

LES ARTS AU SERVICE DU CULTES DES GRANDS HOMMES

Jean-Claude Bonnet*

Comme en témoignent les hommages rendus à Voltaire en 1778, le culte des grands hommes prit, avec le temps, une grande ampleur, en réponse aux appels réitérés des orateurs académiques qui incitaient les Français à mieux honorer leurs gloires nationales et à rattraper le retard prétendu en ce domaine sur d'autres pays voisins. De là toutes ces petites manifestations célébratives telles que la souscription pour une statue, l'inauguration de bustes et autres apothéoses. Les artistes furent priés de représenter les hauts faits de la nation en offrant une série d'exemples et de modèles, les grands hommes étant alors placés au cœur d'une véritable politique culturelle. Ainsi se réalisait peu à peu le programme assez brutalement présenté jadis par l'abbé de Saint-Pierre et que résume bien cette proposition radicale de Mentor à Idoménée pour la réforme de Salente : «Il ne faut, disait-il, employer les sculpteurs et les peintres que pour conserver la mémoire des grands hommes et des grandes actions¹». Dans leurs visées pédagogiques et leur souci de rendre l'histoire plus accessible, les Philosophes avaient, il est vrai, pleinement favorisé ces vues en mettant l'accent, avec Rousseau, sur l'énergie propre à la «langue des signes qui parlent à l'imagination» : «Une des erreurs de nôtre âge, prévient celui-ci, est d'employer la raison trop nue, comme si les hommes n'étaient qu'esprit²». Diderot note, dans la même intention, que «l'espèce d'exhortation, qui s'adresse à l'âme par l'entremise des sens outre sa permanence, est plus à la portée du commun des hommes» car «le peuple se sert mieux de ses yeux que de son entendement³». C'est pourquoi les Lumières, on l'oublie parfois, loin de consacrer le règne exclusif de la raison, ont aussi produit, dans une intense fébrilité idéologique, tout un répertoire d'images, de signes et de rites.

Henri IV fut la première grande figure du Panthéon national à faire l'objet d'un véritable culte⁴. En témoignent les centaines d'oraisons funèbres prononcées à sa mort,

*Université de Paris IV - C.N.R.S. URA 96.

Centre d'Etude de la Langue et de la Littérature françaises des XVIIe et XVIIIe s.

¹Fénelon, *Télémaque*, Paris, G.F. Flammarion, 1968, p. 281.

²Rousseau, *Émile*, livre IV, Bibl. de la Pleiade, t. IV, p. 645.

³Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, t. II, § 32.

⁴Dans son *Éloge de Sully*, Antoine-Léonard Thomas donne la mesure de ce phénomène en décrivant le grand homme dans sa retraite au milieu de reliques. Il porte «sur sa poitrine l'image de Henri IV» dont «les belles actions [...] sont représentées» sur les murs de son château.

les *Mémoires de Sully* dont il est le personnage principal, les toiles de Rubens, et tout un ensemble de gravures et de petits objets décoratifs vendus dans toute l'Europe, qui illustraient les scènes les plus marquantes de sa vie. Ces bibelots attestent une exceptionnelle ferveur populaire qui s'est plus particulièrement développée au cours du XVIII^e siècle et a inspiré différents arts : que ce soit l'épopée avec *La Henriade*, le théâtre avec *La Comtesse de Givry* de Voltaire, *La partie de chasse de Henri IV* de Collé, *La destruction de la ligue* de Mercier, la peinture avec une dizaine de toiles présentées aux Salons entre 1771 et 1785.

Les autres grands hommes admis dans le Panthéon des Lumières ont également suscité d'innombrables œuvres. Tout ce récit où se refondait l'histoire de la nation, fut alors illustré par les arts et transposé dans tous les genres. Ce vaste mouvement, appuyé dès le milieu du siècle par la Direction générale des Bâtiments du roi, fut pleinement reconnu à partir de 1774 avec les commandes royales de peinture et de sculpture. De cette production multiforme comprenant les hommages les plus élémentaires et de nombreux chefs d'œuvre, ont résulté un ensemble d'innovations significatives au théâtre et dans les Beaux Arts.

Après la Régence, la monarchie se montra soucieuse de revenir au grand goût incarné par la peinture d'histoire ainsi qu'à la politique volontaire inspirée par Colbert et mise en œuvre par Le Brun. Louis XV devait retrouver ce rôle de protecteur des arts, allégorisé par la figure d'Apollon au milieu des artistes et des grands hommes de la nation dans le projet de «Parnasse Français» de Titon du Tillet en 1730⁵. Les Philosophes se considérèrent, quant à eux, comme en charge de l'imaginaire des grands hommes et comme les véritables «organes de la gloire⁶». Cette magistrature se révéla bientôt, insidieusement ou avec éclat, en concurrence de fait avec un pouvoir fondé sur la prééminence symbolique de la royauté. La question resta un moment indécise de savoir quels étaient les inspireurs et les desservants désignés du culte des grands hommes, à qui celui-ci profitait exactement ou aux dépens de qui il s'exerçait.

Le grand homme à la scène

Dans le forum turbulent du théâtre, une réponse immédiate fut souvent donnée par les manifestations parfois intempestives du public. Si Palissot put faire rire un moment avec succès aux dépens des encyclopédistes en 1760 dans sa comédie intitulée *Les Philosophes*, à la reprise de la pièce en 1782 le parterre ne supporta plus d'y voir Rousseau accroupi et mangeant des laitues : «L'arrivée de Crispin à quatre pattes excita sur le champ une indignation universelle⁷». L'auteur de l'article «Parade» de l'*Encyclopédie* se scandalisait déjà en 1765 qu'on ait pu traduire Rousseau sur la scène, en sa présence, sous cette «figure contrefaite» et avilie⁸. Le public des théâtres était alors pleinement familiarisé avec cet ensemble de références cryptées et d'allusions ambiguës que composait l'imaginaire des grands hommes. On applaudissait donc spontanément Necker en Sully, tout en sifflant les mauvais ministres en place, si bien qu'il fallait à tout moment faire évacuer la salle.

Ces attitudes témoignaient de la faveur et de l'emprise de la nouvelle éloquence académique qui avait popularisé durablement le thème des grands hommes⁹. Ceci favorisa les bouleversements qui touchaient alors les genres dramatiques. Dans un véritable

⁵E. Titon 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 fameux musiciens Français, dédié au Roi*, Paris, 1760.

⁶*Encyclopédie*, article «Gloire» de Marmontel. Marmontel évoque, sur ce point, le rôle conjugué des poètes, des historiens et des orateurs.

⁷*Journal de Paris*, 21 juin 1782. Voir aussi les *Mémoires secrets* du 26 juin.

⁸Le comte de Tressan, auteur de l'article, signalait une réaction semblable de l'assistance : «Un murmure général s'élança dans la salle, il fut à peine contenu par la présence d'un maître adoré».

⁹Depuis 1758 en effet, l'Académie française proposait comme sujet, pour son concours d'éloquence, l'éloge des grands hommes de la nation.

manifeste expressément dédié à Louis le bien-aimé, De Belloy présente *Le siège de Calais*, en 1765, comme «la première tragédie française où l'on ait procuré à la nation le plaisir de s'intéresser à elle-même¹⁰». Il s'agissait de former désormais l'esprit public en proposant enfin d'autres modèles que ceux de l'Antiquité : «C'est en excitant la vénération de la France pour les grands hommes qu'elle a produits, qu'on parviendra à inspirer à la Nation une estime et un respect pour elle-même, qui seuls peuvent la rendre ce qu'elle a été autrefois¹¹». Mercier déplore quelques années plus tard que ce nouveau genre annoncé n'ait pas eu vraiment de suite. «Que nous sommes loin de la tragédie nationale ! à peine la concevons-nous», s'écrie-t-il en souhaitant lui-aussi que les anciens modèles de «héros» fournis au théâtre par les romains soient remplacés par des exemples français de «grands hommes¹²».

En vérité seul le drame lui paraissant propre à accomplir effectivement cette révolution, il en vint à rejeter toutes les anciennes formes héroïques versifiées comme l'épopée, l'ode, l'héroïde et même la tragédie dans son avatar «national». Comme l'auteur d'éloge, le dramaturge a, selon lui, vocation à s'ériger en arbitre des réputations et en juge du mérite. «Les rois passent mais la patrie est immortelle¹³», déclare-t-il dans la préface de *La Mort de Louis XI* où il met en scène de façon shakespearienne un «monarque haï» et maudit par l'histoire. Les pièces de Mercier illustrent également l'action des bons rois et des bons ministres (Henri IV et Sully), et font découvrir dans le «tableau de la vie privée de l'homme de lettres» les trésors d'une bienfaisance restée secrète. Ainsi dans *Molière* («un sujet national et rappelant la mémoire d'un de nos grands hommes¹⁴») et dans *Montesquieu à Marseille*, où l'auteur suggère de montrer sur la scène «la physionomie de ces hommes connus¹⁵» que sont les grands écrivains comme «Fénelon, Voltaire et Jean-Jacques Rousseau», souhait qui sera plus particulièrement exaucé pendant la période révolutionnaire. Mercier fait paraître Montesquieu à Bordeaux d'où celui-ci se retire précipitamment sans être reconnu après avoir permis le rachat d'un prisonnier aux corsaires barbaresques. Avant de disparaître, le grand homme délivre quelques vues générales sur le théâtre désigné comme «le triomphe de l'instruction publique» et fait cette annonce inoubliable : «Je m'en vais planter des choux à La Brède». Ainsi la scène française s'enrichissait-elle, dans ces années-là, de tableaux inspirés de ces vignettes attendrissantes qui étaient propres au genre de l'éloge académique.

Les commandes royales

Dans la peinture et particulièrement dans la peinture d'histoire renouvelée, la représentation des grands hommes était depuis le milieu du siècle le point essentiel d'une politique culturelle menée avec une belle continuité à la Direction générale des Bâtiments du roi¹⁶. Une seule fois Louis XV marqua son désaccord en exprimant son goût personnel, lorsque Cochin, le collaborateur de l'*Encyclopédie*, ami de Diderot et de Marmontel, entreprit d'aménager, en 1764, la galerie du château de Choisy. Celui-ci prétendait bannir les actions guerrières pour réaliser une sorte de temple de la générosité et de la vertu avec pour ornement des allégories de la pitié et de la clémence, quelques traits de morale («Coriolan cédant aux prières de sa mère») et d'humanité («Marc Aurèle soulageant son peuple en un temps de famine»). Le roi résista à cette initiative si bien

¹⁰*Œuvres complètes de M. de Belloy, de l'Académie française, citoyen de Calais*, Paris, 1779, t. II, *Le siège de Calais*, «préface», p. 13.

¹¹*Ibid.*, p. 15.

¹²Mercier, *Du Théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, 1773, p. 27.

¹³Mercier, *La Mort de Louis XI, roi de France, pièce historique*, Neuchâtel, 1783.

¹⁴Mercier, *Molière, drame en cinq actes, en prose, imité de Goldoni*, préface, Amsterdam, Paris, 1776.

¹⁵Mercier, *Montesquieu à Marseille*, Neuchâtel, 1784, préface.

¹⁶Par Lenormant de Tournehem (de 1745 à 1751), puis par le marquis de Marigny jusqu'en 1773, enfin par le comte d'Angiviller jusqu'en 1791. Dans un ouvrage qui reste passionnant, Jean Locquin a étudié jadis le rôle de la Direction générale des Bâtiments du roi (*La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, 1910, reprint Arthéna, 1978).

qu'on dut faire appel à Boucher pour des sujets mythologiques¹⁷. Cette peinture philosophique et civique était plutôt destinée, il est vrai, à un usage public qu'à l'ornement d'un appartement privé.

Il serait erroné d'en rester, à cause de cet incident, au stéréotype micheletien d'un Louis XV d'abord voluptueux alors que son règne fut incontestablement marqué dans les arts par un retour au grand goût («sévère et antique¹⁸»), en réaction contre la petite manière décorative, ainsi que par l'aménagement des places royales et la réalisation de monuments funèbres exprimant le nouvel esprit du temps. S'il aimait à se présenter encore comme le premier des chevaliers, le roi apparut plus généralement comme le pacificateur, offrant par là une image différente de celle de Louis XIV.

Dans son *Éloge du maréchal de Saxe* en 1759, Thomas put donner en exemple aux orateurs le mausolée que Pigalle allait élever au grand homme à Strasbourg et dont il avait vu la maquette au Louvre. Ainsi les arts étaient-ils appelés à marcher d'un même pas. Des cours de littérature et d'histoire avaient été ouverts, à cette fin, en 1748 pour les élèves peintres chargés de «constituer une histoire parlante et représentative». Ils purent suivre à partir de 1755 l'enseignement de Dandré Bardon qui leur fit lire Homère et Virgile, Plutarque, les historiens antiques et, pour l'histoire de France, l'*Abrégé chronologique* du président Hénault, l'*Histoire du patriotisme français* de Rossel, les *Annales pittoresques de la vertu française*, l'histoire de Charlemagne et de Henri IV, et bien sûr les éloges des grands hommes de la nation. À l'Académie de France à Rome, Natoire et Vien imposèrent alors un ordre paternaliste à leurs élèves, car pour devenir peintre d'histoire, il fallait avoir de «la retenue dans le langage, de l'austérité dans les mœurs, de la simplicité dans l'habillement». De cet état d'esprit témoigne particulièrement Falconet qui note dans ses *Réflexions sur la sculpture* : «Si nous avons dans la statue de Vénus l'objet d'un culte imbécille et dissolu, nous avons dans celle de Marc-Aurèle un monument célèbre des hommages rendus à un bienfaiteur de l'humanité¹⁹».

À la Direction générale des Bâtiments du roi, d'Angiviller put donc proposer avec succès, à partir de 1773 (à l'avènement de Louis XVI, sous le ministère de Necker et de Turgot), qu'on remplace «les tableaux indécents et licencieux» par des portraits de grands hommes comme Bayard, Du Guesclin, Molé, Coligny afin de «ranimer la vertu et les sentiments patriotiques». Il fit représenter ces quatre personnages par la tapisserie des Gobelins et réaliser une *Vie de Saint-Louis* en treize tableaux pour la chapelle de l'École royale militaire. Les collections de grands hommes²⁰ prirent dès lors un caractère résolument public en rapport avec le projet d'un *Museum* qui n'avait cessé de se préciser depuis le milieu du siècle : on aménagerait la grande galerie du Louvre où le roi serait représenté au milieu de portraits et de sculptures des grands hommes²¹.

Loin de marquer un retour aux valeurs nobiliaires archaïques (malgré l'apparition de quelque Henri IV assurément «gothique»), les fameuses commandes royales inspirées par d'Angiviller, illustrent bien de fait l'esprit des Lumières et un ralliement indéniable aux nouveaux modèles héroïques. Les sujets retenus pour les grands tableaux d'histoire

¹⁷Jean Locquin note sur ce point : «Par malheur, on avait compté sans l'intervention du Roi. Celui-ci, qui n'avait rien d'un ascète, n'aimait pas trop à recevoir en face et continuellement des leçons de vertu, fût-ce en peinture. Dans cette Galerie de Choisy, où son regard cherchait en vain les nymphes absentes, il éprouva bientôt un mortel ennui». (*La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785, op. cit.*, p. 25).

¹⁸À propos de Boucher Diderot écrit, comme on le sait, dans le *Salon de 1761* : «Les personnes d'un grand goût, d'un goût sévère et antique, n'en font nul cas».

¹⁹*Œuvres complètes d'Étienne Falconet, 3e édition revue et corrigée par l'auteur*, Paris, 1808, t. III, p. 2.

²⁰Thomas signale qu'au XVII^e siècle, Paul Jove, auteur de plus de cent vingt éloges, avait rassemblé à grands frais, dans un cabinet, les portraits de tous les hommes célèbres : «On peut dire qu'il avait une collection de grands hommes, comme dans d'autres temps on a fait des collections d'histoire naturelle» (*Essai sur les éloges*, chap. XXV).

²¹Lenormant de Tournehem avait ouvert en 1750 le cabinet du Luxembourg pour exposer les collections ; La Font de Saint-Yenne avait suggéré qu'on aménage à cette même fin la galerie d'Apollon ; le marquis de Marigny avait chargé Gabriel d'œuvrer en ce sens ; dans son portrait de d'Angiviller en 1779, Duplessis le représente comme celui qui s'emploie à fonder le *Museum*.

composent une vraie suite de vertus : désintéressement, fermeté héroïque, respect pour les mœurs, encouragement au travail etc. On peut ainsi voir au salon de 1781 *Léonard de Vinci mourant dans les bras de François I^{er}* par Ménageot, c'est-à-dire l'exemple éclairé d'un roi favorable aux arts, ou bien en 1783 *Henri IV et Sully* par Le Barbier, et en 1777 le sujet très moral de *La continence de Bayard* par Durameau. Quant aux vingt-huit statues de grands hommes commandées pour les salons, de 1777 à 1789, elles ne laissent de même aucun doute à l'interprétation. On y retrouve les personnages mis au concours par l'Académie pour ses éloges.

À propos du choix de Catinat, le «Père la pensée» dont l'éloge avait été mis au concours en 1775, d'Angiviller écrit dans le style qui plaît à son siècle qu'il est «un général de terre non moins recommandable par ses talents militaires que par son désintéressement, son humanité et son esprit philosophique». Avec la statue de Tourville, Houdon présente un jeune vainqueur romanesque comme Duguay-Trouin : «Le moment choisi est sublime²²», note Diderot dans le *Salon de 1781*. La sculpture fait ainsi se dresser le cortège des bons ministres comme Sully et des vertueux magistrats comme d'Aguesseau et Molé. Le sculpteur Gois achève un Michel de l'Hôpital en 1777 l'année même où l'abbé Rémy remporte le prix de l'Académie pour l'éloge de celui-ci. Les hommes de lettres ne sont pas oubliés et particulièrement ceux qui, comme Descartes ou Fénelon, ont été frappés par une disgrâce injuste. Si Montesquieu fait partie de la liste, les grands hommes plus directement contemporains ne sont pas représentés car il était difficile de consacrer les figures trop éclatantes des philosophes qui auraient pu jeter une ombre sur le roi lui-même.

D'Angiviller exprima le souhait de «faire exécuter en porcelaine et en petit les statues de grands hommes que sa majesté a déjà fait exécuter en marbre par les principaux sculpteurs de son académie²³». À partir des vingt-huit commandes réalisées, furent tirées vingt-trois répliques de quarante à cinquante centimètres conçues pour la décoration de salon. Ces reproductions d'objet d'art permirent d'accroître la diffusion d'une imagerie et de répondre au nouveau goût du public. Cependant l'Angleterre avait devancé la France dans le commerce de ce petit matériel pieux, puisque Josiah Wedgwood avait commencé en 1760 de vendre partout en Europe ses camées et ses «heads of Illustrious moderns from Chaucer to the present time» où il y avait une majorité d'écrivains français du XVIII^e siècle et surtout un Voltaire flanqué d'un Rousseau pour un dessus de cheminée.

Le roi était censé occuper le centre prestigieux d'un *Museum* idéal imaginé depuis le milieu du siècle, mais cette place se révéla peu à peu vacante et finalement étonnamment vide : bientôt le monarque resterait à la porte du Musée et du Panthéon.

²²Sur ce problème du «moment» de la sculpture, voir Francis H. Dowley, «D'Angiviller's grands hommes and the significant moment», *The Art Bulletin*, décembre 1957, p. 259-277.

²³Voir à ce sujet, Samuel Taylor, «Artists and philosophers as mirrored by Sèvres and Wedgwood», in *The Artist and the writer in France, Essays in honour of Jean Seznec, edited by Francis Haskell, Anthony Levi and Robert Shackelton*, Clarendon press, Oxford, 1974, p. 21-39.