

## TEXTE II

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

### L'ACADÉMIE ET LA THÉORIE DES MILIEUX

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

Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) fut le seul auteur à construire un véritable discours théorique durant les débats de la période révolutionnaire au sujet de la nécessité et de l'organisation des académies artistiques. Ses écrits se situent donc en net contraste avec la majorité des autres textes, généralement rédigés par des artistes, ou quelquefois par des hommes politiques relativement peu informés sur les questions qu'ils traitaient. S'il est vrai que quelques artistes – tels Antoine Renou, Jean-Bernard Restout et Jean-Baptiste-Claude Robin – maniaient la plume avec dextérité, la plupart de leurs collègues n'avaient visiblement pas l'éducation nécessaire, ou du moins l'habitude d'écrire des dissertations développées. Dans tous les cas, Quatremère – qui, outre des études de droit, avait reçu une formation artistique dans l'atelier du sculpteur Guillaume II Cous-tou<sup>1</sup> – se démarque non seulement par l'aisance de son argumentation, mais surtout par l'ancrage de cette dernière dans une réflexion particulièrement développée. Son texte, répondant à des traditions intellectuelles plus anciennes et trouvant des échos dans des écrits récents, prend donc une importance historique, non seulement dans le contexte des débats révolutionnaires, mais également au sein du développement de la théorie artistique occidentale.

Les *Considérations sur les arts du dessin en France* de janvier 1791<sup>2</sup> (le premier – et le plus important – des textes publiés par Quatremère durant

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

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

le débat des années 1789-1793) cherchent avant tout à établir plusieurs principes fondamentaux, à partir desquels l'auteur déduit l'organisation générale d'une institution qu'il juge nécessaire au bon développement du monde artistique révolutionnaire. La grande majorité des écrits de ses adversaires, en revanche, sont soit des interventions dans des controverses, soit des propositions précises de nouveaux statuts pour l'Académie ou pour une nouvelle institution devant la remplacer<sup>3</sup>. Quatremère prolonge par des textes ultérieurs et plus courts sa participation à ces débats : sa *Suite aux Considérations sur les arts du dessin* est avant tout une âpre critique du projet institutionnel rédigé par les académiciens non-officiers<sup>4</sup> ; sa *Seconde Suite aux Considérations* discute également les défauts des projets de ses rivaux, en présentant dans les détails l'organisation académique qu'il préconise, qu'il appuie sur les fondements théoriques développés dans les *Considérations* ; enfin les *Réflexions nouvelles sur la gravure* répondent aux objections que des graveurs lui ont faites en présentant sa conception de cette pratique artistique<sup>5</sup>. Ces publications lui attireront quelques réponses – parfois virulentes – de la part d'autres intervenants du débat<sup>6</sup>.

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

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

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

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

<sup>5</sup> Textes 98, 105, 113.

<sup>6</sup> Textes 107, 108, 116 et 117 (publié ici texte V).

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

Les *Considérations* proposent de rassembler toutes les écoles des arts du dessin – l'Académie de peinture et de sculpture, l'Académie d'architecture, l'École des Ponts et chaussées et l'École gratuite de Bachelier – au sein d'une même institution. Cependant, malgré cette réunion des arts, l'argumentation de Quatremère se restreint surtout à la peinture d'histoire et à la sculpture : même l'architecture – un art majeur sur lequel Quatremère avait déjà rédigé plusieurs textes importants – est étonnamment négligée dans les *Considérations*. Cela n'empêche pas que les principes théoriques développés dans ce texte aient déjà été présentés dans plusieurs notices des volumes « Architecture » rédigés par Quatremère pour l'*Encyclopédie méthodique* (1788)<sup>7</sup>. Cependant, un grand nombre de ces principes ne sont pas nouveaux, et il est souvent possible de retracer leur généalogie. Plusieurs d'entre eux proviennent des écrits de Johann Joachim Winckelmann<sup>8</sup> : bien que Quatremère ne nomme jamais explicitement l'antiquaire allemand, la référence relevait probablement, dans certains cercles, de l'ordre de l'évidence. D'autres idées circulant dans l'Europe des Lumières peuvent également être identifiées, et remontent parfois à des époques plus éloignées : la *République* de Platon, par exemple, fait l'objet d'une citation directe.

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

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

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

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

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

d'organisation institutionnelle était un moyen de renforcer sa réputation et de démontrer ses compétences. La seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle vit une explosion du nombre de publications – qu'il s'agisse d'ouvrages complets ou de simples pamphlets – et ainsi l'éclosion d'une opinion publique<sup>9</sup>. Pour les hommes de lettres, cette culture de l'imprimé présentait non seulement un potentiel économique, mais parfois également l'occasion de se forger une renommée en peu de temps<sup>10</sup>. Justement, Quatremère était l'auteur des volumes « Architecture » de l'*Encyclopédie méthodique* et était déjà intervenu dans deux débats publics<sup>11</sup> lui assurant une première notoriété.

En revanche, son essai *De l'architecture égyptienne* – quoique primé en 1785 au concours de l'Académie des inscriptions et belles-lettres – ne serait publié qu'en 1803 sous une forme modifiée<sup>12</sup>. Ce texte affiche cependant une ressemblance significative avec les *Considérations* de 1791 : la recherche d'une forme de reconnaissance intellectuelle selon les normes propres aux académies d'érudits et d'hommes de lettres. En effet, Quatremère, après le premier *Avertissement* ouvrant les *Considérations*, pose une question : « La France a-t-elle besoin d'entretenir à ses frais une académie ou école publique des arts du dessin ? Et quel serait le mode le plus avantageux à adopter dans une semblable institution ? » Cette interrogation, constituant un paragraphe isolé du texte, prend la forme des questions posées par les académies à l'occasion de concours. On citera par exemple, outre le concours sur l'architecture égyptienne remporté par Quatremère, le cas fort connu de la dissertation de Rousseau pour le concours de l'Académie de Dijon en 1750. La structure et le contenu des *Considérations* correspondent précisément aux caractéristiques de cette typologie textuelle : c'est ainsi que les deux *Suites aux Considérations* se révèlent nécessaires afin de proposer les détails d'organisation qui n'auraient pas leur place dans la dissertation académique que constituent les *Considérations* elles-mêmes. Le choix qu'effectue Quatremère de recourir à cette forme rédactionnelle – à la différence des autres participants au débat sur l'Académie de peinture et de sculpture – révèle son ambition de s'établir une réputation politique et intellectuelle.

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

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

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

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

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

tionnelle qui devait en être tirée, tentait de se définir un rôle nouveau dans le monde artistique français. À la différence d'un Winckelmann ou d'amateurs associés à l'Académie de peinture et de sculpture, comme par exemple Claude-Henri Watelet, Quatremère ne se borna pas à des écrits théoriques, mais chercha à imposer un système aux artistes. Il est possible qu'il ait eu en tête, lors de la rédaction des *Considérations*, la création de postes nouveaux qu'il pourrait éventuellement occuper lui-même, comme le suggéra Antoine Renou, secrétaire de l'Académie<sup>13</sup>. Si son argumentation est tout d'abord qu'un environnement idéal serait propice à une croissance naturelle des arts, qui seraient ainsi enseignés uniquement dans les ateliers, il déplore que cette solution ne soit pas envisageable en France et que l'Académie, ainsi que la centralisation d'un enseignement théorique complémentaire à la pratique, soit une nécessité. Mais, en insistant sur ce dernier aspect, au sein d'un écrit qui démontre justement ses propres aptitudes théoriques, Quatremère se profilait implicitement comme étant l'homme de la situation. La suite de sa carrière, notamment au sein de l'Institut, tend à confirmer cette hypothèse. Le théoricien cherchait-il donc à former une institution qui réponde aux besoins de ses ambitions personnelles ?

Ces dernières, cependant, ne se limitaient pas au monde artistique. Quatremère avait déjà obtenu des responsabilités auprès de la Commune de Paris en 1789-1790, et allait être élu à l'Assemblée nationale le 21 septembre 1791 ; l'un de ses arguments politiques étant l'ambition affichée de représenter les intérêts de l'art et des artistes<sup>14</sup>. Les *Considérations*, ici aussi, pouvaient être profitables à la cause du théoricien, en démontrant son éloquence, sa capacité de réflexion, ainsi que sa connaissance du système de comités et de règlements propre à toute administration. Cependant, ce texte a pu se révéler encore plus utile à l'élection de Quatremère pour une autre fonction gouvernementale, au sein du Comité d'instruction publique, quelques mois après la publication des *Considérations*<sup>15</sup>. Il y côtoierait Charles-Gilbert Romme et Nicolas de Condorcet. La publication préalable d'un long texte sur l'organisation d'une académie dévolue à l'enseignement des arts ne pouvait que soutenir la candidature de Quatremère à ce comité, le plaçant au sein d'une réflexion plus vaste sur le rôle d'un système d'éducation nationale.

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

<sup>13</sup> Voir la *Lettre d'Antoine Renou à Vergniaud*, texte 136.

<sup>14</sup> R. Schneider, 1910, p. 4-7.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 5.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### *L'Académie comme palliatif*

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

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

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

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

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

formation en atelier<sup>16</sup>. Quatremère est prêt à reconnaître que la Grèce antique et l'Italie renaissante, sans institutions artistiques, avaient produit un art supérieur à celui des nations modernes avec leurs nombreuses académies. Cependant, s'il est entièrement d'accord avec le principe de ses opposants, il considère que celui-ci s'appliquerait mal à la situation française, où il n'y aurait pas suffisamment de moyens privés engagés dans l'art pour assurer le fonctionnement adéquat du système d'enseignement en atelier. Ainsi, le développement artistique ne nécessite pas uniquement un climat favorable ou une situation propice dans un cycle historique, mais également – d'une manière plus pragmatique – des moyens financiers provenant idéalement d'une demande sociale, lesquels peuvent cependant être remplacés par la mise en place d'une Académie soutenue par l'État et de travaux d'encouragement.

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

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

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

<sup>16</sup> Voir texte IV.

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

### *Principes révolutionnaires et société future*

L'utilité des arts pour la France, cependant, ne se borne pas au domaine économique. Selon Quatremère, leur importance s'étend encore aux enjeux de renom national, l'État pouvant « mettre à contribution, pour sa gloire, les talents consommés qu'[il] a fait naître. » Et, d'une manière peut-être encore plus significative en cette période révolutionnaire, les arts peuvent avoir une utilité sociale en contribuant à la diffusion des idées nouvelles. Pour que l'art puisse être profitable à cette évolution, il ne sera plus réservé à l'aristocratie, mais pourra – et devra – être accessible à l'ensemble des citoyens<sup>17</sup>. La première application pratique de ce principe consisterait à replacer les statues des grands hommes de la France, commandées par d'Angiviller au nom de Louis XVI, dans les places publiques des villes où ils sont nés. Servant en partie à justifier le financement de l'Académie et de travaux d'encouragement par les impôts nationaux, le transfert assurerait à cet investissement monétaire des retombées morales dans les provinces.

L'analyse qu'effectue le théoricien des rapports entre arts et mœurs dans la société révolutionnaire émergente se nourrit bien évidemment des grands principes théoriques développés tout au long de son texte. La nouvelle civilisation, issue de la Révolution, contribuera à la création d'un milieu plus favorable à la création artistique, du moins en ce qui concerne le sujet des œuvres. Ainsi, les mœurs, « épurées par l'action d'un gouvernement libre et moral, repousseront d'elles-mêmes toute image de corruption ». Les œuvres d'art nouvelles qu'elles inspireront donneront à voir « tous les sujets capables de faire naître et de nourrir l'amour de la vertu [et] le sentiment de la liberté ». Cependant, si l'enthousiasme et la confiance suscitées par la Révolution conduisent certains à penser que la France va prochainement entrer dans une nouvelle grande période de l'histoire occidentale – y compris dans le domaine artistique<sup>18</sup> – Quatremère reste plus sceptique. Il

<sup>17</sup> Voir S. Lavin, 1992, p. 159-160.

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

est vrai qu'il affirme que la forme de gouvernement « la plus propice [au succès [des arts du dessin] sera sans contredit la forme populaire ou démocratique », avant d'avancer que « vous verrez [alors] les hommes associés, en quelque sorte, à la divinité, faire des choses divines. » Mais le théoricien révèle plus loin qu'il évoque ici, non la France, mais bien la Grèce, avant de se lancer dans une liste des qualités réunies, durant une certaine période, dans ce dernier pays. Cette conjonction parfaite et momentanée ne pourrait jamais se retrouver en terre française, notamment en raison des conditions climatiques. Ailleurs dans les *Considérations*, le théoricien met même en garde contre d'éventuelles dérives artistiques que pourrait engendrer la Révolution française<sup>19</sup> : « plus une nation acquiert [...] l'orgueil d'elle-même, plus elle devient jalouse de consacrer, dans ses monuments, la représentation fidèle de ses mœurs, de ses usages, de ses costumes. L'on prévoit assez [...] combien les sujets nationaux et les tableaux patriotiques pourraient faire gagner les artistes, sans pour cela que les arts en profitassent. » Ainsi, l'opinion globale de Quatremère au sujet des arts en France est « que l'on ne saurait compter assez sur les causes naturelles de leur génération, pour en livrer la destinée à la seule nature des choses, et qu'ils exigent peut-être toujours des moyens étrangers aux pays dont ils sont le produit spontané. » La démocratie naissant en France pourra favoriser les arts en stimulant la demande pour de nouveaux monuments, mais Quatremère reste globalement pessimiste au sujet d'une génération naturelle des arts comparable à celle qui eut lieu en Grèce et en Italie. En cela les *Considérations* se rapprochent de la forme du « métarécit » décrite par Lyotard<sup>20</sup>. Comme dans d'autres cas célèbres de ce type, le problème essentiel rencontré dans son argumentation réside dans la contradiction entre une vision du monde essentiellement déterministe, d'une part, et d'autre part une injonction à l'action impliquant naturellement une forme de pouvoir d'un individu ou groupe d'individus sur l'histoire.

Desmond-Bryan KRAEGE

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

<sup>19</sup> Voir aussi T. Rowlands, 1987, p. 90-92.

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

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

AVERTISSEMENT

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>21</sup> Laisse en blanc dans le texte.

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

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

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

#### QUESTION

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

#### INTRODUCTION

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

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

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

de peinture<sup>22</sup>. La différence d'agents et de procédés ne constitue pas un art différent ; autant vaudrait dire que la gravure en pierre dure n'est pas de la sculpture, parce qu'elle emploie le tour au lieu du ciseau. La statuaire formerait aussi un art différent de la sculpture, parce qu'elle emploie les métaux au lieu des pierres. Il n'y a que trois arts essentiellement distincts par la diversité de leur patrimoine, et qui seuls peuvent s'appeler *arts du dessin*. Je les ai nommés.

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

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

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

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

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

Dès que ces arts sont des productions du génie, on ne saurait trop prévenir ceux qui voudraient en favoriser la culture qu'il n'est pas rare de voir entre les mains de cultivateurs maladroits, des fruits<sup>23</sup> conserver leur figure, lorsqu'ils ont perdu leur saveur. On verra dans la suite où tout ceci s'expliquera, pourquoi j'insiste en ce moment sur la nécessité d'apprécier comme il convient des arts qu'il vaut mieux mépriser tout à fait, qu'estimer à demi ; qu'il vaut mieux ignorer que de mal connaître, qu'on risque plus à protéger malhabilement qu'à négliger, et qu'on protégera toujours mal quand on n'en connaîtra pas la véritable essence.

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

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

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

Telle sera la marche que va suivre cet essai de théorie, où je rechercherai quelles sont les causes et les conditions indispensables au succès des arts du dessin, quelle est la mesure de la France à cet égard, quel intérêt elle trouve dans l'exercice de ces arts, quels moyens elle peut employer à leur culture, et quel sera le mode des institutions qui favoriseront cette culture.

<sup>23</sup> Dans le texte : « ces fruits ».

## CONSIDÉRATIONS SUR LES ARTS DU DESSIN EN FRANCE

## PREMIÈRE PARTIE

## CHAPITRE PREMIER

*Quelles sont les causes et les conditions indispensables au succès des arts du dessin ?*

Tous les arts en général, mais particulièrement ceux du dessin, dépendent de plusieurs causes physiques et morales qui ne sauraient exister ni se produire au même degré chez les différents peuples de la terre. Ces causes peuvent se diviser en causes essentielles, et causes secondaires.

**Causes essentielles**

Les premières sont celles d'où dépendent les conditions indispensables au développement des arts, c'est-à-dire à l'invention et à l'imitation. Les secondes sont celles qui favorisent plus ou moins ce développement.

*Invention*

Rien n'est soumis à plus d'inégalité et de disproportion chez les différents peuples que les causes principales de l'invention. Cependant l'invention ou la somme des facultés imaginatives serait susceptible de se soumettre, dans chaque pays, à un calcul fondé sur les degrés de la température (j'avertis que je ne présente ici que le résumé le plus succinct d'une théorie générale<sup>24</sup> ; je donne des résultats et non des développements). Tant que la raison ne sera point parvenue à séparer distinctement l'action des facultés morales de l'action qu'exercent sur elles les facultés physiques, il faudra bien regarder toujours la partie morale de l'homme comme subordonnée à toutes les influences des causes physiques. Ainsi le soleil, principe de toute vie et de tout mouvement dans la nature, a toujours semblé être le moteur principal de cette action, de ce mouvement qui, dans les régions morales, s'appelle, selon la diversité de ses éléments ou de ses effets, génie, imagination ou invention. Les faits et l'expérience viennent avec évidence à l'appui de ce principe.

En effet, si vous embrassez d'un coup d'œil tous les peuples de la terre sous le rapport de leurs facultés inventives, vous

<sup>24</sup> Voir l'introduction à ce texte.

verrez que la nature en a mis la mesure exacte dans celle des causes physiques. Voyez sous les zones brûlantes de l'équateur fermenter avec excès, depuis l'existence connue du monde, tous les éléments du génie. Avec quelle impétuosité s'y choquent tous les résultats de la pensée ! Comme le langage simple de ces peuples est devenu la poésie des autres ! Comme l'expression vulgaire de leurs idées nous paraît l'effort d'une articulation surnaturelle ! Voyez leur écriture devenir ailleurs l'élément de la peinture ; voyez les jeux habituels de leur pinceau devenir pour d'autres les tours de force, les métaphores de l'art. Et aussi quelle inépuisable fécondité caractérise leurs facultés ! Comme se pressent et s'étouffent dans leur active reproduction tous les germes de l'invention. Comme les efforts de leur imagination, inséparables du gigantesque et du merveilleux, semblent sortir du cercle de toutes les vraisemblances et des règles de l'imitation ! On dirait que, blessés de l'éclat du soleil, les yeux de ces peuples n'ont jamais su voir la nature qu'au milieu des vertiges de l'éblouissement.

Passons subitement vers ces climats que le soleil ne visite qu'obliquement et n'éclaire qu'à regret. Les voyez-vous frappés de l'éternelle stérilité du génie ? Et que pourrait, dans ce deuil de la nature, chanter le génie de la poésie, que la triste élégie du genre humain, et qu'aurait à exprimer celui de la peinture sous les habits funèbres qui ternissent toutes ses couleurs, que les tons livides de la mort ?

Puisqu'on ne peut méconnaître cette action de la nature sur les causes de l'invention dans ces deux points extrêmes, avouons que si cette même action est moins sensible dans tous les points intermédiaires où se trouvent placés les autres peuples, cela vient de ce que la nature n'y agit que par teintes, au lieu de ces tons décidés qui, dans le rapprochement que je viens de faire, frappent tous les yeux. La disparité des couleurs entières se saisit aisément ; il faut un œil exercé pour distinguer les nuances ?

Quand la nature n'établirait pas jusqu'à l'évidence les causes de la diversité des facultés inventives de chaque peuple, l'histoire et l'expérience nous forceraient encore de les reconnaître.

Qui oserait dire que ç'a été par l'effet du hasard, que le juste milieu de toutes les qualités qui peuvent concourir à la perfection des arts s'est rencontrée en Grèce, ce pays placé par la nature au point moyen entre les propriétés excessives dont on vient de parler ?

Serait-ce aussi par hasard que, transportés de Grèce dans les régions plus froides de l'Italie, ces arts y auraient contracté plus de froideur et d'insipidité ?

Et lors du renouvellement des arts chez les modernes, faudrait-il, en suivant leur cours depuis la moderne Italie qui les reproduisit tous, jusque chez les peuples les plus septentrionaux de l'Europe, faire voir comment, semblables à un métal en fusion qui se refroidit en proportion de l'éloignement du fourneau, ils ont marqué d'eux-mêmes par le plus ou le moins de chaleur d'invention, leur degré d'éloignement du sol qui peut les féconder ?

Reconnaissons que les arts, comme tous les fruits de l'imagination, sont toujours nés sous les climats qui furent aussi le foyer de toutes les superstitions.

Nous n'irons donc pas, calculant géographiquement les facultés des peuples, appliquer en détail à chacun d'eux cette mesure, pour en démontrer la justesse. Cet aperçu général suffit aux conséquences qu'on doit en tirer. Il nous donnera le plus sûr de tous les thermomètres pour pouvoir apprécier nous-mêmes nos facultés inventives, sans craindre les dépréciations de la mauvaise foi, ni les jactances de l'amour-propre.

Après avoir vu de quoi dépend essentiellement l'invention, ce principe créateur des arts, cherchons de quoi dépend aussi le succès de l'imitation, but et instrument en même temps des arts du dessin.

### *Imitation*<sup>25</sup>

L'imitation, ou le penchant qui porte à imiter, est naturel à tous les hommes. Il est presque un des principes conservateurs de tous les êtres ; il l'est surtout de la société : l'homme ne fait autre chose qu'imiter. Les générations semblent ne se succéder que comme des copies les unes des autres. La science des moralistes et celle des législateurs n'a pour ainsi dire d'autre but que de diriger cet esprit d'imitation qui naît avec l'homme. Il ne faut pas s'étonner si le goût des arts a été de tout temps et de tout pays. Les arts sont les singes de l'homme ; il doit les aimer par la raison qu'il s'aime lui-même, ainsi l'amour-propre chérit la glace fidèle qui lui répète son image.

<sup>25</sup> Par imitation, Quatremère ne vise que l'imitation de l'homme.

Les arts peuvent donc se considérer comme des miroirs où l'homme aime à se voir. D'après ce sentiment naturel, le goût des arts doit être partout plus ou moins fort, selon le plus ou le moins de perfection ou de fidélité de ces miroirs, ou selon les causes qui peuvent rendre plus ou moins agréable à ceux qui s'y regardent, la répercussion de leurs images.

Il s'en faut bien, d'après cela, que tous les peuples puissent éprouver au même degré sur cet objet et les mêmes désirs et les mêmes jouissances.

Il est des climats où les miroirs de l'art restent dans un état d'imperfection, tel que les images de la nature ne s'y répéteraient que sous les teintes décolorées qui doivent en rendre la vue insipide. Et ces climats sont ceux aussi où la nature dénuée de ses charmes est privée de tout ce qui peut en rendre la copie attrayante.

### Mœurs

Il est des mœurs aussi qui inspirent plus ou moins aux hommes ce désir de se voir représentés. L'action des mœurs sur le succès et le goût de l'imitation par les arts du dessin, est de deux genres, l'une physique et l'autre morale.

#### Leur influence physique

L'influence physique des mœurs est celle que tout le monde peut apercevoir et sentir, comme lorsque l'opinion de la décence établit chez un peuple la plus grande contradiction entre ses habitudes et les images de la nature nue. Cette opinion, que fortifient l'éducation et les idées religieuses, a, plus qu'on ne pense, sa source dans les causes physiques. La représentation de la nudité révolte d'autant plus la vue qu'elle répugne plus au climat. Quoi qu'on puisse dire à cet égard, les mesures de la pudeur publique reposent plus qu'on ne pense sur les degrés de la température. Mais l'imitation trouvera aussi dans la force plus ou moins grande de cette opinion, la mesure du plaisir qu'elle produira et du succès qu'elle peut espérer. Ce plaisir et ce succès peuvent donc se calculer en quelque sorte géographiquement ; la vue d'une statue nue, peut aller jusqu'à procurer une sensation pénible à l'habitant de la Sibérie.

Les mœurs mettent d'autres obstacles matériels aux plaisirs de l'imitation. Ces obstacles consisteront quelquefois dans la nature et la forme des habillements. Il en est qui sont entièrement antipathiques avec l'imitation. La réforme des habillements chez un peuple est cependant presque impossible à

espérer. On a vu de tout temps les hommes tenir plus à leurs habits qu'à leurs lois. Il n'y a que l'action du despotisme ou de la conquête qui puisse opérer des révolutions en ce genre. Lorsqu'elles arrivent, il faut aussi que tout le système des habitudes change tout à la fois chez un peuple. Mais il est des habitudes sociales ; il en est d'autres liées à l'art militaire, qu'un peuple ne saurait changer de lui-même, ni subitement.

#### Leur influence morale

Les habitudes sociales influent aussi d'une manière morale et indirecte sur l'imitation qui est la fin et l'agent des arts du dessin.

Les hommes, ai-je dit, aiment les arts comme des miroirs ; ils aiment à s'y voir, mais ils veulent s'y voir en beau. Mais l'action de la société sur les hommes, en dénaturant leurs goûts, en modifiant leurs penchants, en comprimant leurs affections, en donnant à toutes leurs facultés une direction étrangère à leur tendance naturelle, fait de l'homme un être très différent de l'homme de la nature. Ce masque que la société met à tous les hommes plaît dans le cercle de la société. L'habitude de se voir ainsi forme un genre de beauté conventionnelle que la plupart des hommes prennent pour la beauté de la nature. Cependant l'imitation de pareils hommes n'est plus qu'une imitation factice et menteuse, qui perd à la fin de son charme pour ceux mêmes qui en sont l'objet, en proportion de ce que le modèle de la nature se cache sous les déguisements de la société. Ainsi les originaux plaisent encore que les copies ne trouvent plus d'admirateurs.

Le secret de ce discrédit des arts d'imitation, et du dégoût qu'ils procurent, échappe à la plupart des hommes, qui se contentent de ne plus concevoir d'où vient cette différence des miroirs de leur temps avec ceux des anciens. Le peuple enfin s'en prend à eux de sa difformité ; il reproche au portrait les vices de sa figure. Ainsi l'on accuse les artistes d'ignorance ou de maladresse : on dit que les arts sont dégénérés, et l'on ne se permet point de croire que la nature puisse l'être.

J'ignore jusqu'à quel point de vraisemblance on pourrait porter ce système de dégénération dans la nature prise en général, mais ce que je soutiens, c'est qu'il en arrive une partielle dans toutes les sociétés d'hommes, et que cette dégénération (relativement aux arts) croît et se fait sentir en proportion des

progrès de la civilisation, ou de ce qu'on appelle le perfectionnement de la société.

Je m'explique : à mesure qu'une société quelconque s'éloignera des habitudes de la nature, à mesure que le nombre des convenances sociales augmentera et que les besoins se multiplieront en se décomposant, vous verrez l'homme social faire disparaître l'homme de la nature<sup>26</sup>. Plus les ressources de la société parviennent à remplacer les ressources individuelles et à en dispenser, plus aussi l'homme individuel se rapetisse dans le miroir de l'art. Plus il entre de moralités dans les combinaisons d'une société, plus les rapports et les conditions essentielles de l'imitation diminuent. Cet effet résulte de l'échange sans cesse croissant, et de l'abandon que l'homme en société fait et doit faire de ses facultés individuelles, contre les facultés collectives qu'il retire de tous les agents de la société.

Ainsi, pour donner un exemple, lorsque les choses en seront venues dans une société, au point que le chef d'une armée pourra être un homme chétif, faible et même contrefait, sans cesser d'être digne de ce poste<sup>27</sup>, lorsqu'enfin on peut être dans ce genre un grand homme sans être un homme grand, dites que cette société a passé l'époque des mœurs favorables aux arts d'imitation.

Alors toutes les forces de l'homme prennent une direction contraire à celle de la nature. Les passions s'atténuent par la nécessité où elles sont de se déguiser. La manifestation des affections perd toute son énergie dans les signes extérieurs. Le courage devient un calcul, la vertu une théorie. Le savoir prend la place de la sagesse, la science des mots devient celle des choses. Une sorte de niveau, plus propre à rapetisser les grands qu'à agrandir les petits, s'établit entre les hommes. Et ce niveau résulte de ce qu'en société la force individuelle décroît en proportion de ce qu'augmente la force collective. Vérité aussi frappante dans le système moral, que dans le système politique.

Toutes les forces ou facultés physiques venant, à la fin, à s'échanger contre les forces ou facultés morales, les arts d'imitation, surtout ceux du dessin, perdent enfin de vue leur modèle.

<sup>26</sup> Quatremère de Quincy se rallie aux idées de Rousseau qui, dans la préface du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité entre les hommes* (1755), explique que l'histoire a creusé un gouffre entre l'homme naturel et l'homme civilisé.

<sup>27</sup> C'était le cas, sous Louis XIV, du maréchal de Luxembourg.

Quelquefois le plus grand homme dans l'ordre moral sera le plus méprisable à leurs yeux, et ce qui peut perdre tout à fait ces arts, c'est de les condamner à une pareille imitation.

L'on sent combien des arts qui ne peuvent exprimer les qualités morales que par l'entremise des formes matérielles, doivent être d'accord avec ces temps et ces mœurs où l'analogie des facultés morales et physiques est constamment et nécessairement sensible ; l'on sent combien cette espèce de déviation que l'action de la société produit dans les facultés de l'homme, et cet échange dont on a parlé, nuisent et au succès de l'imitation et au plaisir que l'homme y cherche. Ces idées un peu abstraites auraient besoin de plus de développement. J'aurai occasion d'y revenir, en appliquant les résultats de cette théorie à la question que je discute.

Dans l'examen de tout ce qui peut concourir à donner à un peuple la mesure de ses moyens et de ses facultés relativement à l'acquisition ou à la conservation des arts du dessin, les causes ou conditions qu'on vient de parcourir sont bien les premières de toutes, mais elles ne sont pas à beaucoup près les seules qui en favorisent le développement. Jetons un coup d'œil rapide sur celles qu'on a appelé les causes secondaires.

### Causes secondaires

Les arts, et surtout ceux du dessin, éprouvent plus ou moins de faveur chez les différents peuples, selon qu'ils parviennent à se lier plus étroitement avec les besoins de la société. Les causes qui peuvent produire cette liaison, sont de trois sortes, et peuvent se diviser en causes morales, causes religieuses et causes politiques.

#### *Causes morales*

Les causes morales seraient très nombreuses, si l'on voulait les détailler toutes. La plus importante et celle qui en renferme peut-être le plus, est la juste corrélation de ces arts avec les besoins de la société<sup>28</sup>. Ce serait le lieu de rechercher, dans l'examen de leur origine, le principe de cette liaison, si une telle

<sup>28</sup> Quatremère assigne comme fin à l'art celle, non du plaisir, mais du progrès intellectuel et moral du spectateur. Sur cette question, voir Jasper Rasmussen, « Entre règles et régénération : pour une nouvelle lecture de Quatremère de Quincy », in Ch. Michel et C. Magnusson (dir.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris, Rome, 2013, p. 675-698.

digression n'était de nature à nous emporter hors de notre sujet. Cependant il faut dire que les arts du dessin doivent et ont dû véritablement leur origine aux besoins de l'écriture. Réduits d'abord à n'être, par l'indication grossière des objets, que le signe informe des plus simples idées, ils devinrent, après la découverte des lettres, les caractères consacrés du génie, et comme l'écriture privilégiée des plus hautes conceptions. L'histoire, la politique, la religion s'en emparèrent. Ceci n'a rien de systématique, mais est fondé sur les monuments<sup>29</sup>. Que ne furent la sculpture et la peinture dans l'Égypte et dans l'Asie ? un mode d'écriture retenu dans son état d'imperfection, par le peu de progrès de l'écriture littérale, et aussi par plusieurs des causes qui peuvent partout s'opposer aux progrès de l'imitation.

Lorsque ces arts sont trop matériellement liés aux besoins de l'écriture, ils deviennent, si l'on peut dire, les esclaves de la société. Timidement asservie à l'empire de la nécessité, leur perfection ne s'élève que jusqu'à celle du mécanisme et des procédés techniques qui les enchaînent ; ils ne sauraient arriver jusqu'à l'imitation du vrai.

Le génie ne saurait s'en emparer. Les figures ne sont que des lettres et les statues des monogrammes. C'est ce qui fut en Égypte.

Mais lorsqu'un mode d'écriture économique et abrégé fut parvenu à fixer la pensée par des traits représentatifs des signes, et que l'écriture littérale eut pris son essor, l'indication des objets par signes, devint tributaire d'un nouvel ordre de choses. Ce fut alors que, par une espèce de contre-révolution, cette écriture devint véritablement hiéroglyphique ou sacrée ; ses caractères eurent pour ressort tout le domaine des conceptions les plus métaphysiques. Par la découverte du beau idéal, ces arts s'attribuèrent le pouvoir de rendre la divinité visible<sup>30</sup>. Interprètes

<sup>29</sup> Quatremère se prétend éloigné des hommes à système, mais défenseur d'une histoire fondée sur les faits, à la différence de Rousseau, qui, dans le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité entre les hommes* (1755) écrivait « écartons les faits ».

<sup>30</sup> Quatremère de Quincy fait ici allusion à la théorie de l'art d'inspiration winckelmannienne, dominante à l'époque, qui postule que l'artiste véritable doit améliorer la nature, presque toujours imparfaite, pour obtenir une image approchant de la beauté idéale. Le beau idéal s'appuie sur un modèle imaginatif et s'oppose à l'imitation la plus simple de la nature qui, selon Quatremère, « ne nous donne moralement rien » puisqu'elle nous donne « une seconde fois la chose ». Quatremère reprend l'exemple fameux du sculpteur grec Phidias qui réalisait ses œuvres à partir du « type de perfection présent au fond de son âme ». Voir Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, Pise, 1984, p. 518-523 et 817-820.

éloquents de sa nature, de ses attributs, de ses perfections, ils n'abaissèrent Dieu jusqu'à l'homme, que parce qu'ils avaient su élever l'homme jusqu'à Dieu. Chantres sublimes des héros et de leurs victoires, ils les investirent de leur immortalité. Dépositaires de la gloire des peuples, ils en devinrent les historiens ; ils servirent enfin la société sous tous les rapports attachés au langage le plus éloquent et le plus énergique qui fut jamais.

Ce fut sous les relations d'une semblable utilité que les arts du dessin s'élevèrent dans certains pays. Ce fut alors que, dégagés des entraves grossières de l'écriture figurée, associés à tous les genres d'éloquence et de poésie, initiés aux dogmes religieux, ministres de toutes les superstitions, dispensateurs de toutes les gloires, alliés à tous les plaisirs, mêlés à tous les actes civils, politiques et religieux, ils s'incorporèrent avec tous les besoins de l'ordre social. Ce n'est pas au milieu de pareilles circonstances que les questions que nous agitions ici pourraient s'élever. Tous les rapports d'une utilité secondaire et indirecte qui peuvent décider aujourd'hui de la culture ou de l'encouragement des arts n'étaient pas même aperçus du peuple qui en recevait directement de si grands effets. Faire des monuments, des statues, des tableaux, n'est alors que parler et écrire. Et alors faire valoir, en faveur des arts, les avantages de commerce et leur relation avec les produits d'une industrie subalterne, eût été aussi puérilement ridicule qu'il le serait de prétendre nous prouver aujourd'hui l'utilité de l'écriture, par cela qu'on vend des livres ou qu'on fabrique du papier.

La corrélation des arts du dessin avec les besoins essentiels de la société, voilà la première et la plus forte des causes morales productrices des arts. Lorsque ces arts favorisent aussi puissamment la société, la société n'a pas besoin de les protéger. Toutes les causes alimentaires des arts du dessin se trouvent dans le développement de ce que je viens de dire.

### *Causes religieuses*

Quel vaste champ la superstition va ouvrir aux efforts de l'imitation, à l'invention des artistes et au développement des arts ! Loin d'eux ces religions dont les dogmes sont des abstractions qui glacent l'imagination, attristent la raison qu'elles tyrannisent et les sens qu'elles contrarient ! Loin d'eux ces cultes spiritualisés qui rejettent l'intervention des sens, ces cérémonies épurées qui dédaignent et repoussent jusqu'aux voiles de l'allé-

gorie ! Loin d'eux toute religion dont la vérité simple et nue fera la base, ou pour mieux dire, loin de cette religion sainte, ce cortège d'enchanteurs, qui ne vit que de prestiges, nourrit la folle crédulité du peuple et lui fait prendre les ombres pour les réalités !<sup>31</sup> Bientôt, sous leur empire, la terre va se peupler d'habitants nouveaux : que dis-je ? Un nouveau monde va se créer ; deux univers vont se disputer l'existence : sous la main vivifiante de ces fertiles magiciens, tous les corps inanimés vont prendre un esprit, et tout ce qui est esprit va se revêtir d'un corps. Mais de ce chaos de deux mondes qui s'entrechoquent, sortiront toutes ces aimables erreurs, toutes ces riantes illusions, tous ces éléments nouveaux de combinaisons ingénieuses, qui vont accroître la dot des arts : de nouveaux tons vont colorer l'univers ; tout va s'animer, pour multiplier le nombre des êtres, pour agrandir la sphère de l'imitation et embellir ses résultats.

### *Causes politiques*

Voilà l'effet des arts sur la religion ; qu'on juge alors des effets de la religion sur les arts : mais ils vivent aussi des causes politiques. Ces causes, pour produire toute leur action, devront être de deux sortes, celles du gouvernement et celles des institutions ou usages qui en sont le fruit.

Je ne veux point parler ici de l'action morale du gouvernement sur le génie des hommes, action incontestable et visible à tous, et qu'on peut mettre au rang des causes premières qui influent sur les arts. Le gouvernement qui donne à toutes les facultés de l'homme le plus grand ressort est celui qui repose sur les vrais principes de la liberté. Mais un gouvernement libre peut se développer sous des formes plus ou moins favorables aux arts du dessin. La plus propice à leur succès sera sans contredit la forme populaire ou démocratique. On a remarqué que le goût pour les arts d'imitation tenait surtout au besoin que les hommes en ont. Un des services que les arts rendent aux hommes est de flatter leur passion pour la gloire et pour l'immortalité. Partout où il peut y avoir un homme sans aucune espèce de comparaison plus grand que les autres, il s'empare de ces moyens de gloire, ils deviennent comme les prérogatives

<sup>31</sup> La phrase, à laquelle il manque sans doute un membre, oppose le protestantisme, nuisible aux arts, et le catholicisme – comme le paganisme – favorable aux arts, mais conduisant à la superstition.

exclusives de son rang. La flatterie les lui fait regarder comme son patrimoine, et le préjugé le consacre en privilège auquel les simples citoyens n'ont pas même l'idée de prendre part. Mais chez un peuple roi, ces distinctions flatteuses dont les arts sont les instruments, se multiplient autant que la souveraineté se subdivise : nul ne pouvant avoir à aucun genre d'honneur, même dans l'opinion, un droit exclusif, la passion de l'égalité multiplierait ces signes d'honneur, quand celle de la vertu ne suffirait pas à en augmenter le nombre.

Quant aux autres causes politiques, protectrices des arts du dessin, je crois fort inutile de les nombrer en détail, parce que je crois qu'il y a peu de personnes qui ne les sachent ou qui ne les puissent deviner ; elles tiennent aux institutions, qui, tendant à enter les facultés morales sur les facultés physiques, font entrer la force corporelle, l'adresse, l'agilité au nombre des qualités essentielles, qui vont même jusqu'à faire une vertu de la beauté, qui décernent les prix, distribuent des couronnes, élèvent des statues et sacrifient au beau moral sous les emblèmes de la perfection matérielle. Elles tiennent à cet amour de gloire, à cette soif d'immortalité, à cette passion, qui fait de l'homme une énigme incompréhensible pour celui qui n'y voit que de ridicules préjugés. Elles tiennent à cette estime particulière que de telles mœurs inspirent pour tout ce qui, dans tous les genres, est utile, neuf et beau. C'est alors que le législateur de sa patrie et l'auteur d'un instrument utile, que le libérateur de ses concitoyens et le vainqueur à la course, que l'orateur philosophe et l'inventeur d'une nouvelle sorte de tuiles, verront leurs statues placées dans des temples, et leurs personnes, consacrées par l'art qui les vivifie, jouir d'une espèce d'avant-goût d'immortalité.

Alors vous verrez les hommes associés, en quelque sorte, à la divinité, faire des choses divines ; alors aussi, vous verrez un pays se peupler de monuments, compter plus de statues que de citoyens : ses villes, ses rues, ses places, ses chemins, ses champs, ses forêts respireront les arts. Alors, ces arts n'auront besoin ni d'écoles publiques pour en assurer l'enseignement, ni d'encouragements pécuniaires pour en favoriser l'exercice : l'amour et le goût du peuple, la nature et les monuments, voilà leurs encouragements, voilà leur école.

Je m'aperçois que, sans y penser, j'ai presque tracé l'image de la Grèce ; achevons donc le tableau et que l'exemple fortifiant la théorie abrège ce qui me reste à dire.

Ce pays situé par les trente degrés de latitude, point qui tient le milieu entre la ligne<sup>32</sup>, prise pour un point extrême, et la Norvège pour l'autre, a réuni toutes les causes productrices et alimentaires des arts. Placé sous la plus douce température, réunissant, dans les variétés d'élévation de son sol, l'avantage de différents climats ; riche des plus beaux dons de la nature, il trouva dans l'enchantement de ses sites toutes les images de la poésie, toutes les inspirations de la volupté. On peut dire que tout ce qui peut embellir l'imagination, nourrir et échauffer les germes de l'invention, reçut dans tous les éléments de ce pays, cette juste proportion au-delà de laquelle les excès commencent à se faire sentir.

Tout ce qui peut favoriser l'imitation s'y développa de même dans la mesure exacte de ce qu'un artiste pourrait exiger. Force, grâce et beauté dans les modèles de la nature, habitude suffisante de la nudité (je dis suffisante, car je crois que son habitude constante, outre qu'elle suppose des mœurs encore barbares, émousse les plaisirs de l'imitation), habillements favorables au développement du corps et susceptibles eux-mêmes d'invention jusque dans leur exacte imitation, exercices gymnastiques qui perfectionnaient les corps et en dévoilaient le mécanisme et la structure aux regards de l'artiste imitateur, mœurs favorables à tous les genres d'imitation, estime particulière de la beauté, degré de civilisation analogue au rapport exact des facultés morales avec les facultés physiques dans l'individu ; liaison intime des arts du dessin avec tous les besoins de la société, de la religion et de la politique ; j'ignore s'il existe encore d'autres causes, mais je vois que toutes celles que je viens de parcourir concoururent en Grèce, et par leur réunion, et par leur combinaison particulière, à y porter les arts du dessin à ce haut point de supériorité qui a fait jusqu'à ce jour le désespoir des peuples modernes<sup>33</sup>.

Tout peuple qui prétend à la possession des arts du dessin, doit donc examiner attentivement toutes ces causes, s'interroger impartialement sur les moyens qu'il a de les réunir en tout ou en partie, et connaître bien positivement la mesure de ses facultés

<sup>32</sup> L'équateur.

<sup>33</sup> L'ensemble des causes assurant la suprématie de l'art grec est en partie reprise aux écrits de Winckelmann, les *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* de 1755 et la *Geschichte der Kunst des Altertums* de 1764.

à cet égard. Autant il serait absurde aujourd'hui de prétendre à la possibilité de ce concours extraordinaire de causes que peut-être le cours des siècles ne verra plus se reproduire, autant il serait peut-être injuste de repousser comme indignes de toute faveur des arts qui ne seraient le produit que d'une partie de ces causes, ou de négliger la culture de ces fruits, parce qu'ils ne pourraient obtenir qu'une mesure inférieure de saveur et de beauté. Je laisse donc à chaque peuple le soin d'apprécier ses facultés en ce genre, et je vais essayer d'appliquer cette échelle à celles de la France relativement à la possession des arts du dessin.

## CHAPITRE II

### *Application de ce qui précède à la France*

La France s'étend depuis le quarante-deuxième jusqu'au cinquante-unième degré de latitude. Paris est par le quarante-huitième, d'où il résulte, comme aussi de l'examen des productions de ce pays, qu'il participe plus à la nature des pays froids qu'à celle des pays chauds. Son sol est presque partout en plaine, si l'on excepte les parties méridionales, qui d'un côté se rapprochent des Alpes, et de l'autre des Pyrénées. La température de plus des deux-tiers de ce pays est pluvieuse, humide et variable. La chaleur y a peu de force et de durée ; l'on en peut juger par la qualité de ses fruits et de ses vins. Le soleil ne saurait y mûrir un grand nombre de productions que dans une petite partie de son territoire. Rien ne tend en général à produire chez les hommes cet ébranlement des fibres, cette sensibilité d'organes, cette effervescence des esprits animaux qui, sous les zones plus enflammées, exaltent tous les essors de la pensée, portent l'esprit aux écarts de la fantaisie, à tous les jeux de l'invention et aux plaisirs si puissants de l'imitation.

L'organisation physique de ce pays semble plus adaptée à la marche tranquille de la raison, qu'aux élans de l'imagination. Rien n'a pu encore y faire germer aucun des éléments de la poésie. Rien de pittoresque, de contrasté, de varié, d'irrégulier dans ses sites, n'a pu y appeler les enchantements des poètes, n'a su vivifier ses aspects, n'a pu y faire naître ces charmantes illusions dont les arts aiment à entourer leur berceau.

S'il fallait appeler au secours de cette analyse et de l'expérience qui en confirme les résultats, toutes les preuves tirées soit de la nature de l'idiome et de l'esprit du langage, soit de la qualité physique des êtres, de leur conformation, de leur physionomie, de leurs propriétés apparentes, on verrait que tout est dans un rapport exact avec les propriétés du sol et du climat. On le prouverait encore par les genres de littérature et de poésie où la France s'est exercée. On verrait que les modes de poésie qu'elle a favorisés, ne sont ni l'épique ni le lyrique, qui dépendent de l'enthousiasme, des élans de la pensée et d'une espèce d'inspiration surnaturelle, mais bien ceux qui, comme le dramatique, reposent sur le raisonnement, sur l'analyse des passions, sur la connaissance du cœur humain, et tous les développements qui sont du domaine de la philosophie, plus peut-être que du ressort de la poésie. On verrait le peuple de ces contrées, au milieu de toutes les prétentions à la culture de tous les arts, réduit dans la musique, cet art l'enfant chéri de l'imagination, à une médiocrité pire que la nullité. Mais on n'a besoin que des considérations physiques pour assurer que le climat de la France, sans être entièrement rebelle aux arts qui résultent de l'invention, ne leur offre rien, non plus que le spectacle de la nature, qui soit propre à les féconder. Ce sont des fruits étrangers à son sol, mais qu'on ne saurait cependant désespérer de cultiver par des moyens artificiels.

Les causes directes d'où dépendent l'imitation de la nature et le succès de cette imitation, sont évidemment en France, ou nulles ou contraires.

L'usage de la nudité y est proscrit par le climat, y répugne à toutes les habitudes sociales, y contrarierait toutes les opinions religieuses. Aucune des institutions qui rendirent habituelle en Grèce la vue de la nudité, ne saurait se renouveler chez un peuple où elles seraient en opposition avec les usages civils, militaires et religieux.

Le mode des habillements français et européens, outre qu'il masque la nature, est parvenu à être le plus défavorable à l'imitation. Le système de cet habillement, qui consiste à donner à chaque partie du corps de l'homme un vêtement séparé, devient, par ce seul défaut d'ensemble et d'unité, ridicule dans l'imitation. Il n'offre d'ailleurs dans l'économie et la coupe des étoffes

rien qu'aucun art puisse copier avec plaisir, rien qui soit même susceptible d'une imitation autre que servile et mécanique<sup>34</sup>.

Voilà pour les causes essentielles, ou celles d'où dépendent l'invention et l'imitation, ce qu'il suffit de dire de ce pays.

Je vais joindre aux causes secondaires dont il reste à chercher la force, quelques-unes de celles que j'ai mis précédemment au nombre des causes essentielles ; mais comme elles entrent d'elles-mêmes dans l'ordre des causes morales je les ai réunies, pour moins diviser l'attention.

Le degré de civilisation auquel la France est parvenue, me semble la cause morale la plus forte, quoique peut-être la moins aperçue, de la difficulté que les arts du dessin y éprouvent dans le développement de leur imitation, et dans le succès de l'impression qu'ils peuvent faire.

Les effets de la civilisation sur les arts ont été déjà indiqués, mais j'observerai qu'on ne peut nulle part mieux qu'en France, connaître et apprécier cette discordance dont j'ai parlé, entre les qualités morales et les qualités physiques. L'habitude de ce qu'on appelle la politesse, ou l'art de se contrefaire, est portée dans ce pays à toute sa perfection ; cela contribue de plus en plus à ôter à toutes les figures leur véritable physionomie. La société n'est plus qu'un assemblage de portraits factices, apprêtés et composés, dont l'imitation n'a aucun rapport à celle de la nature. La nature ne saurait plus percer ni se faire jour au travers de cet attirail de modes et de colifichets, au travers de ce masque de plâtrages, de couleurs et de bizarreries. Plus d'expression franche et naïve, plus de manières naturelles, plus de maintien qui ne soit composé, plus d'attitudes qui ne soient guindées, plus de passions à découvert, plus de chaleur dans le langage. Et quel peut être le sort des arts qui ne trouveront ni sentiments vrais, ni mœurs naïves, ni passions entières dans leurs modèles ?

<sup>34</sup> Le caractère impropre à l'art de l'habit moderne est dénoncé dès le XVII<sup>e</sup> siècle. Pour Quatremère de Quincy, seul le genre, en sculpture ou en peinture, peut supporter un costume non drapé. La réforme du costume national animera la Société populaire et républicaine des arts dans les premiers mois de l'année 1794. Le projet de régénération de l'habit républicain sera piloté par David sous la Terreur. Sur le lien entre mode et politique sous la Révolution, voir Aileen Ribeiro, *Fashion in the French Revolution*, London, 1988 et Richard Wrigley, *The Politics of Appearances. Representations of Dress in Revolutionary France*, Oxford, 2002.

Ces effets qui se remarquent en France, mieux qu'ailleurs, sont l'abus de la civilisation portée à l'excès<sup>35</sup>.

Mais ce principe de déperfection n'est point particulier à la France, il semble avoir paralysé les arts dans toute l'Europe moderne.

J'ai dit qu'il était la suite inévitable des progrès de la société, des lumières, des sciences, de l'esprit méthodique qui en résulte. Je pense que, comme il consiste dans l'accroissement progressif de la force collective de la société au dépens de la force personnelle de l'individu, il ne peut que faire décroître les arts du génie, en proportion de la durée des sociétés ou des nations, jusqu'à ce que la barbarie ramène celles-ci à l'état de nature d'où elles sont parties.

Ce serait le sujet d'un ouvrage bien curieux que le développement de cette vérité dans toutes les parties de la société et son application partielle à tous les détails de l'invention. On serait peut-être bien surpris de voir comment ce que les hommes font pour la perfection d'une chose, tend quelquefois à la conséquence directement opposée. Semblable au frottement qui ne polit qu'en usant, et qui détruit à force de polir, il existe dans les nations un principe qui, après en avoir été le créateur, en devient le destructeur. C'est le principe de la sociabilité.

Le même élément de vie et de mort se remarque dans toutes les connaissances humaines, dans tous les produits de l'industrie. Tout art prend sa source dans l'isolement de quelques connaissances. Une succession d'efforts parvient à produire une masse de découvertes, qui évite à ceux qui suivent les obstacles et les dégoûts attachés à tous les genres d'essai. Tant qu'il existe une proportion entre l'obstacle à vaincre et la résistance ou l'effort de l'individu, il y a lieu à invention : ce terme moyen, quel qu'il soit, est le plus favorable au génie. À cette seconde époque, succède celle de l'expérience, ou des règles qui feraient croire que l'on peut se passer de l'invention, si la routine ne venait promptement à leur suite former le cercle où les efforts des hommes sont forcés de tourner sans cesse et ramener les arts au point où ils ont pris naissance.

<sup>35</sup> Cette mise en cause de ce que Norbert Elias appelle la civilisation des mœurs est déjà présente chez les moralistes du XVII<sup>e</sup> siècle. Elle trouve chez Jean-Jacques Rousseau un ardent défenseur. Diderot insiste lui-aussi sur le fait que la sociabilité est nuisible en ce que les artistes ne voient plus la nature en action.

Ainsi l'effet inévitable de l'expérience, qui amène l'esprit de calcul et de système, l'empire des règles et de l'enseignement, est de produire cette révolution que nous observons dans plus d'un ordre de choses.

Cet esprit répandu dans toutes les parties tributaires du génie, y produit le même effet que les machines dans les manufactures, où, comme l'on sait, elles frappent d'inertie l'industrie individuelle ; mais si celles-ci remplacent l'industrie et la surpassent quelquefois, il n'en arrive pas ainsi dans la fabrication des œuvres du génie. L'invention ne saurait être remplacée, et les règles qui la tuent n'y substituent rien <sup>36</sup>.

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

Je pourrais le prouver avec plus d'évidence, si je voulais confronter en détail l'état actuel de toutes choses, à celui que la juste alliance de la nature et de la société a permis à quelques nations de posséder.

On verrait, dans ce parallèle, comment l'art de la guerre, soumis à la tactique ou à l'esprit de calcul, est parvenu à faire une machine unique de la combinaison de machines isolées, en substituant la valeur négative au courage actif, en rendant inutile le développement des passions et même de la force personnelle. En sorte qu'aujourd'hui un combat, en réalité comme en peinture, n'est plus une vaste scène d'actes de courage, mais une perspective vague et confuse de masses dont les mouvements inaperçus échappent à la vue du spectateur, de l'acteur même, et encore plus de l'imitateur.

On verrait comment, dans cette élaboration des agents de la société sur les éléments de la nature, tous les principes du génie tendent à se dégager comme une espèce de gaz et comment de toutes ces préparations, il résulte une décomposition qui, en divisant, amène la dissolution.

Ainsi l'on pourrait voir comment l'éloquence a pu cesser d'être l'art de la parole ; comment d'abord, par les moyens représentatifs de la pensée, et puis par les ressources ingénieuses qui

<sup>36</sup> Voir à ce propos, le poème didactique de Jean-Jacques Taillasson, *Le Danger des règles dans les Arts*, Paris, 1785.

la multiplient, l'art de parler est devenu l'art d'écrire, et comment on a pu être orateur et muet.

Ainsi la poésie s'est séparée du chant. Ainsi l'art du poète n'a plus été cet enthousiasme d'un génie dominé par une inspiration soudaine, et secondé par la mesure et le rythme musical ; l'art du poète est devenu l'art de faire des vers ou de mesurer des syllabes.

Ainsi l'art de bâtir, d'abord un dans ses conceptions comme dans son exécution, a vu par le travail de la société, et les combinaisons du calcul, les deux substances qui le composent se diviser pour faire comme deux sciences ou deux arts séparés, qui dans leur isolement ne peuvent mériter le nom d'art. La théorie s'étant désunie de la pratique, on a pu être architecte sans se douter des éléments de la construction, et constructeur sans savoir qu'il existât un art d'architecture.

Ainsi l'art de la sculpture, et celui de la peinture ont vu leur patrimoine se diviser, leurs études morcelées, la routine d'une imitation scholastique obligée de remplacer l'absence même de toutes règles, et leurs procédés décomposés, se réduire à la pratique la plus dérisoire.

Quand le cours des choses a amené les arts à cette quatrième et dernière période, que j'ai dit être celle de la routine, je sais bien quel serait le moyen de les régénérer, mais ce moyen qu'on peut indiquer ne saurait se conseiller.

Suivons les autres causes auxquelles est attachée la destinée des arts en France.

Il s'en faut de beaucoup que la liaison intime des arts du dessin avec les besoins du peuple soit capable de fixer dans cette nation des arts que le goût du luxe et la vanité peuvent bien acheter, mais qui ne sauraient se reproduire d'eux-mêmes et fleurir que lorsqu'ils prennent racine sur le besoin. Il existe aujourd'hui trop d'autres petits moyens de remplacer le langage de ces signes et l'éloquence des monuments, et ces moyens sont plus économiques, plus à la portée du grand nombre. La nature d'ailleurs en France n'a point été libérale de ces ressources propres à multiplier les monuments. L'éloge d'un homme était autrefois sa statue, on censurait sa conduite en brisant son effigie. Ce genre de flatterie et de satire serait un peu trop dispendieux pour les calculs de l'économie moderne.

Les causes religieuses, qui ont de nouveau fait repousser les arts dans la moderne Italie en greffant, si l'on peut dire, les

croyances plus épurées du christianisme sur le tronc des antiques superstitions, n'ont jamais eu, à beaucoup près, la même vertu chez les modernes que chez les anciens. La simple comparaison de culte et de croyance suffit pour établir la mesure de l'opinion à cet égard. Cependant il faut dire encore que cette influence de la religion sur les arts va se perdant de plus en plus dans cette nation. La philosophie désabuse de plus en plus l'esprit et dégoûte les yeux de tout cet attirail d'allégories, de symboles étrangers à la pureté de notre culte. On rirait à Paris d'une multitude de tableaux de dévotion qu'on adore à Naples. On doit donc espérer que les progrès de la raison qui vont toujours en sens contraire de ceux de l'imagination, purgeront de plus en plus notre culte de tout ce qui tend à n'ébranler l'esprit que par l'entremise des sens<sup>37</sup>. Les causes récentes qui ont retiré de grandes richesses des mains des ministres des autels pour les rendre à la pureté de leur institution primitive vont contribuer encore à tarir une source d'aliments pour les arts<sup>38</sup>.

Le changement des causes politiques peut leur devenir plus utile. Jusqu'ici elles ont été de peu d'effet en France. Le luxe de quelques riches, et la flatterie ou l'orgueil des rois ont été leurs seuls soutiens.

Le règne de la liberté, indépendamment de ce qu'un tel moteur peut, avec le temps, opérer de changement sur les qualités morales de cette nation, doit aussi ouvrir aux arts une carrière nouvelle. Si, avec les secours de la nation, ils peuvent devenir l'instrument des récompenses publiques, les ministres du patriotisme et les organes de la faveur du peuple, sans doute les artistes peuvent espérer une source nouvelle de sujets pour l'exercice de leurs talents. Cependant on attendrait en vain, de la seule influence de ces causes, des effets qu'on pût comparer à ceux qui ont résulté chez les anciens de semblables principes. N'oublions pas que plus une nation acquiert, par le sentiment de la liberté, l'orgueil d'elle-même, plus elle devient jalouse de consacrer, dans ses monuments, la représentation fidèle de ses mœurs, de ses usages, de ses costumes. L'on prévoit assez, d'après ce qui a déjà été dit, combien les sujets nationaux et les

<sup>37</sup> Quatremère de Quincy appartient à une famille janséniste.

<sup>38</sup> Allusion à la nationalisation des biens et des domaines appartenant à l'Église, en vertu du décret du 2 novembre 1789, afin de rembourser les emprunts contractés par l'État.

tableaux patriotiques pourraient faire gagner les artistes, sans pour cela que les arts en profitassent<sup>39</sup>. Je reviendrai dans la suite sur cet objet, en parlant du genre d'encouragement qu'on peut donner aux arts, et l'exemple de l'Angleterre à ce sujet, nous servira de leçon.

En résumant, et toutes les causes qu'on vient d'exposer, et toutes les inductions que ce genre d'analyse permet d'en tirer relativement à la mesure d'arts que la France peut prétendre, il semble que le résultat n'offrirait que peu d'espoir de les voir jamais fleurir dans ce pays. Je dois dire, cependant, que tous ces résultats ne seront incontestables qu'en prenant les arts dans leur plus haute acception, et que cette application des principes aux conséquences se modifiera beaucoup, selon le point auquel l'opinion du grand nombre est habituée d'attacher le *maximum* de la perfection. Il y aurait quelque chose d'injuste et d'outré à croire que hors de ce *maximum*, que l'on place en Grèce avec tant de raison, il n'y eût plus que le choix entre le vice et la nullité. Quoiqu'il y ait entre les arts de l'antiquité et ceux de l'Italie moderne, une distance que le Poussin a mesuré d'un mot, en appelant Raphaël, *un ange pour les modernes, et un âne auprès des anciens*<sup>40</sup>, il serait par trop rigoureux de ne point reconnaître d'échelle de proportion entre les productions du plus beau génie moderne et les œuvres des Grecs. Ainsi la France, quoique bien inférieure à l'Italie, n'a pas laissé de prouver par quelques artistes, que le génie avait plus d'une mesure. On peut même affirmer qu'après l'Italie, aucun des pays modernes ne semble appelé à réunir plus de circonstances favorables au développement que les arts peuvent espérer des temps actuels. Si donc,

<sup>39</sup> Les hommes politiques, comme la presse, somment les artistes de consacrer leurs pinceaux à célébrer la liberté reconquise. C'est notamment ce que demandait Lepeletier de Saint-Fargeau, président de l'Assemblée nationale, en juin 1790 : « La liberté prête aux Beaux-Arts une nouvelle flamme, mais ceux-ci réchauffent aussi le génie de la liberté : c'est à des sujets nationaux que vous consacrez vos talents, par là vous saurez expier les antiques erreurs de la flatterie » (texte 46). En janvier 1791, seuls deux tableaux monumentaux à sujet national étaient en chantier : *Le Serment du Jeu de Paume* de David et *Le Dévouement du chevalier Désilles* de Le Barbier. Pour Quatremère, ces sujets contemporains ne peuvent profiter à l'art, en raison du costume moderne. Ce ne seront que de grands tableaux de genre.

<sup>40</sup> Cette phrase est citée par Roger de Piles : « je me contenterai de rapporter ici ce que disait un peintre moderne, qui avait beaucoup pénétré dans la connaissance de l'antique, c'est le fameux Poussin : Raphaël, disait-il, est un ange comparé aux autres peintres ; c'est un âne comparé aux auteurs des antiques. », R. de Piles, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages*, seconde édition revue et corrigée par l'auteur, Paris, 1715 [1699], p. 25.

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

### CHAPITRE III

#### *La France a-t-elle, ou non, besoin de l'exercice des arts du dessin ?*

Avant de mesurer le degré d'utilité que la France peut retirer de l'exercice des arts du dessin, il fallait savoir jusqu'à quel point leur culture pouvait s'y introduire et y prospérer.

Quant à la mesure du besoin que cette nation peut avoir de ces arts, elle consiste infailliblement dans la découverte du bien et du mal qu'ils peuvent lui faire.

Cet examen est susceptible d'être fait sous deux rapports, sous celui de la morale et sous celui de l'économie politique ; car les arts du dessin ont une influence sur les mœurs des peuples et sur les produits de leur industrie.

#### **Influence des arts sur les mœurs**

Il convient surtout à une nation libre, et qui prétend fonder la liberté sur les mœurs, d'examiner avec scrupule cette influence morale des arts imitateurs sur la société <sup>41</sup>.

L'on s'abuse assez ordinairement sur cette influence. La rigueur inconsidérée de quelques moralistes modernes, confondant les effets avec les causes, a, je le sais, accusé les arts de corrompre les mœurs <sup>42</sup>, lorsque d'autres accusent les mœurs de corrompre les arts <sup>43</sup>. Tous ont raison. La solution de ce cercle vicieux, consiste dans la réciprocité d'action entre les mœurs et

<sup>41</sup> Sur le rapport entre les mœurs et l'art chez Quatremère, voir J. Rasmussen, 2013, p. 675-698.

<sup>42</sup> J.-J. Rousseau, *Discours sur les Sciences et les Arts*, Genève, 1750.

<sup>43</sup> É. La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, La Haye, 1747 ; *Sentimens sur quelques ouvrages de Peinture, Sculpture et Gravure, Écrits à un Particulier en Province*, [s.l.], 1754.

les arts. Point de doute que quand les arts n'ont d'autre aliment que le luxe, ils deviennent des instruments de corruption ; mais c'est parce que le luxe les empoisonne. Mais, dit-on, si le luxe ne trouvait pas ces agents dont il s'empare, son action s'affaiblirait. Je réponds que, quand le luxe ou le goût des choses inutiles s'insinue dans une nation, il n'est rien qui ne puisse en devenir l'instrument ; il n'y a rien qu'il ne touche et qu'il ne corrompe. Il corrompt les arts d'imitation comme celui d'apprêter les aliments. Autant vaudrait bannir d'un état les cuisiniers, parce qu'ils servent les appétits immodérés de la débauche. L'art des Apicius ne produit pas le luxe, mais il en est le produit. Il faudrait donc bannir de la société jusqu'aux arts les plus utiles, parce que le luxe pourrait s'y glisser et les faire servir à son but corrupteur.

On dit et l'on répète que les arts ont perdu Rome. Mais on ne répète qu'un paralogisme. Les arts du dessin existèrent à Rome dès le temps de Romulus, qui les emprunta de l'Étrurie. Ils ne cessèrent d'y être cultivés sous les plus beaux temps de la république. Les monuments, l'histoire, les médailles en font foi. Alors ils servaient les dieux, la patrie, la vertu. L'or de l'univers s'amoncela dans Rome avec tous les vices ; les arts servirent la cupidité, la vanité, la débauche et toutes les passions. Mais ce serait prendre le change que d'accuser les arts d'avoir corrompu les mœurs, lorsqu'évidemment ils furent corrompus par elles.

Je ne dissimulerai pas cependant la réciprocité d'influence des arts sur les mœurs et j'avouerai que lorsque celles-ci sont corrompues, les arts, infectés par elles, ne sont capables que d'entretenir dans un État tous les vices dont ils deviennent les fauteurs, les complices et les plus lâches panégyristes.

Les préservatifs contre de tels dangers, je les trouverais, si je pouvais les développer ici dans le système si mal interprété du philosophe fameux, qu'on a faussement accusé d'avoir voulu bannir les arts de sa république<sup>44</sup>. C'est au législateur qu'il appartiendra de les forcer, par de sages institutions, à devenir les précepteurs de la vertu et les organes de la vérité.

Cependant il est un autre genre de corruption appartenant en propre aux arts, ou du moins qui tire directement d'eux son effet immédiat, c'est celui qui gangrène le goût du peuple par

<sup>44</sup> Platon, dans *La République*, discute longuement le rôle des arts dans la société et dans l'éducation.

l'habitude d'une imitation dépravée, et familiarise ses yeux comme son esprit à des faux jugements de la beauté physique et morale. C'était surtout de cette influence pernicieuse chez un peuple où les ouvrages des arts, si multipliés, frappaient de toute part les sens, que le législateur philosophe dont j'ai parlé concevait les plus grandes craintes, lorsqu'il n'admettait dans sa ville que des monuments, des tableaux, ou des statues capables de jeter dans l'âme des jeunes gens les principes de l'harmonie, les images du beau et les éléments de la perfection : preuve certaine que, loin de bannir de sa cité les arts d'imitation, Platon voulait seulement, tant par le choix des sujets qu'ils traiteraient que par la perfection de leur exécution, les faire servir à former le cœur et à cultiver l'entendement du peuple.

L'influence morale des arts est donc de deux espèces, l'une qui résulte de la nature des sujets que traite l'imitation, l'autre qui dépend du degré de perfection de cette imitation. Il ne s'agit donc, pour les rendre moralement utiles, que de les détacher de la dépendance du luxe, de les appliquer aux grands intérêts de l'instruction publique, de purifier leur source et de régler leur cours, ce que l'on obtiendra en épurant le choix des sujets qu'on leur fera traiter et en cherchant tous les moyens qui tendront à les perfectionner<sup>45</sup>.

Je ne répondrai point à l'objection que les arts ont servi le despotisme, en détournant l'esprit du peuple de ses véritables intérêts. J'avoue que, dans la main des tyrans, ils peuvent être des jouets propres à bercer l'enfance des peuples, et caresser leur sommeil. Mettez les arts dans la main du peuple, ils deviendront l'épouvantail des tyrans. Encore un coup ils ne sont que des instruments, qui produiront le bien ou le mal selon la différence de la main qui les emploiera.

En vain s'appuierait-on de l'exemple de Sparte, qu'on croit avoir été en partie le modèle de la république imaginaire de Platon. Eh ! bien le fait est (et les faits, en ce genre, valent mieux que tous les raisonnements) que les arts du dessin furent cultivés de tout temps à Sparte, plus qu'ils ne l'ont jamais été en France, et le fait encore est, que ceux qui citent ces exemples,

<sup>45</sup> C'est le rôle que Quatremère de Quincy joua dans la transformation de l'église Sainte-Genève en Panthéon français en sélectionnant les artistes, définissant les normes auxquelles ils devaient se plier et l'iconographie du nouveau décor du monument. Voir R. Schneider, 1910, p. 5 et p. 33-49.

les citent sur la foi d'une tradition erronée et sans connaître l'histoire des hommes, non plus que celle des arts.

Les arts du dessin, selon la mesure qui dépend des causes qui les produisent, se développeront toujours chez tous les peuples, en raison du degré de leur civilisation. Ils seront selon les institutions qui en surveilleront l'exercice et la direction utiles ou nuisibles, prédicateurs du vice comme de la vertu.

La France n'a donc rien à appréhender de l'influence des arts sur les mœurs, lorsque celles-ci, épurées par l'action d'un gouvernement libre et moral, repousseront d'elles-mêmes toute image de corruption, lorsque ses institutions pourront présenter à l'imitation des artistes tous les sujets capables de faire naître et de nourrir l'amour de la vertu, le sentiment de la liberté et toutes les affections morales qui se lient à l'amour du beau et de la perfection dans tous les genres.

### **Influence des arts du dessin sur l'industrie et le commerce**

Il me semble qu'on ne pouvait en venir à examiner les arts du dessin sous leurs rapports avec l'industrie nationale, et tous les arts subalternes qui en dépendent, qu'après s'être assuré des facultés du peuple à leur égard, et surtout, du peu de danger de leur influence sur le peuple.

La vertu est le premier besoin des peuples. On ne doit point craindre que le législateur se permette ces considérations politiques, ces calculs de l'intérêt avec la justice qui purent entrer dans la balance des despotes : à Dieu ne plaise que je m'en permette les conseils, et qu'aucune vue intéressée m'engage au moindre sacrifice à la vertu en faveur des arts. C'est parce que je crois qu'ils peuvent servir utilement la cause de la liberté et de la vertu, que je vais examiner avec détail comment ils se lient aux intérêts politiques du commerce et de l'industrie.

Le premier de tous les rapports économiques, que tout le monde aperçoit d'abord dans la culture des arts du dessin, est le grand nombre d'hommes que cet exercice fait vivre.

Ce nombre est bien plus grand qu'on ne le pense, si l'on fait attention à cette multitude de genres d'industrie dont se composent tous les besoins de la manipulation de ces arts. Le détail en serait aussi long qu'inutile : il me suffira de faire pressentir ce que la préparation des couleurs, des toiles, des instruments de la peinture, ce que l'exploitation des marbres et des pierres, la préparation des outils et procédés de la sculpture, et de ceux

de la gravure en cuivre et en pierre, la fabrication des papiers, la main-d'œuvre subalterne de tous ces arts, surtout ce que l'exécution de l'architecture qui les embrasse tous, alimentent d'arts mécaniques<sup>46</sup> ; il me suffira d'indiquer toutes les branches d'industrie qui sortent de la tige des arts du dessin, pour attirer toute l'attention du législateur, vers les moyens propres à en accroître la culture.

Je laisserai à ceux qui s'occupent de l'économie politique le soin de faire les calculs mathématiques sur cette matière ; pour moi j'aime mieux en laisser pressentir le résultat : je me contente de dire que, si le nombre d'hommes qui, dans un grand empire, vivent exclusivement de l'exercice des arts du dessin, se trouvait rassemblé devant le législateur, l'idée de bannir ces arts lui paraîtrait pour le moins celle de la démente.

Mais dans l'état actuel de l'Europe, ce genre de considération ne saurait se voir sous un point de vue aussi isolé. Toutes les nations étant l'une envers l'autre dans un état de pression et de contrepoids, il ne se fait jamais dans l'industrie d'une nation un mouvement qui ne réagisse chez les autres par l'enchaînement des rapports commerciaux. On peut assurer qu'une nation ne gagne rien qu'au préjudice des autres ; les pertes qu'elle fait vont de même enrichir ses voisins.

Bannissez d'un État les arts du dessin, ou ce qui est la même chose, laissez-en appauvrir et tomber la culture, vous allez faire des pertes incalculables.

Vous perdrez dans la population, par l'émigration nécessaire de tous ceux qui iront chercher au-dehors les moyens d'exercer leur industrie.

Vous perdrez dans la balance du commerce tout ce que le goût des étrangers vous apportait d'or ou de consommateurs, ce qui est l'équivalent.

Vous perdrez triplement, et par ce que vous perdrez et par ce que vous manquerez de gagner, et par ce que gagneront vos voisins.

Mais vous perdrez à un degré effrayant par l'anéantissement ou le détériorement de tous les arts de luxe et de goût, dont le succès est attaché à celui des arts du dessin. Ceci est le point de

<sup>46</sup> Les *arts mécaniques* sont ceux liés à la main. Même si le « h » a tendance à disparaître à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, nous avons préféré le garder, vu le sens qu'a depuis pris le mot « mécanique ».

vue le moins sensible à la plupart des hommes, et cependant le plus important.

Quelque graves que puissent paraître les considérations précédentes, ceux qui borneraient leurs inquiétudes sur les rapports des arts du dessin avec l'intérêt du commerce et de l'industrie, n'en soupçonneraient pas les conséquences les plus étendues.

Tant que le commerce ou l'échange des productions territoriales ou industrielles des nations sera une des bases de leur prospérité, je l'avance hardiment, la culture des arts du dessin sera un des principes essentiels du commerce, et par conséquent de la prospérité nationale : je le prouve.

L'échange que fait la France avec les autres nations consiste en grande partie dans les produits de son industrie. Pourquoi les nations voisines convoitent-elles ces objets, c'est évidemment parce qu'elles y reconnaissent une supériorité de goût et d'agrément sur les produits de leur industrie. La France, en perdant cette supériorité sur certaines nations, perdrait donc une grande partie de son commerce.

Eh bien ! d'où résulte cette supériorité sur certaines nations moins commerçantes et qui le pourraient devenir davantage ? de la culture des arts du dessin, et voici comment.

Il en est du goût dans les matières des arts comme de l'empire de l'opinion dans les matières politiques. Le plus grand nombre est toujours mû et conduit par le plus petit. C'est parce qu'il s'est trouvé deux ou trois hommes<sup>47</sup>, qui, par la force de la pensée, ont pénétré jusqu'aux profondeurs de la législation, qu'un petit nombre d'hommes, devenus les disciples de ces grands maîtres, ont répandu leur doctrine ; que de proche en proche la lumière s'est communiquée. Lorsqu'enfin ces idées sont devenues familières à cette classe d'hommes dont l'opinion est faite pour ébranler, je ne dirai pas l'entendement, mais l'instinct de la multitude, les révolutions se préparent, et vous voyez cette lueur faible dans son commencement, devenir un foyer qui jette sur tout des torrents de lumières. L'histoire de toutes les révolutions d'opinion est d'accord avec ce que je viens de dire.

Si j'applique ceci à l'influence des arts du dessin sur la perfection de tous les arts d'industrie, je trouve une similitude parfaite.

<sup>47</sup> Montesquieu et Rousseau.

Voulez-vous que les lumières, l'intelligence, le goût de la convenance, la perfection des détails, le sentiment de la propriété, tout enfin ce qui constitue l'invention dans tous les genres d'industrie exercée par la multitude ignorante, s'y insinuent et s'y communiquent, ayez un foyer d'invention où l'esprit d'un petit nombre d'êtres privilégiés s'échauffe par les plus hautes méditations à la recherche du beau le plus idéal ; ayez un *maximum* d'invention, d'où, de proche en proche, le goût du beau gagnera jusqu'aux derniers produits de la main. Ne croyez pas que ce petit nombre d'hommes occupés de l'imitation intellectuelle de la nature, soit sans rapport avec ceux qui ne semblent destinés qu'aux travaux serviles d'une imitation subalterne. Croyez au contraire que cette corrélation invisible au commun des hommes est la plus forte et la plus sensible aux yeux du Philosophe qui aperçoit la chaîne commune à tous les résultats de l'industrie. Croyez que c'est au feu des arts du génie que vous verrez s'échauffer et s'éclairer tous les arts de l'industrie, ce sont les arts de l'esprit qui perfectionnent ceux de la main <sup>48</sup>.

En veut-on la preuve ? L'histoire et les faits vont nous la fournir avec le plus grand éclat.

Le temps qui nous a conservé les monuments du génie des Grecs a heureusement épargné aussi ceux de leur industrie. Eh bien c'est dans le pays où la pensée de l'homme s'éleva jusqu'à la perfection idéale de la divinité dans l'imitation surnaturelle de la nature, que les moindres productions de l'industrie reçurent le complément de leur perfection. Comme les plus légers détails des moindres domaines des arts semblent y avoir été fécondés par les émanations du génie ! Quelle étonnante correspondance entre tous les produits de l'invention, fait participer les contours que l'argile reçoit de la main du potier, aux principes sublimes qui font sortir la statue de Jupiter du cerveau de Phidias ! Pourquoi ce modeste ustensile, ce meuble, enfant de la nécessité, semblent-ils façonnés par le plaisir, et commandent-ils l'admiration ? <sup>49</sup> Vous en voyez trop clairement la raison, pour que je m'étende en preuves sur un tel sujet.

<sup>48</sup> Idée d'une remontée aux principes du beau, y compris pour les arts industriels, conduit Quatremère à vouloir la suppression de l'École gratuite de dessin de Bachelier.

<sup>49</sup> L'intérêt pour les vases grecs se développe en Europe avec la publication de la collection de William Hamilton : Pierre François Hugues Hancarville, *Collec-*

L'Italie moderne est d'accord avec cette théorie. Ce fut sous le beau siècle, qui fit reluire quelques-uns des beaux jours de la Grèce, que tous les arts mécaniques reçurent aussi leur plus grand développement. Ce fut lorsque le pinceau de Raphaël ressuscitait dans la peinture le sentiment du beau idéal, que tous les arts d'invention subalterne comme éclairés du reflet de cette lumière, portèrent toutes les manufactures d'Italie à ce point dont les causes politiques extérieures ont contribué à les faire déchoir<sup>50</sup>.

Si l'on veut encore un exemple bien frappant et qui est sous nos yeux, de cette action fécondante des arts du génie sur ceux de l'industrie, l'Angleterre nous l'offre en ce moment. D'où vient cette supériorité que, depuis quelques années, les ouvrages de tous ses ateliers ont acquis dans la concurrence avec les autres nations, si ce n'est de cette réflexion immédiate des productions du génie sur toutes les œuvres de la main ? Quoique l'Angleterre soit très éloignée dans les arts du dessin, d'une perfection qu'elle n'obtiendra peut-être jamais, cependant on ne saurait se dissimuler que chez ce peuple dont le jugement semble faire le génie, et qui obtient par la persévérance du raisonnement ce que d'autres trouvent par les élans de l'imagination, cette révolution arrivée dans presque tous les ouvrages de goût, d'usage et de luxe ne soit l'effet des monuments de l'antiquité transportés dans cette île, et que ces grands principes n'aient en peu de temps redressé toutes les habitudes et corrigé toutes les pratiques autrefois vicieuses d'une industrie routinière<sup>51</sup>.

Pour bien faire comprendre de quelle nature est cette correspondance qui règne entre les arts du génie et ceux de l'industrie, il faudrait se livrer à une discussion métaphysique d'où l'on verrait sortir jusqu'à l'évidence, la vérité que je n'ai prouvée que par des faits. L'on verrait que tous les produits d'une industrie qui paraît arbitraire dans sa fin comme dans ses moyens, rentrent nécessairement dans le domaine de ce vrai qui fait le principe des autres arts. L'on prouverait aisément que tous ces

*tion of Etruscan, Greek, and Roman antiquities from the cabinet of the Hon<sup>ble</sup>. W<sup>m</sup>. Hamilton, His Britannick Majesty's envoy extraordinary at the Court of Naples, 4 vol., Naples, 1766-1776.*

<sup>50</sup> Les arts somptueux italiens du XVI<sup>e</sup> siècle restaient très appréciés au XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>51</sup> La céramique de la manufacture de Wedgwood, développée en Angleterre dès les années 1760, était appréciée en France et a parfois été imitée par la manufacture de Sèvres.

noms de goût, d'élégance n'expriment, dans la bouche de ceux qui les emploient, des qualités vagues que parce que la routine a fait disparaître le principe élémentaire de la perfection des arts ; et l'on serait forcé d'avouer que ce principe étant le même pour tous les arts, il ne se communique aux dernières classes de l'industrie que lorsqu'il se découvre avec une grande évidence dans les plus hautes régions du génie.

Mais de pareilles recherches feraient le sujet d'un traité, et ne peuvent entrer dans la mesure de cet écrit.

Je ne l'allongerai pas non plus du recensement bien inutile de tous les arts qui sont dans le cas d'attendre leur perfection de celle des œuvres du génie. Il suffira de jeter un coup d'œil général sur tous les genres d'industrie qu'embrasse l'art de la bijouterie, sur tous ceux que renferme celui de l'orfèvrerie, sur les manufactures d'étoffes, où le dessin et l'art du peintre entrent comme éléments indispensables, sur la fabrication de tous les meubles, sièges, vases, ustensiles, auxquels le goût du dessin se communique involontairement, sur les travaux de la marbrerie qui invoquent ses secours et sa direction, sur les ouvrages de tapisserie, sur toutes les branches de l'ornement et de la décoration tant en grand qu'en petit, sur les travaux de la marqueterie, de la verrerie, sur toutes les parties liées à la décoration des théâtres ; et l'on conviendra qu'il est plusieurs centaines d'arts nécessaires aux besoins de la société dont le sort et le goût sont attachés au sort et au goût des arts du dessin.

Et pour ne point aller chercher des exemples hors de chez nous, j'appellerais en preuve de ce que j'avance, ce qui se passe sous nos yeux. N'avons-nous pas vu, depuis quelques années, plusieurs de ces arts que je viens de nommer, suivre les révolutions de goût survenus dans les arts du dessin ?<sup>52</sup> Ce n'est, j'en conviens, que par la force de l'exemple, par une sorte d'esprit de mode qui longtemps a été celui de la nation, par une influence insensible et lente que ces améliorations ont gagné certaines classes d'arts ; mais j'ose assurer que ce niveau de goût et de

<sup>52</sup> Ce qu'évoque ici Quatremère est ce qui est communément appelé le goût néo-classique, qui a conduit à une transformation de la forme des meubles de certains ébénistes et de l'orfèvrerie. La diffusion du goût à l'antique a transformé le goût décoratif. En 1801, Quatremère proposa la tenue d'une exposition annuelle célébrant la fête de l'industrie. Voir Mario Praz, *Goût néoclassique* (1940), trad., Paris, 1989 ; R. Schneider, 1910, p. 135-136 et Céline Gautier, « Exposition des produits de l'industrie en 1801 », *Revue du souvenir napoléonien*, n° 472, septembre-octobre 2007, p. 6-20.

principes entre les deux sortes d'arts, tend toujours à s'opérer, et que peut-être cette correspondance, pour devenir entière, n'attendrait que la perfection de certaines institutions.

Je me résume donc, et je dis qu'il est constant que la France n'a véritablement rien à craindre des arts du dessin, dans leur influence sur les mœurs et le caractère des hommes, tant que l'action toute puissante de la liberté en fera ses orateurs, ses agents et ses disciples.

Je dis qu'il est tout aussi constant que les intérêts politiques, ceux du commerce, de l'industrie, exigent qu'on prenne tous les moyens de favoriser et d'encourager une culture, dont la perte opérerait une cessation de travail pour un très grand nombre d'individus ; une culture à laquelle est attachée celle d'un grand nombre de professions ; une culture du succès de laquelle dépend celui d'une foule d'arts mécaniques, et par conséquent le plus grand avantage ou désavantage dans la balance du commerce, par le plus ou le moins de supériorité qu'un grand nombre de nos marchandises auraient dans la concurrence avec celles des autres nations.

Nous avons vu ce que la nature et les causes sociales pouvaient opérer d'effets favorables ou contraires au succès spontané des arts en France ; nous avons conclu que ces plantes, quoique étrangères à son sol, n'étaient point insusceptibles de s'y reproduire. Il nous faut chercher maintenant les moyens les plus propres à y opérer tout le développement qu'on doit raisonnablement se contenter d'en attendre.

#### CHAPITRE IV

##### *Des moyens qu'on doit employer en France, à la culture des arts du dessin*

Si les arts du dessin étaient ou pouvaient devenir en France ce qu'ils ont été dans certains pays dont on a parlé, liés d'une manière directe et absolue aux grands intérêts des peuples ; s'ils étaient des productions libres et spontanées du sol et du climat, de toutes les choses inutiles, la plus inutile peut-être serait la discussion actuelle. S'il venait dans l'esprit oiseux de quelque philosophe de la traiter, je lui dirais : ne vous inquiétez point de ce que doivent devenir des arts dont la nature elle-même prend soin. Prenez garde que votre action ne vienne à contrarier la

sienne ; fiez-vous aux causes naturelles, reposez-vous sur l'intérêt général du soin de cette culture, bornez le vôtre à ne point mettre d'obstacles à la végétation de ces plantes qui ne veulent d'autres regards que ceux du soleil de la liberté.

Mais si ces plantes transportées sous des cieux moins amis au milieu d'une foule de circonstances et de causes contraires, avaient besoin qu'une main attentive les préservât du souffle ennemi qui pourrait les tuer, ne faudrait-il pas se garder de cette perfide insouciance ? Et ceux qui voudraient en abandonner la culture à tous les hasards des influences naturelles et spontanées, ne pourraient-ils pas être considérés par ces arts comme de faux ou maladroits amis ?

Sans doute, si ces fruits peuvent croître en pleine terre, je ne veux aucune de ces précautions qui en abâtardiraient le germe ; je les livre aux mains de la nature.

Mais lorsqu'en certains pays, on veut avoir des orangers, il faut bien avoir des orangeries. Voilà le mot.

Les moyens que la nation peut employer à la culture des arts du dessin sont de deux sortes ; l'instruction ou l'éducation publique et gratuite et les récompenses ou encouragements qui peuvent faire naître ou fortifier les talents. Avant de déterminer la nature, le mode et l'emploi de ces deux sortes de moyens, je dois d'abord en prouver la nécessité et répondre aux objections qu'on peut élever contre eux.

### Nécessité d'une école publique

On s'étonnera peut-être qu'on puisse mettre en question l'utilité de l'éducation publique en ce genre. L'instruction de toute espèce semble une dette que la nation doit acquitter ; les arts du dessin semblent en réclamer leur part ; comment se pourrait-il que leur intérêt dût repousser ce bienfait ?

De grands inconvénients, on ne saurait se le dissimuler, sont attachés à de telles institutions ; il faut les connaître.

Pourquoi en effet, disent les ennemis de l'éducation publique<sup>53</sup>, concentrer en un lieu tous les moyens d'instruction ? Pourquoi charger de ce soin un nombre d'hommes choisis ? Voyez-vous que les Grecs se soient jamais avisés d'instituer de semblables privilèges d'institution pour les arts ? Et pour citer

<sup>53</sup> Il s'agit de la Commune des arts.

des temps plus voisins de nous, le beau siècle des arts en Italie connut-il ces lieux publics d'éducation où les grands principes de l'émulation s'appauvrissent, où la méthode scholastique dénature le caractère particulier de chacun, où l'esprit imitateur s'insinuant comme une sève malfaisante dans toutes les facultés de l'invention, en stérilise les germes, où l'exemple et la routine deviennent, en dépit des maîtres, les seuls directeurs de la jeunesse, où l'autorité des maîtres vivants l'emporte, par l'influence active des leçons, sur l'autorité muette des grands maîtres et de leurs ouvrages, où une action uniforme ploie de la même façon tous les esprits pour établir entre eux le niveau de la médiocrité, où un despotisme d'autant plus incurable qu'il est invisiblement répandu partout, prépare dès l'enfance, et façonne ses esclaves sous le titre d'élèves, au joug de l'opinion qu'ils transmettront eux-mêmes à ceux qui les suivront.

Voyez au contraire, continuent-ils, l'instruction des arts répandue dans les écoles particulières, recevoir et donner tous les caractères que la liberté imprime à tout ce qu'elle anime. Voyez, de tous les combats de l'émulation entre les écoles rivales, sortir ces ouvrages marqués du coin précieux de l'originalité. Voyez comme toutes les qualités bonnes ou mauvaises y reçoivent l'empreinte de la hardiesse et de l'énergie, et comme, n'écoulant que les inspirations de son génie, ne connaissant de mesure que celle de ses propres forces, chaque artiste arrive au développement naturel de ses facultés. Remarquez comme, semblable à l'arbre que la nature planta dans ses fonds, chacun s'élève fièrement sous la forme qui lui est propre. Comparez maintenant à ces élèves de la liberté, vos productions captives, que symétrise, sous le ciseau d'une artificielle régularité, l'art destructivement protecteur qui ne conserve qu'en abâtardissant, et qui doit abâtardir pour conserver.

Je ne crois point avoir affaibli l'objection. Cela me serait difficile, car je professe qu'elle contient mon opinion sur cette matière et que personne n'est plus convaincu que moi de la supériorité des écoles partielles sur les écoles publiques. Mais personne en même temps n'est plus convaincu de l'insuffisance des ressources particulières de l'instruction partielle dans l'état actuel des arts en France ; personne ne croit plus que moi au danger qu'il y aurait d'abandonner cette culture à des mains dépourvues des instruments nécessaires pour son exploitation. La bonne culture ne se rencontre qu'avec la population. Voyez

ce que deviennent de trop grandes propriétés livrées à un trop petit nombre de cultivateurs ; elles tombent en friche. Pareille chose nous arriverait dans la culture des arts avec le peu de causes alimentaires qu'ils ont en France.

La principale raison qui détermine les États à faire, en différents genres, les frais de l'éducation, est l'insuffisance reconnue des ressources individuelles. Il n'y a pas de doute que, si l'instruction n'entraînait aucune dépense, ou que si tous les particuliers avaient les moyens d'y subvenir, la nation s'empresserait moins d'ouvrir des écoles publiques et gratuites. C'est donc indépendamment d'autres considérations politiques sur la difficulté que le commun des hommes éprouverait à se procurer l'instruction, qu'est fondé le besoin d'écoles publiques.

Aussi voyons-nous qu'on n'en a jamais institué que pour des objets, des connaissances, des sciences ou des arts, dont les éléments, dont les instruments sont hors de la portée du plus grand nombre.

Jamais on ne s'est avisé d'ériger des écoles publiques pour l'enseignement ou la propagation des arts mécaniques. On a dû compter assez sur les secours du besoin, de la concurrence et de l'habitude. Certes, si l'on fondait une école publique pour apprendre à faire des habits et des souliers, cette école serait l'excès du ridicule, si elle n'était le comble de l'inutilité. Il y a même beaucoup à parier que ses élèves, si elle en faisait, seraient les moindres des ouvriers. On n'a jamais cru non plus que l'exercice de ces métiers eût besoin d'un autre aiguillon que de celui de l'intérêt.

Je ne vois pas, par la même raison, pourquoi Athènes par exemple, eût fondé une école publique pour les arts du dessin. Cette ville qui, selon l'expression d'un écrivain, semblait n'être qu'un atelier de statuaires et de peintres, n'a jamais dû soupçonner l'idée d'une pareille institution. Une ville qui avait plus de statues que l'Attique n'avait d'habitants, devait compter assez sur les ressources de l'instruction particulière dans les ateliers des artistes ; et certes, l'éducation théorique d'une école publique eût mal remplacé les leçons actives de la pratique.

Pareille chose est arrivée dans l'Italie moderne. Quoique l'institution de quelques académies y remonte à une assez grande antiquité ; quoique plusieurs de ces établissements aient eu pour fondateurs de très grands hommes, néanmoins ils furent

plutôt des assemblées d'artistes que des écoles<sup>54</sup> ; et quoiqu'on puisse dire, jamais leur influence ne l'emporta sur celles des écoles privées. Mais il faut dire aussi que le nombre prodigieux de travaux qui occupaient les ateliers des artistes, en faisait des écoles de pratique, auxquelles la théorie des écoles publiques ne saurait suppléer. Alors ces arts s'exerçaient et s'enseignaient comme tous les arts de l'industrie mécanique. Alors un maître faisait des apprentis ; ses élèves lui payaient apprentissage pour un nombre d'années ; et quand l'élève parvenait à aider le maître dans ses ouvrages, il en recevait à son tour un salaire. Ainsi Michel-Ange, mis en apprentissage chez David Ghirlandaio, reçut bientôt, comme égal à son maître, la somme qu'il devait lui payer comme apprenti<sup>55</sup>. Alors l'appât de la fortune et d'un avancement aussi certain que dans toutes les autres professions, décidait des calculs des pères sur l'état de leurs enfants, et la carrière des arts s'offrait à eux comme un objet sûr d'ambition et d'intérêt.

Je ne crois donc les écoles publiques nécessaires que pour subvenir à l'insuffisance des ressources de la part de l'élève pour apprendre, et de la part du maître pour enseigner, et ces ressources doivent toujours diminuer en raison du peu d'encouragements que les arts obtiennent d'une nation.

Quant à l'élève, s'il n'est pourvu des biens de la fortune pour se procurer les modèles qui doivent le conduire dans la route de l'imitation ; s'il ne peut payer toutes les leçons que l'incapacité des maîtres ordinaires ne saurait même lui vendre, le germe du talent mourra en lui.

Quant au maître, c'est pis encore. Réduit par le peu de goût de son pays pour les arts à un très petit nombre de travaux qui l'alimentent à peine, jamais il ne sera dans le cas de faire partager à ses élèves l'exécution de ses ouvrages. Que deviendra pour eux son école ? un très petit diminutif d'académie qui en aura tous les vices sans en avoir les ressources. Ce sera bien pis encore, si, par son peu de fortune ou par les travers de son goût, le maître incapable de fournir à ses élèves les grands modèles du beau et du vrai, cédant aux suggestions de l'amour-propre, les

<sup>54</sup> C'était le cas de l'Accademia del Disegno de Florence (1563), de l'Accademia del Disegno de Pérouse (1573) et de l'Accademia di San Luca à Rome (1593).

<sup>55</sup> L'apprentissage du jeune artiste dans l'atelier des frères Ghirlandaio – surtout dirigé par Domenico, plutôt que son cadet Davide – est abordé par Vasari dans sa *Vie* de Michel-Ange (version de 1568), ainsi que la question du salaire.

condamne à n'apprendre la théorie et les principes des arts que dans les modèles dépourvus des qualités propres à faire germer le talent.

Mais, dit-on, l'on remédiera à cette disette des ressources partielles, à cet appauvrissement des moyens d'instruction, par les galeries où les ouvrages des grands maîtres parleront publiquement au génie des artistes de tout âge. Cela vaut beaucoup, j'en conviens, mais l'expérience vaut encore plus. Eh bien ! que nous dit-elle ? Que dans les pays où sont entassés tous les modèles de l'art, cette exposition perpétuelle ne suffit pas à contrebalancer les leçons parlantes d'un maître, et que plus vous attacherez, par l'isolement des petites écoles de théorie partielle, l'élève à son maître, plus vous ôterez d'effet à ce grand enseignement des ouvrages de l'art.

On se trompe et l'on prend le change sur les causes principales de l'avantage des écoles partielles. Il est évident que leur supériorité vint des moyens d'enseignement qu'on y rencontrait. C'est parce que les préceptes de l'art s'y communiquaient par la pratique et l'exercice actif des procédés, qu'elles produisirent les effets qu'on ne saurait espérer d'écoles partielles de théorie. La multiplication des monuments, les progrès du goût, et toutes les causes qu'on a décrites pourraient seules redonner à ce genre d'enseignement l'activité désirable. Mais il est évident que, dans l'état de langueur où sont tous les ateliers des artistes, ceux-ci ne peuvent enseigner que par tous les petits procédés d'une théorie et d'une méthode mesquines et rapetissées. Du moment que l'on ne peut apprendre les arts que par théorie, il n'y a pas de doute qu'une école publique ne comporte et n'embrace en ce genre de bien plus grands moyens que les écoles particulières. En bornant l'enseignement aux écoles privées, vous n'obtiendriez donc pas aujourd'hui les mêmes effets qu'autrefois ; tout ce que l'on pourra dire de plus spécieux, viendra échouer contre les deux raisonnements suivants, tout simples qu'ils puissent paraître.

Le premier est celui-ci : les arts n'offrant point en France d'assez grands appâts de fortune, pour que leur apprentissage ainsi que celui des autres professions puisse devenir généralement une route assurée vers la richesse, l'État doit s'empresse de subvenir aux frais de cet apprentissage : plus faible est l'appât, plus il faut frayer et faciliter les routes.

Voici le second : le peu d'ouvrages et de travaux qui se partagent entre les maîtres de l'art, ne pouvant ni les mettre à portée de communiquer par la pratique à leurs élèves les leçons actives et les principes de l'imitation, ni leur donner les moyens de fortune nécessaires aux dépenses de tout genre qu'entraîne l'enseignement par théorie, l'on ne saurait se reposer sur eux de cet enseignement ; l'État doit donc en faire les frais.

L'État, pourront répliquer cependant d'autres contradicteurs, ne doit intervenir en rien dans la culture des arts. Car, vous diront-ils, ou la France a par elle-même de quoi offrir aux arts assez d'aliments naturels, et alors ils n'ont pas besoin qu'on les sustente par des moyens artificiels, ou s'ils ont besoin de ces secours, vous vous trompez, quand vous prenez pour les productions des arts, les produits dégénérés de votre culture factice : pour connaître ce à quoi vous pouvez prétendre en ce genre, il faut abandonner à elle-même la destinée des arts.

Je ne répondrai point à ce raisonnement qu'il nous ramène à une question déjà jugée, et que c'est parce que nous croyons avoir la mesure précise de ce que nous pouvons, que nous nous résignons à n'avoir que ce que nous pouvons.

Mais je répondrai que ce raisonnement aurait toute sa force, s'il ne s'agissait que de traiter de la perfection spéculative des arts, abstraction faite de toute autre considération politique ; mais que, d'après tous les rapports sous lesquels nous avons vu que l'exercice, quel qu'il puisse être, des arts du dessin, se liait à tous les intérêts de l'industrie et du commerce, il ne peut plus être permis de le faire.

Je répondrai en outre que tous ces moyens artificiels de se procurer des fruits dégénérés, seraient peut-être fort ridicules, si la France n'avait à lutter dans ce genre contre tous [ses] voisins doués par la nature des vrais agents de la perfection, mais que, n'ayant à soutenir dans l'échange de son industrie de véritable concurrence qu'avec des pays condamnés pour la plupart, plus qu'elle encore, à tous ces artifices de culture, elle risquerait beaucoup de se permettre une expérience dont le résultat, dans l'hypothèse du dilemme que je combats, pourrait n'être qu'un sacrifice gratuit ou une perte volontaire.

Il résulte de tout ceci, que la France est trop intéressée à la culture, quelle qu'elle puisse être, des arts du dessin, pour en

abandonner le soin au hasard d'éléments inconnus et arbitraires ; que l'on ne saurait compter assez sur les causes naturelles de leur génération, pour en livrer la destinée à la seule nature des choses, et qu'ils exigent peut-être toujours des moyens étrangers aux pays dont ils sont le produit spontané.

Un de ces moyens m'a paru l'enseignement gratuit et public. Je ne me suis permis d'en démontrer la nécessité que par des preuves générales. Mais il est un autre genre de preuves à employer en sa faveur et qui consisteraient à faire voir comment une telle institution, une fois améliorée, ferait disparaître tous les vices dont on argumente contre elle, et qui peuvent rejaillir sur les arts. Cet objet sera celui du paragraphe suivant.

### **Nécessité des encouragements directs**

Le second moyen consiste dans les récompenses et encouragements qui peuvent faire naître ou croître les talents.

Ceux qui voudraient ne devoir les arts qu'à leur libre génération, trouveront aussi de bonnes raisons pour répudier ce second genre de moyens, qu'il faut bien, je l'avoue, regarder comme factices.

Je conviens aussi que toute nation qui les emploie, acquiert la plus forte démonstration de la mesure à laquelle doit se borner sa prétention dans l'acquisition ou la possession des arts du dessin. Les véritables encouragements, les seuls actifs qu'ils puissent recevoir, sont ceux qui résultent du besoin que le peuple a d'eux et du plaisir qu'il en éprouve. Tous les autres sont de faibles suppléments à ceux-là. C'est un engrais étranger au sol, mais si nous ne pouvons obtenir les fruits en question que par une fertilisation artificielle, devons-nous renoncer à leur culture ? Non.

Prouvons donc que ces encouragements sont nécessaires ; nous dirons ensuite de quelle nature ils doivent être.

Les arts avaient atteint, dès le quinzième siècle, en Italie toute la perfection à laquelle les efforts modernes ont pu s'élever, que la France n'en soupçonnait pas même l'existence. Elle en dut les premiers germes à la captivité de François premier en Italie. Mais à vrai dire, ce valeureux chevalier, fait pour aimer tous les genres<sup>56</sup> de gloire et de plaisir, transporta avec lui en

<sup>56</sup> Dans le texte : « tous les gens de gloire ».

France, moins les arts de l'Italie que les artistes. Presque tous les ouvrages de quelque importance qui datent de cette époque, sont dus à des Italiens. Leur génie du moins y préside, et cela continua ainsi jusqu'au règne de Louis XIV. Tous les monuments en font foi. Il ne s'agit que d'interroger les sculptures du Louvre, celles des tombeaux de Saint-Denis<sup>57</sup>, les peintures de Fontainebleau, les statues équestres de Henri IV et de Louis XIII, l'Hôtel de Ville de Paris, le pont Notre-Dame et celui de l'Hôtel-Dieu, tous ouvrages dus à des artistes italiens. L'on commandait des tableaux en Italie, les marbres en arrivaient tous taillés ; on y fondait les bronzes, on y dirigeait, on y rectifiait les plans. L'on ne saurait dire qu'alors les arts aient été vraiment cultivés et naturalisés en France.

Louis XIV parut. Il voulut avoir des arts comme une marine. Il voulut des arts comme il voulut de tout, c'est-à-dire, à quelque prix que ce fût. Mais Louis XIV était venu trop tard. Les arts étaient en Italie à leur troisième époque, c'est à dire, celle des règles, il ne put recueillir que les rejets d'une troisième coupe. Les plus grands peintres qu'ait eus la France, ne furent réellement que de médiocres élèves des élèves de Carrache<sup>58</sup>. L'on voit, et il est bien important de se convaincre de cette vérité, que les arts ne prirent point naissance en France. Ils y furent alors transportés brusquement, et dans l'état où ils se trouvèrent en Italie. Aussi leur vieille jeunesse y fut de peu de durée. Aussi ne se sont-ils soutenus que par l'extraordinaire munificence du prince. Il fit des parcs de bronze et de marbre, où il put compter plus de statues que d'arbres ; il fit des palais comme il sembla faire des conquêtes, pour occuper ses peintres ; il prêta sa vanité à tous les arts, il les enfla de toute sa bouffissure. Ces arts disparurent avec lui ; on eût dit que ces esclaves eussent partagé sa sépulture, comme autrefois ceux des rois de Memphis.

Le règne suivant devait porter à l'excès tous les genres de corruption. Les arts n'eurent plus de protection que dans les antichambres des courtisanes. L'état de leur avilissement peut se calculer par la bassesse de leurs protecteurs. Mais on vit sous ce règne décroître et se rapetisser, bien sensiblement, toutes les

<sup>57</sup> Les sculptures du Louvre sont dues à l'atelier de Jean Goujon ; des Italiens, les Juste, ont contribué au tombeau de Louis XII, mais pas à ceux de François I<sup>er</sup> et de Henri II.

<sup>58</sup> Quatremère de Quincy condamne ici les fondateurs de l'Académie, pourtant généralement loués : Le Brun, Bourdon, Le Sueur...

ressources des arts. Comme si la race humaine eût subitement diminué de proportion ; toutes les habitations diminuèrent. Les palais se changèrent en modiques maisons, les monuments publics ne se distinguèrent plus des édifices particuliers ; les appartements suivirent cette échelle de diminution ; les salons devinrent des boudoirs ; les arts furent obligés de se rapetisser au niveau de leurs modèles. La miniature devint la peinture d'histoire de cette génération de pygmées. La proportion des tableaux et des statues fut déterminée par les trumeaux des croisées et les chambranles des cheminées ; le luxe puéril des glaces, l'éclat des étoffes, et en dernier lieu l'économie des papiers<sup>59</sup> fermèrent pour jamais l'entrée des palais à tout tableau qui eût osé retracer l'ancienne proportion de la race humaine. Sur la fin de ce règne les arts n'existaient plus que dans le souvenir de quelques personnes, dans les recueils de quelques amateurs et dans les espérances d'une régénération<sup>60</sup>.

Le règne de Louis XVI arriva ; il devait être celui de toutes les réformes et de tous les remèdes. Ce prince s'empressa de tendre aux arts défailants une main restaurante. Il ne se faisait plus en France un seul tableau qu'on pût appeler d'histoire. L'art de faire respirer le marbre allait s'anéantir par le défaut d'ouvrages propres à exercer le ciseau, lorsqu'il forma le projet de consacrer une somme annuelle pour retracer par des statues les effigies des grands hommes, et fournir au génie de la peinture les sujets qu'elle se plaît à exprimer. L'expérience a, depuis ce temps, confirmé la nécessité de ces encouragements. L'on a eu occasion d'observer que sans ces secours, la sculpture et la peinture historiques auraient totalement disparu, puisque les ouvrages ordonnés par le roi ont été, l'on peut le dire, les seuls

<sup>59</sup> Les papiers peints, qui prennent une vogue en France à la veille de la Révolution. On peut penser à la manufacture de Réveillon qui fut pillée en juillet 1789.

<sup>60</sup> Dans le domaine artistique, ce terme désigne la réaction opérée dans les arts dès le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle pour encourager l'étude et l'imitation raisonnée de l'antique, de la nature et des grands maîtres du passé (le « retour aux [bons] principes »). L'idée de régénération formulée par Quatremère implique en outre la nécessité d'une édification morale des citoyens par la diffusion des idéaux révolutionnaires dans le corps social entier. Sur le concept de régénération sous la Révolution, voir Antoine de Baecque, « L'homme nouveau est arrivé : la régénération des Français », *Dix-huitième siècle*, 20, 1988, p. 193-208 ; et Jean Starobinski, « Le recours aux principes et l'idée de régénération dans l'esthétique de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Lettere italiane*, 21, 1, 1969, p. 3-13.

que ces arts aient produits en grand, et qui aient paru aux expositions publiques.

C'est donc de cette époque que datent les seuls et véritables encouragements directs qu'aient reçus les arts et les artistes. Je doute d'après cet exposé qu'il soit nécessaire de s'étendre en preuves sur la nécessité de continuer ce genre de secours, tant que le goût devenu plus général dans le peuple ne leur fournira point des aliments d'une autre espèce. Mais je pense que ces encouragements peuvent être susceptibles de produire de meilleurs et de plus grands effets, soit par une répartition mieux entendue et plus propre à nourrir l'émulation, soit en intéressant la nation, en général et en détail, à une dépense dont toutes les parties de la France retireraient successivement les produits, qui jusqu'à présent, ont été entassés dans la capitale. Cet objet sera traité après celui de l'enseignement.

## SECONDE PARTIE

De quelle nature seraient les institutions d'enseignement  
et d'encouragement pour les arts du dessin

J'ai établi par les raisonnements et par les faits la possibilité de la culture des arts du dessin en France, l'intérêt et la nécessité de cette culture, et le choix des institutions propres à l'opérer et à la perfectionner ; il faut maintenant poser les principes sur lesquels ces institutions doivent se régler, c'est-à-dire, les bases d'un bon système d'éducation publique pour ces arts, et d'un plan utile d'encouragements.

### CHAPITRE PREMIER

#### *Du système d'éducation publique*

Je dois commencer par avertir que le comble de la déraison, dans la formation d'une pareille institution, serait de prétendre qu'on dût y appliquer strictement et rigoureusement les principes d'un gouvernement libre et calquer les éléments d'une école sur ceux d'une république<sup>61</sup>. Trop longtemps le gouvernement avait adopté le système d'une école ; il n'avait pas plus de

<sup>61</sup> C'est ce que demandent la Société des artistes et la Commune des arts.

raison que n'en auraient aujourd'hui les écoles à vouloir se mesurer à toute rigueur sur le gouvernement. Il ne peut y avoir de parité exacte, et voici pourquoi.

Les êtres dont se compose une société, sont et doivent être égaux, par le droit de nature, quand ils ne le seraient pas par la loi, puisqu'ils sont tous des hommes.

Les êtres dont se compose une école, sont et doivent être inégaux par la nature des choses, quand ils ne le seraient pas par celle de l'institution, puisque les uns, qui apprennent, sont ignorants, et que les autres, qui enseignent, sont savants.

J'aurai occasion de revenir à ce sujet, en traitant du mode d'élection. Je pense qu'une école bien organisée doit s'empresdre de l'esprit d'un gouvernement libre, plutôt que de s'embarrasser d'une conformité littérale qui, ne pouvant dériver des mêmes principes, ne saurait produire les mêmes conséquences.

L'institution dont je me propose de donner le plan, doit s'envisager sous deux rapports ; l'un est l'influence générale qu'elle doit avoir sur les arts par le mode de son existence ; l'autre est l'action particulière qu'elle exercera sur eux par le système de l'enseignement ; l'un de ces rapports embrasse les combinaisons de l'organisation générale de l'école ; l'autre les détails et les procédés partiels de l'enseignement.

## CHAPITRE II

### *De l'organisation générale de l'école*

Le mode d'existence ou l'organisation générale d'une école est d'un grand intérêt. De son plan, de ses principes dépend son succès et de celui-ci, la prospérité ou l'appauvrissement des arts.

### **Réunion en une seule des diverses écoles publiques d'art**

Un des premiers et des plus notables abus de l'enseignement actuel des arts, est cette division d'écoles publiques, véritables séminaires de discordes et de préjugés, où chaque art, chaque partie d'un art ne reçoit qu'une mesure insuffisante d'instruction, où tous les principes s'isolent et se dénaturent, où tous les germes d'enseignement se dessèchent<sup>62</sup>. Les arts du génie sont

<sup>62</sup> Sont évoquées l'Académie royale de peinture et de sculpture, l'Académie d'architecture, l'École gratuite du dessin et l'École des ponts et chaussées.

des plantes qui ont besoin de s'étayer par leur voisinage dans les pépinières où on les élève. Les arbres ne deviennent droits et vigoureux que dans les forêts où ils se pressent ; l'arbre isolé devient noueux et rachitique.

Ces divisions d'enseignement furent aussi inconnues dans les écoles particulières que dans les institutions publiques des beaux siècles qui virent fleurir les arts. Sans remonter aux Grecs, nous en trouvons la preuve dans tous les grands hommes de l'Italie moderne, qu'on vit constamment réunir des connaissances pratiques dans plus d'un art. Chacun des arts du dessin se dispute aujourd'hui la propriété de ces noms fameux.

On ferait une liste trop nombreuse des peintres, sculpteurs et architectes qui ont laissé la postérité dans le doute du titre particulier sous lequel elle devait les inscrire. On y verrait paraître les noms fameux de Giotto, d'Orcagna, de Mantegna, de Michel-Ange, de Raphaël, de Jules Romain, de Polidore [de Caravage], de Vasari, de Pellegrin Tibaldi, Daniel de Volterra, Cigoli, Jean de Bologne, Dominiquin, Cortone, Bernin, Carlo Maratti, Algardi, Brunelleschi, Ammanati, Sansovino, Palladio, San-Gallo, Bramante, Vignola, Alberti, Borromini etc. etc. Il était aussi rare alors de n'exercer qu'un seul art, qu'il l'est de nos jours de voir un seul homme en professer plus d'un.

Qu'on ne croie pas que la théorie de chaque art ait ainsi gagné à cet exercice exclusif dans lequel se sont renfermés les artistes modernes, elle s'est appauvrie encore plus que la pratique. Bientôt la division de ce patrimoine commun, qui pouvait enrichir tous les arts, a rompu tous les liens de cette chaîne commune qui les unit, et l'on a vu des artistes inhabiles à juger même des parties de leur art<sup>63</sup>. Il serait trop long de nombrer tous les vices qui résultent de cette division d'enseignement.

N'est-il pas étrange que l'architecture, dont tous les principes reposent sur le dessin ou la connaissance des proportions de la nature, que l'architecture, ce point de réunion des deux autres arts, si intéressée à leur alliance puisqu'elle ne saurait faire un pas sans leur secours, que l'architecture, dis-je, s'enseigne dans un lieu séparé d'eux, par des maîtres étrangers à eux ?

<sup>63</sup> Ce que Quatremère dénonce ici, c'est la division de la peinture en différents genres. Dans la *Première suite aux Considérations sur les arts du dessin*, il condamne le projet des académiciens réformateurs, au nom de la trop grande présence en leur sein de peintres de genres, qui sont incapables, selon lui, de juger de l'art de la peinture.

Mais n'est-il pas plus étrange encore qu'on en soit venu au point de disséquer un art, d'en séparer la pratique de la théorie ? Qui croirait qu'il existe dans Paris deux écoles d'architecture distinctes par le local, le choix des maîtres, la nature des leçons ? Que l'on montre dans l'une l'architecture comme art de goût, et dans l'autre comme art de besoin ; qu'on aille ici pour apprendre à construire, et là pour apprendre à décorer ; qu'il y ait une école pour apprendre à faire un temple, et une autre école pour apprendre à faire un pont. On voit que je veux parler de l'institution des Ponts et chaussées, établissement utile pour la partie administrative des travaux itinéraires en France, mais qui n'aurait jamais dû s'approprier aucune des parties de l'enseignement relatif à l'architecture. Ce démembrement d'instruction, en décomposant l'essence de cet art, a porté le coup le plus funeste aux deux parties. Il a habitué les uns à croire que le goût dispense de la solidité et les autres que les calculs peuvent remplacer le génie<sup>64</sup>.

Il existe à Paris une autre école séparée du tronc dont elle n'est qu'une branche, c'est l'école gratuite du dessin. L'objet principal de son institution est de mettre l'étude de l'ornement à la portée des jeunes gens qui se destinent à l'exercice de ceux des arts mécaniques auxquels cette connaissance est indispensable. Elle prétend aussi donner les éléments du dessin à beaucoup d'artisans qui peuvent avoir besoin de ces leçons pour tracer ou communiquer leurs pensées. Sous ce dernier point de vue, elle n'est qu'un établissement parasite ; sous le premier, c'est une institution bâtarde. Il est visible que le goût, les principes et l'étude de l'ornement dérivent du goût, des principes et de l'étude des arts du dessin. Que fait donc cette école ainsi isolée, et que doit-elle devenir sans communication avec eux ? Une école de mauvais goût, de préjugés et de routine.

Ramenons donc à un centre commun d'unité toutes ces sections d'enseignement ; rallions à un chef-lieu d'étude toutes ces écoles divisées. Que réunis, s'il est possible, sous un même toit, ou du moins sous une même direction, tous ces arts s'embrasent de nouveau.

<sup>64</sup> Voir Antoine Picon, *Architectes et ingénieurs au Siècle des Lumières*, Paris, 1988. Sur l'enseignement à l'Académie d'Architecture, voir Basile Baudez, *Architecture et tradition académique au temps des Lumières*, Rennes, 2012.

Formons une seule institution sous le nom *d'académie des arts du dessin*, pour établir une distinction entre eux et ceux qui dépendent d'un autre mode d'imitation.

### **Unité d'objet dans l'existence de l'académie**

Après cette unité d'organisation par la réunion en une seule des diverses écoles publiques que je viens de mentionner, il est une autre espèce d'unité que je voudrais procurer à cette académie, c'est l'unité d'objet dans son existence. Je m'explique.

Jusqu'à ce jour, l'académie de peinture et sculpture a eu une double existence : une existence relative à l'enseignement des arts, et une autre relative à la distinction des artistes. L'une utile, l'autre purement honorifique. Je sais, et ne redirai point, toutes les causes auxquelles cette académie doit sa formation actuelle, ni celles qui firent germer dans son sein ces différentes classes qui la composent et cette espèce de hiérarchie dont la jalousie, peut-être, murmure plus que la raison. Je crois aussi injuste que superflu d'accuser ou de justifier sur tous ces points, une assemblée d'artistes obligés, jusqu'à ce jour, d'observer des lois qu'ils n'ont point faites, et qu'ils ne pouvaient défaire. Il ne faut point s'en prendre aux hommes des vices qui proviennent de la nature des choses.

Je dis donc que l'institution académique aurait et ne devrait avoir qu'un objet unique, l'enseignement public des arts. Ceux qui la composent ne devraient y être admis que comme les plus capables de professer et d'enseigner. Il faudrait, sans doute, que le choix se portât sur les maîtres les plus habiles ; mais il ne faudrait pas qu'il pût flétrir d'une exception humiliante, tous ceux qui n'y auraient point part ; il faut enfin qu'on puisse croire qu'il existe hors de l'académie des maîtres égaux en talents à ceux qui la formeront.

S'il en est autrement, ce corps deviendra toujours, par l'empire involontaire et irrésistible de l'opinion, un corps privilégié, dispensateur unique de la gloire et de la fortune, influant exclusivement sur le goût des élèves et du public, et cela est un très grand mal.

Un corps enseignant, formé d'une élite des maîtres les plus accrédités, qui dirige par la force des leçons, des exemples et de l'autorité, les goûts et les habitudes de la jeunesse, exerce, comme on le voit, un empire immense sur les facultés de l'esprit et sur le goût du peuple. Cet empire sera salutaire, si l'on veut,

tant que le corps enseignant restera fidèle aux principes du beau et du vrai. Mais, si comme nombre d'exemples en prouvent la possibilité, le goût vient à s'y corrompre, si des principes vicieux s'y insinuent et viennent à gangrener sa doctrine et ses ouvrages, comment le remède pourra-t-il s'y introduire ? Quel moyen aurez-vous d'en régénérer l'esprit, si vous n'avez ménagé d'avance le contrepoison à sa pernicieuse influence, si vous n'avez réservé, hors de ce corps, des forces suffisantes pour en balancer le crédit ? C'est de la division des forces que résultera, dans le besoin, ce salutaire contrepoids de l'opinion. Mais cette division ne peut s'opérer qu'en ramenant l'institution académique, tant dans le nombre que dans le choix des maîtres, à l'unique objet de l'enseignement.

Cet heureux équilibre n'existe pas dans l'état actuel des choses, et cela, parce que l'académie a rassemblé dans son institution tous les pouvoirs capables d'influer sur le sort des arts.

Elle réunit ceux de l'enseignement par le choix des professeurs, et ceux de l'opinion ou de l'honneur par l'agrégation illimitée des sujets.

### **Limitation des places académiques**<sup>65</sup>

Toute académie illimitée dans le nombre de ses membres, est facile ou sévère dans ses choix. Si, comme quelques-unes des académies d'Italie, elle ouvre ses portes au premier aspirant, elle devient, quant à l'opinion, nulle et de nul effet. Si comme celle de Paris, elle met à son accès des conditions sévères, si elle exige des titres dont elle seule se rend juge, elle exerce le plus grand despotisme d'opinion. Elle tyrannise ma volonté, mon goût et l'exercice de mes facultés. Cela se prouve en deux mots.

Elle exerce un despotisme véritable sur ma volonté. Car, dès qu'il est reçu que tout le monde peut se faire ouvrir les portes de l'académie en remplissant les conditions de la réception ; dès qu'il est notoire que le défaut de titre d'académicien condamne à l'obscurité, que ce titre au contraire mène à la réputation, et que la réputation porte à la fortune, il est visible que je suis contraint par la plus grande force possible de solliciter l'entrée de l'académie.

Elle exerce un véritable despotisme sur mon goût et sur l'exercice de mes facultés. Car du moment que ma réputation et

<sup>65</sup> Dans le texte : « *Limitation des plans académiques* ».

ma fortune dépendent de mon agrégation à l'académie, je suis forcé de chercher les moyens d'y parvenir ; ne voit-on pas que mon premier soin est d'étudier, non le meilleur goût, mais le goût de mes juges, non les principes que je croirai les meilleurs, mais ceux que le tribunal académique jugera tels. Mais dans l'hypothèse d'une académie viciée et corrompue, je dois donc me corrompre par intérêt ; je verrai le bien et je ferai le mal, *video meliora proboque, deteriora sequor*<sup>66</sup>. Je n'ai donc plus la liberté de mes facultés.

J'entends qu'on me réplique : rien ne vous force d'entrer à l'académie ; mais je vous ai déjà fait voir que tout m'y forçait. Ceux qui parlent ainsi raisonnent en accapareurs. Écoutez-les, ils vous diront aussi : rien ne vous force d'acheter. Quoi, vous accaparez tous les moyens d'honneur et de fortune ; on n'a d'estime que par le titre que vous conférez ; on ne parvient aux places, aux ouvrages, au droit d'exposition que par ce titre ; hors de vous point d'existence ; et vous viendrez me dire que rien ne me force : voulez-vous jouer sur les mots, ou croyez-vous qu'il n'y ait de despotisme que dans la force physique ? Je crains plus le despotisme moral, et il est le plus à craindre pour les choses qui ne vivent que de l'opinion.

Le moyen d'extirper ce vice, un des plus notables de l'académie actuelle, est, comme je l'ai dit, d'en simplifier l'objet et l'existence. Que les sièges où l'on s'assoira dorénavant ne soient que des chaires d'enseignement et non des trônes d'orgueil ; que l'on ne voie dans ceux qui y seront appelés que des professeurs et non des souverains ; que le titre d'académicien annonce plutôt une charge pénible qu'une distinction de vanité ; qu'il soit la preuve du talent, mais non le privilège de l'exercer.

Pour parvenir à ce but, le premier soin doit être de limiter le nombre des places du corps enseignant. Par cette seule disposition, vous faites disparaître en un instant, et tous les despotismes dont on a parlé, et cette tendance dépravée de toutes les volontés vers une distinction qui donnait la fortune, et l'orgueil des uns et la jalousie des autres, et cette puérole ambition où venaient aboutir tous les efforts de la médiocrité et où venaient quelquefois aussi se briser tous ceux du génie. Vous rendez la liberté à

<sup>66</sup> « Je vois et j'approuve le mieux, mais je fais le pire. » Ovide, *Métamorphoses*, 7, 20.

toutes les facultés ; vous donnez l'essor à tous les genres de talent ; vous ramenez les principes d'une salutaire égalité.

Les institutions humaines sont susceptibles d'une telle variété dans tous leurs différents objets, que la simple théorie systématique se trouve souvent en défaut, si elle veut assujettir à un cadre uniforme de principes, des établissements qui ne semblent susceptibles de conformité qu'à ceux qui en envisagent les superficies. Ainsi il se pourrait que cette limitation que j'invoque ici comme un moyen d'égalité et de liberté, fût ailleurs un élément de despotisme et de privilège<sup>67</sup>. Cette divergence de conséquences que l'on voit sortir d'un même principe, résulte de la différence d'éléments entre les diverses parties des sciences et des arts, et surtout de la diversité de leur exercice.

Cette limitation, au reste, conserverait encore beaucoup d'abus, s'il n'en résultait dans l'opinion que l'idée d'un choix plus sévère ou d'une élite plus flatteuse ; l'influence de ce petit nombre se renforcerait peut-être d'autant plus, si l'on n'avait encore un grand ressort à y opposer.

### **Liberté d'exposition publique**

En bornant à l'enseignement l'institution académique, en resserrant et limitant le nombre de ses membres, nous aurons beaucoup fait contre le despotisme moral qu'on peut en craindre. Mais il est un moyen de contrebalancer encore tous les dangers de l'opinion qui pourraient entourer ce petit nombre d'hommes. Ce moyen, je le regarde comme la réponse à toutes les objections, comme le remède à tous les abus, comme le préservatif universel. Il sera dans la république des arts, ce qu'est la liberté de la presse dans un État. C'est la libre exposition publique accordée indistinctement à tous les artistes dans le même lieu.

Je ne me permettrai pas de combattre en détail toutes les objections qu'on pourrait faire contre cette innovation, car je n'ai résolu de persuader, ni l'intérêt, ni l'orgueil, ni la mauvaise foi ; et je ne connais pas sur ce sujet, d'objections qui ne partent de l'un de ces trois vices. Mais j'observerai d'abord que cette liberté d'exposition serait d'autant plus indispensable que, d'après la réduction des places académiques, et le principe bien

<sup>67</sup> Allusion aux autres académies dont le nombre de membres était limité.

reconnu que ces places ne doivent donner d'autre privilège que celui de faire mieux, les ouvrages des professeurs pourraient ne pas suffire à la mesure ordinaire des expositions publiques ; que beaucoup d'hommes de talent n'occupant point les places académiques, l'on priverait et l'art et les artistes et le public du plus grand avantage : de celui de l'émulation, de la concurrence et de la comparaison.

J'observerai encore que cette liberté accordée à tous les artistes, devant multiplier le nombre des ouvrages à exposer, il faudra rendre les expositions plus fréquentes ; et qu'on satisfera probablement à tout, en faisant une exposition tous les ans, au lieu d'une tous les deux ans.

Mais je dois insister sur l'intérêt de cette innovation, parce qu'elle est de nature à éprouver de grandes contradictions.

Dans les pays où l'exposition publique des ouvrages des artistes est en usage, la liberté d'y participer me paraît un droit commun à tous, et qui tient aux principes du droit naturel. Le corps qui s'en approprierait exclusivement les avantages, violerait tous les éléments de justice et d'égalité naturels. L'expression libre, et la communication des pensées a paru de droit naturel ; l'on a voulu que les moyens généraux qui l'opèrent, pussent appartenir à tous. Les moyens généraux de communiquer ses idées et de développer ses facultés dans les arts, doivent donc appartenir à tous. Le moyen général étant l'exposition publique, en priver quelques artistes, ce serait comme si l'on interdisait à quelques écrivains la liberté de la presse, et en les réduisant aux simples secours de l'écriture.

Si ce droit d'exposer publiquement et en commun ses ouvrages cesse d'être la propriété de tous, il y a un privilège exclusif pour un certain nombre d'hommes. Mais un privilège ne doit s'accorder à un seul ou à plusieurs que pour l'avantage de tous. Lorsque la société l'accorde à l'inventeur d'une découverte ou d'une machine utile, ce n'est pas pour lui, mais pour elle qu'elle l'accorde ; ce n'est pas l'intérêt du particulier, mais l'intérêt de la chose publique qui le commande. Le privilège d'exposer les ouvrages, accordé à quelques-uns, ne pourrait donc se fonder que sur l'intérêt et l'avantage du plus grand nombre. Mais il y est directement opposé comme on va le voir.

Il contredit directement l'intérêt personnel de ceux qui, privés de ce droit, le sont par conséquent des moyens de faire montre de leurs talents, et de prétendre à la réputation ou à la

fortune, ce qui est l'équivalent ; et le nombre de ceux-là est le plus grand.

Il contrarie l'intérêt des arts qui ne vivent que d'émulation, parce qu'il ôte à une classe d'hommes, l'aiguillon d'une rivalité complète, et étouffe dans une autre, les étincelles de l'ambition.

Il combat l'intérêt du public, qui, par l'effet de ce régime exclusif, se trouve privé de connaître et d'apprécier tous les degrés du talent, et des moyens même de l'encourager.

Il est donc clair que ce privilège favorise un petit nombre, au préjudice du grand nombre ; et c'est là un privilège essentiellement vicieux.

Qu'on n'objecte pas que tout le monde a le droit d'exposer ses ouvrages chez soi : d'abord une telle faculté ne saurait être un droit ; mais d'ailleurs ne se trouve-t-elle pas même entièrement détruite par l'impossibilité physique où la plupart des artistes est de la mettre en usage et puis, quelle différence entre cette exposition privée, et celle où l'on a l'avantage du parallèle !

Qu'on ne dise pas qu'il y a d'autres moyens d'exposition à la portée de la classe non privilégiée<sup>68</sup>. Car c'est là précisément le vice que je combats et qui consiste à établir entre les hommes d'autres disproportions que celle du mérite, à les classer autrement que dans leurs talents, et autrement que par l'opinion.

La liberté de l'exposition publique sera le plus grand bienfait que les arts puissent attendre d'une nouvelle constitution académique ; ce sera le plus sûr rempart contre ces dangereuses confédérations de l'esprit de corps ; ce sera le préservatif contre tous les genres de corruption ; ce sera le creuset où se prépareront tous les choix, où s'épureront tous les concours, où s'éprouveront toutes les prétentions ; ce sera sur ce théâtre que la critique fera justice de tous ces demi-talents qui végètent à l'ombre de la protection académique ; ce sera la véritable mesure de tous les ouvrages, et le seul tribunal dont les arrêts seront irrévocables.

J'insiste sur cette institution, parce qu'indépendamment de toutes les considérations morales, je la regarde comme une des bases du plan que je propose, et le principal mobile des élections.

<sup>68</sup> Depuis 1789, le marchand Jean-Baptiste Pierre Lebrun ouvrait sa salle des ventes pour une exposition des artistes non privilégiés, qu'il avait appelée *Exposition de la jeunesse*. En juillet 1790, la Société des amis des arts avait tenu une exposition-vente au Louvre. Voir Udolpho Van de Sandt, *La Société des amis des arts (1789-1798). Un mécénat patriotique sous la Révolution*, Paris, 2006.

### Conditions et formes des élections

Le principe et le mode des élections auraient dû, ce [me] semble, précéder toute autre discussion, puisque l'élection de quelque genre qu'elle soit est le principe créateur de notre institution. Cependant, c'est à dessein que j'ai renvoyé le développement de ce que j'ai à dire sur cette matière après les objets que je viens de traiter ; afin que dans le cas où la nature des choses ne permettrait pas d'adopter sur cet objet les principes d'élection populaire, on vît dans les institutions précédentes, les correctifs les plus puissants au mode d'élection qu'on pourrait être forcé de préférer, tant pour l'instant, que pour l'avenir.

Il est encore une réflexion préliminaire que la justice veut que j'expose. Dans l'institution du nouveau gouvernement qui doit faire le bonheur de la France, rien n'a plus fortement frappé le législateur et le peuple que le vice des anciennes élections, qui émanaient toutes d'un pouvoir arbitraire<sup>69</sup>. Les principes et l'expérience se réunirent pour opérer subitement la réforme de tous ceux que l'intrigue ou l'argent avaient fait asseoir dans toutes les places.

Il s'en faut bien que le concours des principes et de l'expérience nous amènent au même résultat à l'égard de ceux qui occupent aujourd'hui les places dans l'académie de peinture et sculpture.

Quant aux principes, nous les discuterons tout à l'heure, quant à l'expérience, elle nous dit que les plus habiles maîtres composent cette académie ; on ne citerait personne hors de son enceinte ou repoussé par elle, qui pût le disputer à ceux qui y siègent ; et quant à quelques injustices intérieures dans le choix des professeurs, s'il en est, elles sont rares et de peu de durée. Rien par conséquent ne semblerait solliciter le déplacement de ceux qui forment le corps académique, si l'on ne consultait en général que les titres de mérite. Aussi je pense que sa refonte pourrait s'opérer sans qu'elle fit éprouver de révolutions bien sensibles au plus grand nombre.

Je viens à la question des élections. Elle présente deux points à discuter ; l'un est le principe, l'autre est le mode de l'élection.

Le principe moral de toute élection est qu'elle doit être faite par ceux qui peuvent le mieux la faire et qui ont le plus grand

<sup>69</sup> Les élections de la plupart des municipalités se résumaient à entériner le choix du gouvernement.

intérêt à ce qu'elle soit bien faite. D'après cela, la nature des choses veut que le peuple choisisse par lui-même ses magistrats, parce qu'étant toujours intéressé à bien choisir, on suppose toujours qu'il trouve dans son intérêt les lumières nécessaires pour discerner ceux qui méritent sa confiance. Ainsi le pouvoir d'élection, dans le peuple, dérive, et de son droit comme peuple et de l'idée morale que ses choix ne sauraient être mieux faits. C'est tellement la perfection des choix qui semble en être le principe, que le peuple se dessaisit du droit de choisir immédiatement certaines magistratures, lorsqu'il pense qu'elles seraient moins bien nommées par lui, qu'il rend quelques magistratures héréditaires<sup>70</sup>, qu'il confie le soin de nommer quelques autres à des corps électoraux.

Je ne crois pas qu'il y ait d'autres principes pour l'élection de ceux qui doivent professer les arts ; mais il y a cette différence, que, dans l'ordre politique, nous partons d'une base certaine, qui est le peuple, et que cette base nous manque dans l'ordre de choses en question, de manière que nous devons nous en tenir plutôt au principe moral qui vise à la perfection de l'élection, qu'au principe politique qui assure les droits des électeurs.

Je dis que nous ne saurions trouver ici de base correspondante à celle du peuple, dans l'ordre politique. Vous allez me faire jouer, je m'en doute bien, le rôle de peuple à l'universalité (sauf quelques exceptions) de ceux qui exercent les arts, et c'est à cette masse d'individus que vous allez confier le pouvoir des élections ; mais abstraction faite de toutes les difficultés que je vais vous faire sentir dans l'instant, je vous soutiens qu'il n'y a dans votre similitude qu'un rapport de symétrie tout à fait illusoire.

D'abord que fait le peuple en nommant un magistrat ? Il délègue une partie de sa force et de son autorité à l'homme qu'il croit capable de l'employer à sa faveur : et qu'est le magistrat ? Un homme qui reçoit du peuple une portion d'autorité qui doit retourner au peuple.

Mais quel rapport y a-t-il entre cela et votre peuple d'artistes ? Quand il aurait le droit de conférer le titre propre à enseigner, en conférerait-il le talent et la faculté ? Le droit d'enseigner ne peut consister que dans le savoir, mais ce savoir

<sup>70</sup> Seule la monarchie est restée une magistrature héréditaire.

n'est pas comme le pouvoir, une émanation de ceux qui nomment. Donc nulle parité dans la nature des choses.

Mais il y en a encore moins dans les moyens.

Je conçois que le peuple doit ordinairement bien choisir, parce qu'il faut peu de lumières pour juger des qualités de ceux qu'il choisit ou que, lorsqu'il manque de ces lumières, il a son intérêt ordinairement plus clairvoyant qu'on ne pense, et que cet intérêt est le même pour tous les hommes.

Mais votre peuple d'artistes se composera de savants, de demi-savants et d'ignorants qui feront le plus grand nombre ; comme la pluralité y décidera de tout, il est clair que les ignorants domineraient ; comment donc pouvez-vous espérer que les savants seront nommés par les ignorants ? Vous obtiendrez donc un résultat contraire à celui que vous en attendez.

Qu'on ne dise pas que pareille chose arrive aussi dans les élections du peuple. Je répondrai que quand cela serait, il faudrait encore que cela fût tant que cela lui plaira, parce que n'y ayant rien au-dessus du peuple, rien ne peut lui faire la loi d'être mieux qu'il ne veut être ; mais qu'au-dessus d'une école d'artistes, il y a beaucoup de choses, et surtout le peuple qui veut et doit vouloir qu'elle soit la meilleure possible, et qui a par conséquent le droit de lui prescrire la forme qui confèrera le droit de choisir les savants à d'autres qu'aux ignorants.

Où serait d'ailleurs, je le demande, au milieu d'une ville immense, le moyen de circonscire ce peuple artiste ? Quel serait le mode de reconnaître les électeurs ? Quelles seraient les conditions *d'activité* que la loi pourrait prescrire ?<sup>71</sup> Si vous n'admettez aucune condition, chacun se fera artiste le jour qu'il voudra faire une élection. Si vous en admettez, comment définirez-vous la qualité d'artiste ? Quel sera le signe auquel vous les reconnaîtrez ; où sera leur cachet ?

La profession publique ?

Mais qu'entendez-vous par là ? Le talent n'a point d'enseigne ; cesserait-on d'être artiste parce qu'on ne ferait point commerce de ses ouvrages ?

Le talent ?

<sup>71</sup> La constitution distingue les citoyens actifs, qui ont le droit de vote, et les citoyens passifs, qui ne l'ont pas. La démarcation est fixée par l'impôt que payent les uns et les autres.

Mais il vous faudra des juges pour l'apprécier, vous tomberez dans l'arbitraire et dans l'inconséquence.

L'âge ?

Mais Raphaël était un grand homme à vingt ans ; et Poussin, un écolier médiocre à trente-cinq.

Une inscription ou des grades aux écoles publiques ?

Mais ce ne serait qu'une formalité qui ne vous mettrait pas à l'abri de voir les maîtres nommés par les écoliers, et puis que feriez-vous de ceux qui auraient appris leur art seuls, ou dans des écoles particulières ? Et que feriez-vous des étrangers qui se fixeraient chez vous avec un talent formé ? Et puis vous tomberiez dans tout le danger des entraves scholastiques.

Il est donc évident que le principe politique des élections, ou celui qui repose sur le droit naturel, ne saurait s'appliquer à une corporation d'artistes, parce qu'elle n'est point une république ; il est évident que le principe moral des élections ou celui qui tend à leur perfection, dans la supposition fantastique d'une république d'artistes, lui prescrirait encore d'ôter à la multitude ignorante le pouvoir des élections, à moins qu'on ne suppose une république d'artistes également habiles.

Le droit d'élire des maîtres n'étant autre chose que la faculté d'apprécier le talent, la science et les connaissances, ce droit ne peut appartenir qu'aux plus savants. Ainsi, il doit résider dans le corps même de ceux qui composeront l'académie ou l'école. Ce n'est qu'à ce corps qu'on pourra prescrire l'adoption des formes républicaines pour le mode des élections.

### **Mode d'élection**

Quant à ce mode, je divise encore en deux parties ce que j'ai à en dire ; l'une regarde les éligibles ou les conditions de l'admission, et l'autre les électeurs ou les formalités de l'élection.

Je suppose le corps des académiciens ou professeurs, tout formé, et procédant à la nomination d'une place vacante. Je pense donc qu'on doit abolir l'usage des chefs-d'œuvre ou morceaux de réception. Cette pratique, qui se sent de l'ancien esprit des corporations, a pu avoir une utilité plausible, tant que les artistes forcés d'une part de se faire ouvrir les portes de l'académie, celle-ci devait à son tour, exiger de l'aspirant inconnu une espèce de caution dans un ouvrage qui lui répondit de sa capacité et garantît l'honneur du corps. L'on sait assez quels abus étaient attachés à cet usage ; comment l'indulgence, l'espérance

et quelquefois la pitié, décidèrent des jugements ; combien de petites considérations ont ouvert à de faibles essais les portes de l'académie. L'on sait combien l'arbitraire présidait à ces arrêts rendus à huis clos ; et l'on sait encore combien de fois des ouvrages, fruits d'un effort momentané, d'un hasard heureux, et quelquefois de secours empruntés, ont trompé les espérances qu'ils avaient fait naître.

Maintenant je voudrais que ce ne fût plus sur des espérances et des pronostics souvent trompeurs, ni sur la vue d'un seul ouvrage, que fût choisi l'homme destiné à l'enseignement public. J'exigerais une connaissance de son talent fondée sur une suite d'ouvrages et sur l'expérience de plusieurs années.

Ce serait dans les expositions publiques que serait ouvert et établi habituellement le concours aux places de professeurs. Ce serait sur une suite de succès, que l'opinion publique, devançant le choix des sujets, désignerait ceux auxquels l'enseignement devrait être confié. Des avis particuliers avertiraient les prétendants de la place qui serait à remplir, et jamais les nominations ne se feraient qu'après l'exposition devenue une arène ouverte à tous les combats de l'émulation.

On ne serait admis aux places de professeur que sous l'un des trois titres de peintre, de sculpteur ou d'architecte. Aucune exclusion ne serait prononcée contre aucun des genres dont on a fait des classes très oiseuses. Si, dans quelqu'un de ces genres, il se trouvait des hommes en état de professer, la voie du concours leur serait ouverte comme à tous les autres. En supprimant les morceaux de réception qui restaient à l'académie comme monuments au moins historiques du goût de chaque génération, on pourrait exiger que chaque élu donnât, dans un espace de temps fixé, un ouvrage à son gré qui resterait à l'académie.

Quant aux formes d'élection, elles seraient celles que tout le monde connaît. Une majorité quelconque de voix déciderait. Mais il faudrait que chaque place, dans chacun des trois arts, fût nommée par les trois classes d'artistes qui formeraient l'école.

Cependant cette première élection serait encore une espèce de noviciat : celui qui serait admis dans l'académie ne serait pas pour cela professeur de fait, parce que le nombre des académiciens excéderait toujours de beaucoup celui des professeurs actifs <sup>72</sup>.

<sup>72</sup> Dans la *Seconde suite aux Considérations*, Quatremère modifie les principes de l'élection et propose d'établir « des juges, pris moitié dans l'école et moitié dehors. »

### **Inamovibilité du corps.**

Le corps, que je propose de constituer, se composerait de deux parties, une surveillante inamovible, l'autre amovible et active.

J'ai beau voir quelques inconvénients à cette permanence d'un corps académique, inconvénients, toutefois, auxquels on a remédié en grande partie par les contrepoids d'influence qu'on lui a ménagés, j'avoue que j'en vois encore davantage à composer un corps mobile, où les sujets passagers qui le composeraient n'auraient ni le temps, ni la volonté de connaître leurs devoirs et les lois qui régiraient l'institution ; où l'exécution des règlements, le maintien de la police et de la discipline intérieure, toujours livrés à des mains novices, essuieraient sans cesse les erreurs et les omissions de l'inexpérience. L'inamovibilité du corps est d'ailleurs une suite nécessaire du système d'élection que j'ai adopté. J'ose dire même que sa nécessité est une confirmation nouvelle de ce système électif.

En effet, toute l'erreur de ceux qui invoquent ici les principes populaires, vient de ce qu'ils comparent des choses entièrement différentes dans leurs éléments comme dans leur fin. C'est en vain qu'on voudrait comparer un corps enseignant aux corps municipaux. Dans le gouvernement de l'État on a établi une hiérarchie de pouvoir et de surveillance, dont l'effet est de comprimer toutes les parties de l'administration. Mais ici quel pouvoir supérieur vous répondrait, dans une gestion transitoire, de l'exécution des statuts ? Quel ressort réprimerait les innovations accidentelles ? Quelle responsabilité attendre d'individus qui ne verraient au-dessus d'eux qu'un pouvoir vague et indéterminé comme leurs fonctions ?

Qu'on ne croie pas d'ailleurs qu'une institution du genre de celle qu'on propose serait uniquement bornée à la théorie et à la routine des leçons. L'ensemble dont elle se composera exigera nécessairement du concert dans toutes ses parties, de la tenue dans son administration et une suite dans toutes ses opérations. S'il fallait n'employer à cette surveillance que des individus passagers, il faudrait donc y attacher nécessairement, comme dans toutes les gestions quelconques, des subalternes salariés, ce qui augmenterait beaucoup la dépense.

### **Amovibilité du corps enseignant**

Il faut que le corps enseignant soit fixe dans la généralité de ses membres, mais que la partie activement enseignante puisse se renouveler.

Ce serait dans ce corps que seraient choisis, par la voie du scrutin, ceux qu'on appliquerait pour une ou deux années à la fonction active de l'enseignement. On pourrait distinguer les places auxquelles on aurait droit d'être réélu, d'avec celles qui demanderaient peut-être une rotation continue de la part de tous les membres. Il y aurait un salaire attaché à la fonction active de professeur et proportionné aux fatigues de l'enseignement. On distinguera nécessairement deux sortes de places, celles d'enseignement et celles d'administration ; les premières consisteraient dans les diverses branches d'instruction relatives aux arts, les secondes comprendraient les places de président, vice-président, secrétaire, trésorier, etc.

### **Nombre des places**

Le nombre des places académiques sera une des choses les plus importantes à fixer ; une des bases de cette fixation existera dans les considérations énoncées plus haut. Pour prévenir la trop grande influence d'un corps qui serait censé renfermer ordinairement les plus habiles maîtres, nous avons vu qu'il était nécessaire de tenir toujours hors de son enceinte un nombre à peu près égal de gens égaux en mérite ; c'est sur cette proportion morale qu'on établira le nombre des académiciens ; mais il en est une autre à consulter, c'est le nombre nécessaire des maîtres ou professeurs actifs. Il serait à désirer que ce nombre fût le tiers de celui de l'académie entière, parce qu'il faut que la partie surveillante soit toujours plus nombreuse que la partie agissante ; ainsi le nombre total sera assujéti à celui des différentes places d'enseignement. On croit que vingt-quatre places de professeurs seraient très suffisantes<sup>73</sup>. Ce qui porterait à soixante-douze le nombre des places académiques auxquelles on pourrait adjoindre quelques places pour des gens de lettres.

<sup>73</sup> Il y en avait douze à l'Académie royale de peinture et de sculpture et trois à l'Académie d'architecture.

### Égalité respective des places entre les trois arts

Je pense en outre que les trois arts du dessin étant égaux entre eux, et le nombre de ceux qui les exerce l'étant à peu près aussi, il faudra admettre en nombre égal ceux qui professent chacun de ces arts. S'il en était autrement, et qu'un art l'emportât en nombre sur l'un des deux autres, on verrait bientôt naître, dans le choix des professeurs et des différentes places, une influence fâcheuse, et capable de semer dans le corps tous les germes de la discorde. Les places académiques, n'étant plus un objet de distinction ou de récompense, mais de confiance et de travail, on ne pourrait plus objecter à cette disposition d'égalité dans le nombre respectif des places, cette inégalité de faveurs que la nature se plaît quelquefois à dispenser à un art, plutôt qu'à un autre. Nous ne devons plus calculer le nombre des places sur celui des hommes capables de les remplir, mais sur les besoins de l'enseignement ; les besoins de chaque art étant les mêmes, chacun a besoin d'un nombre égal de maîtres.

Je n'entrerai point ici dans tous les détails d'organisation partielle du corps académique. On prévoit quelles seront les diverses relations du corps et de ses membres. On conçoit que, pour donner de l'unité à toutes les opérations, il faudra que la classe active des professeurs se concertent avec la classe surveillante, ce qui aurait lieu au moyen d'assemblées périodiques où les deux parties de l'académie n'en composeraient plus qu'une.

J'en ai dit assez pour faire connaître quels devraient être l'esprit et la nature du nouvel établissement, qui, comme l'on voit, se formerait avec très peu de difficultés, des matériaux de l'ancien.

J'ai indiqué les bases principales du système d'organisation académique, et ces bases sont : *l'utilité d'école ou la réunion de tous les corps publics d'enseignement relatif aux arts ; l'unité d'objet dans l'essence de l'académie, rapportée uniquement à l'enseignement ; la limitation des places académiques ; la liberté d'exposition publique ; les conditions et les formes des élections ; l'immovibilité du corps enseignant ; l'immovibilité des membres commis à l'enseignement ; le nombre des places ; l'égalité respective de ces places entre les trois arts.*

Il faut parler maintenant du système d'enseignement.

### CHAPITRE III

#### *Du système d'enseignement*

Je n'embrasserai pas, sous ce titre, tous les détails de police et de discipline intérieure que la loi sans doute doit fixer, mais que cette théorie préliminaire ne saurait prévoir. C'est d'abord de l'esprit de l'enseignement, et ensuite de sa méthode que je dois parler.

#### **Esprit de l'enseignement**

Je pense que cet esprit doit varier selon la différence des institutions d'enseignement, la nature de leur objet, et celle de leurs moyens. Une école d'arts, c'est-à-dire, où l'on enseigne l'imitation du beau et du vrai, d'après des principes dont les éléments dépendent de l'intelligence, et par des moyens qui s'adressent au sentiment et au génie ; une école dont les élèves, arrivés ordinairement à l'âge de la raison, doivent en suivre les inspirations, et ne doivent être conduits vers les leçons publiques que par le désir d'apprendre et l'aiguillon de l'ambition, une telle école, dis-je, se réglera sur l'esprit de la plus grande liberté dans tous ses procédés et toutes ses formules d'instruction. Il faut qu'on en supprime tout ce qui tient au régime scholastique d'un collège d'enfants, qu'on agrandisse tous les ressorts de l'émulation, qu'on anoblisse, par un cours libre et simple d'instruction, les objets d'enseignements. Il faut enfin qu'une pareille institution ressemble plus à un lycée<sup>74</sup> qu'à une école.

Il faut que tout homme qu'anime la passion de la gloire dans la noble carrière des arts puisse trouver tous les secours capables de faciliter ou d'abrégier sa marche ; il faut que notre école lui présente tous les genres de leçons et d'exemples ; il faut enfin qu'il n'ait jamais à lui reprocher, ni le défaut de culture, ni une recherche inconsidérée de soins capables de contrarier la nature. C'est-à-dire qu'il faut que l'école n'enseigne ni trop ni trop peu ; c'est en cela que consistera le véritable et juste esprit de notre institution.

<sup>74</sup> Dans les projets de Condorcet, les lycées auraient été l'équivalent des actuelles facultés.

### Défaut d'enseignement de l'académie actuelle<sup>75</sup>

Ce défaut d'enseigner trop et trop peu me paraît être le défaut essentiel de l'académie actuelle. Je trouve qu'elle enseigne trop, parce qu'ayant réduit l'enseignement à un cours de procédés exclusifs, hors desquels l'élève ne trouverait plus de moyens d'apprendre, elle comprime l'essor de toutes les facultés par une règle monotone et impérieuse. Elle enseigne trop, c'est-à-dire qu'elle place tous les appas de l'émulation, au bout d'une seule route par laquelle elle contraint tout le monde de passer. Elle enseigne trop, en ce qu'elle s'est ménagé une action trop immédiate sur la direction des talents, en instituant cette multitude de petits grades d'une émulation mesquine, qu'il faut ordinairement passer pour arriver à ce qu'on appelle le comble de la gloire ; c'est-à-dire au titre d'académicien. Je me trompe au reste, en disant qu'elle enseigne trop ; je devais dire : elle régente trop.

Mais il est bien plus aisé encore de prouver qu'elle enseigne trop peu. On peut dire même qu'à le prendre dans l'acception du mot, l'enseignement y est nul.

Toute l'action de l'enseignement individuel de la part des maîtres, se concentre dans une douzaine de professeurs ou d'adjoints, qui, chacun à tour de rôle, posent le modèle pendant un mois, et surveillent les étudiants plutôt qu'ils ne révisent leurs ouvrages. Quelque puisse être au reste le zèle du professeur dans cette révision, on conçoit que le nombre des étudiants, le peu de temps que tient l'école, réduisent cet acte d'enseignement, à une formalité à peu près nulle.

L'action de l'enseignement, de la part du corps académique, se réduit à juger tous les petits concours périodiques, institués pour entretenir l'émulation parmi les élèves. Tout cela consiste en jugement de places, en distribution de médailles et de prix. Aucune espèce de théorie ne dirige les procédés puérils de cette pratique fautive et minutieuse. On peut avoir été trente ans professeur sans avoir proféré une seule parole. Cette manière de professorat est en quelque sorte muette et passive. Voilà pour les maîtres.

Voici pour les élèves. Le seul secours qu'ils retirent de l'enseignement public, est l'étude gratuite du *modèle*. C'est l'unique objet de leurs travaux, c'est l'unique moyen d'avancement

<sup>75</sup> Voir dans le texte précédent l'apologie faite par Renou du système d'émulation à l'Académie.

puisque c'est toujours sur cette imitation qu'est fondée la plus grande partie des concours. Cette manière d'apprendre est tellement exclusive, qu'on dirait que ce modèle posé sur sa table, semblable à la *règle* de Polyclète, est toute l'académie, et qu'on pourrait se passer des maîtres.

### **Abus de l'étude du modèle**

Oui sans doute, me répondront quelques-uns d'entre eux, car les leçons de la nature valent mieux que celle des maîtres. J'en suis d'accord avec vous, mais expliquons-nous sur cet objet que je regarde comme un des plus essentiels dans l'enseignement des arts du dessin.

Vous vous abusez étrangement quand vous prenez l'étude du modèle pour l'étude de la nature. Le modèle est bien dans la nature, mais il ne s'ensuit pas de là que la nature soit dans le modèle. La nature est l'espèce, le modèle n'est qu'un individu de l'espèce. L'étude de la nature n'est donc autre chose que l'étude de l'espèce. À coup sûr, cette étude ne saurait se renfermer dans un seul individu, à moins que cet individu ne se suppose le type de toutes les beautés et de toutes les perfections. Mais ce complément de toutes les perfections naturelles ne saurait exister que dans les ouvrages de l'art, et encore jusqu'à une certaine mesure. La nature, dans la génération des êtres, est exposée à trop d'accidents. Joignez-y ceux de l'éducation et de toutes les circonstances qui environnent l'homme en société, vous aurez la preuve que la perfection dans un modèle est une chimère de l'imagination. L'art ne peut la réaliser, cette chimère, que par la réunion de toutes les beautés éparses dans les individus de l'espèce, et cette recherche où l'étude de ce qui peut opérer cette réunion qui est la perfection, est véritablement l'étude de la nature.

Si cela est, l'autre étude, ou celle qui se borne à la copie d'un seul individu, n'est que l'étude de l'imperfection.

La grande cause de la supériorité des Grecs, dans ces arts d'imitation, fut la facilité qu'ils avaient d'étudier la perfection dans la nature. Tous leurs monuments font foi de leurs ressources en ce genre. On n'aperçoit point dans leurs figures qu'elles aient jamais été la copie d'un seul individu isolé, comme cela se voit dans toutes les figures modernes.

La différence qui existe entre eux et nous à cet égard, c'est qu'ils avaient la nature pour modèle, lorsque nous n'avons qu'un modèle pour nature.

Cette étude du modèle, où se concentre toute l'activité de l'enseignement actuel, en montre complètement l'insuffisance et la nullité. On ne saurait dire combien de vices résultent de cette étude exclusive, s'il en est quelqu'un qui n'en résulte pas. Indépendamment de cette aberration de principes, il faut dire que cette habitude de copier et de recopier sans cesse ce même individu gagé pour se laisser défigurer dans toutes sortes de postures bizarres et fausses, pervertit entièrement les facultés de l'invention, quand elle ne les appauvrit pas. De cette redite continuelle de figures sans mouvement, sans caractère et sans expression, résulte ce style privé de vérité, de caractère et d'expression, que les artistes ont désigné eux-mêmes du mot qui en indique la cause : *style académique*.

### Réforme et amélioration de cette étude

Une des premières choses à réformer dans notre école, tant du côté de l'esprit que du côté de la méthode, est cette étude du modèle.

Tant que les artistes seront privés de la vue habituelle de la nature, il faudra bien se contenter des moyens imparfaits par lesquels une école peut y suppléer. Tout ce que je viens de dire tend moins à supprimer qu'à améliorer cette étude. Il y aura deux moyens d'y parvenir.

L'un consistera à augmenter et à multiplier le plus qu'il sera possible le nombre des modèles, et à faire passer sous les yeux des étudiants, le plus qu'il se pourra, d'individus de tout âge, de tout sexe et de tout caractère. N'est-il pas ridicule qu'on se croie instruit dans la nature, pour avoir vu, pendant dix ans, le même homme que les générations successives d'artistes se transmettent jusqu'à ce qu'il meure de vieillesse. N'est-il pas ridicule que ce même homme soit le modèle universel pour les dieux, pour les héros, pour les hommes ? Il va être tour à tour Apollon, Mars, Jupiter, Adonis, Hercule, Narcisse, etc. Enfin l'on reconnaîtra au portrait du même modèle, tous les ouvrages d'un demi-siècle<sup>76</sup>.

<sup>76</sup> Voir les tentatives d'identification des modèles à partir des dessins conservés faites par Emmanuelle Brugerolles et Camille Debrabant in *L'Académie mise à nu. L'école du modèle à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, cat. exp., Paris, ENSBA, 2009.

Il me semble que le soin du choix et du renouvellement des modèles devrait entrer dans les fonctions de ceux qui seraient chargés de cette partie de l'enseignement. Il ne serait pas nécessaire qu'ils fussent tous gagés à l'année et salariés par l'académie.

Le second moyen d'ôter à cette étude les inconvénients qu'on y connaît, sans contrarier en rien le goût ni les différents systèmes des étudiants, serait de lui ôter ce qu'elle a eu jusqu'à ce jour d'exclusif d'une part, en supprimant tous ces petits concours scholastiques qui, par les amorces d'une émulation très puérole, dirigent vers ce but unique, tous les efforts des élèves, de l'autre en ouvrant d'autres cours d'études qui pourraient servir de correctif à celle-là.

### **Étude de l'antique**

La seule manière d'étendre, sur les principes généraux de la nature, la vue des étudiants que l'étude bornée d'un modèle a, jusqu'à ce jour, rétréci dans le cercle d'une imitation très partielle et très incomplète, serait d'offrir en grand et avec prodigalité, le spectacle des monuments de l'antiquité, et de ce qu'on appelle les figures antiques. C'est là que la nature semble avoir imprimé ses proportions immuables, et écrit en grands caractères tous les principes du beau, tous les éléments de la perfection<sup>77</sup>.

### **Galerie à former d'antiques originaux**

Je voudrais qu'on formât une galerie de statues antiques originales, parce qu'il y a dans ces monuments originaux, je ne sais quel caractère de beauté, je ne sais quel préjugé de respect, je ne sais quelle authenticité et quelle vivacité de leçons, que jamais l'empreinte en plâtre de ces statues ne communique. Cette galerie se composerait à peu de frais, par la réunion de tous les monuments dispersés et inconnus en France. J'ai fait un relevé de tous ces monuments dont on pourrait, en trois mois de temps, faire un recueil, et j'avance que l'on pourrait, sans acquisition étrangère, compter dans cette galerie plus d'une centaine de statues antiques et originales, sans parler de tous les autres morceaux d'antiquité que l'insouciance de ceux qui nous ont

<sup>77</sup> Imiter les antiques, c'est ici, pour Quatremère, s'approcher du beau idéal en se familiarisant avec un système de canons.

précédés, ont fait tomber dans l'oubli ou dans un état qui doit en occasionner le mépris.

### **Galerie de plâtres antiques**

Une galerie de plâtres moulés sur les figures classiques de l'antiquité et sur tous les objets capables de donner des leçons dans toutes les parties de l'art, serait, je l'avoue, une dépense nouvelle à faire<sup>78</sup>. À peine de tous les débris poudreux dont se compose la salle faussement dite des antiques, pourrait-on tirer plus de cinq ou six figures entières ; les salles de l'académie n'en comportent pas un plus grand nombre. Cette dépense pourrait se prélever dans quelques économies faciles à faire sur les revenus attachés à l'école de Rome, mais ce qui est incontestable, c'est qu'une telle institution est de nécessité première dans la formation de notre école.

### **Galerie d'ornements antiques**

Une autre sorte aussi indispensable de modèles antiques à présenter aux étudiants serait une collection d'ornements antiques, des plus beaux rinceaux, des chapiteaux, d'enroulements, de frises d'architecture, de vases, de candélabres, et autres objets principalement relatifs aux décorateurs et à ceux qui étudient l'ornement. Cette galerie serait, comme on le voit, l'école gratuite du dessin, où l'ornement ne s'enseigne que sur des dessins copiés sur d'autres dessins, et où les vrais modèles du goût ne sont soupçonnés, ni de ceux qui y donnent, ni de ceux qui y reçoivent des leçons.

L'école d'architecture incorporée à notre institution, profiterait d'une manière plus directe de tous les avantages que la vue de la nature et des modèles de l'antiquité mettraient ses élèves immédiatement à portée de se procurer. J'ai déjà dit que les deux parties qui composent cet art devaient se rapprocher sous une direction unique, et je ne verrais de changements à apporter à la manière dont se donnent les leçons d'architecture, que ceux dont j'ai indiqué la nature dans le changement d'esprit et de méthode que doit subir l'éducation des arts.

<sup>78</sup> La collection des plâtres, moulés sous Louis XIV, était en déshérence ; ils étaient accumulés dans la Salle des antiques au Louvre. Restout n'a pas manqué de dénoncer cet état de fait.

### **Cinq espèces de classes pratiques**

Je vois donc maintenant dans le corps de notre école cinq espèces de classes, qu'on pourrait appeler pratiques.

Celle de la nature ou du modèle.

Celle de l'antique.

Celle de l'ornement.

Celle de l'architecture.

Celle de la construction.

J'appelle ces classes pratiques, parce que les élèves qui les fréquenteront y essaieront ou y exerceront leurs talents par le secours de la main, et que les leçons qu'ils y recevront seront plutôt des exemples à imiter que des instructions à retenir.

Mais on ne ferait qu'une école incomplète, malgré l'amélioration de tous ces moyens d'enseignement, si à ces différents cours de pratique on n'ajoutait les avantages de la théorie par l'établissement de différentes chaires.

Cette innovation est d'autant plus nécessaire, que l'exercice des arts en grand se fonde sur certaines connaissances dont l'acquisition demande des secours, des moyens et un temps, que la plupart de ceux qui apprennent sont incapables de se procurer. On peut affirmer que les recherches qu'exigent ces connaissances, préjudicieraient beaucoup à l'étude pratique des arts ; il faut donc que notre institution vienne au secours des étudiants et leur épargne des fatigues souvent inutiles.

### **Cinq espèces de classes théoriques**

Je trouve qu'il y aurait à établir cinq autres cours d'études ou classes de simple théorie. Ces classes occuperaient un moindre nombre de maîtres, parce qu'elles ne s'ouvriraient que certains jours fixés.

#### **Histoire**

La première classe serait celle de l'histoire. On ferait un cours abrégé de la connaissance des peuples anciens et modernes, et particulièrement dans leurs rapports avec les arts et les sujets qu'ils traitent. La partie historique des arts devrait y être développée avec étendue.

#### **Costume et antiquité**

La seconde classe, serait celle du costume et de l'antiquité. Le professeur de ce cours d'étude devrait faire d'après tous les

monuments, une collection des habillements de tous les peuples, en faire la démonstration avec des étoffes et sur des mannequins. L'étude du costume ne se borne pas aux habillements. Elle embrasse la connaissance des usages, des cérémonies religieuses et civiles, des meubles et ustensiles, des différents goûts d'architecture, de tout ce qui est un sujet d'erreur, d'anachronisme et d'équivoques continuelles pour tous les artistes<sup>79</sup>.

### Optique et perspective

La troisième classe serait celle d'optique et de perspective. Pour en démontrer la nécessité, il suffira de dire que la plupart de nos meilleurs peintres, faute d'avoir trouvé des leçons en ce genre, se trouve dans l'alternative habituelle, ou de pécher contre ses principes les plus élémentaires, ce dont presque tous les tableaux font foi, ou d'avoir recours à une main étrangère pour tracer les lignes des édifices et des fabriques qui font le champ de leurs tableaux<sup>80</sup> ; c'est sur quoi je ne crains point d'être démenti.

### Anatomie

Il faudrait une classe d'anatomie qui serait la quatrième ; celle-ci est de nature à dispenser qu'on en fasse sentir la nécessité. Ce cours d'étude se diviserait en étude pratique, qui ne peut avoir lieu que pendant un temps de l'année, et en étude théorique dont les leçons et les démonstrations se peuvent faire en tout temps, sur les ouvrages de l'art, sur les copies anatomiques, et d'après les livres ou traités écrits sur cette matière.

### Géométrie et mathématiques

La géométrie et les mathématiques seraient l'objet de la cinquième classe, qu'on aurait pu placer la première si l'on n'avait eu égard qu'à son importance. Cette science en effet, est une des bases des arts du dessin ; ses relations avec la peinture et la sculpture ne sont pas équivoques ; mais réunissant dans notre

<sup>79</sup> Ces deux premiers cours avaient existé à l'Académie, assurés par Michel François Dandré-Bardon dans le cadre de l'École des Élèves protégés. Ils disparurent avec l'école, mais Dandré-Bardon a publié une *Histoire universelle traitée relativement aux arts de Peinture et de Sculpture*, Paris, 1769 et un *Costume des Anciens Peuples à l'usage des artistes*, Paris, 1772-1774.

<sup>80</sup> C'était du moins l'habitude de David.

école l'architecture, on se dispensera d'alléguer aucune preuve de son utilité<sup>81</sup>.

Chacune de ces classes aurait ses jours et ses heures combinés de manière que l'on pût allier leurs leçons avec le cours habituel des études pratiques, dont on a rendu compte.

L'Académie des arts du dessin se composerait donc de deux sortes de classe ou cours d'étude, les uns de pratique, les autres de théorie. Les classes pratiques, qui exigent une surveillance plus habituelle, exigeraient aussi un plus grand nombre de professeurs qui par mois ou par quartier se succéderaient. Les autres dépendant plus particulièrement de l'instruction vocale, n'auraient qu'un seul professeur dont les leçons seraient fixées à une ou plusieurs fois la semaine ou le mois, selon la nature de la science.

Une école publique, d'après les principes que j'ai établis, n'étant fondée en grande partie que pour subvenir à l'insuffisance des ressources particulières, tant du maître pour enseigner, que de l'élève pour apprendre, on voit par cette réunion de documents indispensables, qu'il est peu d'objets d'enseignement qui sollicitent davantage une telle institution.

Il faudra, je le répète, que tous ces cours d'études, excepté les lois de police et de discipline qu'exigent les établissements publics, respirent la liberté la plus entière et en affichent tous les dehors, que rien ne contraigne les élèves dans le choix de leurs études, dans le cours des leçons qu'ils préféreront, dans la dispensation des moments qu'ils y consacreront.

J'ai déjà dit qu'il faudrait abolir tout ce petit train de concours auxquels les élèves sont assujettis, tous moyens plus propres à faire des écoliers que des hommes, moyens qui nourrissent, si l'on veut, l'émulation mais qui l'alimentent de trop peu de choses, qui apprennent de trop bonne heure à ne chercher le mérite que pour le signe qui en est le prix, qui habituent à ne se mesurer que sur ses voisins, qui resserrent souvent l'ambition dans le cercle étroit de la jalousie, qui détournent la pensée des grands points de comparaison, pour satisfaire à moins de frais la vanité, qui peuvent flatter l'amour propre, mais qui n'élèvent jamais l'âme jusqu'à l'orgueil de bien faire.

<sup>81</sup> L'Académie royale de peinture et de sculpture disposait d'un professeur d'anatomie et d'un professeur de géométrie et perspective ; celle d'architecture d'un professeur de mathématiques et d'un professeur d'hydrodynamique. Les propositions de Quatremère ne sont pas des innovations.

### Prix de Rome<sup>82</sup>

Il est cependant parmi les élèves un concours qu'il me paraît indispensable de conserver, c'est celui du grand prix, établissement bien vu quant à son but, mais dont l'esprit ne le cède point à son objet, en ce qu'il donne au talent la plus belle des récompenses, c'est-à-dire, les moyens de s'accroître et de fortifier.

Je ne verrais peut-être d'autre changement à apporter dans ce concours, qu'un peu plus de valeur et d'extension par une plus grande concurrence. On pourrait lui donner cette valeur, en faisant en sorte qu'il soit précédé d'un autre concours préliminaire, auquel seraient admis tous ceux qui se seraient fait inscrire quelques jours d'avance<sup>83</sup>. Les vainqueurs à ce premier concours et qui pourraient être au nombre de douze ou quinze, auraient seuls le droit de disputer le grand prix. Il y aurait sur cet objet d'autres réflexions de détail à faire que ce mémoire ne comporte pas.

### École de Rome

Je n'en vois qu'une importante à faire sur l'école de Rome, à laquelle je pense qu'on doit laisser toute l'authenticité qu'elle a. Je ne veux point parler des petites vues d'économie dont cet établissement pourrait être susceptible. C'est au temps à les opérer. Mais je pense qu'on devrait, sans cesser d'avoir un chef-lieu à Rome, procurer aux élèves pensionnés des moyens d'étude plus libres en Italie. Il faudrait que chacun fût le maître, selon la nature de son goût et du style qu'il aurait adopté, de séjourner à volonté dans les diverses villes d'Italie dont les écoles seraient plus d'accord avec le genre de son talent. Pour cet effet, il faudrait qu'au lieu d'être attaché à l'académie de Rome, comme on l'est aujourd'hui, chaque sujet, pensionné individuellement, pût porter où il le voudrait avec lui, les avantages de cette pension. Le directeur de l'académie de Rome veillerait aux moyens de satisfaire à ces divers besoins. La surveillance du directeur sur

<sup>82</sup> C'est ici une des premières occurrences du terme, devenu courant au XIX<sup>e</sup> siècle, de « prix de Rome ». L'Académie ne parlait que des « grands prix » pour désigner les concours dont les lauréats obtenaient un séjour au Palazzo Mancini. Voir les *Procès-verbaux*.

<sup>83</sup> Il y avait déjà deux épreuves préliminaires pour les grands prix : un concours d'écrites et un concours sur une demi-figure peinte ou modelée d'après nature.

les études doit être comptée pour fort peu de chose. L'intérêt personnel serait une plus sûre caution des progrès de chaque élève. Il serait tenu d'envoyer annuellement un ouvrage qui mît à portée d'en juger. La conservation de sa pension dépendrait de la manière dont il remplirait ses engagements.

J'observerai encore, à cet égard, qu'il conviendrait de continuer au sujet pensionné, le montant, ou au moins la moitié de sa pension pour une année seulement à son retour d'Italie, et à dater du terme où elle expire ; cet article n'a pas besoin de développement.

#### CHAPITRE IV

##### *Du système d'encouragements*

Je vais considérer ce que j'ai à dire des encouragements à donner aux arts, sous le rapport de leur meilleure dispensation possible, et de leur application, et sous le rapport qu'ils pourraient avoir avec toutes les parties de la France, par l'effet d'un plan nouveau que je proposerai sur cet objet ; c'est-à-dire, que je vais parler de la manière de dispenser les encouragements, et de la manière d'intéresser la nation entière aux sacrifices que peuvent exiger les encouragements.

##### *De la manière de dispenser les encouragements*

#### **Concours publics**

Je me hâte de mettre en tête de tous les moyens d'encouragements, les concours publics, et la facilité que tous auront d'y participer.

Le concours doit être de deux espèces, et s'envisager sous deux points de vue. Il doit avoir une existence vague et indéterminée dans les expositions publiques ; il doit être susceptible de se particulariser pour tous les ouvrages payés par le public, ou toutes les fois que des entreprises privées en solliciteront l'existence.

Dans le premier cas, le concours indéterminé, qui consistera dans le combat libre et arbitraire de tous les talents aux expositions publiques, servira de mesure à la dispensation d'encouragements qui ne pourraient avoir lieu sans cela. C'est [ce] qui s'expliquera plus bas.

Dans le second cas, le concours est lui-même l'encouragement, et il aura lieu particulièrement pour l'architecture, cet art qui par la nature de ses ouvrages ne saurait être dans le cas de participer aux encouragements directs que recevront les autres arts.

L'objet du concours doit être de s'assurer du choix du meilleur ouvrage, ou du choix de l'artiste le plus capable de le faire.

Pour être assuré du choix du meilleur ouvrage, il faudrait que l'ouvrage lui-même concourût, c'est-à-dire qu'il faudrait qu'on pût choisir entre des ouvrages finis. Ce genre de concours aura difficilement lieu pour les ouvrages de peinture et de sculpture, parce que la dépense qu'ils entraînent empêchera toujours les artistes d'en faire les avances, dans l'espoir incertain d'un triomphe éventuel. Mais on comprend que ce concours ne saurait jamais avoir lieu pour les monuments d'architecture. Reste donc à faire choix des artistes.

Ce sont en effet ordinairement plutôt les artistes que les ouvrages qui concourent. Mais comment concourent-ils ? Ce n'est point par leurs ouvrages, mais par des esquisses ou des projets d'ouvrage. Voilà ce qui rend et les concours très douteux, et leurs jugements très arbitraires et très difficiles.

On obtiendrait donc peu de choses en général de l'effet de ces concours par esquisses, si le jugement des juges ne se combinait, et de l'appréciation de ces essais mis au concours, et de l'évaluation des artistes par la connaissance qu'on aurait pu acquérir de leurs talents définitifs aux expositions publiques ; ce qui prouve de nouveau combien cette liberté d'exposition est indispensablement liée à la liberté des concours.

Ceci n'a besoin d'explication que pour ceux qui ne connaissent point les procédés des arts ; mais un exemple va leur faire comprendre ma pensée.

La statue de J.-J. Rousseau vient d'être décrétée par l'assemblée nationale<sup>84</sup> ; elle sera payée par le trésor public ; elle doit donc être adjugée au concours public.

Je suppose toutes les formalités du concours et le choix des juges déterminés. Sur quoi vont concourir les artistes qui prétendront à l'honneur de cet ouvrage ? Ce sera sur ce qu'on

<sup>84</sup> Voir l'introduction générale de ce volume.

appelle des esquisses en terre, dont la hauteur ordinairement ne passe pas celle d'un pied, mais une esquisse en petit ne comportant ni un caractère décidé, ni étude, ni exécution, met beaucoup plus qu'on ne pense, les savants de niveau avec les ignorants. On ne peut ordinairement, sur une esquisse, juger que du motif général de l'idée et du parti de l'ensemble.

Les artistes savent combien sont souvent trompeurs ces essais et combien de fois l'exécution en grand a démenti tout ce qu'avait promis l'esquisse en petit. Les juges qui n'auraient à se déterminer que sur la comparaison de ces montres de talent, abstraction faite de la connaissance des hommes, choisiront donc bien souvent au hasard. Mais il y a plus ; dans l'état actuel de division de tous les procédés d'un même art, tel qui aura peut-être dû à des secours étrangers le motif et l'idée de la figure préférée, ignorant tous les procédés d'exécution, sera obligé d'en confier le soin à une main étrangère ; celui dont vous admirerez l'invention dans une esquisse en terre, incapable de manier le ciseau, invoquera à son secours l'industrie technique d'un autre, et cette figure qui vous aura paru la meilleure en petit, deviendra peut-être la pire de toutes en marbre.

On pourrait dire la même chose de la peinture dont les esquisses sont souvent des pronostics si trompeurs, quoique le mécanisme de cet art n'ait jamais pu se décomposer comme celui de la sculpture ; mais c'est surtout à l'architecture qu'il sera bien important d'appliquer les réflexions précédentes.

D'abord la facilité d'emprunter des secours étrangers dans la conception et même l'exécution linéaire des projets, exige qu'on se défie de ces jugements isolés qui voudraient se borner à la simple appréciation des ouvrages concurrents. Ensuite il y a quelquefois si loin, dans un projet et dans l'auteur qui l'a conçu, de l'apparence de goût et de talent, à la réalité des moyens d'exécution, qu'on ne saurait ordinairement trop combiner le jugement qu'on portera, de la connaissance personnelle de l'artiste lui-même, et de la garantie que des ouvrages antécédents pourront donner de sa capacité.

Mais le point le plus difficile à résoudre dans l'institution des concours, est le choix des juges. S'il fallait, pour chaque objet qui solliciterait le concours, faire des choix exprès, on tomberait dans tous les inconvénients décrits à l'article des élections. Cette corporation d'artistes, ou serait toujours en mouvement pour faire des élections, ou, comme il n'y a pas lieu d'en douter

d'après une plus grande expérience, ces assemblées électives, désertées par le plus grand nombre, seraient livrées aux intrigues du petit nombre d'artistes auxquels un loisir peu honorable permettrait de se livrer aux manœuvres et à la tactique des assemblées électorales.

D'un autre côté, s'en remettre de tous ces jugements au corps académique, c'est lui livrer des moyens prodigieux d'influence sur le goût, c'est l'exposer lui-même aux dangers d'une prédilection involontaire envers ceux de ses membres qui pourraient être au nombre des concurrents.

Voici ce que je proposerais à cet égard.

### **Juges des concours**

D'abord, pour condition première, tous les concours seraient exposés au public. Dans des matières où aucune loi positive ne peut fixer l'opinion des juges, et qui, dépendant du goût, sont toujours du ressort de l'arbitraire, il n'y a pas d'autre contrepoids au danger de cet arbitraire, que le jugement du public. Lorsqu'il aura préparé celui des juges définitifs, l'on n'aura rien à craindre de la séduction et de l'influence des intérêts personnels. Chacun sera le maître de développer ses raisons aiguës par la critique, et de les envoyer comme instruction aux juges en dernier ressort.

Quant à ceux-ci, voici comment j'en concevrais la composition. L'académie nommerait pour juges définitifs du concours un petit nombre que je suppose être de quatre, choisi parmi ceux qui n'auraient point concouru, qui seraient les plus intelligents dans le genre d'ouvrage qui ferait le sujet du concours et qui seraient connus pour avoir avec les concurrents le moins de relation possible. Ces quatre juges seraient obligés de s'en associer quatre autres, pris hors de l'académie, avec les mêmes conditions. Les noms de ces huit juges seraient affichés et connus, de manière que si quelque relation de parenté ou d'intérêt se découvrait entre quelqu'un d'eux et quelqu'un des concurrents, il fût obligé de se récuser. Voilà le mode que je crois le plus simple, le plus impartial, et le moins sujet à inconvénient.

Il est essentiel de bien simplifier ce mode, parce que nous aurons souvent besoin d'y avoir recours pour la dispensation des encouragements à accorder aux arts et aux artistes.

Ce n'est pas sans objet que j'ai dit, au commencement de cet écrit, que, pour bien encourager les arts, il fallait les bien

connaître, et qu'il valait mieux ne les protéger pas, que de les protéger mal.

### **Distinction dans la nature des encouragements**

Maintenant qu'on a pu apprécier par tout ce qui a été dit, la nature des arts, les soins qu'exige leur culture, on comprendra ce que je vais dire, lorsque je proposerai d'appliquer une partie des encouragements aux arts et l'autre aux artistes. Encourager les arts, signifie leur fournir des sujets qui soient au niveau des grands efforts de l'invention, et qui aient pour objet la recherche du beau idéal, c'est-à-dire, ce qu'on appelle ordinairement des sujets héroïques ou historiques. Encourager les artistes, signifie leur procurer, par des travaux, les moyens de subsistance ou de fortune, ce qui se peut faire en leur fournissant indistinctement toute sorte de genres d'ouvrages. Ainsi par exemple, les statues des grands hommes français ont été jusqu'à présent des encouragements donnés aux artistes plutôt qu'aux arts. Il y a, comme l'on voit, une grande différence entre l'un et l'autre.

### **Somme annuelle**

Il sera bien important que l'on augmente la somme annuelle des encouragements, ce qui se pourra faire par la seule économie que produira la réunion en une seule école, des quatre écoles partielles dans lesquelles se divise aujourd'hui tout ce qui a rapport à l'enseignement des arts du dessin. Quelque parti que prenne à cet égard l'Assemblée nationale, on croit que pour féconder d'une manière active toutes les branches des arts, cette somme doit monter au moins à 100 000 livres par an.

### **Emploi de cette somme**

Je pense que moitié de cette somme devrait s'employer annuellement à ce que j'appelle l'encouragement des arts, c'est-à-dire, à faire faire des statues nues, et des tableaux d'histoire, ce qui ferait deux statues en marbre, et quatre tableaux. Il est encore une première raison de cette distribution, c'est que les artistes qui exercent les plus hauts genres des arts trouvent, par la nature et la mesure de leurs ouvrages, beaucoup moins d'occupations. L'on doit ensuite bien se convaincre de cette vérité déjà développée plus haut, qu'en fait d'art, on n'aura le moins que lorsqu'on aura le plus. Ainsi les statues et les tableaux de genre, qui semblent plus analogues aux sujets nationaux,

n'acquerront la perfection dont ils sont susceptibles qu'autant que la nation favorisera le développement de tous les efforts du génie, par l'exercice des sujets qui exigent les plus hautes conceptions. L'expérience du passé nous en donne la preuve ; les meilleures figures des grands hommes français (qui ne sont que des statues de genre), ont été produites par les artistes qui s'étaient le plus distingués par des ouvrages nus, et par des conceptions d'un genre plus relevé<sup>85</sup>.

L'autre moitié de la somme applicable à l'encouragement des artistes, se répartirait aux différents genres qui dépendent moins directement de l'imitation du beau idéal. Les sujets nationaux prendraient nécessairement la plus grande partie de cette somme. Dans l'hypothèse d'un prix égal pour ces sujets, et que ce prix fût le même que celui qui a eu lieu jusqu'à ce jour, c'est-à-dire, dix mille livres par chaque statue, et six ou quatre (selon la différence de mesure) par chaque tableau, il resterait un excédent qu'on pourrait porter de dix à vingt mille livres, et qui serait applicable à l'encouragement de certaines parties des arts qui, jusqu'à ce jour ont été privés de cet aiguillon.

Il faut, dans l'opinion qu'on doit prendre des ouvrages de l'art, se garder autant de cette estime sans proportion qui affecte pour tous les genres les plus inégaux une égale mesure de faveur, que d'une prédilection exclusive pour les uns aux dépens de tous les autres. La haute estime que méritent les genres supérieurs, ne doit pas entraîner l'insouciance des genres subalternes. Je vois donc qu'il est peu de genres dans la peinture qui ne puissent et ne doivent prétendre à une mesure quelconque d'encouragement<sup>86</sup>. L'on en devra donner aussi aux graveurs en pierre dure, classe trop négligée en France jusqu'à ce jour, aux graveurs en médaille dont le talent intéresse de si près la gloire d'une nation. Quant à la gravure proprement dite, il semble que le tort qu'elle a fait à la peinture dont elle a pris la place dans tous les appartements et que les ressources de négoce qui sont attachées à ce genre d'art, devraient moins intéresser en sa faveur : cependant l'intérêt du commerce exigerait seul qu'on protégeât cette branche d'industrie, et l'état de faiblesse où elle

<sup>85</sup> Quatremère songe sans doute aux œuvres de son ami Julien, auteur de la statue de La Fontaine et qui exécutait une statue de Poussin, commandée en 1788 et achevée en 1793, où le costume était sacrifié.

<sup>86</sup> C'est ce à quoi le comte d'Angiviller se refusait.

est tombée prouve encore de quelle manière on doit l'encourager. La mesquinerie du goût moderne, les frivolités, pour ne rien dire de plus, qui depuis longtemps ont si fort dégradé le burin de nos graveurs, exigeront qu'on porte vers des modèles plus nobles les efforts de leur imitation, et cela seul suffirait pour solliciter en leur faveur une portion quelconque d'encouragement.

Je n'ai parlé que de la dispensation générale des encouragements. Maintenant je voudrais dire de quelle manière leur application particulière devrait avoir lieu dans la répartition qui s'en ferait.

### **Application des sommes d'encouragement**

Je crois, en laissant de côté tous les petits moyens d'exécution qu'il serait trop long de dire, que l'application des encouragements, pour produire tous les bons effets qu'on en doit attendre, devrait se faire en partie aux artistes, et en partie aux ouvrages. Voici ce que j'entends par cette distinction que j'ai déjà indiquée plus haut.

Il sera nécessaire que la plus grande partie de la somme d'encouragement s'emploie en commande de travaux, parce que, surtout dans les genres les plus relevés des arts, genres qui sont aussi les plus dispendieux, on doit peu compter sur les avances que l'espoir d'un succès incertain pourrait faire hasarder aux artistes. Cependant il serait dangereux et même impolitique d'ôter à l'ambition des uns, aux efforts de quelques autres, la perspective de les voir couronnés par un succès lucratif. Cette perspective peut seule devenir un stimulant dont on ne doit pas priver l'émulation. Je proposerais donc de fixer une somme destinée à acquérir les ouvrages que le désir de la réputation peut porter les artistes à entreprendre gratuitement. On ne saurait dire combien cette espérance serait capable de produire d'ouvrages, et combien peut-être cette ardeur de vaincre et d'obtenir un prix plus glorieux, serait capable de porter les ouvrages qui en seraient le fruit, au-dessus de ceux qui, commandés d'avance, mettent en quelque sorte le prix à l'entrée de la carrière, et assurent la couronne avant le combat. Quiconque connaîtra l'influence de la gloire et de l'intérêt réunis sur les hommes, conviendra qu'il est peu de dispositions où ces deux grands mobiles puissent agir avec plus d'efficacité que dans celle que je viens de présenter.

### **La répartition doit être le résultat des concours**

Les encouragements, soit qu'ils s'appliquent aux ouvrages, soit qu'ils se décernent à l'artiste pour lui donner les moyens d'en produire, offrent des difficultés dans leur répartition. Ils supposent un choix à faire, des jugements à prononcer, et par conséquent des juges à instituer.

Tant que la somme d'encouragement pour les arts fut le résultat de la libéralité du monarque, qui seul disposait de tous les fonds de l'État et de leur emploi, sa répartition et son application s'en fit en son nom, et par l'entremise de son ministre en cette partie. En général ce genre d'adjudication a une sorte de caution de son impartialité dans l'opinion publique dont la voix dénoncerait bientôt l'injustice des choix<sup>87</sup>. Il est peu revenu de plaintes en ce genre aux oreilles du public. Il est même notoire que les plus grands calculs ont eu toujours part à ces encouragements, et si quelquefois la faveur a excité des murmures, ces murmures ont peut-être plus qu'on ne pense été ceux de la jalouse médiocrité. Aujourd'hui que l'opinion publique a cent langues et cent voix, aujourd'hui que le roi ne serait que le dispensateur d'une somme dont il ne serait point le donateur, peut-être trouverait-on encore moins d'inconvénients à lui laisser faire une répartition qui exigerait, pour être bien faite, un dénuement total d'intérêts et de passions. Mais ce mode, sujet aussi à quelques dangers, éprouverait trop de contradictions dans le système d'une institution qui exige des titres de mérite à l'abri de toute censure, et même de tout soupçon. Il est constant que l'élection libre produit cette sauvegarde, et que ce choix, fait par les concurrents même, semblerait prévenir toutes les objections.

D'un autre côté cette répartition faite par les concurrents eux-mêmes, aurait plus d'un inconvénient. D'abord elle nous ramènerait à ces assemblées populaires que nous avons trouvées n'être qu'une image abusive de ce qui se passe dans l'ordre politique (car on se doute bien que ces encouragements ne deviendraient pas le patrimoine exclusif d'une classe privilégiée). Le nombre des concurrents, étant indéfini, procurerait une assemblée dont le caractère ne pourrait jamais être susceptible d'une

<sup>87</sup> D'Angiviller et Pierre tenaient compte des jugements portés au Salon sur les œuvres des artistes à qui ils passaient des commandes. Ceux qui étaient critiqués ne recevaient plus guère de nouvelles commandes.

action uniforme et où les ignorants, par le nombre, acquerraient une funeste influence.

Et puis l'application des encouragements à tel ouvrage ou à tel artiste, n'étant et ne devant être que le prix des vainqueurs à un concours, il me semble que l'on s'égare, lorsqu'on veut que les concurrents se jugent eux-mêmes, car il est évident qu'ils deviennent juge et partie.

On ne voit pas que dans les pays où la démocratie la plus pure avait fait naître toutes les institutions favorables à la liberté et l'égalité, et où par conséquent les concours furent très multipliés, on ait transporté à leurs jugements les principes sur lesquels se fondaient les élections des magistrats. Les Grecs avaient établi des prix pour tout, pour les combats gymnastiques comme pour ceux du génie et du talent. Mais partout aussi il y avait des juges établis ; il y en avait pour les concours du théâtre, pour ceux de la musique, pour les jeux du stade ; et jamais les combattants, qui souvent murmuraient des jugements qui leur étaient contraires, n'imaginèrent de s'en attribuer le droit. Je n'imagine pas qu'il faille prendre la peine de prouver que la première qualité d'un juge étant l'impartialité, cette condition ne saurait plus exister dans ceux qui seraient appelés à se juger eux-mêmes.

En vain dirait-on que chaque contendant, sans même lui supposer un dénuement impossible de passion, peut juger quel est l'ouvrage qu'il trouve, après le sien, le meilleur et que c'est de cette réunion de jugements que naîtra la vérité, je réponds que de tels jugements dépendant de l'empire du goût ne peuvent résulter que de rapprochements, de comparaisons, de discussions, dont les suites pourraient être fort dangereuses, si elles se faisaient par les parties intéressées et que le moindre inconvénient de ces jugements serait peut-être d'être interminables.

Si donc c'est aux concours toujours ouverts dans les expositions publiques que doivent se décerner les encouragements, il est clair que les contendants ne pouvant être admis à se juger eux-mêmes, il faut un autre mode pour cette répartition.

Je ne crois pas que ce mode doive être en ce genre différent de celui que nous avons indiqué pour les concours extraordinaires. C'est-à-dire qu'il faudra avoir un petit nombre de juges les plus désintéressés qu'on pourra trouver. L'office de ces juges consistera à recueillir les suffrages du public, et à déclarer quels

sont les ouvrages ou les artistes qui leur paraîtront avoir droit à l'une des deux sortes d'encouragements qu'on a distingués plus haut.

Ce mode de jugement sera d'autant plus indispensable encore, d'après la limitation plus resserrée des places académiques, d'après la liberté d'exposition publique en un même lieu et l'égalité de droit que tous doivent avoir aux encouragements ; il importe surtout que le nombre des juges soit assez borné pour que de telles opérations, qui devront se répéter souvent, ne soient pas sujettes à trop de lenteur.

Les juges seront choisis par l'académie, dans le nombre de ceux qui n'auront point eu de part aux concours ou parmi ceux qui, ayant exposé des ouvrages, mais déjà en possession de quelques travaux d'encouragement, seraient dans l'obligation de laisser pour cette fois la carrière libre aux autres.

Une des conséquences les plus dangereuses du système actuel de l'académie et une des causes du despotisme d'opinion qu'elle exerce et par lequel elle parvient à concentrer dans l'investiture académique tous les vœux de l'ambition, tous les efforts du talent, est cette prérogative, qui jusqu'ici a réservé pour ses seuls adeptes les récompenses et les encouragements. Ceux qui ne comprendraient pas bien toute la nature de ce danger dont on a déjà parlé par rapport au goût, comprendront sans doute le ridicule et l'injustice qu'il y aurait de faire des encouragements, le privilège exclusif d'un certain nombre d'hommes, d'attacher cette faveur à un titre et d'en frustrer quiconque ne voudrait d'autres titres que ceux du talent. Mais dans le nouvel ordre de choses que nous proposons, la justice comme l'opinion s'accorderont encore plus à repousser une telle dispensation. Il faudra donc que la moitié de cette répartition puisse faire l'espoir de ceux qui sont hors de l'académie. La manière de parvenir à cette égale distribution sans acception de titre, sera d'adjoindre aux juges nommés par l'académie, un nombre égal d'autres juges pris hors de son sein, et qui réuniront les mêmes conditions apparentes de désintéressement et d'impartialité.

La nation, en faisant les frais de ces encouragements, se propose deux fins, l'une de fournir aux hommes qui donnent de grandes espérances, le moyen de les réaliser, l'autre de mettre à contribution, pour sa gloire, les talents consommés qu'elle a fait naître. Ce double point de vue fixera les considérations des juges qui auront souvent à combiner leurs jugements de l'appréciation

des ouvrages seuls, et de celle des artistes, indépendamment des ouvrages qu'ils auraient exposés.

Je ramène donc l'application et la distribution des encouragements à cette idée qui doit en simplifier le mode comme l'esprit, savoir qu'ils doivent devenir et être constamment les prix d'un concours. Cette idée doublera les effets de l'émulation, et aura le grand avantage de donner à cette institution une base noble et relevée, hors de laquelle, elle semblerait trop rentrer dans un ordre de choses mercenaire et peu digne de son objet.

Quant aux juges, il faudra bien s'attendre que leurs décisions feront souvent des mécontents, il ne faut pas se dissimuler non plus que ces décisions, comme dans toutes les affaires humaines, étant sujettes à l'arbitraire, quelques-unes pourront offenser l'opinion publique. Cependant si l'on fait attention qu'il n'existe pas, dans les choses les plus importantes de la vie, d'autre manière de décision, si l'on prend la peine de considérer que le scrutin du public aura déjà préparé les choix, et que les juges chargés de cette fonction délicate trouveront un travail plus qu'ébauché, que leur honneur dépendra de leur impartialité ; on conviendra que les inconvénients qui resteront, seront non ceux de l'institution proposée, mais ceux de la nature humaine.

Je ne dirai point ici quelles seraient les formules de pareils jugements. Je me contenterai de dire que ceux qui auront obtenu les prix seront inscrits sur une liste rendue publique, et où s'inscriront à mesure tous ceux qui successivement y auront part, avec la désignation de l'ouvrage commandé ou de l'ouvrage acheté. J'ajouterai encore que, parmi les ouvrages commandés, il en faudra distinguer de deux sortes : ceux dont le sujet pourra être laissé au choix de l'artiste (cela regarde surtout ceux qui professent le genre appelé historique), et ceux dont le sujet sera prescrit, cela s'appliquera surtout aux tableaux de genre.

#### CHAPITRE V

##### *De la manière d'intéresser la nation entière aux sacrifices qu'exige l'encouragement des arts*

Si tout ce que j'ai dit de la corrélation des arts du dessin avec ceux de l'industrie et le commerce national est évident en fait comme en principe, il devrait être bien superflu de chercher à produire de nouveaux motifs qui puissent intéresser la nation

aux sacrifices pécuniaires qu'exigera l'encouragement de ces arts. Cependant il faut l'avouer, cette correspondance ne se saisit bien que par le raisonnement ; elle frappe l'esprit plus que les yeux, et puis chaque individu aperçoit plutôt la somme totale à laquelle il contribue, que la portion presque insensible de bénéfice qui lui en revient. Il est surtout une classe trop nombreuse qui, par la nullité de ses moyens de jouissance, ne participe presque en rien à cette répartition d'avantages.

Il faut avouer encore que si de la somme d'encouragements, il résulte deux produits, l'un moral qui consiste dans le perfectionnement de l'industrie et des facultés nationales, l'autre matériel et sensible, qui consiste dans les ouvrages ou monuments payés des deniers publics, il y a de l'injustice à ne point faire participer à la répartition de ces monuments toutes les parties de l'empire qui ont contribué de leurs deniers à leur confection.

Jusqu'ici le système, qui tendait à faire de la capitale une excroissance monstrueuse dans le corps politique, a voulu y entasser tous les produits des arts, et toutes les curiosités propres à y attirer une population démesurée. Aujourd'hui que l'empire a acquis l'unité qui seule fait une nation, l'on doit bien vouloir que la capitale soit un centre commun, un foyer général d'industrie, mais on doit vouloir aussi que, semblable à l'office que fait le cœur dans l'organisation physique, l'action de la capitale tende à faire circuler et renvoyer jusqu'aux dernières extrémités de la machine politique, tous les principes de vie, et toutes les jouissances de l'industrie.

On tirerait de ceci une funeste conséquence pour le succès des arts si, par esprit de jalousie, l'on pouvait prétendre à distraire de la capitale au profit des provinces une partie des encouragements qu'on sollicite : si les capitales sont utiles à quelque chose, c'est surtout à l'exercice des arts. Ceux-ci ont besoin d'un grand foyer de chaleur pour germer et prospérer ; ils ont besoin d'être soutenus par un concours de causes qui ne se rencontrent que dans les grandes villes : loin de nous donc l'idée d'en éparpiller les germes sur une vaste superficie, où l'isolement seul les ferait sécher et bientôt disparaître. C'est dans la capitale que doivent aussi abonder toutes les ressources d'instruction, tous les recueils de modèles et d'exemples qui en seconderont l'action. Mais il faudra bien distinguer ces modèles des ouvrages payés par les deniers de toute la France, et qui doivent se répar-

tir dans toute son étendue, pour rendre aux contribuables le produit de leurs avances.

Le projet que je vais proposer, en établissant cette juste répartition, est encore le seul qui puisse jeter dans toutes les parties de l'empire les semences du goût, et les préparer à essayer une culture qu'il ne faut pas désespérer de voir un jour devenir générale, mais qui, dans l'état actuel, ne saurait s'y entreprendre sans témérité et sans courir le risque d'appauvrir gratuitement la capitale. On a déjà la preuve de ceci par tous les essais d'académies d'arts fondées dans quelques villes de province, et mortes, si l'on peut dire, en naissant.

Puisqu'il est certain que toutes les parties de l'empire contribuent à la somme d'encouragements qu'exigent les arts, il est de stricte justice que les produits de cette somme retournent à toutes les parties de l'empire.

Je proposerais donc qu'au lieu d'entasser dans des magasins ou dans des galeries, qui par la disparité des objets ne s'éloigneraient guère de l'idée de magasin, tous les ouvrages résultants de cette contribution nationale, on les renvoyât successivement dans tous les départements de la France.

Quelque grande et belle que puisse paraître l'idée de ce *musæum* à perte de vue, qu'on nous fait attendre depuis si longtemps, j'ai beaucoup de doutes sur l'effet que devra produire cette cumulation de tant d'objets dans un même lieu ; mais je n'en ai aucun sur la disconvenance de ce local avec les effigies de nos grands hommes qui figureraient comme simple objet de curiosité, tantôt entre des vases et des bronzes, tantôt entre des figures d'étude et des colonnes précieuses, tantôt entre des tableaux d'histoire et des sujets de genre<sup>88</sup>. Quel singulier rapprochement pourraient produire la statue de Pascal et une Vénus du Titien, l'effigie de Montesquieu et des caricatures de Callot ! Il n'y a point de doute que ces statues élevées à la vertu et au mérite, perdraient là presque tout leur prix.

Les nations peu habituées aux arts, ou négligent les monuments, ou les conservent avec un soin qui tend à les en priver elles-mêmes ; à peu près comme on voit les enfants briser leurs bijoux ou n'oser s'en servir. Il ne faut ni négliger ni serrer les

<sup>88</sup> On trouve ici les prémices de textes ultérieurs où Quatremère s'oppose aux musées qui privent les œuvres de leurs destinations morales. Voir E. Pommier, 1991, p. 424-432.

ouvrages de l'art ; il faut savoir en user. Je voudrais que toutes ces statues des grands hommes fussent dans des places publiques. Ces monuments, bien différents de ceux que l'art prend pour ses modèles, sont faits pour prêcher l'amour de la vertu et de la gloire. Ne craignons donc pas de rendre ces leçons trop publiques ; je voudrais qu'elles devinssent encore plus générales dans la nation.

Au lieu donc d'en concentrer l'effet dans la capitale, renvoyons chacun de ces grands hommes dans le pays qui l'a vu naître. Que Château-Thierry puisse embrasser de nouveau son ami La Fontaine<sup>89</sup> ; que la ville de la Haye (en Touraine) apprenne, en revoyant Descartes<sup>90</sup>, qu'elle donna naissance au fondateur de la philosophie en France. Je voudrais de même que tous les tableaux patriotiques, tous les sujets nationaux que traitera la peinture ne soient pas condamnés à amuser dans une galerie la critique des amateurs. Que le tableau du siège de Calais<sup>91</sup> aille donc sur les frontières d'une république voisine entretenir, dans la ville qui regarde l'Angleterre, le feu de ce patriotisme qui est le plus sûr rempart des États. Que le tableau de Calas<sup>92</sup> aille à Toulouse faire expier à cette ville les égarements de la justice et lui faire détester les fureurs du fanatisme.

Pour donner au projet en question toute la réalité et toute l'importance qu'il mérite, on écrirait à tous les départements de la France pour que chacun eût à fournir une liste des grands hommes qu'ils ont produits, de ceux qui se sont rendus recommandables, ou par des vertus éclatantes, ou simplement par une continuité de vertus modestes, qui font la perfection du citoyen, ou par des talents distingués, ou par des entreprises utiles ; on exigerait encore d'eux un recueil de tous les événements remarquables qui s'y sont passés, de tous ces faits particuliers qui vont se perdre dans l'océan de l'histoire, de tous ces traits que la peinture aime à reproduire, et qu'elle seule sait si bien chanter.

Tous ces sujets réunis feraient le répertoire inépuisable des artistes. Une seule formalité serait préalable au choix que l'académie en ferait, ou pour mieux dire, à leur répartition, ce serait

<sup>89</sup> Œuvre de Pierre Julien, Paris, musée du Louvre.

<sup>90</sup> Œuvre d'Augustin Pajou, Paris, Institut de France.

<sup>91</sup> Tableau de Jean-Simon Berthélemy, Laon, musée d'art et d'archéologie.

<sup>92</sup> Ce sujet n'a pas fait l'objet d'une commande royale. On connaît une gravure de Delafosse d'après un dessin de Carmontelle représentant *La malheureuse famille Calas*.

la sanction que donnerait l'assemblée nationale à ce choix intéressant, mais cette approbation donnée, il n'y aurait plus ou que l'ordre alphabétique, ou que le sort, ou que la prédilection des artistes, qui décideraient de l'ordre dans lequel tous ces sujets se traiteraient. Les autres dispositions de l'académie consisteraient à régler la mesure des ouvrages, soit relativement au prix, soit relativement à l'importance des sujets. Quelquefois la représentation d'un homme pourrait se réduire à un simple buste ou à un portrait peint. Tous ces détails se concerteraient entre les demandes des départements, les jugements du tribunal national, et les sommes applicables. Mais aussitôt que ces ouvrages auraient paru aux expositions publiques, ils seraient envoyés aux chefs-lieux des départements qu'ils regarderaient.

Que la capitale ne craigne pas de s'appauvrir, en laissant ainsi sortir de chez elle les œuvres de ses artistes.

D'abord, ou je me trompe fort, ou l'effet d'une telle institution serait de multiplier extrêmement les ouvrages d'arts. Ces statues rendues publiques, soit au milieu des villes, soit dans les maisons communes et les lieux d'assemblée, ces tableaux qui retraceront aux yeux des sujets connus et des images chéries, feront naître entre toutes les villes, une émulation dont on peut prévoir les résultats. Les municipalités feront des souscriptions pour accélérer leurs jouissances ou les augmenter ; et les demandes se porteront nécessairement dans la capitale.

Et puis celle-ci aura bien des droits sans doute aux produits de cette institution ; les sujets, du genre idéal ou historique, resteront pour la plupart chez elle : quoique selon moi, l'on doive aussi en faire la répartition aux autres grandes villes, où la richesse et le luxe peuvent faire naître le goût des arts.

Le moyen que je propose aurait seul le grand avantage de répandre partout ce goût, et d'en jeter les semences sur le terrain qui seul peut le faire germer : le besoin et l'amour de la gloire. Comment espérer que la France puisse connaître et mettre à profit toutes ses ressources en ce genre, lorsqu'à l'exception de la capitale et de deux ou trois villes, le reste de ce pays est dans une nuit profonde sur les arts, lorsque les trois quarts et demi de ses habitants ne sauraient même concevoir l'idée d'une statue, lorsque rien ne peut communiquer le feu du génie à des hommes qui n'attendent peut-être que l'occasion heureuse qui en ferait jaillir sur eux l'étincelle ?

Si l'on savait à quels hasards singuliers, à quelles circonstances fortuites, on a dû le plus souvent le développement des plus hauts talents, combien la vue de quelques saints de village, de quelques bambochades informes, a fait naître de grands statuaires et d'habiles peintres<sup>93</sup>, certes on trouverait plus d'utilité que je ne saurais le dire à multiplier et répartir sur un grand territoire les ouvrages de l'art. Ce sont des filets tendus au génie, ce sont des amorces préparées aux dispositions naturelles qui sans cela mourront inconnues.

Ce projet aurait besoin de plus de développements : on les trouvera dans un autre écrit, où toutes les dispositions que je viens de présenter seront rédigées sous la forme exécutive de statuts et de règlements<sup>94</sup>. Celui-ci est peut-être déjà trop long.

**P.S.** Je ne doute point que cet écrit n'éprouve au premier abord beaucoup de contradictions parmi les différents partis qui divisent en ce moment les artistes : il me resterait à démontrer que le système dont je n'ai posé ici que les principales bases, accordera tous les intérêts et serait de nature à faire taire toutes les passions.

C'est ce que je compte faire dans un nouvel écrit rédigé en formes de statuts et de règlements, où l'on verra que tous ceux qui ont et sont quelque chose dans le régime actuel que je combats, continueraient d'avoir ce qu'ils ont et d'être ce qu'ils sont, en appelant cependant aux mêmes avantages tous ceux des artistes qui n'ont rien et qui ne sont rien.

Le plan que je me propose de développer sous cette nouvelle forme, rassemblant dans leur juste mesure, tous les bienfaits de la liberté et d'une égalité bien entendue, donnera à ceux qui n'ont point, sans rien ôter à ceux qui ont. Quand la justice et l'égalité peuvent s'établir de cette manière, ce serait le propre d'une démenche respective d'en repousser l'établissement salubre et pacifique. Tout en ne cherchant que le vrai et le juste dans le système que j'ai proposé, je trahirais ma pensée si je n'avouais que je me suis applaudi souvent de la facilité avec laquelle de grands changements pourraient s'opérer dans l'institution en question, sans enlever à personne, ni l'avantage dont

<sup>93</sup> Allusion sans doute à Poussin.

<sup>94</sup> Ce sera la *Seconde suite aux considérations sur les arts du dessin*, publiée le 18 avril 1791 (texte 105).

il jouit, ni même cette existence idéale qui, pour reposer sur les vapeurs de l'opinion, n'en est pas moins un bien, surtout pour ceux qui n'en auraient aucun autre.

