

LES GRANDS HOMMES SCULPTES "A L'ANTIQUE"

Rituels, ressemblance stylistique et idéal civique à l'époque des Lumières

*Daniel Rabreau**

Cette communication n'est qu'une ébauche qui propose, à partir de faits et d'œuvres connus ou moins connus, une réflexion sur l'importance de la référence à l'antique, et sa nature en sculpture, dans le portrait d'illustres modernes, durant les trente années qui précédèrent la Révolution. C'est une proposition à approfondir, notamment dans la recherche des sources et des modèles gréco-romains appréciés au XVIII^e siècle qui ne figurent pas nécessairement dans l'étude de référence de Haskell et Penny¹ et sur lesquels, à ma connaissance il n'existe pas encore de vue d'ensemble adaptée au cas du XVIII^e siècle français — si l'on excepte quelques travaux en cours inédits².

J'ai été frappé récemment, en revoyant le Musée du Capitole à Rome de l'existence des deux salles en *pendant* (si l'on peut dire) aménagées lors du transfert de la collection Albani dans le tout nouveau musée créé en 1733 à la demande de Clément XII. A la salle des *Empereurs* répond la salle des *Philosophes*. Les deux présentations montrent des bustes posés tout au long des murs sur des tables et des consoles, tandis que l'espace des pièces est centré sur une statue drapée, assise. Ce dispositif, d'origine, dans le regroupement thématique des portraits sans idée d'époque ou de style, pose d'emblée pour certains illustres le thème antithétique et complémentaire à la fois du héros et du grand homme. Cette distinction, capitale nous le verrons, est remarquablement distillée dans l'*Encyclopédie* : de la Renaissance en remontant à

* Centre d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

¹F. Haskell & N. Penny, *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen*, éd. revue et augmentée, Paris, 1988 (1^{ère} éd. en anglais, Yale U. P., New Haven & Londres, 1981).

²C. Herzog, *Le goût de l'antique dans la sculpture française de la première moitié du XVIII^e siècle*, établissement des sources et bibliographie critique, travaux de maîtrise et de DEA sous la dir. de D. Rabreau, Université de Paris-I, 1995-1996.

l'Antiquité³, elle répond évidemment à des cultes ou du moins à des rituels et, donc, à des figurations de personnages illustres, bien différenciés. Ces salles du Capitole, l'un des tous premiers musée de l'époque des Lumières, témoignent d'une muséographie sélective, sans doute différente des collections de bustes (originaux ou copies) antérieures, quel que soit leur mode de présentation dans des ensembles architectoniques cohérents, toujours très fortement emblématiques — par exemple le mélange des empereurs, des divinités de l'Olympe et des allégories de Vertus, qui s'observe à Versailles sur la façade brique et pierre de l'ancien château de Louis XIII transformé en cour de marbre par Louis XIV⁴.

A l'enjeu symbolique (idéologique, politique, simplement patriotique) de l'image à l'antique de l'illustre des Temps Modernes, s'ajoute le rôle personnel du sculpteur dont la démarche créatrice, a priori inspirée et originale, est fondée sur un désir de régénération esthétique bien caractéristique des arts à la Renaissance, comme à l'époque des Lumières. Pour lui, la question stylistique est évidemment tout aussi importante que l'iconographie qu'il doit mettre en œuvre : ressemblance naturelle, expressive, dramatisée ou idéalisée. Qu'il s'agisse de bustes ou de statues en pied ou assises, les paramètres sur lesquels il variera et qui attireront l'éveil de la critique sont quasi immuables : physionomie, coiffure, vêtement, attitude entraînant la composition et justifiant la position des muscles ou l'agencement du corps (nu, drapé, couvert) par rapport aux accessoires emblématiques éventuels, traitement des plans et des surfaces, avec effets de matière ou non, etc. La composition soutient en principe le caractère qu'exprime le visage, que celui-ci soit rendu vivant ou hiératique. Le *culte* de l'antique, que l'on ne confondra pas avec celui des illustres, même s'ils sont liés, peut pousser par manque d'imagination ou volonté de commande au *pastiche*. Les plus grands artistes échappent à cette tentation, à moins qu'il ne s'agisse d'une citation intentionnelle, comme dans la peinture sublime que J.-L. David a consacrée à l'image iconique de *Brutus*, transposition dramaturgique du fameux buste antique du Capitole⁵.

Certaines œuvres importantes montrent toutefois que la frontière entre pastiche et création moderne "à l'antique" peut paraître mince, sans que le talent d'invention de l'artiste puisse être mis en cause : témoin le fameux buste en marbre du baron Phillip Von Stosch, érudit appartenant au monde diplomatique romain⁶. En pleine période d'expansion du goût *rocaille* où devaient triompher ses grands rivaux — les Adam, Slodtz, Lemoyne — Edme Bouchardon, qui sculpta ce portrait en 1727, se forgeait alors une éducation classique dans le milieu des antiquaires qu'il fréquentait durant un long séjour à Rome (1723-1732). A son retour à Paris, il devint l'artiste le plus proche de Mariette et de Caylus, militant comme eux avec un immense talent pour le renouveau de l'inspiration historico-archéologique (on connaît aussi son remarquable travail de restaurateur d'antiques et de copieur, ainsi que son rôle de dessinateur des médailles à l'Académie des Inscriptions⁷).

³Réf. : *Supplément*, III (1777), notamment les articles "Grecs" ("Histoire des arts chez les Grecs"), "Grand Homme", "Héros", "Noblesse", "Patrie", "Démocratie", "Vies".

⁴Cette question n'est pas abordée dans l'étude, pourtant très fouillée sur l'interprétation "à l'antique" de l'iconographie versaillaise de J.-P. Néraudeau, *L'Olympe du Roi-Soleil*, Paris, 1986 (p. 228-234).

⁵R. Herbert, David, *Voltaire, "Brutus" and the French Revolution : an essay in art and politic*, Londres, 1972 ; A. & J. Ehrard, "Brutus et les lecteurs", *Lumières, utopies, révolutions : espérance de la démocratie. Hommage à B. Baczko, Revue européenne des sciences sociales*, XXVII, 1989, n° 85, p. 102-113 ; P. Bordes, *La mort de Brutus de Pierre-Narcisse Guérin*, Vizille, 1996.

⁶Buste en marbre blanc, conservé au Staatliche Museum, Berlin-Dahlem. A. Roserot, "La vie et l'œuvre d'Edme Bouchardon en Italie", *Gazette des Beaux-Arts*, 1908, p. 17-37 ; cf. aussi F. Haskell & N. Penny, *op. cit. supra* note 1.

⁷Cf. la bibliographie récente dans S. Melchior-Durand, "Les dessins mythologiques de Bouchardon et la réforme du goût sous Louis XV", *Paris, capitale des Arts sous Louis XV*, sous la dir. de D. Rabreau, *Annales du Centre Ledoux*, t. I, Paris-Bordeaux, 1997, p. 111-128.

Le portrait volontairement *romanisant* du baron Von Stosch, évoque l'activité d'antiquaire du commanditaire ; il témoignait de l'idéal militant du jeune sculpteur classique⁸. Ici, dans la symbolique de l'œuvre, le culte de l'Antiquité supplante l'idée de glorifier l'illustre (?) personne ; ou, plutôt, la célébration de la figure destinée à la postérité s'inscrit dans une ressemblance stylistique nécessairement antiquisante. Ouvrant la voie aux sculpteurs néoclassiques européens, avec cinquante ans d'avance, Bouchardon ne persista pas lui-même dans cette tendance. Au *revival* antiquisant prôné par Winckelmann et ses disciples⁹, il préféra ensuite le juste milieu d'un naturalisme vrai, épuré par l'harmonie idéale que lui inspirait une Grèce totalement mythique (notamment dans la transposition en volume du dessins des médailles ou des peintures de vases¹⁰).

Disciples ou émules de Bouchardon se sont inscrits davantage dans cette perspective naturaliste, du moins en France. Le type du buste "au naturel" devint même la caractéristique essentielle du portrait sculpté au XVIII^e siècle. Le contraste est frappant entre l'optique du beau idéal et cette conception directe du rapport entre le sculpteur et son modèle qui requiert une démarche virtuose dans le rendu de l'expression. Le buste de Diderot par Houdon, si connu, introduira ici le premier exemple de culte d'un grand homme, de son vivant, catégorie à laquelle je me restreindrai, à une exception près, toujours à propos d'illustres modernes.

Culte civique et portrait naturaliste

Archétype du buste vivant, le portrait de l'écrivain semble saisi au cours de la conversation. Son caractère reflète une franchise naturelle qui n'a d'antique que la *simplicité*¹¹ de la coiffure et de la composition ; la ressemblance est mise en scène dans l'animation de l'*esprit* du modèle : telles sont du moins les qualités que l'on reconnaît aujourd'hui aux innombrables portraits de Houdon.

Se souvient-on de ce bref jugement de Diderot lui-même, lors du Salon de 1771 où la terre cuite fut exposée : "Très ressemblant"¹² ... On ne saurait être plus lapidaire ! Et cette concision mérite qu'on s'interroge, moins sur la timidité ou la modestie, plausibles, du critique-modèle devant sa propre effigie, que sur l'image qu'il aurait aimé laisser à la postérité. Le laconisme, bien pragmatique de Diderot, s'oppose à l'enthousiasme de la critique. Par exemple, un des salonniers fait parler une sculpture de Vassé — rival de Houdon — qui s'exprime en ces termes : "Je distingue la tête chauve de l'éditeur de l'Encyclopédie, la flamme du génie a animé ce buste ; il y a un feu, une expression, qui lui donnent une ressemblance frappante ; je ne veux pas le dire tout haut, mais nos confrères les peintres n'ont rien fait qui vailent au prix de nous"¹³. Pidansat de

⁸ Comte de Caylus, *Vie d'Edme Bouchardon, sculpteur du roi*, Paris, 1762 ; C.-N. Cochin, *Mémoires inédits de Charles-Nicolas Cochin sur le comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz*, publié par C. Henry, Paris, 1880.

⁹ *Skulptur aus dem Musée du Louvre. 89 Werke des französischen Klassizismus (1770-1830)*, cat. expo., Duisburg, Karlsruhe, Gotha & Paris, 1989-1990 ; *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, sous la dir. de E. Pommier, Paris, 1991.

¹⁰ Attesté par Bouchardon lui-même et plusieurs témoignages de ses proches. Cf. S. Melchior-Durand, *op. cit. supra* note 7, p. 111 et D. Rabreau, "La fontaine des Quatre Saisons ou de Grenelle", *Paris et ses fontaines de la Renaissance à nos jours*, Paris, 1995, p. 98-104.

¹¹ "Le caractère général qui distingue par excellence les chefs-d'œuvre grecs peints ou sculptés consiste, d'après M. Winckelmann, en une noble simplicité et une grandeur tranquille, tant dans l'attitude que dans l'expression", G.-E. Lessing, *Laocoon* (1766), éd. présentée par J. Bialostocka, Paris, 1964, p. 53.

¹² D. Diderot, *Salon de 1771*, texte établi par D. Kahn & A. Lorenceau, commentaires de E.-M. Bukdahl, Collection Savoir : lettres, éd. Hermann, t. IV, Paris, 1995, p. 242.

¹³ *Ibid.*, p. 242, note 352 (*Lettre de M. Raphaël*, p. 56)

Mairobert, dans les *Mémoires secrets*, ajoute : "on doit louer le feu, l'expression que M. Houdon a su mettre dans son ouvrage, et l'enthousiasme du brûlant auteur des Bijoux indiscrets semble avoir gagné l'artiste, dont les autres ouvrages n'annoncent pas un caractère chaud et ardent"¹⁴. Au-delà du poncif (le modèle insuffle sa chaleur communicative à l'artiste), la référence à la sensualité et à l'impertinence de Diderot, plutôt qu'à son intellect, pouvait rendre l'encyclopédiste, moraliste et dramaturge, grognon. Pourtant, c'est bien ce buste qui, dix ans plus tard, eut l'honneur de devenir un véritable objet de culte. L'anecdote est bien connue des littéraires, mais elle l'est moins des historiens de l'art.

Dans une lettre à Diderot, datée du 11 septembre 1780, Rivot, le maire de Langres, prépare le philosophe à l'hommage patriotique qui s'organise en son honneur dans la ville qui l'a vu naître. Le premier magistrat insiste sur le courage qu'avait l'écrivain à imposer ses idées et sur les persécutions qu'il avait éprouvées. "Monsieur, la Ville de Langres se devait à elle-même l'honneur de placer dans son sein l'homme célèbre qu'elle se flatte de compter parmi ses citoyens /.../. Votre buste sera reçu ici avec acclamation et placé avec pompe dans le sanctuaire de la ville."¹⁵ Le buste en bronze, dérivé du marbre de 1771 (musée de Langres), vaut à Houdon les éloges attendus : "Quelques légères connaissances que j'ai du dessin, quelques paysages que j'ai barbouillé autrefois, écrit le maire, me persuadent que je puis hasarder mon jugement sur un pareil ouvrage, sans oser l'apprécier"¹⁶. Le maire-artiste s'honore donc d'être un modeste connaisseur. Gloire au philosophe, au sculpteur et au magistrat éclairé ! "Certainement nous n'oublierons jamais M. Houdon. Son nom conservé dans nos registres rappellera à la race future un artiste célèbre qui en consacrant son génie et son ciseau à l'amitié, embellit notre ville d'un monument cher et précieux"¹⁷. Le maire annonce que l'assemblée boira du champagne devant le buste qui, ensuite, sera placé dans la bibliothèque publique, au premier étage de l'hôtel de ville.

Le projet de rituel, sorte de banquet académique à la manière de ceux qu'a étudiés Daniel Roche¹⁸, fut consigné dans le registre des délibérations du conseil municipal, à la date du 30 avril. La relation, avec une variante par rapport au projet annoncé, insiste sur la présence vivante simulée du grand homme, sans oublier l'hommage à l'artiste : Diderot, "ce citoyen, aussi recommandable par sa célébrité dans la république des Lettres que par son attachement à sa patrie, en remerciant la ville de la demande qu'elle lui faisait de son portrait pour être placé dans une des salles de son hôtel, la pria d'accepter l'offre qu'il lui faisait de son buste." Suit un couplet sur la générosité et la convivialité. Le conseil arrête que le buste de l'écrivain sera placé dans la chambre du conseil sur une armoire qui renferme l'*Encyclopédie*. Le lieu est prestigieux, certes, mais plus confidentiel que la bibliothèque publique : le clergé langrois, évidemment ému de cette sanctification laïque, tentait d'en faire limiter la portée¹⁹. Le conseil arrête également que des remerciements seront adressés au sculpteur.

Le 1er mai, le compte rendu de la fête s'attarde sur les détails conviviaux : le buste participe physiquement, pourrait-on dire, aux agapes. En effet, le portrait, placé à l'une des extrémités de la table du banquet, réunissait tous les yeux des convives. On boit comme prévu le champagne à la santé de Diderot et de Houdon, puis (écrit le maire à

¹⁴*Ibid.*, p. 242, note 352.

¹⁵Lettre de Rivot à Diderot, Langres, 11 septembre 1780, D. Diderot, *Correspondance*, dans *Œuvres complètes*, éd. Club français du Livre, Paris, 1970, t. XIII, p. 952.

¹⁶Lettre de Rivot à Diderot, Langres, le 8 avril 1781, *Ibid.*, p. 972.

¹⁷*Ibid.*, p. 973.

¹⁸D. Roche, *Le siècle des Lumières en province. Académies et académiciens provinciaux, 1680-1789*, Paris-La Haye, 1978.

¹⁹Cf. *op. cit. supra*, note 15 (copie de la délibération du conseil municipal de Langres, 30 avril 1781, p. 975).

Diderot), "après le café, votre buste a été porté avec acclamation dans la chambre du conseil où il va être exposé aux regards du public qui attend le moment où il verra l'image d'un citoyen qui lui est cher et qui lui fait honneur, et où il pourra admirer ainsi que nous l'ouvrage de l'artiste²⁰."

L'insistance que le maire met à glorifier le sculpteur tout autant que son modèle mériterait sans doute des recherches plus nourries, à propos d'une époque où l'on constate, avec la fameuse commande officielle du comte d'Angiviller sous Louis XVI, le peu de portraits *publics* consacrés aux artistes célèbres des Temps Modernes²¹.

Sans que l'on ait songé à fixer ses traits dans le marbre ou le bronze, il est au moins un grand sculpteur du XVIII^e siècle qui fit l'objet d'une manifestation publique retentissante. Il s'agit de Bouchardon, mort en 1762, peu avant d'avoir pu achever les sculptures du piédestal de l'équestre de Louis XV à Paris²². La *Gazette de France*, du 25 février 1763, relate que le cortège formé pour la mise en place du monument sur la nouvelle place (la Concorde actuelle) s'était arrêté devant l'atelier du sculpteur au Roule : "En passant devant la porte de la maison où est décédé le Sr. Bouchardon, on a fait une décharge de canons et de boîtes pour honorer la mémoire d'un artiste si excellent qui par cet ouvrage immortel s'est assuré une gloire que la Nation partage avec lui²³." Je reviendrai en finissant sur cette statue royale, ainsi que sur celle de Pigalle à Reims, mais on peut déjà constater que l'accession au rang d'illustre patriote du sculpteur au service du roi, était bien dans les esprits. Son "ouvrage immortel", destiné au *public* et non pas à la cour, lui ouvre la voie de cette distinction qui le situe hors du temps, mais qui, par le fait même, honore son époque. Une liste de grands hommes, associée à un projet de concours de l'Académie royale d'Architecture, en 1778 le confirme. Il s'agit d'un programme de *Cénotaphe de Henri IV* qui est longuement décrit par les académiciens :

.../ Le cénotaphe de Henri Quatre et, dans une enceinte qui l'environnait /sic/, les tombeaux des grands hommes qui ont illustré la France. Ce projet est en quelque sorte celui de ce Prince dont la mémoire est chère à notre nation. On sait qu'il avait dessein de faire élever dans les tours rondes du Pont-Neuf, des statues à ceux des hommes célèbres qui avaient vécu sous son Règne [je souligne]. On suppose donc que la nation animée de ce zèle qui lui a fait donner en 1756 des millions pour rétablir notre marine²⁴, se propose par un acte semblable, de relever encore sa gloire par la construction du tombeau magnifique dont nous demandons le dessein. Ce monument sera disposé à peu près comme l'était le temple de Bélus, c'est-à-dire que l'édifice au centre duquel sera le cénotaphe de Henri IV, sera isolé de toute part, et environné d'une vaste enceinte. C'est dans le contour de cette enceinte qu'on placera les statues des hommes célèbres. On pourra même ménager dans cette enceinte des renforcements pour y placer plus honorablement les tombeaux de ces hommes qu'on nomme les premiers, dans la guerre, dans la marine, dans les finances, dans la philosophie, dans les lettres et dans les Arts, comme Turenne, les Condés, les De Saxe, les Duguay-Trouin, les Sully, les Colbert, les Descartes, les Corneille, les Racine, les Perrault, les Le Brun et les Bouchardon ou autres.²⁵

²⁰*Ibid.*, Lettre de Rivot à Diderot, Langres, le 1er mai 1781, p. 976.

²¹F. Souchal, "Situation de la sculpture en France en 1778", *Dix-huitième siècle*, n° 11, 1979, p. 117-128 ; A. McClellan, "La série des Grands Hommes de la France du comte d'Angiviller et la politique des Parlements", actes du colloque *Clodion et la sculpture française de la fin du XVIII^e siècle*, Louvre (20-21 mars 1992), Paris, 1993, p. 223-247.

²²D. Rabreau, "La statue équestre de Louis XV d'Edme Bouchardon", *Information d'histoire de l'art*, 1974, n° 2, p. 89-97.

²³*Ibid.*, p. 93, note 20.

²⁴Dans le domaine de l'art, la propagande royale s'est exprimée sur ce sujet par la commande des "portraits" des ports de France au paysagiste J. Vernet, en 1753. Cf. L. Manœuvre et E. Rieth, *Joseph Vernet, 1714-1789. Les Ports de France*, Paris, 1994.

²⁵*Les "Prix de Rome". Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII^e siècle*, introduction de J.-M. Pérouse de Montclos, Paris, 1984, p. 158.

Il n'est pas indifférent de noter que ce programme est formulé à l'époque des réjouissances publiques qui accompagnent la première grossesse, si attendue, de la reine. La légitimité dynastique se mesure à l'aune du culte henricien qui s'intensifie du règne de Louis XV à celui de Louis XVI²⁶. L'exemple de Henry IV donnant l'impulsion du culte des grands hommes *contemporains* est plus inattendu, mais il légitime le projet qui se dessine alors pour le pont Louis XVI et son décor de statues civiques (Perronet le mettra en œuvre dix ans plus tard, sans pouvoir l'achever). Enfin, la citation de Bouchardon parmi les illustres, alors que sa mort ne remonte qu'à une quinzaine d'années, apparaît comme exceptionnelle. Puisqu'il s'agit d'un artiste, on peut y voir une révérence idéale de ses confrères académiciens envers le fameux auteur de la statue équestre du Bien-Aimé, dessinateur infatigable de l'histoire métallique du règne à la Petite Académie.

Du nouveau Parnasse au culte des oracles

Je n'ai pas souhaité aborder le thème du tombeau qui mériterait à lui seul des développements très importants et sur lequel les études demeurent anciennes et très partielles²⁷. Le mausolée du maréchal de Saxe, le plus célèbre exemple national de l'époque, masque par sa mise en scène colossale, complexe, bien d'autres conceptions, notamment liées au sujet qui nous occupe ici. Voici juste un témoin de cette généalogie des sculptures "à l'antique" réunissant la sépulture monumentale et le culte d'un grand homme moderne sous Louis XV. Il s'agit du tombeau de Crébillon père, par Jean-Baptiste II Lemoyne. Ce fameux rival de Bouchardon, qui n'est justement pas réputé pour son goût de l'antique, s'échauffait ici sur un projet qu'il ne réalisera que partiellement (peu connue, l'œuvre est aujourd'hui conservée au musée de Dijon, après être passée, complétée, par le musée des Monuments français d'A. Lenoir²⁸). En voici le caractère en fonction de l'évolution de la commande :

1761 — Lemoyne expose au Salon un buste très vivant du vieil auteur de *Catilina*, représenté sans perruque et le col de chemise ouvert.

1762 — Mort de Crébillon. Madame de Pompadour, qui patronnait le poète tragique, incite Marigny à passer commande, au nom des Bâtiments du roi, du tombeau de Crébillon. Le projet porte sur un portrait sculpté en bas-relief dans un médaillon entouré d'attributs.

1763 — Lemoyne reconsidère son projet, le développe. Le marché agréé, et partiellement exécuté ensuite, indique : un sarcophage accompagné d'une grande figure de la Poésie pleurant sur le buste de M. Crébillon. Pour l'église Saint-Gervais.

1764 — Le modèle est terminé. La figure de la Poésie, sorte de vestale drapée à l'antique, est réputée être un portrait de Mademoiselle Clairon. Le curé de Saint-Gervais refuse d'introduire une Melpomène dans son église. Marigny suggère à Louis XV de faire ériger le tombeau de Crébillon dans la Bibliothèque Royale²⁹.

Tandis que l'activité exemplaire de l'illustre était réputée incompatible avec l'optique du clergé, trente ans avant la transformation en Panthéon français de l'église Sainte-

²⁶M. K. Deming, "Louis XVI en l'Île. Contribution à l'étude des places royales parisiennes à la fin de l'Ancien Régime", *Revue de l'art*, n° 83, 1989 ; A.-C. Gruber, *Les grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI*, Paris-Genève, 1972.

²⁷F. Ingersoll-Smousse, *La sculpture funéraire en France*, Paris, 1912. Pour une bibliographie plus récente, cf. J.-R. Gaborit, *Jean-Baptiste Pigalle 1715-1785. Sculptures du musée du Louvre*, Paris, 1985, p. 93-98 et *op. cit. supra*, note 9.

²⁸Elle est reproduite dans L. Réau, *Une dynastie de sculpteurs au XVIIIe siècle : Les Lemoyne*, Paris, 1927, pl. XXII, LVII et LVIII.

²⁹*Ibid.*, p. 142.

Geneviève de Soufflot (1791)³⁰, la question du local — non religieux — du culte civique moderne fut donc clairement posée en haut lieu. Pour un édile provincial, la solution du *sanctuaire* civil, comme l'appelle le maire de Langres, on l'a vu, était évidemment l'hôtel de ville. Or les projets académiques, qui accompagnent chronologiquement l'édification des grands bâtiments publics parisiens de la seconde moitié du XVIII^e siècle, inscrivaient volontiers avec ces derniers la référence au culte civique dans leurs programmes. Les projets de *Muséum* en témoignent, ainsi que ce projet d'émulation de l'Académie Royale d'Architecture daté de novembre 1787 qui, à partir d'un programme de *Bibliothèque publique destinée aux sciences et aux arts*, imposait aux concurrents le dispositif suivant : "une cour principale avec portique et promenoirs pour les savants, lesquels seront ornés des statues des grands hommes dans les sciences."³¹

La sacralisation à l'antique des *Monuments érigés en France sous le règne de Louis XV*³² reflète parfaitement, et d'une manière concrète bien avant la célèbre commande due à l'administration des Bâtiments du roi sous la direction du comte d'Angiviller³³, cette volonté d'associer les grands hommes aux fastes de la monarchie. Ces édifices prestigieux devaient offrir à la conscience et à l'admiration du public, autour du portrait royal omniprésent, la cohorte des statues ou des bustes des célèbres militaires, ministres, juristes, savants, chirurgiens, architectes, écrivains, comédiens qui illustrèrent les Temps Modernes de la royauté. Parallèlement, le culte de l'antique honorait certains bâtiments civils d'un vocable métaphorique, que diffusaient jusqu'à satiété les gazettes : l'Ecole Militaire, *Temple de Mars*, l'Hôtel des Monnaies, *Temple de la Fortune* (elle s'y trouve statufiée, assise), les Ecoles de Chirurgie, *Temple d'Esculape*, le Palais de Justice, *Temple de Thémis*, la Halle aux blés, *Temple de Cérès*, la Comédie française, *Temple des Muses*. L'espace urbain parisien, traditionnellement nommé à l'antique en certains endroits (*Champs-Élysées*, *Champ de Mars*, *Mont Parnasse*), s'ouvrait avec les Lumières aux commémorations nationales. Cette étrange alchimie des fastes anciens et modernes mêlés se déroulait à l'abri de colonnades inspirées de Rome et d'Athènes, mais à partir de programme parfaitement inédits, aux distributions dictées par le progrès³⁴.

Dans le domaine du théâtre, le thème du culte des grands hommes, vivants ou modernes, parfois morts récemment, s'observe avec nombre d'exemples et une grande variété de cas de figure dans la seconde moitié du siècle. Pour la période qui précède, on ne doit pas oublier le monument projeté au *Parnasse français* par Titon du Tillet, qui associe poètes, dramaturges et musiciens à l'image de Pégase — destiné à être dressé au centre de l'Etoile des Champs-Élysées³⁵. Mais sa symbolique demeure trop attachée à l'image universelle et héroïque de Louis XIV, c'est-à-dire aux fastes monarchiques du Grand Siècle, pour être associée directement au thème qui nous intéresse ici ; encore que le fait de prévoir la situation du groupe statuaire dans un espace public (celui-ci fut-il encore sub-urbain jusqu'à la fin du règne de Louis XV), s'inscrit bien dans l'idéal des Lumières tel que Laugier l'a formulé par la suite (*cf. infra*).

³⁰*Le Panthéon, symbole des révolutions*, sous la dir. de B. Bergdoll, chapitre 2, par M. K Deming, Paris, 1989.

³¹*Les "Prix de Rome" (...)*, *op. cit. supra*, note 25, p. 205.

³²Citation du titre du livre de P. Patte (Paris, 1765) consacré aux projets de places royales. Cf. *Paris, capitale des arts sous Louis XV*, *op. cit. supra*, note 7.

³³Cf. *supra*, note 21.

³⁴Cf., par exemple, P.-L. Laget, "Du Collège Saint-Côme au Temple d'Esculape : un monument royal dédié à l'art et science de Chirurgie", *Paris, capitale des arts sous Louis XV*, *op. cit. supra*, note 7, p. 149-166.

³⁵Titon du Tillet, *Description du Parnasse français exécuté en bronze à la gloire de la France et de Louis le Grand et à la mémoire perpétuelle des illustres poètes et des fameux musiciens français*, Paris, 1760 (le projet remonte à 1708).

L'échec que connut ce projet, maintes fois relancé sous le règne de Louis XV, indique pour mémoire d'autres orientations de la symbolique royale et nationale à la fin de l'Ancien Régime, on va le voir. Sans plus de rapports avec la tradition séculaire de l'art des jardins³⁶, d'où est issu manifestement le projet de Titon du Tillet, il est un autre *Parnasse* métaphorique beaucoup plus significatif des Lumières, me semble-t-il, car il se trouve détaché de la présence ou même de la figuration royale : il s'agit de la nouvelle Comédie française, le Théâtre de l'Odéon actuel conçu et réalisé par les architectes Peyre et De Wailly entre 1768 et 1782³⁷.

Temple d'Apollon et des Muses, certes, il était également le *conservatoire*, ou le sanctuaire idéal, des célébrations de la langue française et des grands écrivains et comédiens qui l'avaient illustrée, ou qui l'illustraient encore. Voltaire y règne en maître, au propre comme au figuré. Statuifiée par Houdon, son image placée dans le vestibule dès 1783, apparaissait de l'extérieur du portique à travers l'arche centrale d'entrée³⁸. Molière, en buste, dominait la grande cheminée "à l'égyptienne"³⁹, dessinée par De Wailly dans le foyer du public, et une pléiade de bustes d'auteurs et d'acteurs l'accompagnait dans les différents locaux d'accès à la salle de spectacle. A l'extérieur, tandis que le monument s'impose comme un temple austère "à la grecque" pour lequel De Wailly prévoyait des girouettes emblématiques en forme de lyre⁴⁰, la toponymie des rues du quartier, au tracé rayonnant voulu par les architectes, n'est pas en reste : Rotrou, Corneille, Racine, Crébillon, Regnard, notamment, en sont les dédicataires. Et le "Premier Théâtre de la Nation" (ex-"*Hôtel des Comédiens du Roi*", sous Louis XIV), comme on l'appelait déjà, rivalise bientôt avec la paroisse voisine qui s'en inquiète, Saint-Sulpice⁴¹ où l'on versait des larmes aux sermons, avant d'aller s'apitoyer sur les malheurs d'*Iphigénie*, pièce qui fut choisie pour l'inauguration de la salle en présence de la reine, le 9 avril 1782. Pour la première fois, le parterre était assis et le frontispice à portique qui précédait la salle portait l'inscription : *Théâtre français*.

Le spectacle fut précédé d'un préambule d'Imbert, qui s'appuyait sur le programme symbolique de l'édifice que Louis XVI avait souhaité préciser dans la lettre patente ordonnant l'édification. On notera que le vocable *théâtre*, qui jusqu'alors désignait la *scène*, est ici utilisé pour l'ensemble du bâtiment, d'ailleurs explicitement voué à la dignité de *monument*.

Le nouveau théâtre que l'on construit dans la capitale du royaume étant destiné pour la scène française doit être considéré comme un monument qui était dû à ses auteurs tragiques et comiques, ainsi qu'à l'honneur de la Nation, puisque jusqu'à ce moment Paris n'avait vu représenter les chefs-d'œuvre de ses grands hommes que sur les tréteaux [...]. L'ouverture du théâtre, par conséquent, peut être marquée par un hommage public à la mémoire des hommes

³⁶J. Colton, *The Parnasse Français. Titon du Tillet and the origins of the monument to genius*, Yale, 1979.

³⁷M. Steinhauser & D. Rabreau, "Le théâtre de l'Odéon de Charles De Wailly et Marie-Joseph Peyre. 1767-1782", *Revue de l'art*, n° 19, 1973, p. 8-49.

³⁸P. Porel & G. Monval, *L'Odéon (...)*, Paris, 1876, t. I, p. 26 (après maintes tergiversations, le buste de Voltaire resta dans le foyer du public, tandis que sa statue fut descendue dans le vestibule, "par ordre du roi", ce qui était l'idée initiale de l'architecte De Wailly).

³⁹D. Rabreau & M. Mosser, *Charles De Wailly, peintre-architecte dans l'Europe des Lumières*, Paris, 1979.

⁴⁰Gravures publiées dans le *Supplément* des planches de l'*Encyclopédie* (1777) et nombreux dessins conservés au musée Carnavalet, au Louvre, aux Archives Nationales, à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, à la Bibliothèque de la Comédie Française, à Waddesdon Manor (G. B.).

⁴¹*Les arts du théâtre de Watteau à Fragonard*, cat. d'exposition (musée des Beaux-Arts de Bordeaux), "Introduction" de M. Roland-Michel & D. Rabreau, Bordeaux, 1980.

célèbres dont les ouvrages ont immortalisé la langue française en la rendant commune à tous les gouvernements de l'Europe.⁴²

Le programme du rituel d'inauguration est précisément décrit par Imbert, et l'on sait par la presse qu'il n'eut guère de succès dans sa réalisation. La scène représente la décoration d'un *Parnasse français* :

Une symphonie à grand orchestre accompagne l'ouverture du rideau et, directement ensuite, un nouveau genre de musique mélodieuse se ferait entendre dans l'éloignement et graduellement. Elle augmenterait pour accompagner l'arrivée du génie de la France porté par un groupe de jeunes hommes sous l'emblème des sciences et des arts : cette divinité serait suivie par les Muses de la Tragédie et de la Comédie ayant à leur suite les principaux personnages des pièces du théâtre français et qui, dans l'ordre d'une pompe triomphale, feraient cortège aux statues de Corneille, Racine, Molière, Regnard, etc., portées et accompagnées par un concours de monde représentant les nations.⁴³

Ce rituel, à l'antique, annonce bien sûr les grandes processions civiques de l'Opéra à l'époque révolutionnaire et, très particulièrement, la pompe antique de la *panthéonisation* de Voltaire en 1791. La nouvelle Comédie française, à la fin de l'Ancien Régime, n'offrait-elle pas déjà, l'idée et la matérialisation *figurée* d'un Panthéon français, parfaitement laïque (bien opposé, en l'absence de tombeau et de l'ancrage religieux, au Panthéon anglais de Westminster). Un autre rituel parisien, encore vibrant dans les mémoires, n'avait-il pas déjà, en 1778, fait retentir le local provisoire de la Comédie française d'accents patriotiques⁴⁴ ? Il s'agit du fameux couronnement de Voltaire, bien remuant dans sa loge, mais aussi en buste sur la scène, à l'occasion de la sixième représentation d'*Irène* ; G. de Saint-Aubin et Moreau le Jeune ont immortalisé l'événement, en dessin et en gravure. La scène est trop connue pour que je m'y arrête. Mais il faut constater que le rite civique, assez intime dans la cérémonie qui honora le buste de Diderot à Langres, prit à Paris des dimensions urbaines et nationales somptueuses avec Voltaire. Déjà, la gravure d'un dessin qui avait valu au piranésien J.-L. Desprez⁴⁵ le prix d'émulation de l'Académie Royale d'Architecture, en juin 1766, et qui montre un grandiose projet de cimetière destiné à Paris dédié à la même année sous l'intitulé suivant : *Projet d'un temple funéraire destiné à honorer les cendres des Rois et des Grands Hommes, dédié à Monsieur de Voltaire, par son très humble et très obéissant serviteur Desprez*, n'était-elle pas la préfiguration — très audacieuse sous cette forme, à partir d'un projet académique "royal", et à cette date — du culte pressenti de l'illustre philosophe des Lumières ? Je conclurai sur le parallèle entre le *héros* et le *grand homme*, justement à propos des plus fameuses statues de Voltaire qui ont été conçues de son vivant. Après l'évocation des mises en scène et des simulacres vécus ou des projets, ces œuvres nous permettent de poursuivre nos remarques sur les *effets* de l'imitation de l'antique que suscitèrent les images du *prophète* de Ferney.

Puisque le grand homme témoigne pour la postérité, le style que le sculpteur donne à son image doit insuffler de l'inspiration aux futurs "enfants d'Apollon" — les jeunes artistes, comme les nomme Ledoux⁴⁶.

⁴²Archives Nationales, O¹ 846. Cf. M. Steinhauser & D. Rabreau, *op. cit. supra*, note 37.

⁴³Archives Nationales, O¹ 846, manuscrit d'Imbert.

⁴⁴Les Comédiens français occupaient alors le théâtre provisoire que Soufflot avait aménagé sur l'immense scène de la Salle des Machines du palais des Tuileries, restée inoccupée depuis la fin des spectacles de Servandoni.

⁴⁵Les "Prix de Rome" (...), *op. supra*, note 25, p. 83-84.

⁴⁶Cf. D. Rabreau, "La sculpture considérée sous le rapport de l'architecture, selon Claude-Nicolas Ledoux", *Clodion et la sculpture française* (...), *op. cit. supra*, note, p. 449-484.

L'illustre poète, héros et/ou grand homme

N'attendons pas l'*Apollon du Belvédère*, même si Diderot affirme que se rendre à Ferney sans y voir le patriarche, "ce serait passer par Delphe sans entrer dans le temple d'Apollon."⁴⁷ Le parallèle entre Voltaire et Sénèque, que Diderot esquisse dans son *Essai sur les règnes de Claude et de Néron* (1782), appelle le parallèle entre les philosophes, conseillers politiques, antiques et modernes. Dès 1775, Diderot écrivait à Suard ("Vive le Patriarche!") : "Comme il plaide pour l'humanité! Ses vers sont languissants mais sa prose est divine, mais son âme est de feu, mais son éloquence, sa bourse, sa protection tout est actuellement consacré à secourir les malheureux : une statue! Il lui faut un temple."⁴⁸ Il suffisait de trouver un lieu adapté à cet office de *sanctuaire* civique : lieu officiel, donc sous la protection du roi. L'Académie française, la Bibliothèque royale et la Comédie française se trouvèrent en concurrence. Enfin, sur l'auteur tragique, Diderot, toujours dans son parallèle entre Voltaire et Sénèque, constate : "Tu as fait entendre la voie de la philosophie sur la scène, tu l'as rendue populaire."⁴⁹

En 1778 sur la scène du Théâtre français, c'était une image de Voltaire familier, au buste avec perruque, qui fut couronnée face au modèle vivant présent dans sa loge, nous l'avons vu. L'œuvre, dont il existe de nombreuses répliques, était la première version d'une série de variantes qu'exécutera Houdon. Le buste sans perruque viendra plus tard, notamment dans la version que d'Alembert offrira à l'Académie française : l'intemporalité de la coiffure convient à l'immortalité académique. Entre-temps, deux grandes statues en marbre blanc donnèrent du patriarches des visions sublimes, dignes d'une dramaturgie antique, mais avec des conceptions et des caractères totalement opposés. Celle de Houdon, universellement connue, se trouve toujours à la Comédie française ; celle de Pigalle, refusée par l'Académie française, puis injustement dédaignée par l'Institut de France où elle fut longtemps conservée, honore aujourd'hui le Louvre de sa présence⁵⁰.

La seconde en date, achevée en 1781 par Houdon, émanait d'une commande de Madame Denis qui la destinait à l'Académie française ; devant l'insistance pressante des Comédiens du roi, ceux-ci l'obtinrent tandis que le plâtre était offert à la Bibliothèque royale (il est toujours visible à la Bibliothèque nationale). Le Voltaire de Houdon montre une synthèse, remarquablement harmonieuse et expressive, entre l'idéal et le naturel, entre l'antique et le moderne. La référence grecque s'observe dans la coiffure, où apparaît un bandeau plat qui ceint le front découvert du philosophe, ainsi que dans l'ample vêtement drapé — indéterminé — qui signale la dignité hors du temps du modèle. Le bout carré d'une chaussure, qui dépasse sous la chute des plis, en précisant l'impulsion du mouvement qu'esquissent les mains appuyées sur les bras du fauteuil, est un clin-d'œil moderne. Le siège lui-même, en bon style "Louis XVI", autorise la vraisemblance de l'action en devenir (le corps de Voltaire est tendu, ses mains sont crispées, comme s'il allait se lever), mais la simplicité de la composition, grâce à la masse du vêtement, respire la grandeur antique.

Malgré cet imposant appareil d'effets grâce auquel le corps est mis en scène dans le portrait (le jeu des extrémités orchestre la psychologie du personnage) c'est la

⁴⁷Lettre de Diderot à Voltaire, 19 juin 1776, *op. cit. supra*, note 15, t. XI, p. 1146.

⁴⁸Lettre de Diderot à Suard, 20 juillet 1775, *Ibid.*, p. 1107.

⁴⁹D. Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron et sur les mœurs et les écrits de Sénèque*, Londres, 1782, *Ibid.*, t. XIII, p.574-575 (éloge de Voltaire).

⁵⁰H.-H. Arnason, *The sculptures of Houdon*, Londres, 1975 ; G. Giacometti, *Le statuaire Jean-Antoine Houdon et son époque (1741-1828)*, 3 vol., Paris, 1918-1919 ; W. Sauerländer, *Jean-Antoine Houdon: Voltaire*, Stuttgart, 1963.

physionomie aiguë et l'expression fébrile de Voltaire qui fascine le spectateur. La position de sa tête, de son buste et de ses mains, avec un réalisme virtuose, soutient le feu de son regard et l'extrême vivacité de son sourire. Le spectateur se trouve pris dans un cercle où le sculpteur suggère la présence d'un interlocuteur qui, pour être invisible, n'en est pas moins interpellé par la statue de marbre. C'est le polémiste, le philosophe pugnace, le visionnaire politique que Houdon célèbre. La chaleur du modèle l'emporte sur la grandeur du *type* antique, universel. Pourtant, avec ce costume et cette coiffure, rien de manque à l'exacte évocation du culte que les Anciens vouaient aux grands hommes.

L'inscription portée sur la statue de Voltaire par Pigalle, "*A Monsieur de Voltaire, par les gens de lettres, ses compatriotes et ses contemporains*", rappelle l'origine de la commande (1770)⁵¹ et situe le célèbre écrivain au cœur de la République des lettres. La remarque a son importance, car l'illustre, statufié dans le nu héroïque à l'antique, est ainsi montré avec un *effet iconographique* très volontaire qui transcende sa condition normalement admise (c'est-à-dire vraisemblable, dans un portrait tout aussi ressemblant que celui exécuté par Houdon, sans en partager toutefois l'extrême vivacité d'expression).

Cette idéalisation par le choix du *type* statuaire antique qui immortalise les dieux et les héros, tout en exposant le corps décharmé, réaliste, d'un vieillard, confine à l'allégorie : celle de la poésie parnassienne incarnée par un homme dont le physique déclinant n'oblitére pas l'esprit ou l'inspiration. C'est bien, toutefois, l'ampleur et la pérennité de son œuvre qui distingue ici Voltaire ; ce que rappelle le long phylactère que la pudeur déploie entre ses cuisses. Dans un premier modèle, Pigalle montrait le poète coiffé d'une généreuse couronne de lauriers⁵². Dans le marbre il est tête nue, le front très dégarni, et son regard qui porte au loin ne sollicite pas le dialogue, bien au contraire. Sans hiératisme, l'image du nu crée cette distance, ou cet isolement idéal face au spectateur. Aux pieds de la statue, assise sur un siège indéterminé car volontairement dissimulé sous le drapé d'où émerge le corps, tous les accessoires emblématiques des Muses et du Parnasse sont déposés sur le sol. Les lauriers et la lyre, le masque de Thalie et le poignard de Melpomène, désignent le poète épique, l'auteur tragique, le génie lyrique d'un Virgile ou d'un Sophocle modernes⁵³.

Les contrastes sont vigoureux, entre l'anatomie péremptoire et techniquement splendide du noble vieillard, le visage apaisé, au masque visionnaire, et l'appareil iconographique pittoresque (drapé d'accompagnement et objets) qui décline les attributs des genres pratiqués par l'homme de lettres. C'est en définitive une allégorie du sublime qui se confond avec l'hommage rendu au poète immortel ! Or ni ce dernier — il aurait préféré être lauréat et vêtu⁵⁴ — ni le public de l'époque ou d'aujourd'hui n'ont admis l'idée du sculpteur. Tristement, la statue de Voltaire par Pigalle se situe toujours dans la catégorie des grands chefs-d'œuvre méconnus ou méprisés. L'ambition iconographique et stylistique de son auteur, par rapport à l'antique, est au cœur de nos observations, mais justement dans une optique opposée à celle qui valut à Houdon son succès populaire.

⁵¹Cf. J.-R. Gaborit, *Jean-Baptiste Pigalle (...), op. cit. supra*, note 27, p. 70-74

⁵²*Ibid.*, p. 70, fig. 1. L'esquisse en terre cuite est conservée au musée des Beaux-Arts d'Orléans.

⁵³ *Ibid.*, p. 74 : mon interprétation diffère de celle de J.-R. Gaborit qui reconnaît surtout dans ce Voltaire le philosophe défenseur des opprimés.

⁵⁴*Ibid.* p. 70-71 : Pigalle s'était rendu à Ferney pour exécuter la tête de Voltaire. Bien qu'il ait été, personnellement et comme tous les critiques, très défavorable au choix du nu, "Voltaire, dans une lettre, admirable et célèbre, du 1er décembre 1771, avait accepté l'idée de Pigalle au nom de la liberté de l'art et de l'artiste".

Le vêtement drapé, avec le bandeau qui ceint la tête de Voltaire, s'apparente à un costume dans l'œuvre de Houdon ; c'est une citation à l'antique qui fait "couleur locale" sans distraire de l'intention profonde du sculpteur qui était de rendre le marbre vivant, éternellement. La nudité réaliste, qu'accompagne le phylactère, dans la statue de Pigalle est, certes, conforme à la nature physique du modèle, mais elle demeure absolument invraisemblable dans le contexte des convenances modernes. Le public, qui a identifié avec passion le sujet vivant, ne s'attarde pas à réfléchir au symbole. Voltaire, lui-même acteur de ses propres tragédies dans le théâtre de société, pouvait être vêtu à l'antique ; il ne supportait pas d'être montré nu, même accompagné du phylactère et des accessoires emblématiques "parlants".

Le sculpteur s'est heurté aux limites du culte du grand homme dont le caractère n'est pas celui d'un dieu incarné ; l'image réaliste qu'il a choisie montre également qu'il prenait un grand risque en postulant l'idéalisation héroïque de l'illustre poète (pour ceux qui se gaussent de ce genre d'évocation, rappelons que l'image de Voltaire connut bien d'autres avatars, éphémères il est vrai, comme en témoigne l'appropriation symbolique d'un objet postiche pour signifier l'adhésion populaire aux valeurs défendues par le philosophe : ce fut en 1792, "au Théâtre Français, après la tragédie de *La mort de César*, les comédiens mirent le bonnet rouge sur la tête de Voltaire dont le buste fut demandé et resta ainsi exposé sur le théâtre durant toute la petite pièce"⁵⁵).

A travers son choix obstiné, donc très engagé dans l'idée artistique qu'il souhaitait illustrer⁵⁶, le sculpteur n'a-t-il pas été aussi la victime d'un goût contestataire, typique du débat sur l'art à l'époque des Lumières, qui s'opposait alors au mélange de l'allégorie et du témoignage historique dans le grand genre⁵⁷ ? La question s'ajoute à celle qui se posait également à propos de la valeur plastique et expressive, jugée nulle ou par trop relative au pittoresque, du costume moderne en statuaire⁵⁸. Le problème esthétique ne peut donc être éludé dans l'appréciation du goût et de l'iconographie à l'antique dont fait preuve Pigalle, et, plus généralement, les sculpteurs chargés d'immortaliser les illustres modernes.

La statue de Pigalle montre davantage d'ambition que celle de Houdon, et c'est ce qui rend sa lecture iconologique moins immédiate ou consensuelle. Plus que le grand homme visible, c'est le sens profond de son œuvre qu'elle évoque. L'auteur de *Brutus* n'était pas simplement comparable aux sages de l'Antiquité : son combat sous la monarchie pour le triomphe de la *Vertu* (la vertu politique, comme le rappelle si bien Philippe Bordes⁵⁹) le haussait au rang des héros de l'humanité. Or, à l'époque de Pigalle, si la source antique directe de l'inspiration idéale du sculpteur était parfaitement connue, l'audace d'une interprétation politique était-elle perceptible ou inconsciemment éludée ? J'emprunte directement à J.-R. Gaborit le résumé du débat, à la fois historico-littéraire et esthétique, que suscita l'œuvre dévoilée au public en 1776. C'était l'année même où le comte d'Angiviller passait commande, aux sculpteurs de l'Académie, des statues des *Français illustres*.

Pigalle était sans doute sincèrement persuadé d'avoir la caution d'un illustre modèle antique, le *Sénèque mourant* alors dans la "Vigne Borghèse" à Rome (et à présent au Louvre) sur lequel Diderot avait sans doute attiré son attention. Le témoignage de l'abbé Morellet est en effet

⁵⁵N. Ruault, *Gazette d'un parisien sous la Révolution. Lettres à son frère, 1783-1796*, Paris, 1976, p. 280, Paris, le 20 mars 1792.

⁵⁶Sur le rôle de Pigalle, reconnu comme initiateur d'une nouvelle tendance réaliste au XVIII^e siècle, cf. E. David, *Sur les progrès de la sculpture française depuis le commencement du règne de Louis XVI jusqu'à aujourd'hui*, Paris, s. d. (après 1822), p. 3-4.

⁵⁷Cf. *Aux Armes et aux Arts*, sous la dir. de P. Bordes & R. Michel, Paris, 1989.

⁵⁸Diderot, parmi bien d'autres a débattu de cette question, à propos des statues exposées au Salon.

⁵⁹P. Bordes, *op. cit. supra*, note 5.

parfaitement explicite : "C'est à Diderot qu'il faut s'en prendre /.../. C'est lui qui avait inspiré à Pigalle de faire une statue comme le Sénèque se coupant les veines. En vain, plusieurs d'entre nous se récrièrent lorsque Pigalle apporta le modèle [...] ; nous ne pûmes détourner de cette mauvaise route ni le philosophe, ni l'artiste échauffé par le philosophe." Et Suard confirme un peu dédaigneusement le fait : Pigalle "s'autorisait, dit-on, de la prétendue statue de Sénèque dans le bain, statue qui suivant toutes les probabilités ne représente pas Sénèque mais un esclave comme l'a très bien observé Winckelmann."⁶⁰ Or Diderot s'intéressait à Sénèque /.../ mais jugeait "ignoble" la tête de sa figure "au bain". On comprend mieux alors le propos de Pigalle : refaire la statue de Sénèque, en se montrant aussi véridique et aussi savant dans le traitement de l'anatomie mais en lui donnant le visage d'un véritable philosophe.⁶¹

Si j'ai d'abord préféré reconnaître dans le Voltaire de Pigalle une image du sublime poète accédant à l'immortalité, ce que justifient l'iconographie qui l'accompagne comme l'origine de la commande, l'idée d'y voir également le vertueux politique, militant pour les valeurs civiques des Lumières, s'impose par la référence à Sénèque. Ces deux interprétations du chef-d'œuvre de Pigalle relèvent-elles d'une dialectique paradoxale (idéisme/réalisme dans l'usage et la configuration du nu) ? L'erreur sur le sujet pris comme modèle (non pas *Sénèque*, mais un *Pêcheur* ou un *Esclave*⁶²) dont on s'accordait à trouver la tête "ignoble", avec le fait d'associer le portrait de Voltaire, serein et lumineux, à un corps usé par le temps, montre clairement que l'artiste souhaitait surpasser l'antique.

L'émulation qui s'observe dans la dialectique de l'imitation des Anciens et de la Nature est une donnée fondamentale que l'histoire stylistique de l'art a eu tendance à oublier, ou à sous-estimer, quand est apparu le concept de *Néoclassicisme* — au demeurant récent, à l'origine porteur d'une connotation péjorative et, me semble-t-il, totalement inopérant⁶³. Les deux statues de Houdon et de Pigalle en témoignent, dans le même champ de *l'antique revival*, profondément ancré dans l'imaginaire moderne.

Cette question de l'imaginaire, qui ressortit aux domaines bien spécifiques de la création et de la réception, tels que peut les étudier l'histoire de l'art, permet de comprendre comment un choix esthétique est subordonné au message iconologique que souhaite transmettre l'artiste et à partir duquel il sollicite l'émotion du spectateur. Ici *Voltaire*, grand homme et héros à la fois, résume les plus rares qualités qui se distinguent, en principe séparément, chez un individu que l'on honore pour ses vertus et son mérite. Est-ce pour cette raison que la vertu héroïque semble être idéalisée par l'évocation de l'œuvre poétique, tandis que la vertu politique le serait par le réalisme physique ? Voici les termes du débat à travers un texte de l'abbé de Saint-Pierre, cité dans l'article "Grand Homme" de l'*Encyclopédie* :

Le titre de *grand homme* tout court ne convient proprement qu'aux grands génies de deux espèces de professions, illustres et importantes : la première est celle des génies spéculatifs, appliqués à perfectionner celles des connaissances humaines qui sont les plus importantes au bonheur des hommes, comme a fait Descartes ; l'autre profession illustre et importante est des génies plus praticiens que spéculatifs ; elle regarde la grande augmentation du bonheur, non plus des hommes en général, mais d'une nation en particulier : telle est la profession et l'emploi des rois, des ministres, des généraux d'armée, des premiers magistrats, qui tous avec de grands talents peuvent devenir de *grands hommes*, si la plus grande utilité est le motif de leur entreprise ; par-là Henri IV, fut non seulement un grand roi, mais un *grand homme*.⁶⁴

⁶⁰Sur cette statue, aujourd'hui au Louvre, Cf. F. Haskell & N. Penny, *op. cit. supra*, note 1, p.333-335.

⁶¹J.-R. Gaborit, *op. cit. supra*, note 27, p. 72-74.

⁶²L'iconographie du *Pêcheur* semble être la plus souvent retenue aujourd'hui, selon F. Haskell & N. Penny, *op. cit. supra*, note 60, p. 335.

⁶³Cf. D. Rabreau-M. Praz, "Néo-classicisme", *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1985, p. 1052-1061.

⁶⁴Article "Grand Homme", *Encyclopédie*, sous le dir. de Diderot, *Supplément*, III, 1777, p. 253.

Suivent toute une série d'exemples qui démontrent qu'un homme illustre ou qu'un grand chef, qu'il s'agisse d'Alexandre, de César ou de Charles V ("Charles le Grand"), ne saurait prétendre à la dignité de grand homme. Relativement à la Patrie, comme Henri IV, et grâce à son "génie spéculatif", Voltaire ressortit à ces exceptions qui tiennent à la fois du grand homme et du héros.

Les limites imparties à cette communications m'imposent une conclusion écourtée et bien lacunaire. Mais l'esquisse comporte plusieurs directions à approfondir.

D'abord, à l'époque des Lumières, le culte des grands hommes associé au portrait de l'illustre *imité* de l'antique, montre dans les faits une diversité créative rarement reconnue comme telle. La prise en compte de la variété des caractères formels, des types de rituels, et de leurs conséquences sur la production artistique, ouvre des perspectives encore inexplorées en histoire de l'art, sur les rapports entre l'iconologie et l'esthétique, la théorie et la pratique, la formation artistique et le goût du public. Par exemple, l'imaginaire à l'antique qui distingue le portrait mythologique, d'essence aristocratique, ou l'allégorie politique imitée des Anciens, contribue à l'idée de renouveau classique. Or dans l'idéologie des Lumières, celui-ci est fondé sur les valeurs civiques léguées par l'histoire -le passé, comme l'histoire en devenir : c'est-à-dire sur le rôle de la postérité. Constatons cette curieuse évolution : l'idée de régénération des arts qui, à l'exemple de David en peinture, a imposé d'abord la référence historique contre le recours à l'allégorie et au travestissement mythologique, a rapidement réintégré ces derniers dans l'iconographie révolutionnaire. L'idée de régénération existe à l'évidence chez les sculpteurs contemporains de David, mais par rapport à l'inspiration de l'antique et de la nature, sous quelles formes variées ? L'esthétique du milieu (celle qui s'appuie sur une parité entre l'imitation de la nature et de l'antique), chez Bouchardon et Houdon, nous l'avons vu, se scinde ensuite en deux voies irréductibles : on opposera, par exemple, le *Voltaire* nu de Pigalle, réaliste, au *Napoléon* nu de Canova, certes plus récent mais winckelmannien⁶⁵. L'esthétique modulable, si l'on peut dire, des statues de Voltaire, se confond-elle avec celle qui justifie, par exemple, le portrait du comédien Larive, costumé en Brutus⁶⁶ ?

Ensuite, il faut constater que les fonctions de l'imaginaire collectif, qu'illustre en statuaire, en discours et en rituels (spectacles, fêtes⁶⁷, réunions) le culte des grands hommes, atteignent profondément la signification de l'architecture à l'antique, comme celle de la plupart des lieux destinés au public (aux citoyens ?). Une nouvelle approche de l'architecture dite néoclassique, éclairée par une connaissance approfondie des arts plastiques, permettrait de mieux envisager la situation symbolique qui détermine l'imitation des Grecs et des Romains (entre autres) dans le projet et la réalisation des programmes modernes de construction et d'espaces urbains; dans l'idée même que l'on a eue de la ville de progrès, à l'époque des Lumières⁶⁸.

Enfin, ce sentiment d'émulation qui anime les Modernes (ils triomphent avec les Lumières) face aux modèles adulés des Anciens, toujours en vigueur ou plutôt

⁶⁵Cf. D. Johnson, "Le réalisme classique ou le "Beau réel" dans la sculpture française, 1790-1816", *Le progrès des arts réunis (...)*, actes du colloque de Bordeaux-Toulouse (22-26 mai 1989), sous la dir. de D. Rabreau & B. Tollon, Bordeaux, 1992, p.337-344.

⁶⁶Buste de Houdon (1784) conservé à la Comédie française. Cf. P. Bordes, *op. cit supra*, note 5.

⁶⁷Cf. M. Ledoux-Prouzeau, "Les fêtes publiques à Paris à l'époque de la guerre de Succession d'Autriche (1744-1749)", *Paris, capitale des arts sous Louis XV*, sous la dir. de D. Rabreau, *Annales du Centre Ledoux*, t. I, p. 87-110.

⁶⁸Cf. D. Rabreau, "Les arts régénérés en leur capitale ou la monarchie absolue face au public", *Paris, capitale des arts sous Louis XV; Ibid.*, p. 15-44 ; D. Rabreau, article "Urbanisme", *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, P.U.F., 1997 (sous presse).

renouvelés grâce à la curiosité archéologique et anthropologique⁶⁹, semble multiplier les ressources de la création artistique, donc iconographique. Le rôle assigné au *Public* par la critique, dont la fonction initiale est d'éduquer celui-ci, rejaillit sur le système symbolique qui rend compte de la société toute entière. Et notamment, dans le domaine de l'art officiel, c'est-à-dire *royal* (ailleurs qu'à la cour, il est cautionné ou produit par les administrations et les institutions qui dépendent du pouvoir), la référence à l'antique exalte l'action politique ; c'est dire qu'elle n'est pas seulement redevable de l'"air du temps", comme le suggère le plus souvent l'histoire stylistique léguée par le XIXe siècle. J'en veux pour preuve, dans l'optique du culte des grands hommes, cette sorte de concurrence qui s'observe entre le culte monarchique et l'hommage public rendu aux illustres citoyens, du passé ou du présent — et, j'insiste, bien avant le grand programme de célébration commandé par le comte d'Angiviller ou les projets de *Museum*.

Cette question se pose dans maints domaines. Je l'ai soulevée plus haut à propos de la symbolique des monuments publics et des projets académiques d'architecture, qui prennent un caractère *patrimonial*⁷⁰. Elle serait pertinente dans l'étude des fêtes, des spectacles, des cycles de décors peints ou sculptés, dans l'estampe et l'illustration des livres, comme dans les médailles, etc.. Comment ne voit-on pas que l'image même du roi, particulièrement celle du Bien-Aimé (à partir de 1744), s'est vue complètement réformée par rapport à celle du monarque absolu du XVIIe siècle⁷¹ ?

L'idéologie des programmes et des décors de fête, à la Renaissance, puis sous Louis XIV avec la cour et durant la Révolution avec le peuple, est aujourd'hui éclairée d'une manière satisfaisante, globalement. L'iconologie et le style des fêtes publiques sous Louis XV, et même sous Louis XVI avant la fête de la Fédération⁷², exigent une complète exploration dans l'histoire urbaine⁷³. En effet, la référence à l'antique comme le culte des grands hommes trouvent un prolongement, à travers le passage des rituels de circonstance ou des projets académiques, dans les réalisations durables de grands programmes d'utilité publique et, plus particulièrement, dans les places royales. Que le père Laugier, dans ses *Observations sur l'architecture* (1765), ait consacré un chapitre entier au thème "Des monuments à la gloire des Grands Hommes", confirme nos observations, avec bien d'autres textes qui attendent leur exégèse de ce point de vue⁷⁴. Avec Laugier, les projets de monuments royaux emblématiques (arcs de triomphe aux portes de la capitale) ou utilitaires (ce sont des fontaines publiques pour Paris) distribuent l'image de Louis XV dans les principaux quartiers de la ville, selon la symbolique des privilèges du pouvoir, mais en associant les allégories traditionnelles à la célébration des illustres qui ont droit à la reconnaissance de la Nation.

Sur les nouvelles places royales, les grandes statues érigées en France à la gloire de Louis XV, n'offraient pas une iconographie aussi explicite semble-t-il. C'est une

⁶⁹Cf. A. Schnapp, *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris, 1993.

⁷⁰Cf. D. Rabreau, "L'exaltation du passé national dans les monuments modernes, prélude d'une politique du patrimoine à la fin de l'Ancien Régime ?", *L'esprit des lieux. Le patrimoine et la cité*, sous la dir. de D.-J. Grange & D. Poulot, actes du colloque d'Annecy (septembre 1995), P.U.G., Grenoble, 1997, p. 119-138.

⁷¹Cf. D. Rabreau, *op. cit. supra*, notes 22 et 68.

⁷²Cf. A.-C. Gruber, *op. cit. supra*, note 26. L'auteur décrit et documente les fêtes, sans trop entrer dans leur interprétation iconologique.

⁷³Pour la période révolutionnaire, l'étude de référence demeure celle de M. Ozouf, *La fête révolutionnaire*, Paris, 1976.

⁷⁴M.-A. Laugier, *Observations sur l'architecture*, Paris, 1965, p. 226-250 (éd. fac-similé, sous la dir. de G. Bekeart, Bruxelles, 1979). Cf. D. Rabreau, "De l'embellissement. L'iconographie urbaine comme catharsis au XVIIIe siècle", *Architecture et comportement*, vol. 6, n° 1, Lausanne, 1990 ; S. Descat, "P.-A. Delamair et l'embellissement de Paris", "Pierre Patte, théoricien de l'urbanisme", "Pierre-Louis Moreau et la Seine", *L'urbanisme parisien au siècle des Lumières*, Paris, 1997.

question de hiérarchie, bien compréhensible en régime de monarchie absolue, et Laugier ne manque pas de distinguer les monuments dédiés au roi de ceux qu'il préconise à l'usage du culte des grands hommes. Toutefois, plus d'un indice permet de saisir également une évolution dans l'image souveraine "à l'antique" à la fin de l'Ancien Régime. Dès 1763, l'année de l'inauguration de l'équestre lentement façonnée par Bouchardon pour illustrer le pacificateur, père de son peuple⁷⁵, comme un commentaire du programme symbolique Favart avait monté sur la scène du Théâtre italien un spectacle de circonstance, dont le décor a été immortalisé par des gravures de son auteur, Victor Louis : on y voit le cavalier royal entouré de statues assises de grands hommes, disposées sur les gradins d'un amphithéâtre antique ceint d'une colonnade⁷⁶. Mieux : à Reims, le monument exécuté par Pigalle disposait contre le piédestal de la statue pédestre de Louis XV, le double symbole de la *Douceur du gouvernement* et de la *Félicité du peuple* ; la première était une allégorie traitée à l'antique ; le second, sous l'intitulé *Le Citoyen heureux*, montrait un homme nu, au rendu particulièrement vivant et athlétique, dans une attitude pensive, assis sur des sacs de blé⁷⁷... Il eût été inconvenant, voire incompréhensible, de suggérer, sous l'image du roi, la présence d'une sorte d'illustre *inconnu* : c'est pourquoi le citoyen s'avéra être un autoportrait du sculpteur, avec l'approbation du public — dit-on⁷⁸.

⁷⁵D. Rabreau, *op. cit. supra*, note 22.

⁷⁶Cf. A.-C. Gruber, *op. cit. supra*, note 26.

⁷⁷Cf. J.-R. Gaborit, *op. cit. supra*, note 27.

⁷⁸Le père Laugier (*op. supra*, note 74, p.235-240), qui prêchait la prudence pour le choix des illustres à célébrer, notamment dans l'érection de mausolées, recommandait de s'en remettre au "vœu du public" ; il ajoutait : "Il serait donc à désirer qu'il y eût sur ce sujet une police, et que le droit de mausolée ne fut accordé qu'à la célébrité des actions, des talents, ou tout au plus à l'éclat des titres."