simon Miger, *Réflexions présentées au comité des commissaires de l'Académie de peinture*, mai 1790.
- 42 Simon Miger, *Réflexions lues au Comité de Messieurs les Commissaires de l'Académie*, mai 1790.
- 43 Simon Miger (?), *Proposition de statuts pour l'Académie royale de peinture et de sculpture*, juin 1790.

- 44 Décret de l'Assemblée nationale sur l'enlèvement des figures d'esclaves autour de la statue de Louis XIV place des Victoires, 19 juin 1790.
- 45 Jean-Jacques Caffieri, *Lettre à M. Bailly, maire de la ville de Paris*, sur les statues de la place des Victoires, 27 juin 1790.
- 46 *Adresse des représentants des Beaux-Arts à l'Assemblée nationale*, sur les statues de la place des Victoires 28 juin 1790.
- 47 Pierre Pasquier, *Adresse à l'Assemblée nationale*, sur les statuts de l'Académie, 1^{er} juillet 1790.
- 48 Jean-Baptiste Robin, Jacques-Louis David et Jean-Bernard Restout, *Mémoire sur l'Académie royale de Peinture et Sculpture par plusieurs membres de cette Académie*, 6 juillet 1790.
- 50 Jean-Bernard Restout, *Idées sur la conservation des productions des arts*, juillet 1790.
- 51 Louis-Pierre Deseine, *Réponse au Mémoire sur l'Académie Royale de Peinture et Sculpture, par plusieurs Membres de cette Académie*, 12 août 1790.
- 52 Joseph-Siffred Duplessis, *Mémoire sur les assemblées générales de l'Académie*, 7 août 1790.
- 53 Protestation de six officiers, 7 août 1790.
- 54 *Observations impartiales d'un amateur des arts*, août 1790.
- 55 Joseph-Siffred Duplessis, *Lettre à la Gazette nationale*, 6 septembre 1790.
- 56 Jean-Jacques Bachelier, *Mémoire sur l'école gratuite de dessin*.
- 57 Projets de décret sur les Académies à l'Assemblée nationale, débats du 16 août.
- 58 Projets de décret sur les Académies à l'Assemblée nationale, débats du 20 août.
- 59 Jacques Antoine Creuzé-Latouche, *Opinion sur le Jardin des Plantes et sur les académies*, 20 août 1790.
- 60 Antoine Boudon, *Motion présentée à l'Assemblée nationale*, 24 août 1790.
- 61 Décret de l'Assemblée nationale en faveur de l'école gratuite, 11 septembre 1790.
- 62 Antoine Renou, *Projet de supplique au roi*, 30 août 1790.
- 63 Antoine Renou, *Esprit des statuts et règlements de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 11 septembre 1790.
- 64 Simon Miger, *Lettre à l'Académie royale de Peinture et Sculpture*, 4 septembre 1790.
- 65 Simon Miger, Discours du 11 septembre 1790.
- 66 Louis-Pierre Deseine, *Observations sur les réformes que je crois nécessaires*, septembre octobre 1790.
- 67 Antoine Renou, *Lettre à l'Académie*, 18 septembre 1790.
- 68 *Adresse à l'Assemblée nationale par l'Assemblée délibérative*, 21 septembre 1790.

- 70 Extrait du Procès-verbal de l'Assemblée nationale du 21 septembre 1790.
- 71 Séance de l'Académie du 23 septembre.
- 72 Lettre des officiers de l'Académie aux réformateurs, 23 septembre 1790.
- 73 Séance de l'Académie du 25 septembre 1790.
- 74 Joseph-Marie Vien, Protestation contre ce qui s'est passé à l'Académie, 25 septembre 1790.
- 75 Arrêté de la Commune des arts du 29 septembre 1790.
- 76 Jacques Bouillard ?, *Projet pour la réforme de l'Académie*, octobre 1790.
- 77 Pétition de l'Académie royale de peinture et de sculpture (Assemblée délibérative) à l'Assemblée nationale du 6 octobre 1790.
- 78 Simon Miger, *Précis historique de ce qui s'est passé à l'Académie royale de peinture et de sculpture*, octobre 1790.
- 80 *Prospectus d'une souscription civique proposée aux Amis de la constitution*, pour l'exécution d'un tableau représentant le serment fait à Versailles dans un jeu de paume, 28 octobre 1790.
- 81 *Mémoire pour l'Académie de peinture et de sculpture extrait des procès-verbaux de ses assemblées*, 18 octobre 1790.
- 82 *Adresse à l'Assemblée nationale, par la presque totalité des officiers de l'Académie royale de peinture et de sculpture, auxquels se sont joints plusieurs académiciens*, 30 novembre 1790.
- 83 *Adresse de la majorité des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture à l'Assemblée nationale*, décembre 1790.
- 84 *Pétition motivée de la Commune des arts à l'Assemblée nationale pour en obtenir la plus entière liberté de génie*, décembre 1790.
- 85 Léonard Robin, *Rapport et projet de règlement général sur les concours pour tous monuments et ouvrages publics de la ville de Paris*, 22 décembre 1790.
- 86 *Lettre d'un amateur des beaux arts sur l'assemblée académique du 31 décembre 1790*, janvier 1791.
- 87 Hendrik Jansen, *Projet tendant à conserver les Arts en France, en immortalisant les événements patriotiques et les Citoyens illustres*, 14 janvier 1791.
- 88 *Projet de statuts pour l'Académie d'Architecture*, 24 janvier 1791.
- 90 Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'académie ou d'école publique et d'un système d'encouragement*, janvier 1791.
- 91 Décret du 30 janvier 1791.
- 92 Décret du 31 janvier 1791.
- 93 Vincent, *Lettre au comité de constitution*, 8 février 1791.
- 94 *Projet de statuts et règlements pour l'Académie centrale de peinture, sculpture, gravure et architecture*, février 1791.
- 95 *Projet de règlement pour l'Académie d'architecture*, 14 février 1791.

- 96 Assemblée délibérante, *Mode de distribution des encouragements pour les arts de peinture, sculpture et gravure*, 21 mars 1791.
- 97 *Adresse des officiers de l'Académie au comité de constitution*, 15 février 1791.
- 98 Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Suite aux considérations sur les arts du dessin*, ca 15 mars 1791.
- 100 *Précis motivé par les officiers de l'Académie royale*, 17 mars 1791.
- 101 *Projet de statuts et règlements pour l'Académie royale de peinture et de sculpture proposé par les officiers et plusieurs académiciens de ladite Académie*, février mars 1791.
- 102 Louis-Pierre Deseine, *Réfutation d'un projet de statuts et règlements*, ca 20 mars 1791.
- 103 Garnerey et Ollivier, *Mémoire et plan relatifs à l'organisation d'une école des Beaux-arts qui ont le dessin pour base, par une société d'artistes*, 22 mars 1791.
- 104 Jean-Baptiste Robin, *Plan pour la formation d'une société des arts du dessin à Paris*, 14 avril 1791.
- 105 Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Seconde suite aux Considérations sur les arts du dessin*, 18 avril 1791.
- 106 *Mémoire de l'Académie de peinture et de sculpture sur le concours ordonné par l'Assemblée nationale pour la statue de J. J. Rousseau, envoyé au Comité des pensions*, 23 avril 1791.
- 107 *Lettre d'un artiste à M.***, député à l'Assemblée Nationale, sur les nouveaux écrits qui ont rapports aux beaux Arts et aux Sociétés d'Artistes*, 20 mai 1791.
- 108 Charles Gaucher, *Lettre à M. Quatremère de Quincy, sur la gravure*, mai 1791.
- 110 Nicolas Colibert, Gerbet, Jean-Bernard Restout, *Adresse, mémoire et observations présentées à l'assemblée nationale par la commune des arts qui ont le dessin pour base*, mai 1791.
- 112 Pierre-François Basan, Charles Gaucher et Nicolas Ponce, *Adresse à l'assemblée Nationale, par les graveurs et propriétaires de planches gravées, suivie d'un Mémoire qui développe les principes sur lesquels est fondée leur demande, d'un Projet de Décret sur ces mêmes principes*, 31 mai 1791.
- 113 Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Réflexions nouvelles sur la gravure*, juin 1791.
- 114 Jean-Antoine Houdon, *Lettre et Réflexions sur les concours*, 5 juin 1791.
- 116 Antoine Renou, *Réfutation de la seconde suite aux considérations sur les arts de dessin, par M. Quatremère de Quincy*, juillet 1791.
- 117 Louis-Pierre Deseine, *Considérations sur les académies, et particulièrement sur celles de peinture, sculpture et architecture, présentées à l'Assemblée nationale*, juillet 1791.

- 118 Réception des élèves de l'École gratuite à l'Assemblée nationale, 12 juillet 1791.
- 120 *Adresse à l'Assemblée nationale par la Commune des arts qui ont le dessin pour base*, 9 août 1791.
- 121 Alexandre de Beauharnais, *Réponse à l'adresse de la Commune des arts*, 11 août 1791.
- 122 Antoine Renou, *Observations à Messieurs du Comité de constitution sur la pétition des artistes de Paris, adressée le 10 août 1791 à l'Assemblée nationale et envoyée par elle audit Comité*.
- 123 David, Lettre dans la *Chronique de Paris*, 16 août 1791.
- 124 Lettre de M. Jean-Bernard Restout de l'Académie de peinture et sculpture à l'Assemblée nationale, 17 août 1791.
- 125 Lettre de M. David de l'Académie de peinture et sculpture à l'Assemblée nationale, 19 août 1791.
- 126 Pierre-Nicolas Beauvallet, Jacques-Louis David, Jean-Antoine Giroust, Pierre Pasquier, Jean-Bernard Restout, *Pétition à l'Assemblée nationale par plusieurs membres de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, 20 août 1791.
- 127 Rapport de Bertrand Barère, débats à l'Assemblée nationale et décret sur l'ouverture du Salon, 21 août 1791.
- 128 Arrêté du Directoire de Paris sur l'organisation de l'exposition, 24 août 1791.
- 129 Débats à l'Assemblée nationale et *Décret sur le soutien des arts de Peinture, Sculpture et Gravure*, 17 septembre 1791.
- 130 Commentaire du décret dans les *Lettres analytiques, critiques et philosophiques, sur les tableaux du Sallon*, septembre 1791.
- 131 Articles de Charles Villette dans la *Chronique de Paris*, 23 septembre-15 octobre 1791.
- 132 Bertrand Barère, *Discours en faveur de l'acquisition par l'Assemblée nationale du Serment du Jeu de Paume*, 28 septembre 1791.
- 133 *Réclamation des Artistes non académiciens à l'Assemblée législative et débats à ce propos*, 19 octobre 1791.
- 134 *Pétition par l'Académie de Peinture et Sculpture*, 5 Novembre 1791.
- 135 Condorcet, Article sur la séance de l'Assemblée nationale du samedi 5 novembre 1791, *Journal de Paris*, 6 novembre 1791.
- 136 Antoine Renou lettre à Vergniaud, 7 novembre 1791.
- 137 Félix Le Comte, *Discours dans l'assemblée extraordinaire des Membres et Agréés*, 8 Novembre 1791.
- 138 Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Rapport sur la pétition des artistes du 19 octobre dernier*, 14 novembre 1791.
- 139 Jean-Jacques Bachelier, *Mémoire sur l'origine, les progrès et la situation de l'École royale gratuite de dessin, chargée de l'instruction de 1500 Élèves*, automne 1791.
- 140 Gilbert Romme, *Rapport à l'Assemblée législative* 29 novembre 1791.

- 141 Huet-Froberville, *Opinion sur le rapport du Comité d'instruction publique et sur la pétition des Artistes*, fin novembre 1791.
- 142 *Adresse à l'assemblée nationale par les artistes non académiciens pétitionnaires*, 1^{er} décembre 1791.
- 143 Séance du 3 décembre 1791 et Décret de l'Assemblée nationale.
- 144 Kersaint, *Discours sur les monuments publics*, 15 février 1792.
- 145 Antoine Renou, *Lettre à M. Huet-Froberville*, 16 février 1792.
- 146 *Pétition des souscripteurs de l'école gratuite*.
- 147 *Pétition présentée par les Artistes réunis de la Commune des arts, et du Point-Central des Arts et Métiers, à l'Assemblée Nationale*. 18 mars 1792.
- 148 *Pétition présentée à l'Assemblée nationale par les artistes composant la Société de la Commune des arts et celle du Point central des arts et métiers* 6 mai 1792.
- 150 Antoine Renou, *Adresse à l'Assemblée Nationale relativement aux patentes pour les Lettres, les Sciences et Beaux-Arts* 23 mai 1792.

ANNEXE 2

Chronologie

Événements politiques ayant des résonances sur les affaires artistiques	Événements artistiques	Discours et écrits concernant les arts
1789		
<p>5 mai Réunion des états généraux</p> <p>17 juin Les députés aux états généraux se proclament Assemblée nationale constituante</p> <p>20 juin Serment du jeu de paume</p> <p>14 juillet Prise de la Bastille</p> <p>16 juillet Louis XVI rappelle Necker</p> <p>4 août Abolition des privilèges par l'Assemblée nationale</p> <p>26 août Adoption de la Déclaration des droits de l'homme par l'Assemblée nationale</p>	<p>25 août Ouverture du Salon</p>	

<p>1^{er} octobre Achèvement de la rédaction de dix- neuf articles constitutionnels</p> <p>6 octobre Retour de la cour à Paris</p> <p>3 novembre Lettres patentes de Louis XVI entérinant la Déclaration des droits de l'homme et les dix-neuf articles constitutionnels</p>	<p>7 septembre Offrandes faites à l'Assemblée nationale par les dames artistes</p> <p>3 octobre Refus par les académiciens d'une réception posthume de Drouais, élève de David</p>	<p>12 septembre <i>Le vœu des artistes</i></p> <p>20 novembre Simon- Charles Miger, <i>Lettre à M. Vien</i></p> <p>28 novembre Simon- Charles Miger, <i>Discours lu par M. Miger</i></p> <p>1^{er} décembre Rapport de Vien à Saint-Priest</p> <p>4 décembre Lettre anonyme aux académiciens</p> <p>5 décembre <i>Demande faite à l'Académie par ses membres soussignés et réponse des officiers</i></p>
--	--	--

	14 décembre 1 ^{ère} assemblée des académiciens réclamants	
	19 décembre 2 ^{ème} assemblée des académiciens réclamants	19 décembre <i>Mémoire</i> de Pasquier 19 décembre <i>Discours</i> de Restout
1790		
	14 janvier 3 ^{ème} assemblée des académiciens réclamants	14 janvier Première lettre des académiciens réclamants à Vien 14 janvier Deuxième lettre des académiciens réclamants à Vien
	18 janvier 4 ^{ème} assemblée des académiciens réclamants	18 janvier <i>Réclamation de</i> <i>Messieurs les</i> <i>académiciens non</i> <i>officiers de l'Académie</i> <i>royale de peinture</i>
	27 janvier 5 ^{ème} assemblée des académiciens réclamants	18 janvier Troisième lettre des académiciens réclamants à Vien
	5 février Comité des officiers de l'Académie	30 janvier <i>Demande</i> <i>présentée par les</i> <i>académiciens</i> 5 février <i>Réponse aux</i> <i>observations des</i> <i>académiciens par les</i> <i>officiers de l'Académie</i>
		6 février Article dans la <i>Chronique de Paris</i>

		12 février Duplessis Lettre aux auteurs de la <i>Chronique de Paris</i>
	22 février Assemblée des académiciens réclamants	24 février Lettre de Cuvillier à Charles- Nicolas Cochin 24 février Adresse des académiciens réclamants à la Commune de Paris 25 février Délibération de l'assemblée des représentants de la Commune de Paris 26-27 février <i>Discours des membres de l'Académie réclamants contre les statuts à Messieurs les officiers</i>
	27 février Assemblée générale de l'Académie	27 février Joseph- Marie Vien, <i>Discours lu à l'Académie</i> 3 mars <i>Observations sur les propositions contenues dans le discours de Monsieur Vien</i>
	6 mars Élection de commissaires pour la réforme des statuts, députation des agréés	6 mars <i>Discours des agréés de l'Académie royale de peinture</i> 20 mars Mémoire des agréés : À Messieurs les officiers ... porté chez M. Vien, directeur 26 mars Article dans le <i>Journal Général de France</i>

<p>19 juin Décret de l'Assemblée nationale sur l'enlèvement des figures d'esclaves autour de la statue de Louis XIV de la place des Victoires</p>	<p>5 juin Lecture des statuts rédigés par les commissaires</p> <p>22 juin Rejet par une majorité des statuts proposés</p> <p>26 juin Pajou et Vincent élus secrétaires des assemblées de l'Académie</p>	<p>10 avril Mémoire de Doyen</p> <p>Mai 1790 Miger, <i>Premières Réflexions sur la réforme des statuts</i></p> <p>Mai 1790 Miger, <i>Secondes Réflexions sur la réforme des statuts</i></p> <p>Juin 1790 [Miger ?] <i>Proposition de statuts pour l'Académie royale de Peinture et de Sculpture</i></p> <p>27 juin <i>Lettre de M. Caffieri, sculpteur du Roi, à M. Bailly, maire de la ville de Paris</i></p> <p>28 juin <i>Adresse des représentants des Beaux-Arts à l'Assemblée nationale</i></p>
---	---	---

<p>31 août Affaire de Nancy. Le jeune Désilles blessé à mort</p> <p>4 septembre L'Assemblée nationale accorde une subvention à l'École gratuite de Bachelier</p> <p>21 septembre L'Assemblée nationale demande à l'Académie de peinture et de sculpture de lui soumettre des statuts réformés</p>	<p>12 septembre Pajou élu président suppléant des assemblées délibérantes</p>	<p>Août ou septembre 1790 Deseine, <i>Observations sur les réformes que je crois nécessaires</i></p> <p>Septembre 1790 (premier projet daté du 30 août) Antoine Renou, Projet de supplique au roi</p> <p>4 septembre Miger, Lettre à l'Académie royale de peinture et sculpture</p> <p>6 septembre Lettre de Duplessis à la <i>Gazette nationale</i></p> <p>11 septembre Antoine Renou, <i>Esprit des statuts et règlements de l'Académie royale de peinture et de sculpture</i></p> <p>11 septembre Miger, Discours à l'Académie</p> <p>18 septembre Renou, Lettre à l'Académie</p> <p>21 septembre <i>Adresse à l'Assemblée nationale</i> par les académiciens réformateurs</p>
---	---	---

	<p>23 septembre Résolution des officiers de cesser de participer aux assemblées délibérantes</p> <p>25 septembre Séance de l'Académie et coup de force des réformateurs</p> <p>27 septembre Les agrés admis dans les réunions de l'Assemblée délibérante</p> <p>27 septembre Fondation de la Commune des arts</p>	<p>23 septembre Lettre des officiers de l'Académie aux réformateurs</p> <p>25 septembre <i>Protestation de M. Vien</i></p> <p>Début octobre 1790 Bouillard, <i>Projet pour la réforme de l'Académie</i></p> <p>Première semaine d'octobre 1790 Miger, <i>Précis historique de ce qui s'est passé à l'Académie royale de peinture et de sculpture</i></p> <p>6 octobre <i>Pétition de l'Académie royale de peinture et de sculpture à l'Assemblée nationale</i></p> <p>18 octobre <i>Mémoire pour l'Académie de peinture et de sculpture</i></p>
--	---	---

<p>21 décembre Décret de l'Assemblée nationale pour élever une statue en l'honneur de Jean-Jacques Rousseau</p>	<p>22 octobre L'Assemblée délibérante soumet son mémoire à l'Assemblée nationale</p> <p>24 octobre Achèvement du projet des officiers <i>Adresse à l'Assemblée nationale, par la presque totalité des officiers de l'Académie royale de peinture et de sculpture, auxquels se sont joints plusieurs académiciens</i></p> <p>28 octobre Achèvement du projet de l'Assemblée délibérante <i>Adresse et projet de statuts et règlements pour l'Académie centrale de peinture, sculpture, gravure et architecture</i></p>	<p>Novembre 1790 – janvier 1791 <i>Pétition motivée de la Commune des arts à l'Assemblée nationale pour en obtenir la plus entière liberté de génie</i></p> <p>22 décembre (publication 1791) Léonard Robin, <i>Rapport et projet de règlement général sur les concours pour tous monuments et ouvrages publics de la ville de Paris</i></p>
---	---	--

		<i>Lettre d'un amateur des arts sur l'assemblée académique du 31 décembre 1790</i>
1791		
30 et 31 janvier Décrets de l'Assemblée nationale sur le tableau de Désilles et sur les commandes aux artistes		<p>Janvier 1791 Quatremère de Quincy, <i>Considérations sur les arts du dessin</i></p> <p>14 janvier Hendrik Jansen, <i>Projet tendant à conserver les Arts</i></p> <p>Février 1791 Publication du <i>Projet de statuts et règlements pour l'Académie centrale de peinture, sculpture, gravure et architecture</i></p> <p>14 février <i>Adresse à l'Assemblée nationale, par les membres de l'Académie d'architecture soussignés</i></p> <p>15 février <i>Adresse des officiers au comité de constitution</i></p>

<p>17 mars Décret d'Allarde supprimant les corporations</p> <p>2 avril 1791 Mort de Mirabeau</p> <p>4 avril 1791 Décret de l'Assemblée nationale pour transformer l'église Sainte-Geneviève en Panthéon français</p>		<p>Mars 1791 Publication du <i>Projet de statuts et règlements pour l'Académie royale de peinture et de sculpture proposé par les officiers et plusieurs académiciens de ladite Académie</i></p> <p>Mars 1791 Deseine, <i>Réfutation d'un projet de statuts et règlements</i></p> <p>17 mars <i>Précis motivé par les officiers de l'Académie royale</i></p> <p>22 mars Quatremère de Quincy, <i>Suite aux Considérations sur les arts du dessin</i></p> <p>22 mars Garnerey et Ollivier, <i>Mémoire et plan relatifs à l'organisation d'une école des Beaux-arts qui ont le dessin pour base, par une société d'artistes</i></p> <p>14 avril Robin, <i>Plan pour la formation d'une société des arts du dessin à Paris</i></p>
--	--	---

<p>29 avril Démission du comte d'Angiviller qui émigre</p>		<p>18 avril Quatremère de Quincy, <i>Seconde suite aux Considérations sur les arts du dessin</i></p> <p>23 avril <i>Mémoire de l'Académie de peinture et de sculpture sur le concours ordonné par l'Assemblée nationale pour la statue de J.-J. Rousseau</i></p> <p>Avril-mai 1791 <i>Restout, Adresse, mémoire et observations présentées à l'assemblée nationale par la commune des arts qui ont le dessin pour base</i></p> <p>Avril-mai 1791 <i>Gaucher, Lettre à M. Quatremère de Quincy, sur la gravure</i></p> <p>20 mai <i>Lettre d'un artiste à M.***, député à l'Assemblée Nationale, sur les nouveaux écrits qui ont rapports aux beaux-arts et aux sociétés d'artistes</i></p> <p>31 mai <i>Basan, Gaucher, Ponce, Adresse à l'Assemblée nationale, par les graveurs et propriétaires de planches gravées</i></p>
--	--	---

<p>14 juin Loi Le Chapelier interdisant les associations professionnelles</p> <p>21 juin Tentative de fuite du roi, arrêté à Varennes le 22 juin</p> <p>12 juillet Réception des élèves de l'école gratuite par l'Assemblée nationale</p> <p>17 juillet Fusillade du Champ-de-Mars</p>		<p>Juin 1791 Quatremère de Quincy, <i>Réflexions nouvelles sur la gravure</i> 5 juin Houdon, <i>Réflexions sur les concours</i></p> <p>20 juin Antoine Renou, <i>Réfutation de la seconde suite aux considérations sur les arts de dessin, par M. Quatremère de Quincy</i></p> <p>Juillet 1791 Deseine, <i>Considérations sur les académies, et particulièrement sur celles de peinture, sculpture et architecture, présentées à l'Assemblée nationale</i></p> <p>9 août Adresse à l'Assemblée nationale par la Commune des arts qui ont le dessin pour base</p>
--	--	--

<p>21 août Rapport de Barère, et décret sur l'ouverture à tous du Salon</p> <p>24 août Arrêté du Directoire de Paris sur l'organisation de l'exposition</p> <p>3 septembre Vote par l'Assemblée nationale de la constitution</p>		<p>9 août Réponse du président de l'Assemblée nationale Alexandre de Beauharnais</p> <p>10 août Antoine Renou, <i>Observations à Messieurs du Comité de constitution</i>, publiées le 16 août</p> <p>16-17 août Jacques-Louis David, Lettre dans la <i>Chronique de Paris</i></p> <p>17 août Restout, Lettre à l'Assemblée nationale</p> <p>19 août David, Lettre à l'Assemblée nationale</p> <p>20 août Pétition à l'Assemblée nationale par plusieurs membres de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture</p>
--	--	--

<p>13 septembre Acceptation par Louis XVI de la constitution</p> <p>17 septembre Décret de l'Assemblée nationale sur le soutien des arts de Peinture, Sculpture et Gravure</p> <p>10, 11 et 19 septembre Talleyrand, <i>Rapport sur l'instruction publique, fait au nom du Comité de Constitution à l'Assemblée nationale</i></p>	<p>15 septembre Ouverture du Salon</p>	<p>Fin septembre Commentaire du décret sur le Salon dans les <i>Lettres analitiques, critiques et philosophiques, sur les tableaux du Sallon</i></p> <p>28 septembre Barère, Discours en faveur de l'acquisition par l'Assemblée nationale du <i>Serment du Jeu de Paume</i> de David</p> <p>Septembre ou octobre 1791 Bachelier, <i>Mémoire sur l'origine, les progrès et la situation de l'École royale gratuite de dessin, chargée de l'instruction de 1 500 élèves</i></p>
---	--	--

<p>1^{er} Octobre Réunion de l'Assemblée nationale législative</p> <p>30 octobre Première réunion du comité d'Instruction publique</p>	<p>19 octobre Réclamation des artistes non académiciens à l'Assemblée législative</p>	<p>5 novembre <i>Pétition par l'Académie de peinture et sculpture, lue à la barre de l'Assemblée nationale</i></p> <p>6 novembre Condorcet, Article sur la séance de l'Assemblée nationale du samedi</p> <p>5 novembre</p> <p>7 novembre Lettre d'Antoine Renou à Vergniaud</p> <p>8 novembre <i>Discours de M. Le Comte</i></p> <p>14 novembre <i>Rapport de M. Quatremère sur la pétition des artistes</i></p> <p>29 novembre Romme, Rapport à l'Assemblée législative</p>
--	---	--

<p>3 décembre Décret de l'Assemblée nationale sur la composition du jury</p> <p>15 décembre Arrêté du département de Paris en faveur du projet de Kersaint</p>		<p>Fin novembre <i>Opinion de M. Huet-Froberville, député ... sur le rapport du Comité d'instruction publique et sur la pétition des artistes</i></p> <p>1^{er} décembre <i>Adresse à l'assemblée nationale par les artistes non académiciens pétitionnaires</i></p>
1792		
<p>12 février 1792 Discours prononcé par les commissaires du département de Paris pour les monuments publics, à l'Assemblée nationale</p>		<p>1^{er} trimestre 1792 <i>Pétition des souscripteurs de l'école gratuite</i></p> <p>15 février Kersaint, <i>Discours sur les monuments publics</i></p> <p>16 février Renou, <i>Lettre ... à M. Huet-Froberville (rédigée en décembre)</i></p> <p>18 mars <i>Pétition présentée par les Artistes réunis de la Commune des arts, et du Point-Central des Arts et Métiers, à l'Assemblée Nationale</i></p>

<p>20 avril Déclaration de la guerre au roi de Bohême et de Hongrie</p> <p>20 et 21 Avril 1792 Condorcet, <i>Rapport et projet de décret sur l'organisation générale de l'instruction publique, présenté à l'Assemblée nationale</i></p> <p>20 juin Invasion des Tuileries par les sections</p> <p>11 juillet Proclamation de la patrie en danger</p> <p>25 juillet Manifeste du duc de Brunswick</p> <p>10 août Insurrection parisienne et chute de la monarchie</p>		<p>6 mai Pétition présentée à l'Assemblée nationale par les artistes composant la Société de la Commune des arts et celle du Point central des arts et métiers</p> <p>15 mai Renou, Adresse à l'Assemblée Nationale relativement aux patentes pour les Lettres, les Sciences et Beaux-Arts</p>
---	--	--

ANNEXE 3

Les protagonistes des débats

Nous avons jugé nécessaire de présenter dans ces pages les noms des artistes qui ont pris parti dans les débats. Nous commençons par une liste des membres de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture à la fin de l'année 1789. Puis nous indiquons les artistes qui ont demandé un changement des statuts et qui ont participé aux réunions des académiciens réclameurs, suivis de ceux qui, après le discours de Vien, sont restés dans l'opposition.

Nous donnons ensuite la liste des officiers et académiciens qui ont souscrit au projet des officiers. Nous ne disposons pas de celle des artistes qui étaient favorables à l'Académie centrale. Il est probable que plusieurs sont restés neutres. Nous donnons aussi la liste des signataires de motions contre la constitution du jury telle que l'avait votée l'Assemblée nationale en septembre 1791, celle des académiciens et agrégés réconciliés, et enfin celle des premiers membres de l'Institut. Il est à noter que les premiers professeurs de l'école des Beaux-Arts sont les anciens professeurs de l'Académie. On pourra ainsi suivre les prises de position de chacun.

LISTE DES ACADÉMICIENS EN DÉCEMBRE 1789

Cette liste est tirée de l'*Almanach royal* de 1790, publié dans le courant du mois de décembre 1789. Elle comprend les officiers (y compris les amateurs) et les académiciens, dans l'ordre de leur recrutement. Les agrégés ne figuraient pas dans l'*Almanach*, aussi avons-nous ajouté la liste des agrégés dressée par Renou et publiée à la fin du *Projet de statuts et règlements pour l'Académie royale de peinture et de sculpture proposé par les officiers et plusieurs académiciens de ladite Académie* du mois de février ou mars 1791, il y indique leur date d'agrément, que nous avons conservée.

La composition de l'Académie n'est que peu modifiée durant les années de la monarchie constitutionnelle. Parmi les officiers, des promotions ont lieu pour remplacer les morts, et deux agrégés (Deseine et

Forty) se sont fait recevoir, mais l'Académie a interrompu ses recrutements et même l'élection d'officiers en attendant d'être fixée sur ses nouveaux statuts. C'est ce qu'elle écrit le 6 août 1791 à un prétendant à une charge d'amateur pour remplacer le baron de Bezenval : « l'Académie, dans l'attente d'un décret de l'Assemblée nationale sur son organisation, a suspendu la nomination de tous nouveaux officiers »¹. Ce n'est que le 7 juin 1792 qu'elle pourvoit aux places vacantes.

L'*Almanach royal* donne les différentes fonctions et les titres d'honneur que certains académiciens ont obtenus, ainsi que leur adresse. Nous n'avons pas conservé ces indications, sinon pour les académiciens résidant à l'étranger qui ne participent donc pas aux débats parisiens. Figurent aussi les lettres P. pour peintre, S. pour sculpteur, G. pour graveur. Nous avons ajouté une subdivision, P. indique les peintres d'histoire et Pg. les peintres de différents genres (paysages, portraits, scènes de la vie quotidienne, animaux, fleurs et objets), nous avons aussi indiqué les prénoms des artistes.

Nous signalons les décès qui ont eu lieu entre décembre 1789 et août 1792, et les promotions d'officiers.

Académie royale de Peinture et de Sculpture
Le Roi Protecteur,
Le Comte d'Angiviller

Directeur & Chancelier et recteur

Joseph Marie Vien.

Recteurs

Étienne Jaurat, P.
(mort 14 décembre 1789).

Christophe Gabriel Allegrain S. (vété-
ran, 2 juin 1792)
Louis Lagrenée l'aîné, P.

Adjoint à recteur

Étienne Falconet, S. (promu recteur
en janvier 1790, mais obtient la

vétérance en raison de sa paraly-
sie, mort 25 janvier 1791).
Clément Louis Belle, P. (recteur jan-
vier 1790).

Honoraires Amateurs

Le duc de Bouillon.
Barthélémy-Augustin Blondel
d'Azincourt.

Le baron de Bezenval (mort le 2 juin
1791).
L'abbé de Saint Non (mort le
25 novembre 1791).

¹ *Procès-verbaux de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, t. X, p. 125.

Le duc de Rohan-Chabot.
Le comte d'Affry.

Le comte de Brehan.
Le marquis d'Aguesseau.

Honoraire Associés libres

Le comte de Choiseul-Gouffier.
Le maréchal de Ségur.
Le marquis de Turpin.
Le Baron d'Anthon.
Le comte de Paroy.

Philippe Laurent de Joubert (mort le
30 mars 1792).
Laurent Grimod de la Reynière.
Le baron de Breteuil.

Ancien Professeur

Jean-Baptiste-Cyprien d'Huez, S.

Professeurs

Augustin Pajou, S. trésorier (promu
adjoint à recteur en janvier 1790,
recteur 7 juin 1792).
Charles Amédée Philippe Vanloo, P.
(promu adjoint à recteur en jan-
vier 1790).
Jean-Jacques Bachelier, P. (promu
adjoint à recteur le 7 juin 1792).
Jean-Jacques Caffieri, S. (mort le
21 juin 1792).

Gabriel François Doyen, P.
Nicolas Guy Brenet, P. (mort le
21 février 1792).
Charles-Antoine Bridan, S.
Jacques Durameau, P.
Étienne Pierre Gois, S.
Jean-Jacques Lagrenée le jeune, P.
Louis-Philippe Mouchy, S.
Pierre Berruer, S.

Adjoints à Professeurs

François Guillaume Ménageot, P. à
Rome (promu professeur en jan-
vier 1790).
Félix Le Comte, S. (promu professeur
le 7 juin 1792).
Pierre Julien, S. (promu professeur
en janvier 1790).

Joseph Benoît Suvée, P. (promu pro-
fesseur le 30 mars 1792).
François Vincent, P. (promu profes-
seur le 7 juin 1792).
Louis Simon Boizot, S.

Professeur pour l'Anatomie

Jean-Joseph Suë.

Professeur pour la Perspective

Pierre Antoine de Machy, Pg.

Conseillers

Alexandre Roslin, Pg.
Charles-Nicolas Cochin, G. Secrétaire
Perpétuel (mort le 29 avril 1790).
Joseph Siffred Duplessis, Pg.

Hubert Robert, Pg.
Guillaume Voiriot, Pg.
Jean-Georges Wille, G.
Gérard Van Spaendonck, Pg.

Adjoint à Professeur pour l'Anatomie

Jean-Joseph Sue fils.

Adjoint à secrétaire

Antoine Renou, P. (secrétaire, avril 1790).

Académiciens

- Jacques Guay, G. en pierres fines.
 Jacques-Nicolas Tardieu, G. (mort le 9 juillet 1791).
 Nicolas Henri Jaurat de Bertry, P.
 Giuseppe Baldrighi, P. à Parme.
 Nicolas François Gillet, S. (mort le 7 février 1791).
 Marie-Thérèse Reboul, madame Vien.
 Jacques Nicolas Juliard Pg. (mort le 19 avril 1790).
 Salvador Carmona, G.
 Antoine Favray, Pg. à Malte.
 François Joseph Casanova, Pg. à Vienne.
 Henri Horace Roland Delaporte, Pg.
 Jean-Baptiste Descamps Pg. à Rouen (mort le 14 août 1791).
 Michel Bruneau Bellengé Pg.
 Pierre Narcisse Guérin, P.
 Philippe Jacques Louthembourg, Pg. à Londres.
 Jean-Baptiste Huet, Pg.
 Jean-Baptiste Greuze, Pg.
 Charles Louis Clérisseau, Pg.
 Pierre Pasquier, P. en miniature.
 Jean-Bernard Restout, P.
 Anne Vallayer-Coster, Pg.
 Jean-Charles Levasseur, G.
 Charles de Wailly de l'Académie Royale d'architecture.
 Carlo Antonio Porporati, G. à Turin.
 Nicolas René Jollain, P.
 Louis Simon Lempereur, G.
 Johann Gotthard Müller, G. à Stuttgart.
 Jacques Firmin Beauvarlet, G.
 Pierre-Simon-Benjamin Duvivier, G. en médailles (élu conseiller le 7 juin 1792).
 Louis Jacques Cathelin, G.
 Jean Antoine Houdon, S. (élu professeur adjoint le 7 juin 1792).
- Simon Charles Miger G.
 Claude Dejoux, S. (élu professeur adjoint le 7 juin 1792).
 Martin Claude Monot, S.
 Jean-Baptiste Weyler, P. en miniature (mort le 25 juillet 1790).
 Antoine-François Callet, P.
 Jean Simon Berthélemy, P. (élu professeur adjoint le 7 juin 1792).
 Johann Jakob Georg Haas, G. à Copenhague.
 Jean François Hue, Pg. (élu conseiller le 7 juin 1792).
 Piat Joseph Sauvage, Pg.
 Élisabeth Louise Vigée-Lebrun, P.
 Adélaïde Labille-Guiard, Pg.
 Jacques-Louis David, P. (élu professeur adjoint le 7 juin 1792).
 Jean-Baptiste Regnault, P. (élu professeur adjoint le 7 juin 1792).
 Jean-Joseph Taillasson, P.
 Adolf Ulrik Wertmüller, Premier Peintre de Sa Majesté le Roi de Suède.
 César Vanloo, P. à Rome.
 Jean-Jacques Le Barbier, P.
 Jean-Baptiste Stouf, S.
 Jean Joseph Foucou, S.
 Antoine Vestier, Pg.
 Ignaz Sebastian Klauber, G.
 Pierre Peyron P.
 Louis-Nicolas de Lespinnasse, Pg.
 Jean-Charles Nicaise Perrin, P.
 Pierre Henry de Valenciennes, Pg.
 Dominique Vivant Denon, G.
 Johann Martin Preisler, G. à Copenhague.
 Jean-Antoine-Théodore Giroust, P.
 Jean-Laurent Mosnier, Pg.
 François Dumont, P. en miniature.

Louis Simon Boquet, S.
Jean-Michel Moreau, G.
Jean François Légillon, Pg.
Corneille Van Spaendonck, Pg.
Marie Marc-Antoine Bilcoq, Pg.
Étienne de Lavallée-Poussin, P.

Jean-Baptiste Giraud, S.
Nicolas Delaunay, G. (mort le
22 mars 1792).
Anicet Charles Gabriel Lemonnier, P.
Nicolas-André Monsiau, P.

Agréés

Michel Adrien Portien Pg. (1752).
François Bruno Deshays, Pg. (1764).
Robert Strange, G. à Londres (1764).
Jean Honoré Fragonard, P. (1765).
Charles Monnet, P. (1765).
Michel Honoré Bounieu, P. (1767).
Pierre Adolphe Hall, P. Peintre en
miniature (1769).
Augustin de Saint-Aubin, G. (1771).
Guillaume Martin, P. (1772).
Jean-Baptiste-Claude Robin, P. (1773).
Michel Claude dit Clodion, S. (1774).
Pascal Pierre Molès, G. (1774).
Pierre-Alexandre Wille le fils, Pg.
(1774).
Jean-Pierre Houël, Pg (1779).
Johann Tobias Sergel, S. à Stockholm
(1779).
Jean Hippolyte Bardin, P. à Orléans
(1779).
Simon Bernard Lenoir, Pg. (1779).
Hendrick de Cort, P. (1781).
Jean-Marie d'Araynes, P. (1781).
Philibert-Louis Debucourt, Pg. (1782).
Philippe-Laurent Roland, S. (1782).

Benoît Louis Henriquez, G. (1782).
Charles Eschard, Pg. (1783).
Simon Julien, P. (1783).
Jean-Guillaume Moitte, S. (1783).
Jean-Louis Demarne, Pg. (1783).
Charles-François Nivard, Pg. (1784).
Charles-Clément Bervic, G. (1784).
Nicolas-Antoine Taunay, Pg. (1784).
René Milot, S. (1785).
Jean Massard G. (1785).
Louis Pierre Deseine, S. (1785) (reçu
le 26 mars 1791).
François Nicolas Delaistre, S. (1786).
Barthélémy Blaise S. (1788).
Jean-Baptiste Tierce Pg. (1788).
Jacques Bouillard, G. (1788).
Jean-Jacques Forty, P. (1789) (reçu le
25 juin 1791).
Guillaume Boichot, S. (1789).
Augustin Félix Fortin, S. (1789).
Antoine-Denis Chaudet, S. (1789).
Pierre Joseph Lafontaine, Pg. (1789).
Carle Vernet fils, P. (1789).
Louis Gauffier, P. (1789).
Charles Édouard Chaise, P. (1789).
Pierre-Nicolas Beauvallet, S. (1789).

LES RÉCLAMANTS

Signataires de la demande du 5 décembre 1789

Jacques-Firmin Beauvarlet, G.
Jean Simon Berthélemy, P.
Louis Simon Boquet, S.
Antoine-François Callet, P.
Jacques-Louis David, P.
Nicolas Delaunay, G.
Jean-Antoine-Théodore Giroust, P.
Pierre Narcisse Guérin, P.
Nicolas René Jollain, P.

Ignaz Sebastian Klauber, G.
Louis Simon Lempereur, G.
Jean-Jacques Le Barbier, P.
Jean-Charles Lasseur, G.
Simon Charles Miger G.
Martin Claude Monot, S.
Pierre Pasquier, P. en miniature.
Jean-Baptiste Regnault, P.
Henri Horace Roland Delaporte, Pg.

Piat Joseph Sauvage, Pg.
Jean-Joseph Taillasson, P.
Antoine Vestier, Pg.

Pierre Henry de Valenciennes, Pg.
Charles de Wailly, architecte.

Les réclamants signataires des procès-verbaux décembre 1789-février 1790

Sont mentionnés avec un astérisque ceux qui n'ont assisté qu'à une seule séance.

Peintres d'Histoire

Jean Simon Berthélemy.
Antoine-François Callet.
Jacques-Louis David.
Jean-Antoine-Théodore Giroust.
Nicolas René Jollain.
Jean-Jacques Le Barbier.

Nicolas-André Monsiau.
*Jean-Charles Nicaise Perrin.
Jean-Baptiste Regnault.
Jean-Bernard Restout.
Jean-Joseph Taillasson.

Peintre de Portraits

Antoine Vestier.

Peintres d'animaux et d'objets

Jean-Baptiste Huet.
Nicolas-Henri Jeaurat de Bertry.

Henri Horace Roland Delaporte.
*Piat Joseph Sauvage.

Peintres de paysages

Jean François Hue.
*Nicolas-Jacques Julliard.

Pierre Henry de Valenciennes.

Peintre de genre

*Marie Marc-Antoine Bilcoq.

Graveurs

Jacques-Firmin Beauvarlet.
Louis-Jacques Cathelin.
Nicolas Delaunay.
Ignaz Sebastian Klauber.

Louis Simon Lempereur.
Jean-Charles Levasseur.
Simon-Charles Miger.
Jean-Michel Moreau.

Graveur en médailles

Pierre-Simon-Benjamin Duvivier.

Sculpteurs

*Louis Simon Boquet.
Jean Joseph Foucou.

Jean Antoine Houdon.
Martin Claude Monot.

Dessinateur

Louis-Nicolas de Lespinasse. Charles de Wailly

Miniaturistes

François Dumont. Pierre Pasquier.

Agréés se joignant aux réclamants

Peintres d'histoire

Jean-Baptiste-Claude Robin. Simon Julien.
Michel-Honoré Bounieu.

Peintres de paysages

Charles Eschard. Jean-Pierre Houël.

Peintres de genre

Philibert-Louis Debucourt. Michel Adrien Portien
François Nicolas Delaistre. Pierre-Alexandre Wille le fils.
Nicolas-Henri Jeaurat de Bertry.

Graveurs

Charles-Clément Bervic. Benoît Louis Henriquez.
Jacques Bouillard. Augustin de Saint-Aubin

Sculpteurs

Pierre-Nicolas Beauvallet. Jean-Guillaume Moitte.

Signataires de l'adresse
à la Commune de Paris février 1790

Académiciens

Louis Simon Boquet, S.	Jean-Jacques Le Barbier, P.
Antoine-François Callet, P.	Louis-Simon Lempereur, G.
Jacques-Louis David, P, président.	Jean-Charles Levasseur, G.
Louis-Nicolas de Lespinasse, Pg.	Simon-Charles Miger G.
Charles de Wailly, architecte.	Nicolas-André Monsiau, P.
Jean-Joseph Foucou, S.	Jean-Michel Moreau, G.
Jean-Antoine-Théodore Giroust, P.	Pierre Pasquier, P. en miniature.
Jean-Antoine Houdon, S.	Jean-Baptiste Regnault, P.
Jean-Baptiste Huet, Pg.	Jean-Bernard Restout, P.
Nicolas-René Jollain, P.	Henri Horace Roland Delaporte, Pg.
	Antoine Vestier, Pg.

Agréés

Pierre-Nicolas Beauvallet, S.	Jean-Pierre Houël, Pg.
Charles-Clément Bervic, G.	Ignaz Sebastian Klauber, G.
Jacques Bouillard, G.	Martin Claude Monot, S.
Nicolas Delaunay, G.	Jean-Baptiste-Claude Robin, P.
Charles Eschard, Pg.	Pierre Alexandre Wille le fils, Pg.
Benoît Louis Henriquez, G.	

COMMISSAIRES ÉLUS POUR LA RÉFORME DES STATUTS

Officiers

Augustin Pajou, S.	François André Vincent, P.
Duc de Rohan-Chabot.	Charles-Nicolas Cochin, G. (mort,
Jean-Jacques Bachelier, P.	remplacé par Alexandre Roslin,
Pierre Berruer, S.	Pg.)

Académiciens

Jean-Jacques Le Barbier, P.	Jean Simon Berthélemy, P.
Simon Charles Miger G.	
Jean Antoine Houdon, S.	Suppléant Jean-Baptiste Regnault, P.
Nicolas René Jollain, P.	
Jacques-Louis David, P. (refuse, rem- placé par Pierre Henry de Valen- ciennes, Pg.)	

SIGNATAIRES DE LA PROTESTATION MARS 1790

Académiciens

Jacques-Louis David, P.	Martin Claude Monot, S.
Jean-Bernard Restout, P.	Pierre Pasquier, P. en miniature.
	Jean-Antoine-Théodore Giroust, P.

Agréés

Jean-Baptiste-Claude Robin, P.	Charles Eschard, Pg. (repenti)
Benoît Louis Henriquez, G.	Jean-Louis Demarne, Pg. (repenti)
Pierre-Nicolas Beauvallet, S.	Philibert-Louis Debucourt, Pg.
Jacques Bouillard, G.	Simon Julien, P.

SIGNATAIRES DE L'ADRESSE DES REPRÉSENTANTS
DES BEAUX ARTS DU 28 JUIN 1790 ET
DU MÉMOIRE SUR L'ACADÉMIE DE PEINTURE

Jacques-Louis David, P.
Jean-Bernard Restout, P.
Simon Julien, P.
Jean-Baptiste-Claude Robin, P.
Charles Eschard, Pg. (désaveu le
30 juillet 1790).
Jean Massard, G.
Pierre-Nicolas Beauvallet, S.

Jacques Bouillard, G.
Benoît Louis Henriquez, G.
Pierre-Alexandre Wille le fils, Pg.
Martin Claude Monot, S.
Jean-Antoine-Théodore Giroust, P.
Jean-Baptiste Huet, Pg.
Pierre Pasquier, P. en miniature.

SIGNATAIRES DE L'ADRESSE À L'ASSEMBLÉE NATIONALE,
PAR LA PRESQUE TOTALITÉ DES OFFICIERS DE
L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE,
AUXQUELS SE SONT JOINTS PLUSIEURS
ACADÉMICIENS, NOVEMBRE 1790

Officiers²

Joseph Marie Vien, P., directeur et
recteur.
Christophe Gabriel Allegrain, S., recteur.
Louis Lagrenée l'aîné, P., recteur.
Clément Louis Belle, P., recteur.
Charles Amédée Philippe Van Loo, P.,
recteur-adjoint.
Jean-Jacques Bachelier, P., professeur.
Gabriel François Doyen, P., professeur.
Nicolas Guy Brenet, P., professeur.
Charles Antoine Bridan, S., professeur.
Jacques Durameau, P., professeur.
Étienne Pierre Gois, S., professeur.
Jean-Jacques Lagrenée le jeune, P.,
professeur.
Louis-Philippe Mouchy, S., professeur.
Pierre Berruer, S., professeur.

Pierre Julien, S., professeur.
Joseph-Benoît Suvée, P., professeur-
adjoint.
Félix Le Comte, S., professeur-adjoint.
Jean-Joseph Sue fils, professeur d'ana-
tomie.
Pierre Antoine de Machy, Pg., profes-
seur de perspective.
Alexandre Roslin, Pg., conseiller.
Joseph Siffred Duplessis, Pg.,
conseiller.
Hubert Robert, Pg., conseiller.
Guillaume Voiriot, Pg., conseiller.
Corneille Van Spaendonck, conseiller.
Antoine Renou, P., secrétaire per-
pétuel.
Jean-Joseph Sue fils, professeur-adjoint
pour l'anatomie.

² Les seuls officiers qui n'ont pas signé sont Jean-Jacques Caffieri, Augustin Pajou, François Vincent, Jean-Georges Wille et Louis Simon Boizot.

Académiciens

Nicolas François Gillet, S.	Piat Joseph Sauvage, Pg.
Madame Vien.	Jean-Baptiste Stouf, S.
Henri Horace Roland Delaporte, Pg.	Pierre Peyron, P.
Michel Bruno Bellengé, Pg.	Jean-Charles Nicaise Perrin, P.
Madame Vallayer-Coster.	François Dumont, P. en miniature.
Pierre-Simon-Benjamin Duvivier, G.	Corneille Van Spaendonck, Pg.
en médailles.	Étienne de Lavallée-Poussin, P.
Claude Dejoux, S.	

ADRESSE DE L'ASSEMBLÉE DES ARTISTES RÉUNIS,
 QUI ONT OBTENU LE DÉCRET DU 21 AOÛT, POUR LA
 LIBERTÉ DE L'EXPOSITION AU SALON DU LOUVRE,
 ENVOYÉE AU CORPS ÉLECTORAL, SUR LA NÉCESSITÉ DE
 NOMMER DES ARTISTES À LA DEUXIÈME LÉGISLATURE,
 IMPRIMÉ DE 4 P. IN-8^O 3

Lazare Bruandet, Pg. et G.	Châtelain.
Joseph Charles Marin.	Jean-Antoine-Théodore Giroust, P.
Jean-Bernard Restout, P.	Jean-Baptiste Thierrard, S.
Louis-Roland Trinquesse, Pg.	Pierre Royer (père et fils)é
Philippe Budelot, Pg.	Sébastien Chardin.
Simon Petit-Coupray, P.	Nicolas Lefebvre.
Nicolas Colibert, Pg. et G.	

SIGNATAIRES DE L'ACTE D'UNION DES OFFICIERS,
 ACADÉMICIENS ET AGRÉÉS DU 8 NOVEMBRE 1791

Joseph-Marie Vien, P.	Pierre Peyron, P.
Clément Louis Belle, P.	Jean-Charles Nicaise Perrin, P.
Charles Antoine Bridan, S.	Joseph-Benoît Suvée
Louis Lagrenée, P.	Étienne de Lavallée-Poussin, P.
Charles Amédée Philippe Vanloo, P.	Jacques-Firmin Beauvarlet ,G.
Étienne Pierre Gois, S.	Charles Eschard, Pg.
Alexandre Roslin, Pg.	Louis-Jacques Cathelin, G.
Joseph Siffred Duplessis, Pg.	Pierre Berruer, S.
Nicolas Henri Jeaurat de Bertry, P.	Louis-Philippe Mouchy, S.
Pierre Antoine de Machy, Pg.	Jean-Jacques Lagrenée, P.
Corneille Van Spaendonck, Pg.	Pierre Narcisse Guérin, P.
Henri Horace Roland Delaporte, Pg.	Félix Le Comte, S.
Guillaume Voiriot, Pg.	Simon Charles Miger, G.

³ Texte reproduit dans E. Charavay, *Procès-verbaux de l'élection des députés à l'Assemblée législative*, t. 2, 1894, p. 195.

Marie Marc-Antoine Bilcoq, Pg.	Pierre Joseph Lafontaine, Pg.
Charles Monnet, P.	Guillaume Boichot, S.
Antoine Renou, P.	Charles-Clément Bervic, G.
Jean-Baptiste Regnault, P.	Nicolas Delaunay, G.
Jean-Georges Wille, G.	Claude Dejoux, S.
Louis-Nicolas de Lespinasse, Pg.	Adélaïde Labille-Guiard, Pg.
François Dumont, P. en miniature.	Jean-Guillaume Moitte, S.
Nicolas-André Monsiau, P.	Simon-Bernard Le Noir Pg.
Nicolas René Jollain, P.	René Milot, S.
Jean Antoine Houdon, S.	Barthélémy Blaise S.
Jean Massard, G.	Simon Julien, P.
Corneille Van Spaendonck, Pg.	Henri Horace Roland Delaporte, Pg.
Jean Joseph Foucou, S.	Jean-Charles Levasseur, G.
Carle Vernet, P.	Jean Simon Berthélemy, P.
Antoine-Denis Chaudet, S.	Jean-Marie d'Araynes, P.
François-Nicolas Delaistre, S.	Louis Simon Boquet, S.
Jean-Pierre Houël, Pg.	Anicet Charles Gabriel Lemonnier, P.
Charles-François Nivard, Pg.	François-André Vincent, P.
Louis Simon Lempereur, G.	Louis Simon Boizot, S.
Augustin Félix Fortin, S.	Pierre-Alexandre Wille le fils, Pg.
Charles Édouard Chaise, P.	Jean-Jacques Le Barbier, P.
Jean-Jacques Forty, P.	Antoine Vestier, Pg.
Jean Joseph François Tassaert, P. et G.	Jean-Michel Moreau, G.
	Pierre-Nicolas Beauvallet, S.

SIGNATAIRES DE L'ADRESSE À L'ASSEMBLÉE NATIONALE
PAR LES ARTISTES NON ACADÉMICIENS PÉTITIONNAIRES
DU 1^{er} DÉCEMBRE 1791 ⁴.

Jean-Bernard Andrieu, G.	Philippe Chéry, P.
Jean-Louis Anselin, G.	Chevreaux, P.
Jean-Jacques Avril, G.	Nicolas Colibert, P.
Louis Auger, S.	Jacques-Louis David, P.
Jean-Martin Aubée, P.	Laurent Dabos, P.
Antoine Babonot, S.	Armand Daiteg, S.
Baer, G.	Robert-Guillaume Dardel, S.
Guillaume Bertrand, P. en pastel	Defarges, A.
Louis Boichegrain, P.	M ^{elle} Augustine Delorme, P.
Jean Bonvoisin, P.	G. Desfont, P.
Michel Boulanger, A.	Antoinette Desfont, épouse Gensoul,
Brunelet, P.	S.
Jean-Baptiste Budelot, S.	M ^{me} Duchâteau, P.
Jean-Baptiste Cazin, P.	Joseph Ducreux, P.
Sébastien Chardin, S.	Dutrie, S.

⁴ En fait, la pétition a aussi été signée par deux académiciens, Restout et David. Certains signataires sont absents du livret du Salon. Plusieurs ne sont pas identifiables.

Michel-Honoré Duplessis, Pg.	Ollivier, P.
Jean-Joseph Espercieux, S.	Olard, P.
Jacques-François Fourreau, S.	Jacques Augustin Catherine Pajou, P.
Henri François, P.	Charles Emmanuel Patas, G.
François Gérard, P.	Simon Petit-Coupray, P.
Jean-François Garnerey, P.	Pierre Joseph Petit, P.
Florentin Gilbert, a.	Jean-Baptiste Pourcelly, P.
Jean Hauré, S.	Jean-Louis-Robert Prévost le jeune, P.
Huitaulle, a.	Pierre Paul Prud'hon, P.
Jouet, P.	Jean-Antoine Pierron, G.
M ^{elle} Marie Élisabeth Le Roux de Laville, P.	Jean-Bernard Restout, P., P.
M ^{elle} Le Roy, P.	Henriette Rousselet, G.
Jean-François Lorta, S.	Antoine Louis François Sergent, G.
Charles-Paul Landon, P.	Jeanne Doucet de Suriny, Pg.
François Luca, S.	François Marie Suzanne, S.
L. Malassis	Jean-François Tourcaty, G.
Jean -Jacques Morgan, S.	Jean-Baptiste Thonesse, P.
Jean Naigeon l'aîné, P.	Henri Nicolas Vangopf, P.
	Pierre-Alexandre Vignon, A.

MEMBRES DU JURY DÉCERNANT LES ENCOURAGEMENTS AU PRINTEMPS 1792

Commissaires académiciens

Jacques-Louis David, P.	Antoine-François Callet, P.
Jean-Baptiste Regnault, P.	Jean-Jacques Forty, P.
François André Vincent, P.	Antoine Denis Chaudet, S.
Jean-Baptiste-Claude Robin, P.	Nicolas-Antoine Taunay, Pg.
Pierre Antoine de Machy, Pg.	Jean-Michel Moreau, G.
Jean-Joseph Taillason, P.	Pierre Henry de Valenciennes, Pg.
Charles Antoine Bridan, S.	Martin Claude Monot, S.
Louis-Philippe Mouchy, S.	Carle Vernet, P.
Louis Simon Boizot, S.	Et comme suppléants
René Milot, S.	Philippe Roland, S.
Charles-Clément Bervic, G.	Nicolas-André Monsiaiu, P.
Pierre-Nicolas Beauvallet, S.	Augustin Pajou, S.

Commissaires nommés par le département

Quatremère de Quincy.	Lemoine.
Regnault de Beaucaron.	Bompard.
	Châtelet.

Commissaires non académiciens

Nicolas Lefebvre, P. et G.	Robert-Guillaume Dardel, S.
----------------------------	-----------------------------

François-Nicolas Mouchet	Alexandre Frère de Montizon, A.
Jean-Louis Anselin Gr.	Jean-François Lortat, S.
Jean Bonvoisin P.	Pierre-Joseph Petit, P.
Jean-Claude Naigeon, P.	Charles-Paul Landon, P.
Jean-Baptiste Budelot. S.	Francisque-Joseph Duret, S.
François Masson, S.	Jean-Louis Laneuville P.
Laurent Dabos, P.	Jean-Baptiste Thiérard, S.
Jean Bauzil, P. en miniature.	
Jean-Baptiste Broche, S.	<u>Suppléants</u>
Jean-Robert Nicolas Lucas de Montigny, S.	Gilbert.
Robert Lefèvre, P.	Antoine Louis François Sergent, G.
	Simon Petit-Coupray, P.

PEINTRES, SCULPTEURS, GRAVEURS ET ARCHITECTES, MEMBRES DE L'INSTITUT

Nous avons indiqué avec un astérisque, les anciens membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture (y compris les agréés), avec un # les membres de l'Académie d'architecture.

Membres de la classe des Beaux-Arts, littérature et érudition, nommés en 1795

Six Peintres

*Jacques Louis David.	*François André Vincent.
*Gérard Van Spaendonck.	*Jean-Baptiste Regnault.
*Joseph Marie Vien.	*Nicolas-Antoine Taunay.

Six sculpteurs

* Augustin Pajou.	* Jean-Guillaume Moitte.
* Jean-Antoine Houdon.	* Philippe Roland.
*Pierre Julien.	* Claude Dejoux.

Six architectes

# Jacques Gondoin.	Léon Dufourny remplace Pierre
** Charles de Wailly.	Adrien Pâris en 1796.
# Pierre Adrien Pâris.	Jean-François Chalgrin remplace
# Étienne Boullée.	Charles de Wailly en 1799.
# Antoine Peyre.	Jacques-Denis Antoine remplace
# Jean Raymond.	Étienne Boullée en 1799.

Membres de la quatrième classe de l'Institut nommés entre 1803 et 1814

Joachim Le Breton, secrétaire perpétuel.

Peintres

Dix peintres en principe, mais aux six qui appartenaient déjà au corps, ne furent ajoutés que deux hauts fonctionnaires.

*Dominique Vivant-Denon.

Ennius-Quirinus Visconti.

* François Guillaume Ménageot remplace Joseph Marie Vien en 1809.
François Gérard reçu 1812.

Six sculpteurs

Les six déjà membres

*Antoine Denis Chaudet remplace
Pierre Julien en 1804.

François Lemot remplace Augustin
Pajou en 1809.

Pierre Cartellier remplace Antoine
Denis Chaudet en 1810.

*Félix Le Comte remplace Jean-
Guillaume Moitte en 1810.

Six architectes

Les six déjà membres.

Jean-François Heurtier remplace
Jacques-Denis Antoine en 1803.

Pierre Fontaine remplace Jean-François
Chalgrin en 1811.

Charles Percier remplace Jean Ray-
mond en 1811.

Trois graveurs

*Charles Clément Bervic.

Romain Jeuffroy.

Rambert Dumarest.

*Pierre-Simon-Benjamin Duvivier rem-
place Rambert Dumarest en 1806.

Élection pendant les Cent jours en 1815

Louis Girodet-Trioson, P.

Antoine Gros, P.

Pierre Guérin, P.

Charles Meynier, P.

*Carle Vernet, P.

Jean Rondelet, architecte.

Jacques-Charles Bonnard, architecte.

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS EN 1816

Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, secrétaire perpétuel.

Quatorze peintres

*Gérard Van Spaendonck.
 *Jean-Baptiste Regnault.
 *Nicolas-Antoine Taunay
 * Dominique Vivant Denon.
 Ennius-Quirinus Visconti.
 Louis Girodet-Trioson.
 Antoine Gros.
 Pierre Guérin.
 Charles Meynier.

*Carle Vernet.
 François Gérard.
 *Jean-Jacques Le Barbier l'aîné remplace Jacques-Louis David, exilé.
 Pierre-Paul Prud'hon remplace François-André Vincent, décédé.
 Michel Garnier remplace François-Guillaume Ménageot, décédé.

Huit sculpteurs

*Augustin Pajou.
 *Jean-Antoine Houdon.
 *Pierre Julien.
 *Jean-Guillaume Moitte.
 Claude Ramey remplace Philippe Roland, décédé.

Jacques Philippe Le Sueur remplace Claude Dejoux, décédé.
 Louis Dupaty.
 François Bosio.

Huit architectes

#Jacques Gondoin.
 #Antoine Peyre.
 Léon Dufourny.
 Jean-François Heurtier.

Pierre Fontaine.
 Charles Percier.
 Jean Rondelet.
 Jacques Bonnard.

Quatre graveurs

*Charles Clément Bervic.
 Romain Jeuffroy.

*Pierre-Simon-Benjamin Duvivier.
 Auguste Desnoyers.

Dix Membres libres

Comte de Vaublanc.
 Duc de Blacas.
 Comte de Vaudreuil.
 Comte de Pradel.
 Antoine Castellan.

Comte de Turpin-Crissé
 * Comte de Choiseul Gouffier.
 *Étienne Gois
 Comte de Forbin.
 Vicomte de Senonnes.

BIBLIOGRAPHIE

Ne sont ici mentionnés que les ouvrages cités à plusieurs reprises et dont les références sont donc abrégées.

RECUEILS DE DOCUMENTS

Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture : A. de Montaiglon (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793, publiés pour la Société de l'histoire de l'art français d'après les registres originaux conservés à l'École des beaux-arts*, Paris, 1878-1892, 10 vol., plus un de *Table* par Paul Cornu, Paris, 1909.

Archives parlementaires : J. Mavidal et E. Laurent (éd.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, 1^{ère} série, t. I à LI, 1867-1897*.

Léon Aucoc, *L'Institut de France ; lois, statuts et règlements*, Paris, 1889.

François-Alphonse Aulard, *La Société des Jacobins : recueil de documents pour l'histoire du club des Jacobins*, Paris, t. I, 1889.

Bronislaw Baczko, *Une éducation pour la démocratie, textes et projets de l'époque révolutionnaire*, deuxième édition, Genève, Droz, 2000.

Étienne Charavay, *Procès-verbaux de l'élection des députés à l'Assemblée législative*, t. 2, 1894.

Marc Furcy-Raynaud, « Correspondance de M. d'Angiviller », *Nouvelles Archives de l'art français*, t. XXII, 1906.

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.

James Guillaume, *Procès-verbaux du Comité d'Instruction publique de l'Assemblée législative*, Paris, 1889.

James Guillaume, *Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention*, Paris, 1891-1907.

Silvain Lacroix, *Actes de la Commune de Paris pendant la Révolution, 1894-1914*.

Henri Lapauze, *Procès-Verbaux de la Commune générale des arts de peinture, sculpture, architecture et gravure (18 juillet 1793--tridi de la*

1^{re} décade du 2^e mois de l'an II) et de la Société populaire et républicaine des arts (3 nivôse an II--28 floréal an III), Paris, 1903.

Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (dir.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 2007-2015.

SOURCES

Jean-Jacques Bachelier, *Mémoire sur l'éducation des filles présenté aux États-Généraux*, Paris, 1789.

Étienne Delécluze, *Louis David, son école et son temps*, Paris, 1855.

Louis-Pierre Deseine, *Notices historiques sur les anciennes académies royales de peinture, sculpture de Paris, et celle d'architecture ; suivies de deux écrits qui ont déjà été publiés et qui ont pour objet la restitution des monumens consacrés à la religion catholique*, Paris, 1814.

Henri Gérard, *Lettres adressées au baron François Gérard, peintre d'histoire, par les artistes et les personnages célèbres de son temps*, Paris, 1886.

Philippe-Auguste Hennequin, *Mémoires écrites par lui-même, réunis et mis en forme par Jenny Hennequin*, Paris, 1933.

René Louis Caradec de La Chalotais, *Essai d'éducation nationale*, (1763), éd. R. Grandroute, Saint-Etienne, 1996.

Honoré-Gabriel Riqueti, comte de Mirabeau, *Discours de monsieur Mirabeau l'aîné, sur l'éducation nationale*, Paris, 1791.

Honoré-Gabriel Riqueti, comte de Mirabeau, *Travail sur l'éducation publique, trouvé dans les papiers de Mirabeau l'aîné, publié par P. J. G. Cabanis, docteur en médecine*, Paris, Imprimerie nationale, 1791.

Nouvelle constitution des sciences, arts et métiers, avec le projet de décret présenté à l'assemblée nationale, et rédigé par la Société du Point central des arts et métiers en présence de MM. les Commissaires des Sociétés des inventions et de la Commune des arts, au rapport de Charles de Saudray, membre du Point central et du Bureau de Consultation des arts, en mars 1792.

Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Discours sur la liberté des théâtres*, lu 2 avril 1790, Paris, 1790.

Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, « Sur l'Idéal dans les arts du dessin », *Archives littéraires de l'Europe ou mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, 1805, t. VI, p. 385-405 ; « Suite de l'article sur l'Idéal dans les arts du dessin », VII, p. 3-37 ; « Fin de l'article sur l'Idéal dans les arts du dessin », VII, p. 289-337.

Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, Paris, 1823, éd. sous le titre *De l'imitation* par L. Krier et D. Porphyrios, Bruxelles, 1980.

- Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique, Architecture*, Paris/Liège, 1788-1823.
- Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*, Paris, 1823.
- Antoine Renou, *L'art de peindre, traduction libre en vers françois du poème latin de Charles-Alphonse Dufresnoy, avec des remarques*, Paris, Didot, 1789, éd. in J. Lichtenstein et Ch. Michel, t. VI, vol. 3, p. 1166-1264.
- Jean-Jacques Taillason, *Le Danger des règles dans les Arts*, Paris, 1785.
- Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord, *Rapport sur l'instruction publique, fait au nom du Comité de Constitution à l'Assemblée nationale, les 10, 11 et 19 septembre 1791*, Paris, 1791.
- Jean-Georges Wille, *Journal et mémoire*, éd. Georges Duplessis, Paris, 1857
- Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art chez les anciens*, trad. M. Huber, Paris, 1789.

ÉTUDES

- Susanne Anderson-Riedel, *Creativity and Reproduction. Nineteenth Century Engraving and the Academy*, Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- Laura Auricchio, *Adélaïde Labille-Guiard. Artist in the age of Revolution*, Los Angeles, 2009.
- Antoine de Baecque, « L'homme nouveau est arrivé : la régénération des Français », *Dix-huitième siècle*, 20, 1988, p. 193-208.
- Basile Baudez, *Architecture et tradition académique au temps des Lumières*, Rennes, 2012.
- Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, Pise, 1984.
- Émile Bellier de la Chavignerie, *Les artistes français du XVIII^e siècle oubliés ou dédaignés*, Paris, 1861.
- François Benoît, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire : les doctrines. Les idées. Les genres*, Paris, 1897.
- Jérémie Benoît, « Temps historique et temps artistique durant la Révolution française », in Michel Vovelle (dir.), *Les images de la Révolution française*, Actes du colloque 1985, éd. Paris, 1988, p. 81-92.
- Alain Bonnet, *L'enseignement des arts au XIX^e siècle – La Réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, 2006.
- Philippe Bordes, « Le "Mirabeau" de Claude-André Deseine », *Revue du Louvre*, n° 26, 1976, p. 61-66.
- 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.

- Philippe Bordes, « La représentation de l'événement révolutionnaire ou la peinture à l'épreuve de la gravure » *Révolution française.net*, 21 mai 2009, <https://revolution-francaise.net/2009/05/21>.
- Philippe Bordes, *Représenter la Révolution. Les Dix-Août de Jacques Bertaux et de François Gérard*, Lyon, 2010.
- Philippe Bordes, « Jacques-Louis David et ses élèves : les stratégies de l'atelier », *Perspective*, 1 | 2014, p. 99-111.
- Philippe Bordes et Régis Michel (dir.), *Aux Armes, Aux Arts ! Les arts de la Révolution 1789-1799*, Paris, 1989.
- Jean Chatelus, *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, 1991.
- Thomas Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven / Londres, 1985.
- Thomas Crow, *Emulation : Making Artists for Revolutionary France*, New Haven / Londres, 1995.
- Renaud d'Enfert, *L'enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique*, Paris, 2003.
- Roxana Fialcofschi, *Le « Journal de Paris » et les arts visuels, 1777-1788*. Thèse de doctorat, Université Lumière – Lyon II, 2009.
- Thomas Gaetgens et Jacques Lugand, *Vien*, Paris, 1988.
- Brigitte Gallini, « Concours et prix d'encouragement », in *La Révolution française et l'Europe*, cat. exp., Paris, Grand Palais, 1989, t. III, p. 836-848.
- Pascal Griener, « Théorie de l'art et théorie pessimiste de l'histoire : un paradoxe », in Ch. Michel et C. Magnusson (dir.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris, Rome, 2013, p. 699-712.
- John Goodman, « Jansenism, "Parlementaire" Politics, and Dissidence in the Art World of Eighteenth-Century Paris : The Case of the Restout Family », *Oxford Art Journal*, 18, n° 1 (1995), p. 74-95.
- Dorothy Johnson, « Le réalisme classique ou le "beau réel" dans la sculpture française, 1790 – 1816 », in D. Rabreau et B. Tollon, *Le progrès des arts réunis : 1763-1815 : mythe culturel des origines de la Révolution à la fin de l'Empire*, Bordeaux, 1992, p. 337-344.
- Desmond-Bryan Kraege, « "Must the Arts Suffer from the Progress of Reason?" Four Slave Statues, the 1790 Place des Victoires Debate, and the Urban Monument in Early Revolutionary France », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 80, 1, 2017, p. 108-126.
- Henri Jouin, *Antoine Renou, premier secrétaire perpétuel de l'École nationale des Beaux-arts (1793-1806)*, Vendôme, 1905.
- Dominique Julia, *Les trois couleurs du tableau noir. La Révolution*, Paris, 1981.
- Claudette Hould, « Les beaux arts en révolution : au bruit des armes les arts se taisent ! », *L'esprit de la Révolution*, vol. 25, 2-3 [1989], p. 193-208.
- Agnès Lahalle, *Les écoles de dessin au XVIII^e siècle*, Rennes, 2006.

- Anne-Marie de Lapparent, *Louis-Pierre Deseine*, Paris, 2012.
- Jeanne Laurent, *À propos de l'École des Beaux-Arts*, Paris, 1987.
- Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*, Cambridge MA / Londres, 1992.
- Georges Le Chatelier, « Deseine le sourd-muet. Claude-André Deseine, statuaire 1740-1823. Notice biographique », *Revue générale de l'enseignement des sourds-muets*, juillet 1903, p. 45-59.
- Cyril Lécosse, *Jean-Baptiste Isabey. Petits portraits et grands desseins*, Paris, 2018.
- Marina Leoni, *Quatremère de Quincy e l'Encyclopédie méthodique. La storia dell'architettura tra erudizione et teoria*, Milan, 2018.
- Jean Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, (1912) Paris, 1978.
- Yvonne Luke, « The Politics of Participation : Quatremère de Quincy and the Theory and Practice of "Concours publiques" in Revolutionary France 1791-1795 », *Oxford Art Journal*, 10, 1, 1987, p. 15-43.
- Ulrich Leben, *L'école royale gratuite de dessin de Paris (1767 – 1815)*, Saint-Rémy-en-l'Eau, 2004.
- Claire Mazel, « Les beaux-arts du siècle de Louis XIV : déconstructions et constructions historiographiques de la seconde moitié du XVIII^e siècle », dans Christian Michel et Carl Magnusson, dir., *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris, 2013, p. 531-546.
- Christian Michel *l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. La Naissance de l'école française*, Genève, 2012.
- Régis Michel, « L'art des Salons » in Philippe Bordes et Régis Michel (dir.), *Aux armes et aux arts. Les arts de la Révolution 1789-1799*, Paris, 1988, p. 26-39.
- Nicolas Mirzoeff, « Revolution, Representation, Equality : Gender, Genre, and Emulation in the Académie Royale de Peinture et Sculpture, 1785-93 », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 31, n° 2, 1997-98, p. 153-174.
- William Olander, « French Painting and Politics in 1794 : The great *Concours de l'an II* », in A. Wintermute (dir.), *1789 : French Art during the Revolution*, cat. exp. New York, Colnaghi, 1989.
- Mona Ozouf, *Les fêtes de la Révolution française*, Paris, 1976.
- Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Les Prix de Rome : Concours de l'Académie Royale d'architecture au XVIII^e siècle*, Paris, 1995.
- Antoine Picon, *Architectes et ingénieurs au Siècle des Lumières*, Paris, 1988.
- Édouard Pommier, *L'art de la Liberté : doctrines et débats de la Révolution Française*, Paris, 1991.

- François Pupil, « Le dévouement du chevalier Desilles et l'affaire de Nancy en 1790 : essai de catalogue iconographique », *Le pays lorrain*, 1976, vol. 2, p. 73-110.
- Jasper Rasmussen, « Continuity and Destruction : Quatremère de Quincy and History » in U. Fleckner, M. Steinkamp et H. Ziegler (dir.), *Der Sturm der Bilder : Zerstörte und zerstörende Kunst von der Antike bis in die Gegenwart*, Berlin, 2011, p. 77-100.
- Jasper Rasmussen, « Entre règles et régénération : pour une nouvelle lecture de Quatremère de Quincy », in Ch. Michel et C. Magnusson (dir.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris, Rome, 2013, p. 675-698.
- Rolf Reichardt et Hubertus Kohle, *Visualizing the Revolution. Politics and Pictorial Arts in Late Eighteenth-century France*, Londres, 2008.
- Rolf Reichardt (éd.), *Lexikon der Revolutions-Ikonographie in der europäischen Druckgraphik (1789–1889)*, Münster, 2017.
- Hélène Rousteau-Chambon, *L'enseignement à l'Académie royale d'architecture*, Rennes, 2016.
- Louis A. Ruprecht, *Classics at the Dawn of the Museum Era : The Life and Times of Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849)*, Londres / New York, 2014.
- Thomas F. Rowlands, *Quatremère de Quincy : The Formative Years, 1785-1795*, Ann Arbor, 1987.
- Werner Szambien, *Les projets de l'an II : concours d'architecture de la période révolutionnaire*, Paris, 1986.
- Chiara Savettieri, « "L'art ne reproduisait pas seulement, mais il créait les dieux." Quatremère de Quincy entre archéologie, histoire de l'art et approche anthropologique » in *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, 2009, <https://journals.openedition.org/actesbrantly/82> (27.07.2018).
- Jean Starobinski, « Le recours aux principes et l'idée de régénération dans l'esthétique de la fin du XVIII^e siècle », *Lettere italiane*, 21, 1, 1969, p. 3-13.
- René Schneider, *L'Esthétique classique chez Quatremère de Quincy (1805-1823)*, Paris, 1910.
- René Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788-1830)*, Paris, 1910.
- Udolpho Van de Sandt, « Institutions et concours », in Ph. Bordes et R. Michel (dir.), *Aux Armes, Aux Arts ! Les arts de la Révolution française*, Paris, 1988, p. 137-165.
- Udolpho van de Sandt, « La fréquentation des Salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire », *Revue de l'art*, n° 73, 1986, p. 43-48.
- Udolpho van de Sandt, *La Société des amis des arts (1789-1798). Un mécénat patriotique sous la Révolution*, Paris, 2006.

- Udolpho Van de Sandt, *Histoire des expositions de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1663 – 1691). Solennités, Fêtes, Cérémonies et Salons*, Paris, 2019.
- Nicole Willk-Brocard, Jean-Bernard Restout, *peintre du roi et révolutionnaire*, Paris, 2017.
- Richard Wittman, *Architecture, Print Culture, and the Public Sphere in Eighteenth-Century France*, New York / Londres, 2007.
- Richard Wrigley, *The Politics of Appearances. Representations of Dress in Revolutionary France*, Oxford, 2002.

CATALOGUES D'EXPOSITIONS

- Pascal de la Vaissière, Françoise Reynaud, Roselyne Hurel, *L'art de l'estampe et la Révolution française*, Paris, Musée Carnavalet, 1977.
- La Révolution française et l'Europe*, Paris, Grand Palais, 1989, 3 vol.
- Alan Wintermute (dir.), *1789 : French Art during the Revolution*, New York, Colnaghi, 1989.
- Claudette Hould, *La révolution par la gravure : les Tableaux historiques de la Révolution française*, Vizille, Musée de la Révolution française, 2002.
- Emmanuelle Brugerolles et Camille Debrabant, *L'Académie mise à nu*, Paris, 2009.
- François Villadier, Emmanuel Hau et Alain Grellety Bosviel (dir.), *Le Paysage historique, de P.-H. de Valenciennes à J.-B. Camille Corot – Le Prix de Rome (1817 – 1863)*, Meudon, 2015.

INDEX

- Adam Lambert-Sigisbert, 348n.
Alix Pierre Michel, 253, 258.
Allarde Pierre d', 32, 383.
Angiviller Charles Claude Flahaut
de La Billarderie comte d', 13,
14, 18, 19, 22, 24, 33, 35, 46,
63, 70, 76, 82, 83, 113, 115,
121, 128, 133, 160, 238n,
240n, 294, 314n, 318n, 326n,
334, 335, 342n, 346n, 384,
392.
Audrein Yves, 88.
Bachelier Jean-Jacques, 17, 25,
31, 51, 54, 80, 81, 84, 90, 95,
153, 367, 370, 379, 387, 393,
398, 399.
Barère Bertrand Barère de Vieusac,
49.
Barnave Antoine, 32, 77.
Basan Pierre François, 75.
Beauharnais Alexandre de, 23,
24, 77.
Beauvallet Pierre Nicolas, 21,
293n.
Berthélemy, Jean-Simon, 22, 246n.
Bervic Charles Clément, 22n.
Boichot Guillaume, 127.
Boileau Nicolas, 304n, 316n.
Boizot Louis-Simon, 21, 26, 126,
393, 399n, 401, 402.
Bouchardon Edme, 305n, 348n.
Boucher François, 62, 89, 269,
347-348n.
Bourdon Antoine, 135, 378.
Bourdon Sébastien, 141, 203n.
Boullée Pierre Louis, 85, 86, 403.
Brenet Nicolas Guy, 14, 393, 399.
Bruandet Lazare, 283, 400.
Camus Armand Gaston, 30, 32n,
88n.
Caylus Anne Claude de Tubière,
comte de, 92, 106, 134, 337.
Chardin Sébastien, 283, 401.
Chaudet Antoine Denis, 116,
126, 395, 401, 402, 404.
Choiseul Étienne-François duc
de, 309n.
Cochin Charles-Nicolas le fils,
11n, 73, 95, 376, 393, 398.
Colbert Jean-Baptiste, 45, 113,
335, 336n, 347, 348.
Colibert Nicolas, 283, 299, 330,
331, 400, 401.
Condorcet Nicolas de, 38, 85, 88,
98, 99, 103n, 104, 109, 155,
223n, 370, 388, 390.
Constant Benjamin, 42, 44.
Coustou Guillaume II, 151.
Coypel Charles, 313, 314.
Dardel Robert Guillaume, 27n,
107, 108n, 126, 251, 255,
286, 287, 292, 401, 402.
David François-Anne, 283.
David Jacques Louis, 20, 21, 22,
29, 30, 35, 36, 39, 48, 49, 72,
82, 85, 86, 89, 90, 95, 97,
100, 106, 111, 113, 116, 119,
122, 127, 128, 180n, 185,
230n, 251, 252, 255, 284,

- 292, 307n, 367, 370, 374, 386, 387, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 401, 402, 403, 405.
- Delatour Maurice Quentin, 92.
- Delécluze Étienne, 89, 90, 97n, 100n, 128.
- Deschamps Jean-François, 303n.
- Deseine Claude André, 121, 333.
- Deseine Louis-Pierre, 11, 31, 45, 51n, 52, 63n, 67, 97n, 100, 104, 109, 121, 258, 333-362, 369, 378, 379, 383, 385, 391, 395.
- Désilles André, 29, 30, 49, 116, 185n, 379, 382.
- Desjardins Martin, 22.
- Diderot Denis, 58, 181n, 255, 268n.
- Doyen Gabriel François, 119, 366, 377, 393, 399.
- Drouais François-Hubert, 314n.
- Drouais Jean-Germain, 20, 95, 252, 374.
- Du Bos abbé Jean-Baptiste, 58, 257.
- Dufourmy Léon, 283, 403, 405.
- Dufresnoy Charles-Alfonse, 55, 134.
- Duplessis Joseph-Siffred, 11, 325n, 366, 367, 376, 378, 379, 393, 399, 400.
- Dupré Augustin, 33, 117, 283.
- Duvivier Benjamin, 33, 118, 394, 396, 400, 404, 405.
- Fabre François Xavier, 95n, 252, 342.
- Fragonard Honoré, 75, 119, 395.
- Garnerey Jean-François, 11, 31, 152n, 251-282, 284n, 288, 289, 369, 383, 402.
- Gaulard de Saudray Charles-Emmanuel, 65.
- Geoffrin Marie-Thérèse Rodet, 82.
- Gérard François, 27n, 95n, 107, 108, 251, 286, 287, 288, 402, 404, 405.
- Gerbet, 283, 299, 330, 331, 369.
- Giroust Jean Antoine, 22, 370, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400.
- Gondoin Jacques, 85, 403, 405.
- Grégoire Henri Jean-Baptiste abbé, 30.
- Greuze Jean-Baptiste, 18, 75, 140n, 394.
- Hennequin Philippe-Auguste, 90, 90n, 252, 408.
- Henriquez Benoît Louis, 21, 293n, 395, 397, 398, 399.
- Houdon Jean Antoine, 22, 34, 85, 86, 116, 120, 121, 126n, 344, 369, 385, 394, 396, 397, 398, 401, 403, 405.
- Hue Jean François, 72, 125, 394.
- Jansen Hendrik, 47, 115, 121, 368, 382.
- Jaucourt Louis de, 335.
- Jollain Nicolas René, 22, 394, 395, 396, 397, 398, 401.
- Jouvenet Jean, 296n, 305n, 315n.
- Julien Pierre, 126, 238n, 246n, 293n, 393, 399, 403, 404.
- Kersaint Guy-Armand Simon de Coëtnempren comte de, 48, 123, 371, 389.
- Labille-Guiard Adélaïde, 49, 70, 76, 77, 77n, 78, 329n, 394, 401, 409.
- La Chalotais René Louis Caradeuc de, 83, 83n, 88, 88n, 408.
- La Font de Saint-Yenne Étienne, 11n, 58, 186n.

- Lagrenée Louis dit l'aîné, 14, 392, 393, 399, 400.
- Lameth Alexandre et Charles de, 32, 77.
- Le Barbier Jean-Jacques, 22, 25, 30, 49, 116, 185n, 394, 395, 396, 397, 398, 401, 405.
- Le Brun Charles, 82, 141, 142, 146, 146n, 203n, 336, 337, 337n, 338n, 352.
- Lebrun Jean-Baptiste, 15, 64, 214n.
- Le Chapelier Isaac René Guy, 32, 385.
- Lefèvre Nicolas, 283, 400.
- Lemiere Antoine, 134.
- Lépine, 283.
- Leroy Julien-David, 93.
- Lesueur, 283.
- Le Sueur Eustache, 45, 141, 203n, 294n, 296n, 352.
- Locke John, 104.
- Lorta Jean François, 127, 402, 403.
- Louis XIV, 22, 45, 46, 47, 76, 113, 141, 156, 157, 160n, 171n, 203, 228n, 294n, 314, 335, 335n, 336, 336n, 337, 337n, 343, 347, 348n, 367, 377, 411.
- Louis XVI, 13, 13n, 14n, 24, 42, 46, 49, 61, 86, 113, 157, 160, 204, 308n, 326, 336, 336n, 373, 374, 387.
- Louis dauphin de France, 308.
- Lucas François, 127, 402.
- Malesherbes Chrétien-Guillaume de Lamoignon de, 24.
- Marigny Abel Poisson de Vandière marquis de, 128, 309.
- Masson François, 127, 403.
- Michel-Ange, 56, 58, 199, 207, 264, 315.
- Mirabeau Honoré Gabriel Riqueti comte de, 32, 34, 70, 88, 99, 100, 109, 116, 120, 333, 338, 361, 362, 383.
- Miger Simon, 11, 20, 21, 22, 26, 72, 77, 78, 365-368, 374, 377, 379, 380, 394, 395-397, 398, 400.
- Moitte Jean Guillaume, 22, 395, 397, 401, 403, 404, 405.
- Moitte Adélaïde-Marie-Anne Castellas épouse Moitte, 76.
- Montesquieu Charles Louis de Secondat baron de La Brède et de, 13, 192, 246.
- Montesquiou-Fezensac Anne Pierre de, 340.
- Moreau le jeune Jean-Michel, 73, 89, 95, 395, 396, 397, 401, 402.
- Mulot François-Valentin abbé, 21.
- Naigeon Jean-Claude, 22, 402, 403.
- Ollivier, 11, 31, 152, 251, 264, 282, 284, 288, 289, 330, 335, 369, 383, 402.
- Pajou Augustin, 14, 25, 26, 78, 85, 86, 107, 113, 246, 286, 334, 377, 379, 393, 398, 399, 402, 403, 404, 405.
- Pajou Angélique Roumier épouse Pajou, 76.
- Pajou Jacques Augustin Catherine, 402.
- Pasquier Pierre, 22, 293, 365, 367, 370, 375, 394, 395, 397, 398, 399.
- Pausanias, 78.
- Pérugin Pietro Perugino, 55, 58, 59, 264, 352.
- Petit Pierre Joseph, 283, 402, 403.

- Pierre Jean-Baptiste Marie, 14, 133, 134, 240, 326.
- Pline l'ancien, 317.
- Pompadour Madame de, 82, 348.
- Poussin Nicolas, 45, 185, 186, 218, 238, 248, 308, 309, 315, 348.
- Puget Pierre, 337.
- Quatremère de Quincy Antoine Chrysostome, 10, 12, 19, 31, 36, 38, 43, 44, 46, 47, 50, 51, 53, 55-57, 59, 63, 67, 71, 73-76, 84, 88, 89, 96, 97, 99, 101-107, 110, 111, 114-116, 118-120, 121, 123-129, 151-249, 257, 258, 287, 289, 292, 334, 335, 359, 368-370, 382-385, 388, 402, 404.
- Raphaël, 54-56, 58, 59, 185, 186, 193, 207, 218, 264, 331, 348, 352.
- Renou Antoine, 11, 16, 20, 25-27, 38, 39, 42, 44, 51, 55-57, 62, 63, 67, 78, 87, 92, 95, 104, 106, 110, 113, 129, 133-149, 151, 155, 168, 180, 221, 224, 227, 258, 279, 324, 334, 335, 337, 356, 367, 369-371, 379, 385, 386, 388-390, 391, 394, 399, 401.
- Restout Jean-Bernard, 11, 18, 21-22, 26, 31-32, 35, 37, 51, 62, 64-65, 79, 83, 91, 97, 100, 107-108, 135, 140n, 151, 228n, 251, 253-255, 257-258, 268n, 283-293n, 296n, 299-300n, 302n, 304n, 308n, 312n, 314n-315n, 327n, 335-336, 365, 367, 369-370, 375, 378, 384, 386, 394, 396-401n, 402.
- Robert Hubert, 70, 393, 399.
- Robespierre Maximilien, 77.
- Robin Jean-Baptiste, 21-22, 32, 61, 84, 115, 123, 151, 255, 289-290n, 293n, 366-367, 369, 383, 395, 397-399, 402.
- Robin Léonard, 29, 368, 381.
- Roger, 283.
- Roland Philippe Laurent, 127, 305
- Romme Charles Gilbert, 38, 88, 104, 155, 370, 388.
- Rousseau Jean-Jacques, 33-34, 49, 88, 104, 114, 116-117, 154, 156, 171n, 173n, 181n, 186n, 191n, 234, 253, 270n-271n, 369, 381, 384.
- Sergent Antoine François, 22n, 402-403.
- Smith Adam, 43.
- Talleyrand- Charles-Maurice de Périgord, 32, 77, 79-80, 83-84n, 85, 88, 104, 109, 387, 409.
- Thévenin Charles, 22n, 95n.
- Thiérard, 283, 403.
- Troy Jean-François, 312n.
- Turcaty Jean-François, 126.
- Vallayer-Coster Anne, 76, 394, 400.
- Van Spaendonck Gérard, 70, 86, 393, 403, 405.
- Vernet Carle, 22n, 395, 401-402, 404-405.
- Vernet Joseph, 70-72, 75, 125, 142-143.
- Vien Joseph Marie, 14, 16, 20, 22, 24-26, 36-37, 41, 55-56n, 59, 63, 71n-72, 78, 90-91, 133, 147n, 307n, 312n, 365-366, 368, 374-376, 380, 391-392, 399-400, 403-404, 410.

- Vigée-Lebrun Élisabeth, 70, 76-77, 394.
- Villette Charles de, 48, 82, 370.
- Vincent François-André, 22n, 25-26, 77-78, 85, 90, 95, 107, 114-115, 329n, 368, 377, 393, 398-399n, 401-403, 405.
- Vouet Simon, 315n, 352.
- Wailly Charles De, 86, 394, 396-397, 403.
- Watelet Claude Henri, 155.
- Wille Jean-Georges, 26, 28, 57, 63, 73, 75-76n, 293n, 334n, 393, 399, 401, 409.
- Winckelmann Jean-Joachim, 45, 53, 63, 153, 155-156, 177n, 409.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE	9
I. HISTOIRE DES DÉBATS.....	13
Statut des arts en 1789	13
Conjuration de mécontentements.....	17
Les débats sur la réforme de l'Académie (septembre 1789-septembre 1790)	19
Intervention de l'Assemblée nationale	23
Rédactions de nouveaux projets de règlements pour les institutions artistiques	25
Le semestre des projets	30
L'exposition de 1791.....	34
De la Commune des arts à l'Assemblée des Artistes exposants	36
Débats sur le mode de répartition des encouragements	37
II. FONCTIONS ET PRINCIPES DE L'ART	41
Les rapports de l'art et de la liberté.....	41
Fonction politique de l'art.....	46
Fonction socio-économique des arts du dessin	49
Où se situent les principes de l'art ?.....	52
III. DE L'ACADÉMICIEN AU PEINTRE D'ENSEIGNE : DOIT-ON DISTINGUER LES TALENTS ET COMMENT ?	61
Les organisations d'artistes envisagées après la suppression des organisations professionnelles....	64
Quelle place accorder aux peintres de genres ?.....	70
Gravure et miniature	72
Aux marges de l'art : les femmes	76
Le nombre des artistes doit-il être limité ?	83

IV. LE DESSIN DOIT-IL FAIRE L'OBJET	
D'UN ENSEIGNEMENT PUBLIC ET LEQUEL ?.....	87
La formation à la fin de l'ancien régime.....	89
Comment régénérer l'art ?.....	95
Une scolarisation accrue.....	101
L'enseignement des arts doit-il être un enseignement public ?.....	107
V. LES MODALITÉS D'INTERVENTION DE L'ÉTAT.....	113
Réflexions sur les modes d'intervention de l'État.....	114
Les premières commandes de la nation.....	116
Le concours, instrument démocratique.....	116
Les inconvénients des concours.....	119
L'encouragement des arts doit-il être universel ?.....	121
Paris et les départements.....	123
Une application difficile des principes.....	124
ANTHOLOGIE DE TEXTES.....	131
TEXTE I. Antoine Renou, <i>Esprit des statuts et règlements de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pour servir de réponse aux détracteurs de son régime</i> , Paris, Veuve Hérissant, [11 septembre] 1790.....	133
TEXTE II. Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, <i>Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'académie ou d'école publique et d'un système d'encouragements</i> , Paris, Desenne, [janvier] 1791.....	151
Avertissement.....	162
Introduction.....	163
PREMIÈRE PARTIE.....	166
CHAPITRE PREMIER. <i>Quelles sont les causes et les conditions indispensables au succès des arts du dessin ?</i>	166
CHAPITRE II. <i>Application de ce qui précède à la France</i>	178
CHAPITRE III. <i>La France a-t-elle, ou non, besoin de l'exercice des arts du dessin ?</i>	186
CHAPITRE IV. <i>Des moyens qu'on doit employer en France, à la culture des arts du dessin</i>	195

SECONDE PARTIE	205
CHAPITRE PREMIER. <i>Du système d'éducation publique</i>	205
CHAPITRE II. <i>De l'organisation générale de l'école</i> .	206
CHAPITRE III. <i>Du système d'enseignement</i>	223
CHAPITRE IV. <i>Du système d'encouragements</i>	233
CHAPITRE V. <i>De la manière d'intéresser la nation entière aux sacrifices qu'exige l'encouragement des arts</i>	243
TEXTE III. <i>Mémoire et plan relatifs à l'organisation d'une école des Beaux-arts qui ont le dessin pour base, par une société d'artistes, Paris, Laillet et Desenne, [mars ou avril] 1791.</i>	251
À l'Assemblée nationale	259
1. <i>Définition des beaux-arts qui ont le dessin pour base</i>	260
2. <i>De l'utilité des beaux-arts</i>	261
3. <i>Lexistence des artistes dans un état libre</i>	262
4. <i>De la protection que la nation doit accorder aux sciences et aux arts</i>	263
5. <i>Instruction</i>	264
6. <i>Concours</i>	266
7. <i>Exposition générale</i>	266
8. <i>Jugements</i>	267
9. <i>Récompenses</i>	269
10. <i>De la propriété des artistes</i>	269
11. <i>Des moyens de conserver la propriété des artistes</i>	270
12. <i>De la police des arts</i>	271
13. <i>Des monuments publics</i>	271
Plan d'une École nationale des beaux-arts ayant le dessin pour base, et l'imitation de la nature pour but.....	273
TEXTE IV. <i>Adresse, mémoire et observations présentées à l'assemblée nationale par la commune des arts qui ont le dessin pour base, Paris, [mai] 1791</i>	283
Observation préliminaire	293
Adresse de la commune des arts à l'assemblée nationale.....	294

Mémoire de la commune des arts qui ont le dessin pour base.....	300
Projet de décret.....	320
Observations ultérieures	323
Réflexions sur le projet de la Société des artistes.	330
TEXTE V. Louis-Pierre Deseine, <i>Considérations sur les académies, et particulièrement sur celles de peinture, sculpture et architecture</i> , présentées à l'Assemblée nationale, Paris, Veuve Hérissant, [juillet] 1791.....	333
ANNEXES.....	363
ANNEXE 1. Liste des textes publiés dans la base de données	365
ANNEXE 2. Chronologie	373
ANNEXE 3. Les protagonistes des débats	391
BIBLIOGRAPHIE.....	407
INDEX	415

Cet ouvrage a été
mis en pages par



<pixellence>