



**HAL**  
open science

# L'abolition d'une institution d'Ancien Régime par la Révolution française : l'Académie royale de peinture et de sculpture

Anne Lafont

► **To cite this version:**

Anne Lafont. L'abolition d'une institution d'Ancien Régime par la Révolution française : l'Académie royale de peinture et de sculpture. Travaux et Recherches de l'UMLV, 2006, 11, pp.33-48. hal-04405667

**HAL Id: hal-04405667**

**<https://hal.science/hal-04405667>**

Submitted on 19 Jan 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

U N I V E R S I T É D E M A R N E - L A - V A L L É E

TRAVAUX  
ET  
RECHERCHES  
DE L'UMLV

LITTÉRATURES  
**SCIENCES HUMAINES**  
RÉVOLUTIONS

---

Janvier 2006 N<sup>o</sup>11 Revue semestrielle

# TRAVAUX ET RECHERCHES DE L'UMLV

## LITTÉRATURES ET SCIENCES HUMAINES

Revue semestrielle

*Directrice de rédaction :*  
Fabienne BOCK

*Comité de rédaction :*  
Edwige ARCHIER – Thierry BONZON – Pierre-François GORSE  
Vladimir IAZYKOFF – Gisèle SEGINGER – Michael A. SOUBBOTNIK

*Secrétaire de rédaction :* Emmanuelle BRUN  
*Directeur de publication :* Yves LICHTENBERGER  
*Conception graphique :* Michelle THOMAS et Bertrand ZAKOWETZ



### RÉDACTION :

"Travaux et Recherches de l'UMLV", Université de Marne-la-Vallée,  
5, boulevard Descartes, 77454 Marne-la-Vallée cedex 2  
(Tel. : 01 60 95 70 75 ; Télécopie : 01 60 95 70 77)

### CORRESPONDANCE :

Toute correspondance est à adresser à la rédaction.

### ABONNEMENTS / VENTE AU NUMÉRO :

	Vente au numéro	Abonnement annuel
Particuliers	6 €	12 €
Institutions	12 €	24 €

Voir bulletin d'abonnement à l'intérieur du numéro

ISSN : 1298-1168

Dossier : Révolutions

Présentation .....	5
<b>Michael A. Soubbotnik</b> , Angleterre 1640 : notes sur une "révolution" en débat .....	9
<b>Anne Lafont</b> , L'abolition d'une institution d'Ancien Régime par la Révolution française : l'Académie royale de peinture et de sculpture .....	33
<b>Anne Radeff</b> , Voyager pendant les guerres révolutionnaires. Décentralités alpines .....	49
<b>Georges Lomné</b> , Du bon goût à l'esprit de révolution : le "recouvrement de l'Antiquité " dans la vice-royauté de Nouvelle- Grenade (1779-1794) .....	75
<b>Alejandro E. Gómez</b> , Entre résistance, piraterie et républicanisme. Mouvements insurrectionnels d'inspiration révolutionnaire franco- antillaise sur la Côte de Caracas, 1794-1800 .....	91
Varia	
<b>Adeline Fraoua</b> , La parenthèse communiste de la ville de Gagny : l'union de la gauche au pouvoir (1977-1983) .....	121
Liste commentée des mémoires de sociologie et d'histoire antique, médiévale, moderne et contemporaine soutenus devant l'Université de Marne-la-Vallée en 2004 .....	137
Actualités .....	141

# L'abolition d'une institution d'Ancien Régime par la Révolution française : l'Académie royale de peinture et de sculpture

Anne Lafont

**S**i l'on considère la Révolution française comme l'ambition de faire table rase des idéologies et des structures royales, on doit commencer par définir la notion d'art d'Ancien Régime, puis identifier les institutions artistiques qui furent détruites par les artistes engagés dans la Révolution politique et sociale.

Plus qu'une période de refonte durable, la Révolution se caractérise par la somme de ses destructions (matérielles, institutionnelles, juridiques...) et par cette réflexion politique passionnée, que les citoyens et leurs représentants menèrent sur la place publique *via* la presse et les assemblées de députés qui se succédèrent de 1789 à 1799. Aussi, dans cette dynamique, la stigmatisation d'un art d'Ancien Régime à bannir, est-elle révélatrice de la définition en négatif d'un art révolutionnaire. D'autant que la notion d'*Ancien Régime* est un concept imaginé par les pionniers de la Révolution constitutionnelle, qui cherchèrent, dès 1790, comme l'a expliqué François Furet, une formule englobant à la fois l'ancienne constitution et le régime féodal<sup>1</sup>.

Aucune étude, à ma connaissance, n'a été consacrée à l'art d'Ancien Régime, qui, s'il existe, est différent de l'art des <sup>xvii</sup>e et <sup>xviii</sup>e siècles : le premier est une projection rétrospective des artistes révolutionnaires, tandis que le second désigne, indifféremment et globalement, la production artistique française de cette période. Aussi, je voudrais jeter les fonde-

ments de cette définition, qui relève de la connaissance du discours désignatif, mais aussi de la pratique vandale et abolitionniste<sup>2</sup>.

Dans un premier temps, il apparaît que la période chronologique visée par les Révolutionnaires correspond plus ou moins aux règnes de Louis XIV, Louis XV et Louis XVI, c'est-à-dire de 1661 au 20 janvier 1793, lorsque le dernier des trois, Louis Capet, fut guillotiné. Évidemment, ces balises historiques sont approximatives, car le *Serment du Jeu de Paume* de Jacques-Louis David<sup>3</sup>, tableau phare de l'iconographie révolutionnaire, date de 1791.

Cette époque d'absolutisme politique, caractérisée, selon les Révolutionnaires, par une justice arbitraire, un impôt inégal, une représentation politique déséquilibrée en plus d'être impuissante, et une légitimité divine, vit néanmoins s'épanouir des œuvres aussi différentes qu'un tableau d'histoire de Nicolas Poussin, une polissonnerie de François Boucher et une statue équestre d'Étienne-Maurice Falconnet. Par conséquent, le style, qui intéresse les qualités formelles et argumentaires des œuvres d'art, ne peut fournir de réponse exclusive à la question de l'art d'Ancien Régime, qui recouvre incontestablement une grande diversité de manières. En revanche, au cours de ce long siècle, on assista à la structuration sociale du monde artistique, corps privilégié qui servit d'ailleurs de cible aux acteurs de la Révolution.

L'Académie royale de peinture et de sculpture, fondée par Colbert en 1648, régissait encore la vie artistique parisienne en 1789. La centralisation des pouvoirs, entamée sous Louis XIV, lui confiait toute l'organisation de la vie artistique française, malgré des émules régionales, et d'autant que les corporations de métiers comme la concurrente Guilde de Saint Luc avaient été supprimées sous le règne de Louis XVI. Les membres de la prestigieuse académie détenaient l'exclusivité de l'enseignement artistique, tant pratique que théorique<sup>4</sup> et se répartissaient les commandes royales qui imposaient un style officiel, quasi exclusif : du moins, dans le schéma idéal, car, dans les faits, les artistes interprétèrent différemment ce style royal selon les époques ; comme il s'adapta aux goûts et aux

besoins propagandistes des monarques et des régents qui se succédèrent à la tête de la France.

L'enseignement du dessin était alors le fondement de l'apprentissage des élèves peintres et sculpteurs, qui suivaient aussi des cours d'anatomie et de perspective. Leurs progrès individuels étaient récompensés par un système de prix récurrents, censé stimuler leur esprit compétitif, et les plus doués d'entre eux étaient autorisés à concourir pour le Grand Prix, qui correspondait à un séjour de plusieurs années à l'Académie de France à Rome<sup>5</sup>.

Outre ses prérogatives exclusives de formation – qui auraient dû entraîner des générations d'artistes à satisfaire la politique et le goût royaux – l'Académie, habile instrument de censure, contrôlait également l'unique exposition publique parisienne, à laquelle seuls les Académiciens étaient autorisés à participer. L'exposition, dont la périodicité ne fut pas toujours la même (tous les ans ou tous les deux ans), se tenait dans le Salon carré du Louvre. Elle était ouverte au public, qui se pressait dans le bâtiment royal pour admirer, commenter, railler les tableaux et les sculptures exposées. En 1746, de cet événement artistique majeur (seule occasion donnée aux Parisiens de voir de l'art contemporain) naquit la première critique d'art intitulée *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre*, écrite par La Font de Saint-Yenne<sup>6</sup>. Au milieu du xviii<sup>e</sup> siècle, la presse s'empara donc de cet événement artistique, et agit comme contre-pouvoir de l'Académie, qui pendant près d'un siècle avait régné sans partage sur le goût des uns, le style des autres. Jusqu'à présent, l'exposition des travaux des Académiciens n'avait pas été soumise à une instance désintéressée, mais initiée à l'art comme la critique, qui, de surcroît, ne se confondait ni avec le public massif, ni avec le commanditaire, ni avec le destinataire. La littérature critique du xviii<sup>e</sup> siècle, animée entre autres par l'auteur des *Salons* Diderot, prépara la révolution artistique de la fin du siècle.

Cette institution omnipotente, car l'Académie s'occupait aussi de confier à certains de ses membres l'inventaire des collections royales et la

décoration des appartements royaux, intégra et reproduit en son sein, à travers deux systèmes hiérarchiques, l'ordre social d'Ancien Régime : celui sophistiqué des membres, qui gravissaient lentement les différents échelons de carrière (agrément, réception, titre d'officier) ; et la hiérarchie des genres, qui organisait le nivellement de la création, non par la qualité formelle des tableaux ou des sculptures, mais par le choix du sujet. Le genre le plus noble était l'histoire, c'est-à-dire, dans la tradition académique, les sujets religieux et l'histoire ou la mythologie antiques ; venaient ensuite le portrait, la scène de genre, la nature morte et le paysage. Cette réception formatée des œuvres mettait en évidence la préséance de l'argument sur la forme, et prenait comme jalon la représentation de l'homme, au mieux en action et en groupe, sinon statique, ou dans une scène anodine, quotidienne, sans noblesse. Les genres mineurs étaient ceux, qui, malgré une grande exigence technique, ne nécessitaient pas de représentation humaine.

Aussi, du point de vue de la Révolution, l'Académie royale de peinture et de sculpture représentait-elle l'instrument et le symbole institutionnel d'Ancien Régime dans sa dimension la plus critiquable, c'est-à-dire, selon David et ses collègues, une élite, moulée au plan esthétique, privilégiée matériellement et soutenue politiquement. Ainsi, l'Académie se serait résumée, à la veille de son abolition en août 1793, à un système unique et exclusif d'enseignement (la réalité laissait d'ailleurs place à une plus grande diversité que les détracteurs de l'institution voulaient bien le laisser croire) ; à un mode de diffusion fondé sur une échelle de valeurs artistiques tributaire du rapport à l'écrit et à la propagande royale, et à une hiérarchie sociale rigide.

Si les critiques de l'ancienne Académie sont faciles à intégrer au mouvement réformateur et révolutionnaire qui façonna la France entre 1789 et 1794, il est nécessaire d'identifier précisément la production stigmatisée par cette idéologie. Les artistes partisans d'une révolution des mœurs parallèle à la révolution politique et sociale, désignèrent l'art superficiel et fantaisiste de la période Régence et du règne de Louis XV (1715-1774), c'est-à-dire des fêtes galantes de Watteau à la polissonnerie cotonneuse



et rosée des bergères de Fragonard, comme le prototype de la production d'Ancien Régime. Ces œuvres se caractérisaient par un détournement du rubénisme, puisque seul le traitement de la couleur retint l'attention des artistes français, qui réussirent à s'approprier le faire du maître flamand sans s'embarrasser de sa substance narrative, didactique ou morale, souvent mise au service de la religion catholique. Les peintres recherchaient avant tout une forme légère et séduisante pour contenter les sens, ce dont les régénérateurs de l'école française, comme Joseph-Marie Vien, s'émancipèrent, encouragés dans ce sens par la critique d'art, qui dénonçait ce goût d'une aristocratie désabusée pour des peintures capricieuses, licencieuses, souvent indécentes<sup>7</sup>.

Le concept de *régénération*, pourtant emprunté au vocabulaire théologique (baptême ou résurrection), fit fortune sous la Révolution, car il impliquait la notion d'homme nouveau, dont l'avènement était possible à la suite de la *tabula rasa* révolutionnaire. Dès 1789, le discours parlementaire rejetait le bricolage social, politique ou administratif, fait à partir de l'ancien, et fondait ses espoirs de régénération de la société sur le système éducatif, qui devait préparer les citoyens de demain au nouveau régime<sup>8</sup>. Aussi, dans le domaine artistique, les actions de la régénération revenaient d'abord à *proscrire* les sujets polissons ; *anéantir* les modèles immoraux ; *effacer* les artifices visuels et *purger* la forme ; elles amenaient ensuite à la refonte du système éducatif aux plans stylistique et institutionnel.

Joseph-Marie Vien incarna l'artiste-pédagogue à l'origine de la régénération de la peinture française, parce qu'il avait été l'un des premiers à réhabiliter le modèle antique : que l'on pense, entre autres, à *La marchande d'amours*, interprétation moderne d'une fresque pompéienne connue par la gravure, mais surtout parce que Vien avait été le maître de David : ce dernier avait fréquenté son atelier parallèlement aux cours dispensés à l'Académie royale de peinture, et en 1775, ils étaient partis ensemble pour l'Académie de France à Rome, car le hasard avait voulu que le maître fût nommé à la tête de l'institution romaine, l'année même où l'élève remporta le Grand Prix. Or, en ce début de règne de Louis XVI, le

comte d'Angiviller, surintendant des bâtiments du roi, avait confié à Vien la mission de rétablir l'Académie de France dans sa fonction originale. Le nouveau directeur ne manqua pas de prendre des mesures immédiates dans ce sens : il tenta d'imposer le port de l'uniforme et reprit le règlement concernant les envois de Rome, alors tombés en désuétude. Ces envois obligeaient les pensionnaires à soumettre copies, dessins, esquisses et même tableaux aux Académiciens de Paris, chargés de juger de leurs progrès. Par ailleurs, Vien encourageait les élèves à copier l'Antique et les maîtres de la Renaissance, mais aussi, et David lui en sut particulièrement gré, à dessiner et à peindre d'après nature, ce qui aurait contribué à affranchir le jeune peintre de sa manière "française", c'est-à-dire de son style rococo<sup>9</sup>.

Si Joseph-Marie Vien impulsa la régénération stylistique de l'école française par la qualité de son enseignement, David, quant à lui, organisa la suppression des institutions d'Ancien Régime. Des démêlés personnels avec l'Académie l'avaient conduit à éprouver une vive rancœur contre cet appareil tout puissant, rancœur qui se transforma en la conviction, autorisée par la conjoncture révolutionnaire, qu'il fallait anéantir cette structure, jugée nuisible, en plus d'être contraire au génie. Aussi, David écrivait-il le 16 novembre 1794 (après la suppression de l'Académie royale) : "depuis la fondation des académies, nous n'avons pas eu à proprement parler, un véritable grand homme ; le génie étant entravé de tous côtés, il ne peut prendre essor (...). Les académies n'ont jamais produit que des demi-talents<sup>10</sup>". Les débuts de David en tant qu'élève furent laborieux : il échoua trois fois au Grand Prix de peinture avant de le remporter. À son retour de Rome, en 1779, malgré un grand succès au Salon et auprès du surintendant des bâtiments du Roi, il fut obligé de respecter la procédure habituelle pour intégrer l'Académie : il fut agréé en 1781 avec son *Bélicaire demandant l'aumône* (Lille, musée des Beaux-Arts), mais il dut réaliser la *Douleur d'Andromaque* en 1783 (Paris, école nationale des Beaux-Arts) pour y être définitivement reçu. Dès lors, il put ouvrir un atelier et parrainer des élèves désireux de s'inscrire à l'Académie, néanmoins il sentit vite que son succès soudain, sur tous les fronts artistiques (dès

1785, son atelier était le plus fréquenté de Paris), agaçait ses collègues. Ses élèves furent d'ailleurs boycottés au concours de 1786, annulé pour cause d'une "trop grande ressemblance de manières", alors que Wicar, Fabre et Girodet (ses trois meilleurs disciples sur cinq concurrents au total) avaient justement participé<sup>11</sup>... Enfin, l'année suivante, il fut écarté du poste de directeur de l'Académie de France à Rome au profit d'un artiste incontestablement plus terne et plus docile : François-Guillaume Ménageot.

Lorsque les premiers mouvements révolutionnaires invitèrent à repenser la société, ses lois et ses institutions, David, avec quelques autres, s'emparèrent de la lutte et des réformes internes à l'Académie, comme ils portèrent sur la place publique la pertinence de cette institution royale dans une société régénérée. À l'automne 1789, les agréés (autrement dit les artistes ayant passé le premier échelon de la carrière académique) et les académiciens proprement-dit réclamaient les mêmes privilèges que les officiers (petit groupe avantagé au sein de l'institution) ; puis en 1790, l'aile gauche des frondeurs (une douzaine d'artistes conduits par David et Restout) fit sécession et, avant d'anéantir "la Bastille académique", fonda la Commune des Arts, qui était censée offrir aux artistes une structure souple et égalitaire. Leur première revendication, d'ailleurs exaucée, fut de rompre avec le privilège exclusif des Académiciens de pouvoir exposer au Salon : l'exposition publique de 1791 fut entièrement libre. Dans le même esprit, Quatremère de Quincy, théoricien et architecte, publia trois opuscules portant notamment sur la nécessité de disjoindre les fonctions honorifiques et éducatives de l'Académie, et pour les commandes, de "substituer partout le mérite à la faveur" en créant des concours publics et anonymes, dont le jury serait composé par les membres de l'Académie, mais aussi, à concurrence de 20 personnes, par des artistes non-membres<sup>12</sup>. Dans un rapport plus tardif, daté du 15 novembre 1793, que David rédigea à l'attention de la Convention nationale, il ajoutait qu'à "une époque où les arts doivent se régénérer comme les mœurs, abandonner aux artistes seuls le jugement des productions du génie, ce serait les laisser dans l'ornière de la routine, où ils se sont traînés devant le

despotisme qu'ils encensaient<sup>13</sup>". À la suite de quoi, David proposa que les jurys soient désormais composés d'une majorité d'artistes, d'hommes politiques, d'un acteur, d'un médecin, d'un cordonnier et d'un cultivateur.

Pour ce qui concerne l'Académie de France à Rome, émanation de l'institution parisienne, les réformes furent inspirées par le même esprit et quasiment les mêmes personnes : Quatremère de Quincy proposait de donner une plus grande liberté aux pensionnaires dans la conduite de leurs études, et d'autres voix, comme celle de Girodet (élève de David et pensionnaire romain de 1789 à 1793) se firent entendre pour réclamer la possibilité de séjourner dans d'autres pays que l'Italie, comme la Suisse ou les Flandres, dans lesquels ils profiteraient de nouveaux modèles artistiques<sup>14</sup>. De son côté, Quatremère de Quincy fut toujours favorable au maintien d'"un chef-lieu à Rome", où se trouverait le directeur de l'Académie, qui "veillerait aux moyens de satisfaire à divers besoins [pension, équipement...]" ajoutant en revanche que "la surveillance du directeur sur les études doit-être comptée pour fort peu de choses"<sup>15</sup>". C'était d'ailleurs déjà plus ou moins le cas, puisqu'en août 1790, Ménageot se plaignait d'être le commis de douze pensionnaires<sup>16</sup>. Enfin, Quatremère de Quincy proposait de poursuivre la pension royale pendant douze mois après le retour de l'artiste en France.

Un an après ces premières réflexions sur la réforme éventuelle de l'Académie romaine, les événements se précipitèrent : au mois de décembre 1792, Girodet rédigea et remit l'*Adresse des pensionnaires de l'Académie de France* au diplomate français en poste à Rome, Basseville, pour qu'elle soit lue devant les députés de la Convention ; quant à Basseville, il fit parvenir simultanément à Le Brun, ministre des affaires étrangères, ses *Observations sur l'établissement académique destiné aux jeunes artistes français résidens à Rome*<sup>17</sup>. Les deux lettres reprenaient l'ensemble des réformes soulevées par les artistes au cours des deux dernières années : allonger le séjour des pensionnaires qui durait, à l'époque de la fondation de l'Académie, sept ans ; employer les trois années supplémentaires au séjour dans divers centres artistiques ; aug-

menter le traitement des pensionnaires à 3000 livres par an ; créer une bibliothèque, ou plus exactement un “cabinet de lecture”, comprenant des ouvrages utiles à l'étude des arts, et d'autres permettant l'édification morale des pensionnaires<sup>18</sup>. Ces derniers, du moins la majorité qui était favorable à la Révolution, chargèrent le peintre Topino-Lebrun d'être leur ambassadeur auprès de David, car il était désormais très investi dans la vie politique : député depuis le 17 septembre 1792 et membre du Comité d'Instruction publique depuis le 13 octobre 1792, il pouvait en effet intervenir à la Convention nationale en faveur de ses protégés romains<sup>19</sup>. Ceux-ci lui demandèrent de s'occuper de “l'académie et de présenter son plan au ministre, avant qu'il ait prononcé [*sic*] sur notre sort, c'est le moment de détruire cet établissement<sup>20</sup>”. Les jeunes gens eurent entière satisfaction, car le poste de directeur de l'Académie de France à Rome fut supprimé le 25 novembre 1792<sup>21</sup>. Le rapprochement des dates montre d'ailleurs que David n'avait pas attendu leurs réclamations pour intervenir, comme le confirme une lettre adressée à Topino-Lebrun et datée du 24 décembre 1792 : “Quant à votre seconde lettre, par laquelle vous me parlez que des pensionnaires désireroient communiquer avec moi pour se plaindre de leur Directeur à Rome, j'ai pressenti tout cela et j'ai agi en conséquence<sup>22</sup>”.

David souhaitait d'autant plus faire supprimer ce poste de directeur de l'Académie de France à Rome, que, pour la seconde fois, il venait d'en être écarté par les Académiciens, au profit de Joseph-Benoît Suvée. Lors de la convocation générale et exceptionnelle de l'Académie de peinture et de sculpture pour l'élection du directeur de l'Académie de Rome, la candidature de David n'avait obtenu qu'un seul suffrage (le sien certainement), contrairement à celle de Suvée, qui fut élu le 20 novembre 1792<sup>23</sup>. David, revancharde, eut recours au pouvoir politique pour annuler la décision des Académiciens. Il raconta à Topino-Lebrun comment il s'y prit :

“Comme je suis du Comité d'instruction publique, que j'y suis très estimé, je me sers du prétexte de votre lettre, par laquelle je prouvai la nécessité d'envoyer un Directeur patriote dans le temps qu'on persécutoit les François ; que l'Académie avoit nommé *Suvée*, le plus aristocrate de son corps, et je finis par conclure qu'il serait

plus à propos d'abolir cette place, qui n'étoit qu'un faste insolent, qui étoit inutile pour les jeunes gens, et qu'on épargneroit par là les deniers de la nation ; qu'il seroit suffisant d'en charger l'agent en cette cour ; que les jeunes gens en savoient plus que leur Directeur et que le meilleur directeur étoit un bon cuisinier<sup>24</sup>."

Parallèlement, les artistes parisiens alertèrent le président de la Convention par une lettre datée du 24 novembre 1792, certainement rédigée à l'instigation de David malgré l'absence de sa signature. Ils y exprimaient la nécessité d'abolir l'Académie, parce qu'elle était un des derniers bastions de l'Ancien Régime, et réclamaient qu'on ne nommât pas de directeur, car ce poste était "plus nuisible qu'utile<sup>25</sup>".

Le rapport du Comité ne se fit pas attendre. Gilbert Romme le lut devant la Convention le 23 novembre 1792. Il dénonçait les méfaits occasionnés par les Académies et la nécessité de les détruire<sup>26</sup>. Il proposait ensuite d'épargner l'Académie de France à Rome, non pas dans sa forme actuelle, mais de manière à ce que les artistes puissent jouir d'une pension sans subir "une surveillance trop rigoureuse [qui] ne convient pas mieux aux élèves artistes (...) appelés, par la nature de leur art, à exercer librement leur génie<sup>27</sup>". Puis Romme concluait en proposant, au nom du Comité d'instruction publique, de supprimer le poste de directeur, rappelant au passage le gain de cinquante mille livres par an que cette suppression entraînerait, et suggérait que l'agent de France lui soit substitué. Le 25 novembre, la Convention adopta les propositions de Romme<sup>28</sup>. Les suggestions de David quant à la nécessité de faire disparaître les "monuments de féodalité et d'idolâtrie qui existent encore dans l'hôtel de l'Académie de France à Rome<sup>29</sup>" furent transmises le même jour au pouvoir exécutif qui donna rapidement son accord<sup>30</sup>.

Ainsi, les différents projets soutenus par les artistes durant l'automne 1792 aboutirent à la suppression du poste de directeur de l'Académie romaine ; elles furent à l'origine du décret du 1<sup>er</sup> juillet 1793 fixant l'allocation annuelle des pensionnaires, sans logement depuis le 13 janvier de la même année, à 2400 livres<sup>31</sup> et, enfin, provoquèrent l'abolition de toutes les Académies le 8 août 1793<sup>32</sup>.

Si l'on ne peut attribuer la persévérance politique de David à ses seules frustrations d'élève et de jeune professeur de l'Académie, il est manifeste que la rencontre de ses motivations personnelles et de l'occasion historique que fut la Révolution est à l'origine de son implication dans la métamorphose de l'institution. En effet, l'abolition du 8 août 1793, qui condamnait la ci-devant Académie, doit être comprise comme une étape dans la création, dès 1795, de la quatrième classe des Beaux-Arts de l'Institut, et dans la fondation de l'École des Beaux-Arts en 1796<sup>33</sup>. Cette scission, imaginée par Quatremère de Quincy, entre la fonction honorifique et la fonction pédagogique devait donc se réaliser sous le Directoire et perdurer jusqu'à aujourd'hui.

**Anne Lafont**

## Notes

- 1 François Furet, dans François Furet et Mona Ozouf, dir., *Dictionnaire critique de la Révolution française*, Paris, Idées, 1992, article "Ancien Régime", p. 25-43.
- 2 La notion d'Ancien Régime n'est valable que pour la France, car elle est consubstantielle de la notion de Révolution française. Aussi, l'art des <sup>xvii</sup><sup>e</sup> et <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècles italien, anglais, espagnol... ne peut être inclus dans le concept précis d'art d'Ancien Régime, même s'il existe des ressemblances stylistiques entre les premiers et le second.
- 3 De bonnes illustrations des œuvres citées dans cet article sont disponibles sur internet via le site de l'Agence photographique de la réunion des Musées nationaux (<http://www.photo.rmn.fr>).
- 4 Il s'agit des fameuses conférences de l'Académie, inaugurées par Lebrun au <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle. Ces exposés des professeurs ambitionnaient de définir, ou du moins de réfléchir, sur l'idée du beau et sur le processus de création idéal. Alain Mérot, éd., *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996.
- 5 Nikolaus Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge, 1940.
- 6 Cette critique parut à La Haye en 1747. Thomas Crow, *La Peinture et son public à Paris au dix-huitième siècle*, Paris, Macula, 2000 (1985). La critique d'art est un genre assez récent du discours sur l'art : elle s'attache au commentaire éclairé, c'est-à-dire subjectif et argumenté, de phénomènes artistiques contemporains ; elle propose des lectures personnelles, engageant l'auteur, qui intellectualise sa réception de l'événement artistique auquel il se confronte. Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1999 (1990), p. 527-529.
- 7 Denis Diderot, extraits du *Salon de 1767*, cité par Baldine de Saint-Girons, *Esthétiques du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle. Le modèle français. Dictionnaire des sources*, Paris, 1990, p. 318-320.
- 8 Mona Ozouf, dans F. Furet et M. Ozouf, dir., *Dictionnaire critique de la Révolution française*, *op. cit.*, article "Régénération", p. 373-389.
- 9 Thomas Gaethgens, "David et Vien" dans Régis Michel, (dir.), *David contre David*, actes de colloque, Paris (1989) 1993, tome I, p. 24.
- 10 Lettre de David à Boissy d'Anglas, dans Jules David, *Le Peintre Louis David (1748-1825), Souvenirs et documents inédits*, Paris, 1880, tome 1, p. 231-233.
- 11 Lettre datée du 3 septembre 1786, publiée par Christian Michel, "Lettres adressées par Charles-Nicolas Cochin fils à Jean-Baptiste Descamps", *Archives de l'Art français*, nouvelle période, tome XXVIII, 1986, p. 80.
- 12 A. Chr. 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'encouragemens ; Suite aux considérations sur les arts du dessin en France ou Réflexions critiques sur le projet de Statuts et Règlements de la majorité de l'Académie de peinture et sculpture ; et Seconde Suite aux considérations sur les arts du dessin en France ou Réflexions critiques sur le projet de Statuts et Règlements de la majorité de l'Académie de peinture et sculpture*, Paris, 1791.
- 13 J. David, *Le Peintre Louis David...*, *op. cit.*, 1880, 1, p. 149-151.
- 14 *Correspondance de Girodet*, vol. 3, n° 22 (Montargis, musée Girodet), lettre du peintre à son tuteur, le docteur Trioson, Rome, 25 novembre 1791, publiée par P. A. Coupin, dans *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson*, Paris, 1829, tome II, n°XLV, p. 399-400.
- 15 A. C. Quatremère de Quincy, *Considérations sur les arts du dessin en France...*, *op. cit.*, 1791, p. 136.



- 16 *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtimens publiée d'après les manuscrits des Archives Nationales* par MM. Anatole de Montaigon et Jules Guiffrey, Paris, 1907, XV, p. 441-442.
- 17 *Ibid.*, XVI, p. 180-182.
- 18 *Ibid.*, XVI, p. 181. D'ailleurs Jean-Paul Alaux, *L'Académie de France à Rome : ses directeurs, ses pensionnaires*, Paris, Duchartre, 1933, p. 214, rappelait la pauvreté de la bibliothèque qui comptait à peine "quelques douzaines d'ouvrages".
- 19 David s'illustra aussi par d'autres actions politiques : il vota la mort du roi le 16 janvier 1793 et, le 14 septembre suivant, il devint membre du Comité de Sûreté Générale, dont la mission, toute policière, revenait à signer les mandats d'arrêt, conduire les perquisitions et mener les interrogatoires. Au mois de janvier 1794, David présida la Convention nationale. Avec Thermidor, son engagement aux côtés de Robespierre le conduisit en prison à deux reprises : il y séjourna les six derniers mois de l'année 1794 et de la fin mai au début août 1795. *Jacques-Louis David (1748-1825)*, cat. d'exp. sous la direction d'Antoine Schnapper, Paris/Versailles, musée du Louvre/musée national du château, 1989, chapitre "La Révolution", p. 207-229.
- 20 Philippe Bordes, "Documents inédits sur Topino-Lebrun", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1976, p. 291. Lettre trouvée aux Archives de la Préfecture de Police de Paris (Aa 270 d.4, pièce 142).
- 21 Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale, Paris, 1891, tome 1, p. 89-90.
- 22 Philippe Bordes et Antoine Jouffroy, *Guillotine et peinture. Topino-Lebrun et ses amis*, Paris, éd. du Chêne, 1977, p. 120-121.
- 23 *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture 1648-1793*, publiés par M.A. de Montaigon, tome X, 1789-1793, Paris, 1889, p. 190.
- 24 J. David, *Le Peintre Louis David...*, op. cit., 1880, I, p. 120-122.
- 25 *Ibid.*, p. 163-164.
- 26 *Correspondance des directeurs...*, op. cit., XVI, p. 164.
- 27 *Ibid.*, XVI, p. 166.
- 28 *Procès-verbaux du comité d'instruction publique*, op. cit., 1891, I, p. 89-90.
- 29 *Correspondance des directeurs...*, op. cit., XVI, p. 167. Basseville ferait la même suggestion dans ses *Observations* du 5 décembre 1792.
- 30 En effet, les événements romains du 13 janvier 1793 laissent penser que Basseville fut rapidement informé du soutien de la Convention : l'agent français, malgré l'interdiction du Pape, fit enlever l'écusson à fleur de lys au Consulat de France et à l'Académie, puis autorisa les artistes à réaliser des écussons républicains pour les remplacer. Les peintres français Girodet, Mérimée, Lafitte et Péquignot les fabriquèrent dans la nuit du 12 au 13 janvier, et, dès le lendemain matin, la population romaine, furieuse, vint à l'Académie pour saccager le palais Mancini, et exécuter les quatre artistes. Ces derniers réchappèrent, mais Basseville fut assassiné.
- 31 I. Valetta (Comte Franchi-Verney della Valetta), *L'Académie de France à Rome 1666-1903*, Turin, 1903, p. 149.
- 32 François Benoit, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire. Les doctrines, les idées, les genres*, Paris, (1897) 1975, p. 179.
- 33 D'ailleurs, David fut nommé membre de l'Institut en 1795, ce qui n'entraîna pas en conflit avec ses convictions, car ce statut ne l'engageait pas dans des tâches d'enseignement.

Voici quatre ouvrages, qui ne sont pas cités dans mes notes, mais qui intéressent l'art de la Révolution française en général :

Philippe Bordes et Régis Michel, (dir.), *Aux Armes et aux arts ! L'art de la Révolution française 1789-1799*, Paris, Adam Biro, 1988. Ce livre, déjà ancien, offre la meilleure synthèse sur l'art de cette époque, d'autant que plusieurs auteurs, selon leurs spécialités respectives, abordent des aspects différents de la création : la peinture, l'architecture, les expositions publiques, les rapports de l'art et de la politique...

*La Révolution française et l'Europe (1789-1799)*, cat. d'exp. dirigé par Jean-René Gaborit, Paris, Grand Palais, 1989, trois volumes. Cet ouvrage ambitieux, publié à l'occasion de l'exposition homonyme, aborde la Révolution et ses répercussions en Europe à partir d'une multitude d'objets, issus des cultures populaire et savante de l'époque. Quant aux images, ce sont soit des représentations des événements révolutionnaires, soit des œuvres d'art (traitant de l'actualité, ou non). Historiens et historiens d'art, français et étrangers, ont collaboré à cette monographie, qui sert désormais de fondement à toute étude sur la Révolution française.

Édouard Pommier, *L'Art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, collection "Bibliothèque des histoires", 1991. Ce livre analyse la volumineuse littérature artistique de la période. La question patrimoniale, les politiques artistiques, le modèle esthétique de l'Antiquité, les fêtes populaires... sont restitués par le commentaire des textes d'époque.

Thomas Crow, *L'Atelier de David. Émulation et Révolution*, Paris, Gallimard, collection "Bibliothèque illustrée des histoires", (1995) 1997. Cette étude mêle brillamment enjeux esthétiques et enjeux politiques dans le cercle de Jacques-Louis David, d'autant que ses élèves (première génération d'artistes à œuvrer dans le contexte inconnu et inédit de la Révolu-

tion française) entretenrent avec lui une relation passionnelle, qui ne fut pas sans conséquence sur leurs œuvres et leurs carrières.

J'ajoute trois articles que j'ai consacrés à des aspects particuliers de l'art pendant la Révolution française : le portrait ; le marché de l'art contemporain et les ensembles décoratifs.

Anne Lafont, "Remarques sur les spécificités historiques et stylistiques du portrait sous la Révolution", chapitre du catalogue d'exposition *Portrait. Le portrait dans les collections des musées Rhône-Alpes*, Valence/Chambéry/Bourg-en-Bresse, RMN, 2001, p. 178-184.

Anne Lafont, "Les stratégies marchandes des élèves de David pendant la Révolution", dans *Les Collections et le marché de l'art en France 1789-1848*. Actes du colloque de l'Institut national d'histoire de l'art, Paris, 2004 (à paraître aux Presses universitaires de Rennes en juin 2005), 58000 signes.

Anne Lafont, "À la recherche d'une iconographie *incroyable et merveilleuse* : les panneaux décoratifs sous le Directoire", *Annales historiques de la Révolution française*, juin 2005, 52000 signes.