

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences
Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

**LE CONCOURS DE 1848 POUR UNE FIGURE
SYMBOLIQUE DE LA RÉPUBLIQUE : ENTRE
AGENTIVITÉS ET SIMULACRE**

Par Jean-Mathias Sargologos

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du
grade de M.A. en histoire de l'art

Août 2018

Jean-Mathias Sargologos ©

RÉSUMÉ

Au lendemain du renversement de la Monarchie de juillet et du roi Louis-Philippe lors de la Révolution de 1848, le gouvernement provisoire de la Seconde République organisa le concours pour une figure symbolique de la République. L'objectif de ce concours fut double : permettre à la République d'acquérir une représentation symbolique capable d'être diffusée dans toute la France afin d'asseoir son pouvoir et sa légitimité, et mettre en application les idéaux d'égalitarisme dans les arts tel que promu par l'esprit révolutionnaire de 1848. Alors que le concours fut un grand succès au regard du nombre de candidats qui décidèrent de soumettre une œuvre et de la décision du Jury de nommer vingt finalistes, il fut tout bonnement annulé par ce dernier sans qu'aucun gagnant ne soit désigné. Nous tenterons d'abord de réinterpréter ce concours à l'aide de l'anthropologie de l'art et de la théorie des images. Nous démontrerons qu'il fut avant tout un terrain où s'exprimèrent différentes agentivités et où les œuvres produites furent dotées d'un pouvoir et considérées comme un moyen permettant l'atteinte d'objectifs politiques. Nous expliquerons ensuite l'échec de ce concours en assimilant son annulation par le Jury à un acte iconoclaste sur le plan symbolique. Nous démontrerons alors que les œuvres produites furent considérées comme des simulacres incapables d'incarner symboliquement la République. Nous terminerons enfin par une analyse sur le caractère irreprésentable de la République, vouant à l'échec toute tentative de l'incarner dans une image.

Mots clefs : Seconde République ; agentivité ; allégorie ; figure symbolique ; simulacre ; Révolution de 1848 ; concours ; Jury

SUMMARY

In the aftermath of the overthrow of the July Monarchy and King Louis-Philippe during the 1848 Revolution, the provisional government of the Second Republic organized the contest for a symbolic figure of the Republic. The objective of this competition was twofold: to allow the Republic to acquire a symbolic representation capable of being diffused throughout France in order to establish its power and its legitimacy, and to implement the ideals of egalitarianism in the arts as promoted by the spirit of the 1848 Revolution. While the competition was a great success in terms of the number of candidates who decided to submit a work and the decision of the Jury to nominate twenty finalists, it was simply canceled by the latter without any winner being appointed. We will first try to reinterpret this contest with the help of the anthropology of art and the theory of images. We will show that it was first and foremost a place where different agentivities took place and where the works produced were endowed with power and considered as a mean to achieve political objectives. We will then explain the failure of this contest by equating its cancellation by the Jury with an iconoclastic act on the symbolic level. We will then demonstrate that the works produced were considered as simulacra incapable of symbolically embodying the Republic. Finally, we conclude with an analysis of the unrepresentable character of the Republic, aiming at failure any attempt to embody it in an image.

Key words : Second Republic ; agentivity ; allegory ; symbolic figure ; simulacra ; 1848 Revolution ; contest ; Jury

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	i
SUMMARY	ii
TABLE DES MATIÈRES.....	iii
LISTE DES FIGURES	iv
REMERCIEMENTS	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : QUE S'EST-IL PASSÉ ?	5
1- L'aboutissement d'une longue marche pour l'égalité dans les arts	5
2- La Révolution de 1848 : de l'égalitarisme dans les arts	9
3- Le Seconde République et sa problématique : comment représenter l'État ?	14
4- Le concours de 1848 : figure de la République et égalitarisme.....	19
a. Doter la République d'une figure symbolique	20
b. Appliquer au concours l'idéal égalitaire de 1848	21
5- Causes de l'échec du concours.....	24
a. Un jury désordonné	24
b. La faiblesse des instructions.....	26
c. Obsolescence de l'allégorie	28
6- Réinterpréter le concours et les raisons de son échec.....	29
CHAPITRE 2 : POURQUOI LES ŒUVRES SONT-ELLES LÀ ?.....	30
1- Le concours de 1848 : des œuvres au cœur de relations sociales	31
a. Agentivité et pouvoir des images	31
b. Le prototype et l'indice : pivots de la médiatisation de l'agentivité	33
c. Le concours de 1848 : quelles agentivités et quel pouvoir ?	35
2- Le concours de 1848 : agentivités et pouvoir des images	36
a. Position du corps	38
b. La symbolique et les attributs républicains	41
c. Les yeux et le regard	45
d. La question stylistique	48
CHAPITRE 3 : POURQUOI LES ŒUVRES N'ONT PAS FONCTIONNÉ ?.....	52
1- Le concours de 1848 : des simulacres de République ?.....	54
2- Réflexion sur le Réalisme : ce mouvement se rapproche-t-il l'idéal platonicien ?	57
3- La République est-elle représentable ?	60
CONCLUSION	63
FIGURES.....	68
BIBLIOGRAPHIE	85
IMPRIMÉS À USAGE DE SOURCES.....	88

LISTE DES FIGURES

FIGURE 1 : Henri-Joseph-Armand Cambon, *Esquisse pour la République*, 1848, Huile sur toile, 0,73x0,60 cm, Musée Ingres, Montauban

FIGURE 2 : Alexandre Colin, *Esquisse pour la République*, 1848, Huile sur toile, 73x60 cm, Paris, Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris

FIGURE 3 : Sébastien-Melchior Cornu, *La République*, 1848, Huile sur toile, 73x60 cm, Besançon, Musée des Beaux-Arts

FIGURE 4 : Honoré-Victorin Daumier, *Esquisse pour la République*, 1848, Huile sur toile, 73x60 cm, Paris, Musée d'Orsay

FIGURE 5 : Louis Ducornet, *Esquisse pour la République*, 1848, Huile sur Toile, 0,73x0,60 cm, Musée Salies, Bagnières-sur-Bigorre

FIGURE 6 : Hippolyte Flandrin, *Esquisse pour la République*, 1848, Huile sur toile, 73x60 cm, Collection Flandrin, Paris

FIGURE 7 : Jean-Léon Gérôme, *La République*, 1848, Huile sur toile, 322x223 cm, Mairie des Lilas, Les Lilas

FIGURE 8 : Eugène Goyet, *Esquisse pour la République*, 1848, Huile sur Toile, 74x60 cm, Musée Salies, Bagnières-sur-Bigorre

FIGURE 9 : Alexandre Hesse, *La République*, 1848, Huile sur toile, 233x220 cm, Palais de justice, Lisieux

FIGURE 10 : Ange-Louis Janet (dit Janet-Lange), *Esquisse pour la République*, 1848, Huile sur toile, 72,5x59 cm, Paris, Musée Carnavalet

FIGURE 11 : Dominique-Louis Papéty, *La République*, 1848, Huile sur toile, 222x178 cm, Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris

FIGURE 12 : Adolphe Roehn, *Esquisse pour la République*, 1848, Huile sur toile, 70x60 cm, Musée Salies, Bagnières-sur-Bigorre

FIGURE 13 : Octave Tassaert, *Esquisse pour la République*, 1848, Huile sur toile, 48 x 33,7 cm, Musée Rolin, Autun

FIGURE 14 : Alfred Vernet, *Esquisse pour la République*, 1848, Huile sur toile, 73x60 cm, Musée du Nouveau monde, La Rochelle

FIGURE 15 : Pierre-Roch Vigneron, *Esquisse pour la République*, 1848, Huile sur toile, 74x60 cm, Musée Salies, Bagnières-sur-Bigorre

FIGURE 16 : Jules-Claude Ziegler, *Esquisse pour la République*, 1848, Huile sur toile, 73x60 cm, Musée des Beaux-Arts de Lille, Lille

FIGURE 17 : Jean Auguste Dominique Ingres, *Jupiter et Thétis*, 1811, Huile sur toile, 324x260 cm, Musée Granet, Aix-en-Provence

REMERCIEMENTS

L'usage veut que les premiers remerciements aillent au directeur de recherche, c'est pourtant avec une profonde sincérité que je les lui adresse en premier. Professeur Emmanuel Château-Dutier, un immense merci de m'avoir accompagné durant toute cette maîtrise. Votre érudition impose le respect, votre enthousiasme est motivant, et votre disponibilité et accessibilité témoignent d'un réel intérêt pour les recherches de vos étudiants.

Mes remerciements vont ensuite aux services de la documentation et des archives du musée d'Orsay, du musée du Louvre, du musée Salies et du musée d'Autun, et plus particulièrement à Mesdames Aude Gobet, Bénédicte Magnin et Claudine Massard pour leur précieuse aide.

Je remercie ensuite Madame Marie-Ève Ménard de la bibliothèque des lettres et des sciences humaines de l'Université de Montréal. Chaque étudiant sera capable de constater qu'elle en fait plus que ce qui lui est demandé, témoignant ainsi de son sens de l'engagement et de sa passion pour son métier.

Enfin, je remercie le département d'histoire de l'art et d'études cinématographique et la Direction des affaires internationales de l'Université de Montréal, ainsi que le Fonds Wilrose Desrosiers et Pauline Dunn pour leur précieux soutien financier.

« La République en France est un contrepoint politique (...) que nous saurons rappeler. La République en France a fini par s'établir et se faire accepter, sans réussir à convaincre ni à séduire l'ensemble des Français. De la déférence à la familiarité railleuse, de la vénération à la haine, en passant par l'indifférence, elle a suscité toute une gamme de sentiments ; nouvelle sainte ou nouvelle déesse pour les uns, Marianne est la gueuse pour d'autres (...) »

Maurice Agulhon (1979 : 10)

INTRODUCTION

Le 24 février 1848, la Seconde République est proclamée suite à une révolution qui mit fin à la Monarchie de juillet et au règne du roi Louis-Philippe, au pouvoir depuis 1830. Dès l'établissement de ce nouveau régime politique, le gouvernement provisoire souhaita établir une iconographie républicaine capable de remplacer rapidement la figure du roi déchu. C'est dans ce contexte que fut organisé, en mars 1848, le Concours pour une figure symbolique de la République (le concours). Ce concours devait permettre, d'une part, à la République d'acquérir une représentation symbolique pouvant être largement diffusée à travers toute la France afin d'asseoir son pouvoir, et d'autre part, d'affirmer son adhésion à l'idéal égalitaire dans les arts tel que promu par l'esprit révolutionnaire de 1848. En effet, alors que l'idée d'égalité résidait au cœur de la Révolution de 1848, le Gouvernement républicain souhaita s'assurer qu'elle caractérise dorénavant l'ensemble des relations entre l'État et les artistes. C'est donc lors d'un appel aux artistes publié le 18 mars 1848 dans *Le Moniteur universel* que le concours fut lancé. Ce concours comprenait plusieurs volets : peinture, sculpture, et médaillon. Notre mémoire porte uniquement sur le concours de peinture. Ce concours constitua cependant un échec puisque le Jury l'annula le 23 octobre 1848 sans qu'aucun gagnant ne soit désigné.

Probablement parce qu'il émane d'un gouvernement et qu'il a des visées politiques, ce concours a été étudié par les chercheurs principalement à travers le prisme de l'histoire sociale de l'art (Boime, 1971, 1986, 2007; Bürger, 1868; Chaudonneret, 1987b, 1987a; Clark, 1973; Georgel, 1998; Herbert, 2002; Vaisse, 1985). Il en ressort inévitablement un sentiment de redondance et l'impression de toujours lire la même chose, des variations sur le même thème. Mais parce que ces écrits sont particulièrement riches et nombreux, nous avons souhaité leur accorder toute la place qui leur revient en leur consacrant l'ensemble de notre première partie. L'importance que revêt le contexte politique de l'époque, comme l'affirmation de l'égalitarisme qui découle des idéaux de la Révolution de 1848 et

ses répercussions dans les Arts et sur le concours, aurait été trop à l'étroit dans une simple introduction. Mais au-delà de notre volonté de pouvoir disposer de plus d'espace pour la recension des écrits, la seoir dans notre première partie nous permet aussi d'aller plus loin et de présenter plus en détail l'ensemble des acteurs, des agents dirons-nous plus tard, ayant tourné autour des œuvres du concours. Or ce point est fondamental puisqu'il constitue, comme nous allons le voir, le cœur de notre problématique et de notre cadre d'analyse.

Nous avons en effet identifié plusieurs insuffisances dans l'ensemble des écrits portant sur le concours. Tout d'abord, ceux-ci datent tous de la fin des années 70 ou des années 80 (Boime aborde certes le concours dans un essai de 2007, mais il ne s'agit que de quelques pages reprenant le contenu de ses écrits de 1971 et de 1986 dans le cadre d'un essai beaucoup plus large sur l'histoire sociale de l'art du 19^e siècle), à un moment particulier de l'histoire de l'art où l'approche marxiste, bien que déclinante, était toujours dominante. L'histoire de l'art du 19^e siècle était par ailleurs encore perçue sous le discours moderniste, celui d'une trame hégélienne où l'emphase était mise sur la succession du Romantisme et du Réalisme. Depuis plusieurs années, on observe toutefois un renouveau de la recherche sur l'art du 19^e siècle avec l'élargissement du canon des historiens de l'art à d'autres acteurs que les sempiternels romantiques et réalistes. On assiste par exemple, depuis la fin des années 80, à une réhabilitation du renouveau de la peinture religieuse au 19^e siècle (Foucart, 1987; Leniaud, 2007), puis des femmes artistes de ce même siècle (Ribemont et al., 1997), et de la peinture d'histoire dont on pensait pourtant qu'elle s'était éteinte (Sérié, 2014). N'oublions pas aussi l'ouverture, en 1987, du musée d'Orsay qui sortit la peinture du 19^e siècle du musée du Louvre et lui offrit une existence propre en faisant d'elle un objet d'étude à part entière. L'ouverture du musée d'Orsay eut par ailleurs des répercussions sur les musées d'art de province qui redécouvrirent leurs fonds d'œuvres du 19^e siècle afin de les mettre en valeur. On assiste ensuite, sur le plan théorique, au développement d'approches qui viennent profondément bouleverser le grand récit de l'histoire de l'art de cette période. L'émergence des théories féministes et sur

le genre (Parker & Pollock, 1987; Pollock, 1988, 1999, 2003; Pollock & Turvey Sauron, 2007), l'interdisciplinarité avec l'anthropologie de l'art (Gell, 2009), et l'ancrage de l'histoire de l'art dans le cadre plus large de la culture visuelle et le développement d'une nouvelle iconologie (Mitchell, 2014, 1986) ouvrent de nouvelles perspectives. Soulignons enfin, sur le plan technique, l'apparition de reproductions, en couleur, des œuvres d'art du 19^e siècle ; cela est particulièrement intéressant pour notre concours. En effet, tous les écrits le concernant ont été produits alors que les copies des œuvres n'étaient qu'en noir et blanc et de piètre qualité. Il y a donc ici un élargissement du champ des possibles pour l'histoire de l'art du 19^e siècle que nous souhaitons mettre à profit pour revisiter notre concours et actualiser les connaissances le concernant. Cela est particulièrement vrai lorsqu'il s'agira d'aborder les causes de son annulation.

À l'énumération des raisons ayant conduit à l'annulation du concours, nous verrons que l'attention n'a été portée qu'aux considérations politiques et sociales, ou de positionnement du concours dans l'évolution de l'histoire de l'art du 19^e siècle. Or, bien que ces réflexions soient intéressantes, elles ne semblent pas épuiser la question. Il s'avère effectivement que le caractère éminemment politique du concours et la fonction politique que devaient remplir les œuvres produites nous permettent de l'aborder sous un autre angle, en mobilisant une anthropologie de l'art et de la théorie des images.

En effet, le Gouvernement provisoire de la Seconde République, en tant que commanditaire du concours, établit un cahier des charges auquel devaient répondre les artistes et ultimement les œuvres qu'ils devaient produire. Ce faisant, le Gouvernement provisoire apparaît donc comme agent social opérant et disposant d'intentions vis-à-vis de ce concours : il voulut doter la Seconde République d'une représentation symbolique pour remplacer la figure du roi déchu. Et s'il pensa que ce concours pourrait l'aider à atteindre cet objectif, c'est qu'il pensa que les œuvres produites auraient un pouvoir sur les citoyens français qui les regarderaient, celui de faciliter leur adhésion aux idéaux de la Seconde

République. Pourtant, à aucun moment les historiens ayant travaillé sur le concours ne se sont penchés sur les intentions et les agentivités que les œuvres véhiculèrent, ni sur le pouvoir qu'elles exercèrent sur ceux à qui elles étaient destinées. L'objet de ce mémoire sera donc double : réinterpréter ce concours en le sortant d'une vision purement sociale de l'histoire de l'art afin de proposer une nouvelle interprétation sur les raisons de son annulation.

Pour ce faire, nous convoquerons tout d'abord l'anthropologie de l'art en rappelant que les œuvres produites dans le cadre de ce concours l'ont été parce que des agents sociaux y ont placé des intentions au travers d'indices (Gell, 2009). Si ces agents ont placé des intentions dans des œuvres d'art, c'est qu'ils ont cru que ces œuvres auraient un pouvoir (Mitchell, 2014) et pourraient les aider à atteindre leurs objectifs politiques. Cependant, dans le cas de notre concours, le pouvoir que l'on attendait des œuvres n'a pas opéré, car le concours fut un échec et a été annulé.

Nous tenterons alors de démontrer que la décision du Jury d'annuler le concours et de ne désigner aucun gagnant s'assimila à un acte iconoclaste sur le plan symbolique et que toutes les œuvres présentées furent considérées comme des simulacres de république. Nous proposerons alors une nouvelle interprétation de cet échec en nous basant sur la critique du simulacre de Platon. Mais nous pousserons notre logique un peu plus loin pour tenter de démontrer que l'échec du concours était prévisible puisqu'il n'existait aucun prototype républicain auquel les œuvres produites pussent renvoyer, rompant ainsi le lien entre l'indice et le prototype, fondamental pour Gell, et qui rend dès lors les images inopérantes parce qu'incapables d'incarner la République.

CHAPITRE UN : QUE S'EST-IL PASSÉ ?

La Révolution de 1848 est indissociable de l'idéal égalitaire qui fut un de ses principaux moteurs (Agulhon, 1973a). Il nous semble donc primordial de présenter cet idéal et la façon dont il allait caractériser les relations entre le gouvernement et les Beaux-Arts. Effectivement, l'égalitarisme au lendemain de la Révolution irrigua l'ensemble du monde des arts dans ses relations avec l'État. La Révolution de 1848 ne fut donc pas qu'une révolution politique, elle fut aussi une révolution artistique au sens où elle sonna l'aboutissement d'un long processus au cours duquel les artistes exprimaient, depuis longtemps déjà, leurs frustrations quant au fonctionnement des Beaux-Arts en France. Effectivement :

La révolution, en fait, ne prit pas plus de court les artistes qu'elle ne se fit sans prémices perceptibles par l'ensemble de la société. Un climat quasi insurrectionnel régnait en effet au sein d'une large part de la communauté artistique depuis l'avènement de la Monarchie de juillet, et les déceptions qui s'en suivirent, lié à la volonté de presque tous les artistes de réformer le salon du Jury, voire de s'en débarrasser. (Georgel, 1998:16)

Ainsi, comprendre l'importance de l'égalitarisme dans les arts lors de la Révolution de 1848 implique nécessairement d'ancrer cette question dans une trame historique plus large et qui commence à partir de la Révolution de 1789.

1- L'aboutissement d'une longue marche pour l'égalité dans les arts

À l'aube de la Révolution de 1789, le principal défi qui se posa pour les artistes fut celui du contrôle de toute la chaîne des arts par l'Académie royale de peinture et de sculpture, fondée en 1648, et qui se trouvait alors aussi chargée de l'enseignement des arts. Par son caractère autocrate, elle entretenait un système de reproduction des élites artistiques hors de toute équité, tout en rendant les arts dépendants du patronage de l'État ; elle était à ce titre qualifiée de « Bastille

académique » (Bonnet, 2006:38). L'architecte et critique d'art Quatremère de Quincy (1755-1849) disait déjà de l'admission à l'Académie que si « (...) 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. »¹² Cet état de fait se répercutait par ailleurs sur l'admission au Salon : ce dernier se faisait sans jury. Mais l'absence de jury ne signifiait pas que l'accès au Salon fut complètement libre, bien au contraire, mais qu'« À l'époque où les expositions dépendaient exclusivement de l'Académie royale, toute sélection était inutile puisque les académiciens voyaient leurs œuvres acceptées par voie de privilège. » (Eitner, 1993:381)

La donne quant à l'organisation officielle des Beaux-Arts en France allait changer au lendemain du renversement de l'Ancien Régime. L'idée était que « (...) l'exposition publique annuelle des artistes, sans considération de titres, annulerait la tendance autoritaire de l'Académie. » (Bonnet, 2006:38). C'était chose faite sous la Constituante avec le Salon de 1791. Même si « (...) le décret ouvrant l'exposition à tous s'est fait tardivement. » (Jourdan, 1997:408), ce Salon fut le premier à admettre tout le monde. Mais au-delà du Salon, il fallait aussi une réorganisation institutionnelle des Beaux-Arts en France. C'est ainsi que le 8 août 1793, l'Académie royale des Beaux-Arts fut supprimée. On lui substitua, le 12 août 1795, l'Institut de France qui regroupa et unifia toutes les anciennes sociétés savantes et académies. Ce dernier n'allait cependant pas poursuivre cette démocratisation des arts initiée en 1791. En effet, l'ouverture à tous du Salon de 1791 s'était traduite non seulement par une multiplication du nombre d'œuvres exposées, mais aussi par une diminution de la qualité de celles-ci, au point que la critique l'accusa d'« entretenir la médiocrité qui ne doute de rien » (Jourdan, 1997:412), justifiant de ce fait la nécessité d'une sélection. C'est ainsi que naquit, en 1796, le Jury

¹ QUINCY Quatremère de, 1970 (1791), *Considérations sur les arts du dessin en France*. Genève : Slatkine Reprints, 98

² Ironie de l'histoire, de Quincy deviendra le plus grand tenant de l'Académisme au XIXe siècle. Horace Vernet parlant de son obstination en faveur de l'Académie le qualifiait de « tête de bronze ».

censé admettre ou refuser et évaluer les œuvres au Salon ; le Jury du Salon est donc « l'invention de la Révolution » (Eitner, 1993:381).

Dès sa création, le Jury fut « (...) composé d'artistes nommés par le gouvernement. Progressivement furent adjoints aux artistes des membres de l'administration du Musée. » (Chaudonneret, 1999:59). Sous le Premier Empire, le Jury allait devenir la Commission des juges, sans que son fonctionnement ne soit modifié puisque les membres de cette Commission étaient toujours nommés par le gouvernement (Chaudonneret, 1999:59). Cette nomination par le gouvernement des membres du Jury allait perdurer sous la Restauration : « En 1816, un jury de même type que celui mis en place sous l'Empire avait été constitué. L'article 3 de l'ordonnance du 22 juillet stipulait que le Conseil honoraire du musée, dont les membres étaient nommés par le roi, faisait fonction de jury (...) » (Chaudonneret, 1999:59). D'un point de vue institutionnel, l'Institut de France demeura stable jusqu'au 21 mars 1816, année où la classe des Beaux-Arts allait former une entité à part entière au sein de l'Institut sous le nom d'Académie des Beaux-Arts. Cette dernière reçut pour prérogative l'attribution du Grand prix de Rome et des Grands prix de peinture : « L'Académie dirige ces célèbres concours qui s'ouvrent au début de la carrière des artistes et assurent aux vainqueurs quatre années d'études élevées et libres en Italie et en Grèce (...) »³.

À l'exception du Salon de 1827 contre lequel il y eut eu une cabale, car « (...) il était donné pour sûr que le Jury avait exercé une censure. » (Chaudonneret, 1999:61), l'ensemble des jurys se révélèrent relativement libéraux. Cette tendance se maintint entre 1831 et 1840 où malgré des décisions perçues comme injustes à l'égard de l'émergence de nouveaux mouvements, comme le paysage, « (...) la grande majorité des artistes pouvaient exposer » (Chaudonneret, 1999:67). Il semble donc que l'instauration d'un jury après la Révolution, qui supposait donc une sélection des œuvres présentées au Salon, fut acceptée par les artistes sans trop de difficultés puisque les décisions de ce jury étaient perçues comme libérales

³ OLLENDORFF Gustave, 1855, *Traité de l'administration des beaux-arts*. Paris : P. Dupont, 128

et tolérantes. Le point d'achoppement semblait plutôt résider dans la composition du Jury et son ouverture à la nouvelle école romantique : « En 1830, peu d'artistes étaient hostiles à l'existence du Jury. Leur revendication portait, avant tout, sur sa composition dont certains souhaitaient qu'il fût élu par leurs pairs. » (Chaudonneret, 1999:62).

Après les Trois glorieuses et l'instauration de la Monarchie de juillet en 1830, le nouveau régime allait se révéler à l'écoute des doléances des artistes quant à la constitution du Jury. Il allait ainsi refuser de le nommer en attendant que les Assemblées d'artistes nouvellement créées lui fassent des propositions. Or, les artistes tergiversèrent, ils : « (...) demandaient un jury élu puis, quelques jours plus tard, un jury formé de membres de droit (...) auxquels seraient ajoutés quelques artistes élus. En octobre 1830, dans une Adresse au roi, ils proposaient finalement un jury composé d'artistes (...) élus par leurs pairs. » (Chaudonneret, 1999:64). Dans ce contexte, le gouvernement trancha : les membres de l'Académie des Beaux-Arts composeront le Jury. Conséquemment, en plus du Grand prix de Rome et du Grand prix de peinture, l'Académie récupérait dorénavant le Jury du Salon. Cette décision n'était pas pour calmer les artistes. En effet :

Les élections à l'Académie des Beaux-Arts se faisaient par cooptation. Le siège étant attribué à vie, les candidats à la dignité académique devaient attendre la mort d'un titulaire pour faire appuyer leur candidature par un académicien. Ce mode de sélection (...) avait l'inconvénient évident de perpétuer un esprit de corps sclérosant, le choix ne se portant pas, bien souvent, sur le candidat le mieux doué (...), mais sur celui qui offrait le plus de conformité avec l'idéologie esthétique de l'Académie. (Bonnet, 2006:41)

Par ailleurs, avec ce nouveau régime, il en était fini du jury libéral qui avait caractérisé les décennies précédentes :

Le nouveau régime mit l'autorité entre les mains d'hommes de métier à l'esprit conservateur, qui se donnaient pour mission de résister aux tendances modernes (...). À partir de cette époque, les décisions des jurys prirent un caractère partisan et visèrent à

l'exclusion systématique de certains artistes ou de certaines tendances artistiques. (Eitner, 1993:382)

À titre d'exemple, lors du Salon de 1846, sur plus de 5000 œuvres soumises, seulement 2412 furent acceptées, soit moins de 50% (Eitner, 1993:382). Or, si les artistes avaient su s'accommoder auparavant d'un jury non élu, mais qui dans la pratique se révélait libéral en faisant preuve d'ouverture d'esprit et de tolérance lors du Salon, il était hors de question qu'ils tolèrent un jury non élu qui en plus pratiquait la censure.

2- La Révolution de février 1848 : de l'égalitarisme dans les arts

Deux documents, publiés juste avant la Révolution de 1848, témoignent d'un milieu artistique sous pression et en attente de changement : *De l'oppression dans les arts et de la composition d'un jury d'examen pour les ouvrages présentés au Salon de 1847*⁴, rédigé par Louis-Clément de Ris⁵ (1820-1882) et publié en janvier 1847 ; et *De l'exposition et du Jury*⁶, rédigé par un comité composé toujours du même de Ris, de Fernand Boissard⁷ (1813-1866), de Philippe-Auguste Jeanron⁸ (1808-1877), de Frédéric Villot⁹ (1809-1875), et publié à peine deux semaines avant la proclamation de la Seconde République le 24 février 1848.

Intitulé *De l'oppression*, le premier document s'adressait aux membres du Jury et de l'Académie. Il constituait un appel à réformer le mode de sélection des membres du Jury du Salon :

⁴ RIS Clément-Louis de, 1847, *De l'oppression dans les arts et de la composition d'un nouveau jury d'examen pour les ouvrages présentés au salon de 1847*. Paris : Paul Masgana éditeur.

⁵ Secrétaire de la Société nationale des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs

⁶ RIS Clément Louis de, Fernand Boissard, Philippe-Auguste Jeanron, Frédéric Villot, 1848, *De l'exposition et du Jury*. Paris : Ferdinand Sartorius.

⁷ Peintre reconnu de son temps

⁸ Peintre, républicain radical, qui sera nommé à la Direction générale des Musées nationaux par le gouvernement provisoire de la Révolution de 1848

⁹ Graveur et ami d'Eugène Delacroix

His central proposal was that the Salon jury be elected by artists themselves who would name ten from the Academy and ten outsiders. This would break the monopoly of the Academy in two ways, because the Academicians themselves would be subjected to the annual vote, and more radically because artists at large would have a voice. (Herbert 2002:32)

Il est inutile de préciser que l'Académie et le Jury rejetèrent ce document qu'ils perçurent comme une menace à l'encontre de leurs prérogatives : "In 1847 the Jury ignored *De l'oppression dans les arts*, which was, of course, an attack upon them, and indulged in another series of disputed rejections (...)" (Herbert 2002:33) Ce refus allait tout naturellement se répercuter quelques mois plus tard sur le déroulement du Salon de 1847. Comme l'explique Marie-Claude Chaudonneret : "Discontent had come to a head in the run-up to the 1847 Salon, when a group of painters and sculptors had refused to exhibit in order to avoid what they regarded as the unjustifiable affront of rejection (...)" (Chaudonneret, 1987a). Chaudonneret complètera son propos en citant les écrits du critique d'art Théophile Thoré (1807-1869), qui prit en 1849 le nom de William Bürger :

Nous sommes au 25 juillet dans le royaume des arts. De mémoire de critique, on n'avait jamais vu pareille insurrection contre le Jury patronné par la Liste civile. Mais aurons-nous les trois glorieuses journées qui assureront la victoire et promettent aux artistes la meilleure des républiques ?¹⁰

De l'exposition et du Jury, le second document publié en 1848, changeait la donne puisqu'il ne s'adressait plus cette fois-ci à l'Académie, mais directement aux artistes, et sur un ton sans vergogne qui illustrait bien une grogne qui allait en s'accroissant :

(...) its broad attack on the current regime surely came from the preceding months of anxious discussion among many artists. Most of the chapter is a detailed chronology of artists' exhibitions in Paris and their vicissitudes, beginning in the fourteenth century and

¹⁰ BURGER William, 1868, *Salons de Théophile Thoré. 1844, 1845, 1846, 1847, 1848*. Paris : Le Constitutionnel, 409.

continuing to 'the most disastrous époque for the fine arts, that which followed the July Revolution'. This historical account is framed at beginning and end by a sustained argument that condemns the tyrannical power that, 'ignorant or blind', rules over a whole 'corporation' of society for whom the Salon is the principal outlet. Public exposure is vital for artists and yet is thwarted by reactionary juries; private exhibitions have not been an adequate substitute for the Salon. (Herbert 2002:34)

Ce document apparut aussi nettement plus radical dans ses propositions que le document de 1847. En effet, il réclamait l'abolition pure et simple du contrôle du Salon par l'Académie : "The essential conservatism of this proposal was disguised by its most radical feature, for it would remove the Academy's control of the Salon." (Herbert 2002:35), un jury composé uniquement d'artistes : "The other chief demand, equally radical, was that only painters would judge painters, only sculptors would judge sculptors, etc." (Herbert 2002:35), et enfin une réorganisation dans le traitement des œuvres présentées : "To ensure equal treatment, the Jury would proceed by the entrants' names in alphabetical order, no longer by genre (landscapes, portraits, etc.)." (Herbert 2002:35).

Il ne fait aucun doute que les doléances des artistes furent écoutées par le Gouvernement provisoire suite à la proclamation de la Seconde République le 24 février 1848. À certains égards, les changements demandés vinrent très rapidement et dépassèrent même les demandes initiales des artistes : « Il ne s'était pas écoulé une semaine depuis la proclamation de la République que déjà une double victoire venait d'être remportée par les artistes : non seulement le Salon serait libre, mais encore la mise en place des œuvres (donc leur mise en valeur) ne dépendrait plus que d'eux ! » (Georgel, 1998 : 19). Ainsi, il n'était plus seulement question de disposer d'un jury nommé par les artistes, mais de tout simplement ne plus avoir de jury ! C'est Ledru-Rollin qui ordonna ces changements et il chargea Jeanron (le même qui corédigea *De l'exposition et du Jury* et qui avait, entre-temps, été nommé à la Direction générale des Musées nationaux) des modalités de leur mise en pratique :

A painter named Jeanron, organized a Salon, the first ever without a jury, on 15 March. He was a friend of the Minister of the Interior, Ledru-Rollin, and for a while the Minister took a direct hand in patronage. It was Ledru-Rollin, leader of the Left in February, who agreed to a Salon without judges ; and later, in April, it was he who chose an unknown artist called Chenavard to decorate the Panthéon. (Clark, 1973 : 50)

Il n'en demeure pas moins que tous ces changements, bien que nécessaires aux yeux des artistes, s'avérèrent insuffisants. Effectivement, la période révolutionnaire qui précéda la Seconde République fit considérablement chuter les commandes d'œuvres d'art, on s'attendait alors à ce que l'État passât commande d'œuvres afin d'assurer du travail aux artistes qui leur permette de vivre. En effet : "With the disappearance of traditional purchasers and the accumulated hardships experienced in the long crisis preceding 1848, artists turned towards the state." (Chaudonneret, 1987a:62)

Cette situation n'est pas différente de celle qui prévalait auparavant et la Seconde République n'allait pas déroger à la longue tradition de patronage des Beaux-Arts par l'État en France. En ce sens, la Révolution de 1848 ne bouleversa pas le rapport traditionnel de l'État aux Beaux-Arts. Gustave Ollendorff (1850-1891), dans son introduction à son *Traité de l'administration des Beaux-Arts*, traça une longue rétrospective des relations entre l'État français et ceux-ci¹¹. Ce rapport fut celui d'un patronage qui émergea parallèlement à l'affirmation au 17^e siècle de l'État moderne comme forme d'organisation politique dominante. Ce patronage fut alors instrumental et utilitariste : les Beaux-Arts permirent à l'État d'asseoir son pouvoir et son autorité et de montrer sa puissance politique en promouvant l'émergence de ce que l'on appela l'art national. Ce patronage ne fut cependant pas nécessairement despotique, bien au contraire. L'Académie royale de peinture et de sculpture, si souvent décriée, fut par exemple celle qui à ses débuts permit de sortir les Beaux-Arts du carcan étroit et bureaucratique de leur soumission au Parlement. Elle fut donc l'organisation qui libéra et émancipa les Beaux-Arts,

¹¹ OLLENDORFF, *op.cit.*, 16

initialement du moins. Ce n'est donc pas le patronage de l'État en soi qui pose problème, mais ce qu'Ollendorff appelle « Les excès de la protection, (...) l'intervention du bon plaisir royal dans la production des auteurs et jusque dans les détails de l'exercice de l'industrie. »¹² Ce patronage allait se perpétuer après la Révolution de 1789 (vote d'avances aux artistes, création de nombreuses institutions (comme le Museum des arts et le Conservatoire des arts et métiers), la revalorisation de l'École française de Rome...etc. sous la Convention) ainsi que sous le Premier Empire et la Restauration :

Sous l'Empire, un système cohérent d'encouragement à l'art vivant fut donc mis en place : à l'issue du Salon, étaient attribuées aux peintres et aux sculpteurs des commandes et des acquisitions, ainsi que des médailles. Cette action fut poursuivie, et amplifiée, sous la Restauration. (Chaudonneret, 2007:4)

La Monarchie de juillet ensuite qui, par sa volonté de « (...) donner à l'art une direction exclusivement historique et nationale. » (Rosenthal, 1914:12) allait créer le Musée de l'histoire de France, exemplifiant ici encore le patronage des Beaux-Arts par l'État par les nombreuses commandes qu'allait nécessiter la création de ce musée. Lors de la Révolution de 1848, les artistes souhaitaient donc simplement s'assurer que l'État allait poursuivre sa tradition de patronage des Beaux-Arts. Et ce dernier allait tenter de donner suite à leurs doléances, d'autant plus qu'elles allaient lui permettre de répondre à un double objectif.

Premièrement, réaffirmer sa pleine adhésion au principe d'égalité qui devait dorénavant prévaloir dans toutes les commandes artistiques :

Une fois la liberté du Salon proclamée, il restait au gouvernement provisoire à satisfaire une seconde revendication commune sinon à l'ensemble des artistes, du moins à nombre d'entre eux : que l'État ne passât plus commande d'une œuvre (...), sans qu'il ait été choisi au terme d'un concours. C'était demander que fût appliqué au domaine artistique le principe de l'égalité qui devait triompher en politique. (Georgel, 1998:27)

¹² *Id.*

Deuxièmement, utiliser son rôle de patronage des arts pour tenter de résoudre des problématiques d'ordre politique. En effet, l'État allait se montrer utilitariste : la promotion de l'égalitarisme dans les arts allait aussi être le moyen par lequel l'État allait chercher à réinventer sa représentation en remplaçant la figure du roi alors que la France venait de passer d'une monarchie constitutionnelle à une république ; bref, faire d'une pierre deux coups. En effet :

Ledru se montrait fort habile. Tout en donnant satisfaction aux artistes (...), il résolvait, ou tentait de résoudre, un problème politique, celui de la représentation visuelle de la République. La Révolution de 1848 venait d'abattre la monarchie et de la remplacer par la République, devait en effet changer l'image officielle de l'État. (Georgel, 1998:28).

C'est donc dans cette perspective qu'il faut comprendre l'organisation en 1848 du Concours pour la composition de la figure symbolique de la République, celle d'un concours égalitaire qui devait en même temps permettre à la Seconde République d'acquérir une représentation symbolique.

3- La Seconde République et sa problématique symbolique : comment représenter l'État ?

L'assise du pouvoir républicain dans toute la France suite à la Révolution de 1848 passait nécessairement par la capacité de la République d'être « vue » dans toute la France, d'être constatée. En effet, le simple déroulement d'une révolution à Paris ne garantissait pas nécessairement l'adhésion de tout le pays à cette Révolution. La République devait donc pouvoir se représenter visuellement pour exister, c'est-à-dire passer d'une existence sur le fond, à une existence sur la forme. À ce titre, la Seconde République fut pressée et animée par un sentiment d'urgence ; elle voulut avant tout sécuriser ses assises en s'assurant que l'élan et la ferveur révolutionnaires n'allaient pas se tarir. Il s'agissait, en effet, de ne pas répéter l'erreur de la Révolution de juillet en 1830 qui avait été confisquée par un

monarque et avait échoué (Georgel, 1998). Ainsi, la Seconde République allait rapidement chercher à s'incarner dans des symboles :

Conscient de l'impérieuse nécessité de révolutionner les symboles politiques et non de la moins impérieuse nécessité d'en contrôler le contenu, le gouvernement provisoire devait agir vite : il encouragea la plantation d'arbres de la Liberté, manière de perpétuer l'euphorie conciliatrice des premiers jours, décida le maintien du drapeau tricolore, manière aussi d'affirmer la continuité de la nation et d'écartier le spectre rouge de la Sociale (...) (Georgel, 1998:31)

Maurice Agulhon arrive au même constat : « La forme usuelle de célébration républicaine par emblème était en effet l'arbre de la liberté, arbre véritable, ou, à défaut, simple mât, au sommet duquel on perchait un bonnet phrygien de fer-blanc, acheté à la ville voisine. » (Agulhon 1973:9). Mais très rapidement, l'on commença déjà à sentir l'insuffisance de ces symboles. À ce titre, la description que fit le journaliste Paul Mantz (1821-1895) de la procession funéraire des révolutionnaires martyres de 1848 qui devaient être enterrés sous la Colonne de juillet¹³, est éloquent :

On avait cependant fait construire une sorte de char allégorique qui devait, disait-on, porter les vivants symboles de la démocratie. Longtemps nous l'avons attendu (...) Le style de ce véhicule, sans forme et sans grandeur, n'était pas de nature à faire aimer la République (...) L'ornementation ne dissimulait guère la laideur et la gaucherie de l'armature. Des drapeaux tricolores aux quatre coins, au milieu une charrue à demi cachée par des branches vertes, au-dessus une main de justice menaçant le ciel, et la lance des batailles, et l'olivier pacifique, voilà les éléments un peu surannés qu'avait mis en œuvre l'ordonnateur de la fête (...) On applaudissait du fond du cœur ces grandes idées de fraternité, de droit et de travail que symbolisait sa décoration, mais la forme était partout blâmée (...) ¹⁴

En ce sens, face à ce constat, rien ne saurait remplacer la force et la puissance d'une représentation symbolique figurée qu'il fallait inventer.

¹³ Monument construit en commémoration de la révolution de juillet 1830

¹⁴ MANTZ Pierre. 27 avril 1848. *L'Artiste*.

Or, sur ce terrain, la République pâtit d'un net désavantage vis-à-vis de la Monarchie. En effet, avec la Révolution de 1848, l'État français passait d'une représentation incarnée par la figure du roi, c'est-à-dire d'un pouvoir personnalisé, à une représentation à inventer, puisque la République est par définition impersonnelle : « Tant qu'il y avait des rois, même des "rois citoyens"¹⁵, leur effigie servait à visualiser l'État ; la monarchie renversée, il fallait inventer une visualisation de l'État anonyme. » (Agulhon, 1979a).

Mais là encore, cela était insuffisant. Effectivement, la République n'était pas qu'un système politique à représenter, elle se voulait aussi porteuse de valeurs et de principes démocratiques, c'est-à-dire d'un certain idéal politique. À ce titre, sa représentation ne devait pas se contenter de figurer la République, elle devait aussi d'être capable d'incarner son idéal :

La figure symbolique de la République devait remplacer l'image du roi dans les actes officiels et les lieux publics, mais à ce rôle purement institutionnel s'ajoutait, pour cette "image", celui de résumer un idéal politique qu'elle contribuerait ensuite à diffuser à des fins de propagande et d'éducation (...) (Georgel, 1998:31)

Cette personnification qui symboliserait tant la République que son idéal, c'est une femme qui allait l'incarner, plus précisément celle qu'on appelle tout d'abord « la déesse » :

Tout, en février 1848, prédisposait au retour de celle que le peuple appelait "La Déesse" : rapidité avec laquelle le gouvernement provisoire avait tenu à affirmer de l'Hôtel de Ville sa volonté de restaurer la République, rapidité dictée par la malheureuse expérience de juillet 1830 où, à force de tergiversations, la révolution avait été confisquée par un roi, l'exubérance de la rue, le cortège de fêtes et de cérémonies qui accompagnait la ferveur républicaine, la totale liberté d'expression. (Georgel, 1998:30)

¹⁵ Le roi déchu Louis-Philippe n'était pas Roi de France, mais Roi des Français. Il fut le second monarque à porter ce titre avec Louis XVI (après 1791). Cette subtilité vient du fait que le Roi ne tient plus sa légitimité de Dieu, mais du peuple, d'où l'emploi par Agulhon du terme « rois citoyens ».

Mais de quelle déesse s'agit-il ? De la « déesse Liberté » ? C'est en effet ainsi qu'elle fut nommée dans le poème de Baudelaire *Le crépuscule du soir* et qu'Agulhon commente : « Revoilà donc cette « déesse », allégorie ou fantôme, image que le non-militant lui-même associe naturellement aux lumières de la fête-révolution » (Agulhon, 1979a:88). À moins que cela ne fût la « déesse raison » ? Agulhon lui-même semble ne pas être certain : « L'allégorie féminine de la République représente avant tout la déesse raison (...) » (Agulhon, 1976). Albert Boime offre, quant à lui, d'expliquer l'incarnation féminine de la République par une rhétorique marxiste. Selon lui, les valeurs et les principes portés par la République étant considérés comme féminins en raison des stéréotypes de genre bourgeois, il était tout à fait normal que l'incarnation de la République soit féminine :

The fall of Louis-Philippe and the rise of the Second Republic entailed a cultural shift from the iconic representation of the father king toward a feminized abstraction standing for collectivity. The rethoric of the new society selflessness, compassion, and maternal protection, and consistent with bourgeois gender types the impersonal female allegory most closely approximated these attributes. Although still denied her political and civil liberties in actuality, woman advances from the incarnation of simple virtues and qualities to the personification of the whole nation. (Boime, 2007:35)

Mais quelle forme prenait cette incarnation féminine de la République ? Lors de l'émergence de la République au 19^e siècle, l'allégorie féminine censée la représenter était une allégorie vivante. En effet, craignant le développement d'une idolâtrie républicaine qu'une représentation picturale ou objectifiée de l'allégorie féminine de la République aurait permise, l'on préférait plutôt choisir un peu partout en France des femmes vivantes que l'on parait du bonnet phrygien afin de les faire acclamer par le peuple dans les rues des villes et des villages. Mais très vite, les révolutionnaires de 1848 allaient se distancer de l'allégorie vivante.

Certes, la Seconde République se voulut égalitaire, mais elle se présentait aussi comme maternelle et compassionnelle (pour reprendre les termes susmentionnés

de Boime). Elle s'opposa donc, en de très nombreux points, à la Première République, marquée par la Terreur, et que les révolutionnaires de 1848 voulaient absolument faire oublier. Or, « (...) l'exhibition d'une « Déesse » fait partie (...) — au même titre que la guillotine politique, la guerre révolutionnaire, et l'emprunt forcé — de cette portion « terroriste » de l'héritage républicain que la II^e République rejette » (Agulhon 1973:11), et d'ajouter encore : « L'allégorie vivante n'est pas appréciée de la Seconde République, car elle fait trop Terreur de 93. On lui préfère l'allégorie picturale ou objectivée, plus stable, de face, et moins belliqueuse » (Agulhon, 1976). Par ailleurs, l'allégorie vivante se heurtait à l'impossibilité d'être multipliée, car elle dépendait toujours de la présence d'une femme qui accepterait de se parer des ornements républicains et d'être présentée au public. Or, la capacité de la République à asseoir son pouvoir dépendait aussi de sa capacité à diffuser massivement, et dans toute la France, sa représentation. Ainsi, l'impératif d'une allégorie féminine qui soit aussi picturale ou objectivée se trouvait doublement motivé : par l'effacement du souvenir de la Terreur d'abord, pour des raisons d'assise du pouvoir républicain dans toute la France ensuite.

Nous l'avons dit plus haut, la Seconde République était pressée, mais elle avait surtout la volonté de durer et de s'inscrire durablement dans le temps. Ainsi, les premières représentations picturales ou objectivées furent des représentations que nous pourrions qualifier d'éphémères, car elles étaient fabriquées en matériaux de piètre qualité pour répondre à une demande pressante. Mais très vite, l'urgence se fit sentir de passer à des matériaux plus nobles et plus durables afin d'assurer une pérennité dans le temps :

On voit bien les caractères généraux de ce nouveau régime. D'abord il dure, il se veut définitif, et il réussit à l'être ; il a la volonté et le temps d'implanter des signes solides, de substituer le « granit » au « plâtre » et (plus prosaïquement) la fonte bronzée au papier peint ou à la terre cuite. (Agulhon 1973:18)

La Seconde République allait donc rapidement être amenée à s'interroger sur sa représentation afin d'assurer sa pérennité. D'une représentation purement

symbolique au début, elle devait passer à une représentation vivante, puis figurée, capable d'incarner l'idéal qu'elle représentait. Enfin, cette représentation se devait d'être fixée durablement dans le temps. Or, un tel objectif ne se limitait pas à la durabilité des matériaux employés, mais allait aussi être l'occasion d'une réflexion de fond. En effet, si la représentation figurée de la République se devait d'être durable et pérenne, il fallait alors réfléchir aux moyens d'aller au-delà de la simple représentation féminine, mais bien de l'accompagner d'attributs censés représenter l'idéal républicain qu'elle incarne :

Pour passer de l'allégorie fixe en matériaux provisoires à l'allégorie fixe défiant le temps, il fallait du temps précisément, des ressources financières aussi, et puis un projet réfléchi : quel langage faire parler l'effigie nouvelle ? et d'abord quelle physionomie lui choisir ? quel caractère (moral) et quels attributs (didactiques) lui donner ? C'était une affaire d'État. (Agulhon, 1979a:97)

Et c'est bien l'État qui va se charger de cette besogne avec l'organisation du Concours de 1848.

4- Le Concours de 1848 : figure de la République et égalitarisme

Le Concours de 1848 fut ce qui allait permettre, d'un côté, à la République d'acquérir une représentation symbolique pouvant être largement diffusée à travers toute la France, et de l'autre, d'affirmer son adhésion à l'idéal égalitaire dans les arts tel qu'il était promu par l'esprit de la Révolution de 1848.

C'est lors d'un appel aux artistes publié le 18 mars 1848 dans *Le Moniteur universel* que le concours fut lancé. L'appel aux artistes stipulait que les esquisses devaient être déposées à l'École des Beaux-Arts du 1^{er} au 5 avril 1848, qu'une exposition publique de celles-ci se tiendrait du 5 au 8 avril, et qu'un jury choisirait trois esquisses qui devraient être reproduites en grand avant l'évaluation finale. Dans un avis aux artistes publié dix jours plus tard, il fut précisé que la date pour

la soumission des esquisses était décalée au 10 avril et que l'exposition publique de celles-ci se tiendrait plus tard, du 25 au 30 avril.

Il semble cependant y avoir quelques confusions quant au déroulement du concours. Chaudonneret parle d'une exposition publique des esquisses ouvrant le 27 avril (Chaudonneret, 1987b:27). Boime mentionne de son côté une exposition des esquisses du 17 avril au 2 mai avec une réunion du Jury du 10 au 13 mai pour choisir les finalistes (Boime, 2007:36) alors que Chaudonneret mentionne plutôt deux réunions séparées du Jury qui se seraient tenues les 10 et 13 mai (Chaudonneret, 1987b:28). Étudions plus en détail ce qui caractérisa le Concours de 1848.

a- Doter la République d'une figure symbolique

Les révolutionnaires de 1848 firent face à plus de défis que ceux de 1789. Ils devaient non seulement renverser la Monarchie de juillet, mais devaient en plus s'assurer de ne pas recréer l'échec que fut la Première République tout en s'éloignant de la violence qui caractérisa la Terreur (Agulhon, 1975). Les révolutionnaires de 1848 souhaitaient donc une rupture d'avec le passé et une régénération de la société et du peuple sans que celles-ci ne soient belliqueuses. En ce sens, si l'État souhaitait faire appel à un concours artistique pour créer la figure symbolique de la République, c'est qu'il croyait en la capacité de l'art de mener à bien cette mission :

In 1848, the government revived a utilitarian conception of art as 'regenerative and moral' (according to the expression used during the Revolution). Restored by republican ideas, art was to work for social improvement. It was thus necessary to encourage and expand artistic production. (...) there are parallels in choice of subject matter and their programs' intentions in glorifying the new power and its ideals. (Chaudonneret, 1987a:60)

Mais cette convocation de l'art pour régénérer le peuple n'était pas nouvelle. Déjà en 1789, l'art fut mis au service des intérêts révolutionnaires (Jaume, 2015). Il n'est donc pas anormal que les révolutionnaires de 1848 procédassent de la même façon ; le Concours de 1848 devenant alors un outil de propagande au service des idéaux promus par la Seconde République :

Apart from these practical considerations, there was a further reason to create a symbol of the Republic - the portrait of the new regime was to fulfil a commemorative and, more importantly, an educational and propagandist role. Something was needed to promote republican ideas, to establish a sense of national identity and to spread it in a way accessible to the greatest number. (Chaudonneret, 1987a:66)

Fait inusité, le concours ne contenait aucune instruction autre que la taille maximale que pouvait faire l'esquisse qui allait être présentée dans un premier temps, soit soixante-treize centimètres, tout au plus. Cette unique instruction témoignait peut-être d'une volonté de placer toutes les œuvres sur un pied d'égalité conformément aux idéaux de la Seconde République. Elle demeura cependant aussi ce qui dérouta, comme nous le verrons, beaucoup d'artistes qui s'attendaient à davantage d'instructions pour orienter leur travail.

b- Appliquer au concours l'idéal égalitaire de 1848

La première caractéristique du concours consista dans son ouverture à tous sans condition de titre ou de formation artistique : "(...) calling on all categories of artist gave practical form to the principle of fraternity held in such esteem by the quarante-huitards." (Chaudonneret, 1987a). Et Boime d'ajouter :

In 1848 the administration of the Provisional Republic wished to demonstrate its unbiased attitude to the artists ; (...) The turnout for the contest was astonishing. There was at least five hundred participants, including representatives of every major contemporary school. Academics, Romantics, Barbizon artists,

Relasits, and independent of every stamps submitted sketches for this contest. (Boime, 1971: 66)

Boime en 2007 précisa davantage son propos sur l'ouverture du concours dont l'objectif était d'encourager "(...) a full range of painters in France (native and foreign born) This enabled independents to compete on the same grounds as the academicians and their disciples."(Boime, 2007:36)

Boime souligne ici un point important, celui de l'ouverture du concours aux artistes étrangers. En effet, bien que ce concours fut avant tout destiné à doter la France d'une figure symbolique de la République, de nombreux artistes militèrent afin qu'il ne soit pas réservé aux seuls artistes français, toujours dans cette même perspective égalitariste : "(...) douze peintres et deux sculpteurs envoient le 26 mars une pétition au directeur des Beaux-Arts pour solliciter, au nom de l'égalité et de la fraternité, la participation des étrangers à la compétition." (Chaudonneret, 1987b:26). Cette demande fut acceptée.

L'autre caractéristique qui démontra une volonté de voir ce concours traduire l'esprit égalitaire de 1848 concerne la nomination du Jury du concours. Les artistes demandèrent en effet le droit d'élire eux-mêmes ce jury, et que celui-ci ne soit composé que d'artistes (Chaudonneret, 1987b:26) ; ils durent cependant se résigner tout en obtenant quand même un compromis : les artistes purent élire leurs propres représentants dans un jury mixte dont les autres membres seraient des hommes politiques nommés par la direction des Beaux-Arts (Chaudonneret, 1987b:26). C'est ainsi que les artistes élurent comme membres du jury Jean-Auguste-Dominique Ingres, Léon Cogniet, Paul Delaroche, Eugène Delacroix, Alexandre-Gabriel Decamps, Tony Robert-Fleury et Jean-Victor Schnetz. On remarque que les membres du Jury élus par les artistes sont des figures de compromis ; il n'y pas de personne aux idées tranchées et on a confiance dans leur impartialité : Ingres et Delaroche sont des « vieux sages » qui ont démontré leur ouverture aux approches nouvelles (ils incarnent l'Académie ouverte), Delacroix est aussi une figure tolérante. Les autres membres non artistes furent

Charles Blanc, Ferdinand Flocon, Alphonse de Lamartine, Félix Pyat, Étienne Arago, et Théophile Thoré. Cette volonté des artistes de pouvoir élire ceux qui les jugeraient était intrinsèque à cet esprit égalitaire caractéristique de 1848. Elle visait à sortir les arts d'une vision hiérarchique où les artistes étaient soumis, comme nous l'avons vu, au bon vouloir de l'Académie depuis 1830 concernant le Jury du Salon. Pierre Vaisse évoque parfaitement cette importance qu'acquiert le principe démocratique dans le cadre des relations entre le monde des arts et le gouvernement de la Seconde République :

Tout ce mouvement avait eu lieu au nom de la démocratie, plus précisément au nom du principe électif, qui en était le critère et le garant. On sait ce que furent les luttes pour la conquête ou l'élargissement du droit de vote dans la première moitié du XIXe siècle. La volonté de faire triompher en tout et partout ce principe caractérise l'esprit du temps. (Vaisse 1985:9)

Pour terminer, le dernier point actant l'importance de l'égalitarisme lors du Concours de 1848 fut sans aucun doute le fait que les esquisses durent être anonymes ; il était alors impossible de savoir qui était l'auteur de telle ou telle esquisse, garantissant ainsi un égal traitement par le Jury des maîtres et des novices. En effet : "The government, wishing to demonstrate its absolute impartiality, required that entries bear numbers rather than names of their authors. Contemporaries could therefore refer to the entries only by numbers (...)" (Boime, 1971:68). Ainsi, il n'existait plus de risque qu'un peintre connu soit favorisé par le Jury ou la critique. Chaudonneret offre une explication plus complète. En fait, le règlement précisait que les artistes devaient remettre leurs esquisses avec un signe et une devise, mais que c'est suite aux plaintes de ces derniers que la devise fut remplacée par un numéro (Chaudonneret, 1987b:25).

5- Causes de l'échec du concours

Le concours n'atteignit pas les résultats escomptés au regard des objectifs fixés par le gouvernement de la Seconde République puisqu'il fut annulé le 23 octobre 1848 par le Jury sans qu'aucun gagnant ne soit désigné. On distingue plusieurs raisons qui expliquèrent cet échec. Tout d'abord, l'amateurisme du Jury en tant que tel, en lien avec l'esprit égalitaire et ouvert du concours qui fit qu'une énorme quantité d'œuvres fut présentée. Ensuite, l'absence d'instructions claires quant à ce qui était attendu, l'obsolescence de l'allégorie, alors que le XIX^e siècle fut celui du réalisme triomphant, et la médiocrité de ce qui fut présenté.

a- Un jury désordonné

Le déroulement des délibérations du Jury illustre selon nous déjà le chaos dans lequel ce concours allait se retrouver. Une première rencontre du Jury eut lieu le 10 mai 1848. Fait inusité, seuls les membres du Jury qui avaient été élus par les artistes (et qui étaient donc artistes eux-mêmes) furent présents, démontrant ainsi peut-être le désintérêt de l'autre partie du Jury pour ce concours. En effet, aucun des autres membres, hommes politiques ou hommes de lettres, ne fut présent, à l'exception de Jeanron. Le ministre de l'Intérieur, président du Jury, se fit quant à lui remplacer.

Déjà le Jury dut gérer une première problématique qui était inhérente à l'esprit même du concours : l'égalitarisme de celui-ci et l'absence de sélection ou de discrimination dans l'accès au concours. Cela avait pour conséquence fâcheuse qu'une quantité faramineuse d'œuvres fut présentée :

On avait refusé toute sélection, si bien que les bons tableaux étaient écrasés par la médiocrité et l'extravagance de beaucoup d'autres. Le Jury fut obligé de procéder par élimination successive : exclusion des plus faibles, choix de cent vingt-cinq esquisses puis de cinquante-huit. Parmi ces dernières, aucune ne

dut s'imposer puisque Delaroche proposa de retenir non trois, mais vingt esquisses à partir desquelles serait commandé un grand tableau, moyennant une indemnité de cinq cents francs, somme très peu importante pour une peinture de plus de deux mètres de haut. Ce fut accepté à l'unanimité. (Chaudonneret, 1987:28)

L'on passait alors de trois finalistes initialement prévus à vingt, et une première liste de finalistes fut publiée. Question intéressante : le passage de trois à vingt finalistes est présenté par Chaudonneret comme un moyen de pallier la médiocrité des esquisses qui furent présentées. Mais est-ce vraiment le cas ? Cette augmentation du nombre de finalistes ne pouvait-elle pas aussi traduire une incapacité du Jury à choisir, trancher, donc discriminer dans le cadre d'un concours qui se voulait égalitaire ? Par ordre de suffrage, les artistes désignés furent : Hippolyte Flandrin, Henri-Pierre Picou, Charles Landelle, Dominique-Louis Papety, Félix Fossey, Jean-Léon Gérôme, Sébastien-Melchior Cornu, Paul-César Gariot, Alfred-Thompson Gobert, Henri-Joseph-Armand Cambon, Louis-Charles-Auguste Steinheil, Henri-Édouard Massy, Auguste Hesse, Jean-Auguste Marc, Charles Jalabert, Narcisse Diaz de la Pena, Jean-Baptiste-Auguste Leloir, Alexandre Hesse, Honoré Daumier, Raymond Balze.

Pour une raison inconnue, le Jury se réunit de nouveau le 13 mai. Chaudonneret émet l'hypothèse que le ministre de l'Intérieur, absent à la rencontre du 10 mai et insatisfait du choix des finalistes retenus, demanda au Jury de se réunir de nouveau (Chaudonneret, 1987b : 28). Il y eut donc une deuxième rencontre le 13 mai, rencontre à laquelle le ministre fut cette fois-ci présent. Une deuxième liste de finalistes fut publiée avec de nouveaux noms et un nouvel ordre de suffrage : Hippolyte Flandrin, Henri-Pierre Picou, Félix Fossey, Sébastien-Melchior Cornu, Henri-Joseph-Armand Cambon, Henri-Édouard Massy, Auguste Hesse, Jean-Baptiste-Auguste Leloir, Alexandre Hesse, Honoré Daumier, Raymond Balze, Charles Landelle, Alfred-Thompson Gobert, Jean-Auguste Marc, Charles Jalabert, Hippolyte-Dominique Holfeld, Jean-Léon Gérôme, Paul-César Gariot, Louis-Charles-Auguste Steinheil et Dominique Papéty. Enfin, une liste de cinq finalistes

supplémentaires qui devaient pallier d'éventuels désistements fut aussi publiée : Diaz, Jules-Claude Ziegler, Signol, Adrien Guignet, et Jean-Baptiste Guignet.

L'exposition des esquisses des finalistes et des cinq suppléants fut réalisée du 29 mai au 1^{er} juin 1848. Ils eurent par la suite jusqu'au 15 septembre, puis jusqu'au 1^{er} octobre pour remettre leur œuvre finale. À ce titre, Flandrin fit défection du concours (et fut remplacé par Diaz), et Daumier ne remit jamais son œuvre finale, de sorte que c'est 19 figures de la République qui furent présentées au Jury pour le vote final : "As a result of Flandrin's defection and Daumier's dropping out, the final lineup consisted of only eighteen of the original finalists; the addition of Diaz made the total nineteen." (Boime 1971:70). Ces défections soulèvent des questions intéressantes. Sans avoir la prétention de vouloir y répondre ici, elles méritent d'être posées : l'augmentation du nombre de finalistes de trois à vingt a-t-elle eu pour effet de décourager les artistes à la réputation déjà établie et qui avaient d'autres ressources leur permettant de vivre que le concours ?

b- La faiblesse des instructions

Les instructions données aux candidats par le gouvernement de la Seconde République furent extrêmement limitées et faibles. L'on demandait aux artistes d'incarner visuellement la République, alors que le gouvernement de cette dernière venait à peine de prendre le pouvoir et en était encore à définir lui-même quel type de République il souhaitait mettre en place.

Laissés à l'abandon et sans instructions claires et précises sur ce qui était attendu d'eux, les artistes ont puisé dans le passé afin de trouver ce qui pouvait bien représenter l'esprit républicain en reprenant les vagues codes allégoriques de la liberté de l'égalité, de la justice, de la charité...etc., mais sans vraiment savoir s'ils s'appliquaient à ce que l'on attendait d'eux. Selon Boime, les principales sources

d'inspiration des candidats au concours furent les écrits de Césaire Ripa¹⁶ (1555-1622) qui mit en place les codes de l'allégorie au XVI^e siècle, et les écrits de Gravelot et Cochi (XVIII^e siècle)¹⁷ qui les actualisèrent par la suite (Boime 1971 : 76). C'est cette même absence d'instructions claires qui empêcha les candidats de sortir d'une représentation féminine des valeurs que l'on assignait à la République :

The concept of the Republic like Truth and Liberty, was an abstraction assigned to feminine gender (...) and traditionally personified as a female. The contestants were locked into the "always ready" visual discourse by the very requirements of the contest, and had to invent clever strategies for animating the ancient conventions. But (...) the artists entered a no-win situation because, after June, the democratic Republic as the minority imagined it could not be sustained even as a beautiful dream. (Boime, 2007:41)

En d'autres termes, l'absence d'instructions claires de la part du régime signifiait que l'on demandait aux artistes d'inventer, de découvrir, ou de révéler ce que devait incarner la Seconde République. Or, il n'était pas évident qu'une telle mission revint aux artistes, comme l'explique très bien Georgel :

Ce désarroi général des concurrents était évident. Il tenait d'abord à leur inculture politique, ce que le peintre Charles Jalabert avouera crûment : "Je ne suis que peintre et point du tout homme politique, de façon que ce que je fais peut représenter tout ce qu'on voudra, aussi bien la République." (...) Mais aussi de nombreux artistes, et spécialement les plus jeunes, éprouvaient des difficultés d'ordre esthétique à appréhender le genre désuet de l'allégorie, si éloigné de la modernité et du réalisme auquel ils aspiraient. (Georgel, 1998:34)

¹⁶ RIPA Césaire, 2011 (1643), *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices et les vertus sont représentées sous diverses figures*. Paris : A. Baudry et Cie.

¹⁷ GRAVELOT Hubert François et al., 1791, *Iconologie par figures, ou, Traité complet des allégories, emblèmes, &c. : ouvrage utile aux artistes, aux amateurs, et pouvant servir à l'éducation des jeunes personnes*. Paris : Chez Le Pan.

c- L'obsolescence de l'allégorie

La Seconde République, par son idéal égalitaire et le monde qu'elle voulait inventer, semblait être résolument tournée vers l'avenir. Or, comme nous venons de le voir, l'absence d'instructions claires força les artistes à chercher dans le passé les moyens de la représenter. Il en résulte un anachronisme évident entre ce à quoi aspira la Seconde République, et sa représentation. Les propos de Mantz furent à ce sujet éloquentes :

Le tort de la Révolution fut de se laisser envahir par une érudition de mauvais aloi et d'emprunter à un art éteint les emblèmes qu'elle aurait dû inventer. Cette révolution qui s'agitait tellement en dehors des voies jusqu'alors frayées, qui fondait un droit nouveau, qui se révélait si imprévue, si créatrice, si originale, n'a su mieux faire que d'aller chercher dans la poudre des vieilles républiques (...). Rompons d'abord avec l'ancienne mode (...). Que les types soient renouvelés, que les symboles rajeunissent.¹⁸

Par ailleurs, le recours à l'allégorie posait aussi des problèmes d'ordres stylistiques et formels. L'allégorie, en effet, répondait à une vision académique de l'art, dominée par le néo-classicisme, alors que nombre d'artistes qui postulaient au concours étaient jeunes et voulaient inventer de nouveaux codes (voire même peindre sans codes) :

In addition, their privileging of discursive, pedagogical forms imposed the language of allegory, a genre appropriate for didacticism but regarded as a constraint by the majority of artists and critics, and associated with academicism and the art of the past by progressives. If allegory and the *exemplum virtutis* were expected during a period dominated by 'neo-classicism', the situation had changed in a period marked by the explosion of 'realism'. Certain critics violently attacked an administration which had wished to give official sanction and fashionable status to an 'artificial genre' artists themselves had abandoned. (Chaudonneret 1987a : 68)

¹⁸ MANTZ, *op. cit.*, 8

Ainsi, forcés de s'enfermer dans le passé, les artistes furent incapables de créer un art républicain novateur, à l'image d'une Seconde République novatrice. Le concours de 1848 ne permit pas de faire naître une avant-garde artistique et républicaine. Au pire les artistes ont-ils réussi à incarner par l'allégorie certaines valeurs de la Seconde République, mais en aucun cas ont-ils été capables d'inventer un art pour la représenter.

6- Réinterpréter le concours et les raisons de son échec

À l'énumération des raisons ayant conduit à l'annulation du concours, il nous a semblé que l'attention n'était portée qu'aux considérations politiques et sociales, ou de positionnement du concours dans l'évolution de l'histoire de l'art du 19^e siècle. Bien que ces réflexions soient intéressantes, elles semblent ne pas avoir épuisé le sujet. En ce sens, à aucun moment les auteurs ne se sont penchés sur les intentions et les agentivités que les œuvres véhiculèrent (Gell, 2009), ni sur ce que les œuvres auraient eu à nous dire (Mitchell, 2014). Pourtant, le caractère éminemment politique du concours et la fonction politique que durent remplir ces œuvres en font un sujet extrêmement propice pour discuter des agentivités à l'œuvre et du pouvoir que l'on aurait été en droit d'attendre des œuvres.

La suite de notre mémoire visera donc à convoquer l'anthropologie de l'art en rappelant que les œuvres produites dans le cadre du concours l'ont été parce que différents agents sociaux y ont placé des intentions. Si ces agents ont placé des intentions dans des œuvres d'art, c'est parce qu'ils ont cru au pouvoir des images contenu dans ces œuvres et qu'elles pourraient les aider à atteindre des objectifs politiques. Cependant, dans le cas de notre concours, le pouvoir que l'on attendait des œuvres n'a pas opéré, car le concours a été annulé. Nous proposerons alors une nouvelle interprétation de cet échec.

CHAPITRE DEUX : POURQUOI LES ŒUVRES SONT-ELLES LÀ ?

À première vue, la question posée par le titre de cette partie peut sembler futile et saugrenue. En effet, il serait aisé de répondre que les œuvres sont là tout simplement parce que le gouvernement provisoire de la Seconde République a organisé un concours afin que soit créée une figure symbolique de la République. Pour autant, les choses ne sont pas si simples. Tournons alors la question différemment : en quoi les œuvres présentées au concours permettent-elles au gouvernement provisoire de la Seconde République d'atteindre son objectif politique qui est d'asseoir son autorité sur l'ensemble du territoire français ? Poser cette question, c'est admettre que l'art n'est plus seulement une question d'esthétique ou de style et qu'il y a autre chose : les œuvres (et les images qu'elles représentent), si elles sont capables d'aider à l'atteinte d'objectifs politiques, doivent alors être étudiées comme étant dotées d'un pouvoir (Mitchell, 2014). Et si elles sont dotées d'un pouvoir, elles deviennent alors l'objet de convoitise, donc d'intentions que des agents souhaitent placer en elles (Gell, 2009). Aborder la question du pouvoir des images et de leur agentivité, c'est inévitablement admettre notre schizophrénie par rapport à elles : notre enracinement dans la Modernité nous enferme dans une posture rationnelle consistant à dire que les images n'ont aucun pouvoir, mais paradoxalement nous nous servons d'elles en leur attribuant un pouvoir et une agentivité.

1- Le Concours de 1848 : des objets d'art au cœur de relations sociales

a- Agentivité et pouvoir des images

La notion de l'agentivité est une notion anthropologique appliquée à l'art. Elle repose sur le fait que l'œuvre d'art n'est pas qu'une création esthétique ou stylistique, mais constitue aussi un objet se trouvant au cœur de relations sociales : « En conséquence, l'objectif de la théorie anthropologique de l'art est d'expliquer la production et la circulation des objets d'art comme une fonction de ce contexte relationnel. » (Gell, 2009 : 13). Dans cette perspective, il n'y a plus aucune différence ou distinction entre l'objet d'art et les personnes qui l'entourent : les deux ont la même valeur et sont considérés comme des agents sociaux ; au même titre qu'une personne, l'objet d'art devient un agent social puisqu'il prend lui aussi place dans un réseau d'interactions sociales. Et Gell d'ajouter : l'œuvre d'art « (...) ne contient aucune nature intrinsèque indépendante du contexte relationnel » (Gell, 2009 : 8).

Face aux œuvres d'art que l'on croise, la question qu'il est dorénavant légitime de se poser n'est donc plus seulement « cette œuvre est-elle belle ? », mais bien « comment cette chose est-elle arrivée ici ? » (Gell, 2009 : 83). En effet, si l'œuvre d'art est le résultat d'un jeu complexe de relations sociales entre agents sociaux, c'est que ces derniers « (...) initient des séries causales d'un certain type, à savoir des événements ; ces derniers sont l'œuvre d'un esprit, d'une volonté, ou d'une intention (...) Un agent est la « cause de la production des événements » dans son entourage » (Gell, 2009 : 20). On a ici ce que l'on pourrait considérer comme une première définition de ce qu'est l'agentivité (nous la compléterons plus loin) : il y a agentivité à chaque fois qu'une œuvre d'art exprime et traduit les intentions et les actions d'un agent qui évolue autour d'elle. Dans cette perspective, l'on dira que l'œuvre d'art est le patient de l'agent puisqu'elle en subit l'agentivité (nous verrons plus bas que les œuvres ont elles aussi une agentivité).

Les définitions d'agent et de patient sont cependant à prendre au sens large. Il est facile de croire que parce qu'une œuvre d'art est produite par un artiste que seule l'agentivité de ce dernier s'exprime, l'œuvre d'art n'étant alors plus que la patiente de l'agentivité de l'artiste qui la crée. Or une telle définition serait pauvre et ferait fi de l'importance des relations sociales dans lesquelles s'inscrivent les œuvres. En fait, une œuvre est toujours à un croisement de plusieurs agentivités : il y a celle de celui qui la produit, certes ; mais aussi l'agentivité de celui qui passe commande de l'œuvre (le mécène). Les relations entre œuvres et agents ne sont donc pas des relations binaires, mais peuvent être constituées de plusieurs niveaux. En ce sens, bien qu'il y ait toujours un agent que nous pourrions qualifier de primaire et dont l'agentivité se dissémine dans une œuvre d'art, il arrive parfois que des agents secondaires interviennent entre l'agent primaire et ladite œuvre. En effet, lorsqu'un artiste crée une œuvre, il arrive qu'il le fasse suite à une commande d'un mécène. Dans ce cas de figure, l'artiste se retrouve entre le mécène et l'œuvre. L'agent primaire est donc le mécène qui exerce son agentivité sur l'artiste devenu patient ; mais l'artiste à son tour devient un agent exerçant son agentivité sur l'œuvre qu'il crée. L'artiste agit alors comme agent secondaire. Il serait cependant limitatif de se contenter d'étudier les agentivités qui habitent les œuvres d'art en ne regardant que leur processus vertical de production, comme l'étude d'une vulgaire hiérarchie d'intermédiaires et d'agentivités découlant les unes des autres et menant à la création desdites œuvres.

En effet, l'agentivité n'est pas que dans le processus de création artistique. Puisque les œuvres sont, comme nous l'avons vu, au cœur de relations sociales, elles sont aussi l'objet de pratiques qui les entourent. Et lorsqu'une œuvre est objet de pratiques, c'est l'agentivité de ceux qui la pratiquent qui s'exprime, quand bien même ces derniers n'ont jamais participé à la création de l'œuvre en question (c'est le cas du public qui va voir l'œuvre, de la critique, ou, dans le cas de notre concours, du Jury qui va évaluer les œuvres). En ce sens, l'œuvre n'est pas que la patiente de ceux qui la créent, mais peut aussi subir l'agentivité de ceux qui l'entourent ou la discutent.

Mais nous pouvons pousser cette logique encore plus loin en inversant la perspective. Puisque l'œuvre d'art elle-même est un agent social, elle dispose elle aussi d'une agentivité et d'intentions qui lui sont propres et qui s'exercent à leur tour sur ceux qui l'entourent. Aussi étrange que cela puisse paraître, les images ont donc aussi des intentions en tant qu'images (ceux qui entourent les images, les discutent, ou les évaluent deviennent alors les patients de l'agentivité des images). En effet, lorsque Mitchell pose la question « Que veulent les images ? » (Mitchell, 2014), il sous-entend que l'agentivité, c'est-à-dire les intentions qu'elles contiennent, sont produites par elles-mêmes, en toute autonomie vis-à-vis de leur créateur, de leur commanditaire, ou de ceux qui produisent un discours sur elles. Et si les images ont une agentivité qui leur est propre, c'est qu'elles ont des choses à nous dire. Mitchell précise à ce titre concernant les images que leur problème « (...) ne concerne pas simplement ce qu'elles signifient ou accomplissent, mais ce qu'elles veulent, ce qu'elles demandent, et ce que nous avons à leur répondre » (Mitchell, 2014 : 18). Et d'ajouter les concernant : « (...) elles seraient telles des créatures vivantes et animées, renfermant des sentiments, des intentions, des désirs et une puissance d'agir (...) en mesure de ressentir la douleur ou le plaisir (...) autrement dit, des quasi-personnes. » (Mitchell, 2014 : 142)

L'agentivité est donc un jeu à double sens : des agents extérieurs exercent leur agentivité sur les images, mais ces dernières sont aussi des agents sociaux dotés d'intention et capables d'exercer à leur tour une agentivité sur l'extérieur, sur ceux qui les entourent.

b- Le prototype et l'indice : pivots de la médiatisation de l'agentivité

Parler de l'agentivité, c'est aussi parler de ce qui permet de la comprendre. En effet, comment interpréter une œuvre afin d'en révéler les agentivités qui s'y expriment ? Gell souligne à de nombreuses reprises l'importance de l'indice comme révélateur de l'agentivité par un processus qu'il appelle *abduction*. À la vue d'un indice, nous sommes, par abduction, capable de décoder l'agentivité qui

s'y exprime. En effet : « (...) "les situations d'ordre artistique" sont celles où l'"indice" matériel suscite une opération cognitive particulière que j'appelle abduction d'agentivité » (Gell, 2009 : 17), et de même faire de la présence de l'indice la condition *sine qua non* de l'existence de l'art : « Toute situation "d'art" implique au minimum dans sa définition la présence d'un indice permettant un certain nombre d'abductions. » (Gell, 2009 : 19).

Ainsi, l'indice, lorsqu'il est correctement décodé, nous permet de révéler les intentions de l'agent opérant. Cependant, il n'en demeure pas moins que l'agent lui-même, lorsqu'il décide de disséminer son agentivité dans une œuvre d'art au travers d'un indice, le fait en fonction d'une idée ou d'une intention qu'il a. À ce titre, l'indice nous donne l'agent, mais qu'est-ce que l'agent veut dire ? C'est là qu'intervient l'importance du prototype. Gell définit le prototype comme étant le « corps artéfactuel » (Gell, 2009 : 122) qui s'incarne dans l'indice par l'intermédiaire d'un agent (que celui-ci soit l'artiste, ou bien un mécène, voire l'œuvre elle-même).

C'est par contre plus loin dans son essai que Gell clarifie sa pensée sur le rôle fondamental que jouent l'indice et le prototype. Rappelons-nous que les œuvres d'art sont des objets situés au cœur d'interactions sociales au sein desquelles interviennent plusieurs agents et que ces derniers disséminent leur agentivité au sein des œuvres. À ce titre, Gell précise :

(...) on pourrait dire que du point de vue des spectateurs, les indices ne font que médiatiser une personnalité plutôt qu'ils ne la possèdent en propre. Cependant, la personnalité de l'artiste, celle du prototype, ou celle du destinataire, peuvent investir l'indice en tant qu'artefact, si que bien, pratiquement, il devient une personne, totalement ou partiellement. L'indice est le vestige pétrifié de l'acte et de l'agentivité, et il est le moyen d'accéder à d'autres personnes et de communiquer leur agentivité. (Gell, 2009 : 83)

Et d'ajouter plus loin concernant l'imbrication du prototype et de l'indice, « (...) l'image du prototype est liée et arrimée à l'indice ; elle y est emprisonnée. » (Gell,

2009 : 126). Conséquemment, l'indice doit toujours répondre à un prototype, sans quoi l'abduction par agentivité est impossible et l'image inopérante.

c- Le concours de 1848 : quelles agentivités à l'œuvre et quel pouvoir pour les œuvres ?

Selon Mitchell, une image n'est qu'un désir que l'on souhaite figer avant qu'il ne s'échappe (Mitchell, 2014 : 83). L'organisation du concours de 1848 découle de cette même logique. Elle est tout d'abord cette idée que le gouvernement provisoire de la Seconde République veut voir la République fixée rapidement sur un tableau qui sera reproduit et diffusé à travers toute la France afin d'asseoir son pouvoir et atténuer tout risque politique qui verrait la Révolution lui échapper et échouer ; mais elle est aussi cette idée que si le gouvernement cherche à faire appel à une image pour atteindre son objectif politique, c'est qu'il a conscience que cette dernière n'est pas neutre, n'est pas « qu'une image », et qu'elle agit sur celui qui la regarde, à savoir le peuple français. Le concours peut donc être situé à la croisée des théories de l'agentivité de Gell et du pouvoir des images de Mitchell.

En ce sens nous avons un prototype (la République) que l'agent mécène qu'est le gouvernement provisoire voudrait médiatiser par la création d'une figure symbolique. Il organise pour cela un concours. Les artistes qui décident de postuler au concours sont les patients de l'agentivité du gouvernement mécène puisqu'ils doivent répondre à son cahier des charges. Ils sont cependant aussi des agents puisqu'ils disséminent à leur tour, grâce à l'indice, leur agentivité dans les œuvres qu'ils vont produire. Les œuvres traduisent donc l'agentivité des artistes qui les produisent, mais aussi de l'État mécène qui a passé commande par le biais de ce concours, et donc ultimement du prototype républicain que doivent incarner les œuvres. Les œuvres, une fois créées, exercent à leur tour leur agentivité, leur

pouvoir dirait Mitchell, sur ceux qui les regardent ; l'objectif étant la conversion des citoyens français aux idéaux de la Seconde République.

L'on remarque alors qu'étudier les œuvres produites par les artistes dans le cadre de ce concours devient fondamental. En effet, au-delà de l'agentivité de l'artiste ou du gouvernement mécène qui s'y exprime, ce sont les indices qui s'y trouvent, et dont Gell soulignait justement l'aspect central, qui nous intéressent.

2- Le Concours de 1848 : agentivité et pouvoir des images

L'étude des indices contenus dans les œuvres est une tâche ardue, à commencer par leur accès, première condition pour pouvoir identifier un corpus d'œuvres à étudier. En effet, ce concours ayant été annulé et aucun gagnant désigné, les œuvres ont été dispersées, et une majorité d'entre elles ont été perdues. Par ailleurs, comme nous l'avons dit, le concours comportait deux étapes : la réalisation d'une esquisse, puis, pour les finalistes, la transformation de l'esquisse en œuvre finale. À ce titre, les tableaux qui sont arrivés jusqu'à nous sont tant des œuvres finales que des esquisses (bien que ces dernières fussent anonymes, conformément aux instructions du concours, les historiens de l'art ont été capables d'en identifier les artistes *a posteriori*). Cependant, pour les tableaux qui ont été perdus, les historiens de l'art ont tout de même pu faire des recoupements. En effet, grâce à la bonne idée du graveur et peintre Pierre-Roch Vigneron (qui fut aussi candidat au concours) de réaliser des croquis de certaines des esquisses qui furent présentées, et au caricaturiste Charles Constant Albert Nicolas d'Arnoux de Limoges Saint-Saëns dit Bertall, les historiens de l'art ont quand même pu se faire une idée de certaines des œuvres qui ont disparu.

C'est à Boime que l'on doit la première recension complète des œuvres de ce concours (Boime, 1971 : 81-83), recension qui fut complétée par Jacques Foucart et Jean Lacambre (Foucart & Lacambre, 1972 : 121) puis par Chaudonneret

(Chaudonneret, 1987b : 78-94) dans le cadre d'un essai de synthèse qui est entièrement dédié à ce concours et qui fait aujourd'hui toujours référence.

Dans le cadre de l'étude présente, nous avons choisi de retenir un corpus d'œuvres non seulement composé d'œuvres finales qui sont arrivées jusqu'à nous, mais aussi d'esquisses d'artistes non-finalistes. Plusieurs raisons expliquent notre choix. Premièrement, seuls les finalistes ont produit une œuvre finale et, de manière générale, peu d'œuvres produites dans le cadre de ce concours sont arrivées jusqu'à nous ; considérer les esquisses comme des œuvres à part entière, aux côtés des œuvres finales, nous permet donc d'étoffer notre corpus et d'augmenter le nombre d'œuvres choisies. Deuxièmement, les esquisses ont fait l'objet d'une présentation publique et d'une exposition lors de la première étape du concours ; le Jury a donc estimé qu'elles étaient dignes d'être considérées comme des œuvres à part entière. Par conséquent, il n'y a aucune raison que nous n'en fassions pas autant. Troisièmement, l'ensemble des historiens de l'art qui se sont penchés sur l'analyse des œuvres présentées au concours et qui ont écrit sur ce sujet ont étudié les esquisses et les œuvres finales sans jamais les discriminer ni les distinguer les unes des autres, mais en les discutant ensemble et de manière égale. Nous ferons de même, tout en précisant à chaque fois s'il s'agit d'une esquisse ou d'une œuvre finale.

L'établissement de notre corpus a aussi été motivé par la volonté de trouver des reproductions fidèles, de qualité, et en couleur des œuvres de notre concours, ce qui n'avait jamais été fait auparavant. Nous avons en effet souhaité nous démarquer des précédents écrits sur le concours qui, datant des années 80, ont tous été réalisés à une époque où les reproductions des œuvres étaient en noir et blanc et de piètre qualité. Pour mener à bien ce projet, nous avons fait de nombreuses recherches en nous déplaçant au service de la documentation et des archives du musée du Louvre et du musée d'Orsay. Nous avons ensuite travaillé avec le service de la documentation et des archives du musée Saliès, situé à Bagnères-de-Bigorre, et du musée Rolin d'Autun.

Notre corpus d'œuvres sera donc composé des œuvres suivantes : Henri-Joseph-Armand Cambon, œuvre finale (figure 1), Alexandre Colin, esquisse (figure 2), Sébastien-Melchior Cornu, œuvre finale (figure 3), Honoré-Victorin Daumier, (figure 4), Louis Ducornet, esquisse (figure 5), Hippolyte Flandrin, esquisse (figure 6), Jean-Léon Gérôme, œuvre finale (figure 7), Eugène Goyet, esquisse (figure 8), Alexandre Hesse, œuvre finale (figure 9), Ange-Louis Janet dit Janet-Lange, esquisse (figure 10), Dominique-Louis Papéty, œuvre finale (figure 11), Adolphe Roehn, esquisse (figure 12), Octave Tassaert, esquisse (figure 13), Alfred Vernet, esquisse (figure 14), Pierre-Roch Vigneron, esquisse (figure 15), Jules Ziegler, esquisse (figure 16).

Penchons-nous maintenant sur les indices qui sont contenus dans les œuvres puisque Gell les estime essentiels. Nous les avons classés en plusieurs catégories : la symbolique et les attributs républicains, la position des corps, les yeux et le regard et l'incarnation religieuse de la République. Enfin, nous discuterons ces œuvres dans le cadre de l'évolution des courants artistiques au sein de laquelle elles prennent place en considérant ces courants comme autant d'indices médiateurs d'une agentivité.

a- Position du corps

Cette question est fondamentale et fait référence à une distinction déjà remarquée par Agulhon et qui allait trouver son paroxysme lors de la Commune en 1871 (Boime, 1986, 2007), soit celle d'une division qui commençait à s'opérer entre une république apaisée, où la Révolution était comprise comme l'aboutissement d'une révolte, et celle d'une république sociale où la Révolution n'était que le commencement d'un projet qui devait sans cesse se consolider et se réinventer. En ce sens, le concours va bien représenter cette dichotomie qui va se voir dans la position des corps des figures de la République.

Gérôme (figure 7) tout d'abord, dont la République est « (...) modérée, bien gouvernementale (...) elle est figée, quasi hiératique; le corps droit et raide, vu de face, de la République. » (Agulhon, 1979a:101). Elle fait référence à une République dirigée par la raison et l'ordre, soit une République stable : "Gérôme's muscle-bound Amazon standing stiffly before a crouching lion points to the force of the new Republic but also suggests that its preferred state is one of reason and order (...)." (Boime, 2007:50). On retrouve cette même idée chez Flandrin (figure 6) dont la formation académique allait se répercuter sur l'esquisse. Cette dernière reprend de nombreux codes antiques, dont la toge et la représentation stable qui l'ancre elle aussi dans une vision apaisée de la République : "In the sketch by Hippolyte Flandrin, the figure of the Republic has been treated more academically ; as one critic observed, the style reflects "a man who has studied monumental painting of the broad, straightforward type" (Boime, 1986:120). Enfin, certains verront aussi cette république conservatrice dans l'œuvre de Papety (figure 11) qui a la « Même allure rigide et sculpturale (...) » (Agulhon, 1979a:124), terme repris par Boime : "The figure is rigid (...)" (Boime, 2007:45), la rigidité s'assimilant ici à une immobilité, celle d'une république stable. Cette dichotomie entre république sociale ou république conservatrice s'opéra aussi dans l'adoption ou le rejet du bonnet phrygien, signe de la Terreur de 1793, et que certains artistes voulaient ne pas voir reproduit sur leurs œuvres, à l'instar de Gérôme (figure 7) qui le remplaça par une couronne de chêne, ou de Ziegler (figure 16) qui le remplaça par une couronne de laurier.

D'autres vont au contraire embrasser l'idée d'une république révolutionnaire. En ce sens, la position des corps va changer. Cornu (figure 3) tout d'abord, dont la République n'est pas seulement représentée debout, mais aussi avec le pied droit légèrement avancé par rapport au pied gauche, donnant ainsi l'impression qu'elle va se mettre à marcher, à avancer : « On peut certainement (...) classer à gauche la République de Cornu, debout devant un trône de marbre. » (Agulhon, 1979a:101). On retrouve cette même idée dans l'œuvre d'Auguste Hesse (figure

9), où là encore, la République semble en mouvement, en marche. On retrouve par ailleurs ici encore la question du bonnet phrygien qui, rappelant la Terreur de 1793, était par la force des choses associé à une République révolutionnaire. Il est présent sur la République de Cornu.

Mais c'est à Daumier (figure 4) que revient la palme de la représentation d'une république sociale, révolutionnaire. Par le bonnet phrygien, lui aussi, qu'il mettra sur la tête de sa république : "Beneath the Phrygian bonnet the expression of the face is open and frank." (Boime, 2007:50). Mais aussi parce qu'il s'agit de la seule République présentée au concours qui soit nue. Or, la nudité, dans le cadre d'une représentation de la République, est révolutionnaire : « La nudité complète du torse est à la fois une gageure, celle de l'acte nourricier et celle du dépouillement libertaire. » (Agulhon, 1979a:102) Ensuite, bien qu'elle soit représentée en position assise, l'idée de mouvement est toujours présente : « L'énergie du peintre a réussi le tour de force de lui donner, quoiqu'assise, une impression de vigueur et presque d'élan. » (Agulhon, 1979a:102). Enfin, l'esquisse de Daumier va plus loin qu'une simple représentation de la République. Elle offre aussi une définition de ce qu'elle doit être : protectrice et nourricière du peuple, et aussi celle qui instruit le peuple. Protectrice d'abord, car la masse de son corps et la grosseur de ses bras est ce qui fait sa force, sa puissance, et lui permet de protéger le peuple : "The heavy contours of the forms contribute to modelling the masses rather than outlining them. Daumiers's crude execution accentuates the powerful forms of the Republic." (Boime, 1986:120) Nourricière ensuite, car elle allaite les deux enfants qui têtent ses seins. Et pour terminer, la République de Daumier est aussi celle qui instruit le peuple :

(...) Mais que l'on regarde de nouveau et attentivement (...), non plus l'image évidente, mais le signe (visible) placé par l'artiste en bas à droite de sa toile, une double patte d'oie inscrite dans un cercle et trois points disposés en triangle, et nous voilà au seuil d'une nouvelle interprétation : ce signe compagnonique tend à assimiler, par la volonté de l'artiste, qui résume là, comme il le lui a été demandé, son idée, cette figure de la République non plus seulement à l'image de la mère, mais plus spécifiquement à celle de la "mère" des compagnons. (Georgel, 1998:55)

Or, le compagnonnage est précisément une forme d'éducation. Daumier semble alors bien vouloir insister ici sur le fait que la République doive aussi être celle qui instruit le peuple.

b- La symbolique et les attributs républicains

La question des indices républicains dans les œuvres présentées au concours est celle d'une avalanche de symboles aussi divers que variés et qui révèlent, comme nous le verrons plus loin, d'une mécompréhension de la part des artistes de ce qu'il leur était demandé.

Commençons par la question des trois couleurs bleu, blanc, et rouge, dont l'usage fut varié. Globalement, c'est la représentation classique, au sein du drapeau tricolore français, qui prima dans la majorité des œuvres présentées au concours : Cambon (figure 1), Colin (figure 2), Cornu (figure 3), Daumier (figure 4), Ducornet (figure 5), Flandrin (figure 6), Goyet (figure 8), Hesse (figure 9), Roehn (figure 12), Vernet (figure 14). En effet, il s'agissait d'effacer la présence du drapeau uniquement rouge, symbole de la Terreur de 1793, et que la Seconde République voulait faire oublier. Ce consensus fit suite au discours prononcé par Lamartine en 1848 au cours duquel il s'exprima ainsi : "(...) c'est le drapeau de la France, c'est le drapeau de nos triomphes qu'il faut relever devant l'Europe. La France et le drapeau tricolore, c'est une même pensée, un même prestige, une même terreur, au besoin pour nos ennemis." (Discours prononcé par Lamartine le 25 février 1848 devant l'Hôtel de Ville). Il n'en demeure pas moins que quelques artistes optèrent pour des représentations originales et moins conventionnelles des trois couleurs républicaines, c'est-à-dire en les représentant autrement que dans le cadre conventionnel du drapeau tricolore républicain. Janet-Lange tout d'abord (figure 10) qui se contente d'une petite référence aux trois couleurs républicaines en bas à gauche du tableau, Papéty (figure 11) ensuite qui se contente d'intégrer les trois couleurs dans le drapé de son allégorie, Tassaert (figure 13) où les couleurs

républicaines se retrouvent dans la ceinture de son allégorie, Vigneron (figure 15) où le drapeau tricolore n'est que vaguement distingué en arrière-plan à droite du tableau, Ziegler (figure 16) ensuite, où le drapé de son allégorie est bleu, la ceinture rouge, et le haut blanc. Gérôme (figure 7), quant à lui, fut plus subtil : « La robe est blanche, la ceinture est tricolore, tandis que le petit ruban qui retient les cheveux est rouge : on songe au drapeau officiel, tricolore avec un peu de rouge en rosette à la hampe. » (Agulhon, 1979a:101).

Il n'en demeure pas moins que certains artistes allèrent plus loin dans le traitement des couleurs républicaines. En effet, le consensus sur l'importance de la présence des trois couleurs républicaines au détriment de la seule couleur rouge n'évacuait pas, par ailleurs, la possibilité de représenter le rouge séparément, en plus des trois couleurs républicaines présentées ensemble. L'on retrouve alors ici la même distinction que celle qui prévalait plus haut entre la République apaisée et la République sociale et révolutionnaire ; cette dernière se devant alors de laisser une grande place au rouge. Cornu (figure 3), même s'il représenta le drapeau tricolore dans son œuvre, n'hésita pas à aussi draper sa république d'une toge complètement rouge en plus du bonnet phrygien, lui aussi rouge, ancrant ainsi sans aucun doute possible sa république dans une tradition révolutionnaire ; cette analyse vaut aussi pour l'esquisse de Ducornet (figure 5) et Goyet (figure 8). Tassaert (figure 13) procède de la même approche : la présence des trois couleurs républicaines dans la ceinture de sa république ne l'empêche pas de la parer elle aussi d'un bonnet phrygien et d'un châle rouge. Vernet (figure 14) quant à lui se contentera d'un bonnet phrygien rouge en plus du drapeau tricolore.

Parmi les autres indices que l'on note se trouve aussi la devise républicaine : liberté, égalité, fraternité. Celle-ci est indissociable des trois couleurs bleu, blanc et rouge et est aussi l'objet d'une représentation symbolique dans les œuvres présentées au concours :

Les couleurs nationales étaient également porteuses d'un autre symbolisme. Par leur nombre. Les trois couleurs ont été associées

par certains artistes aux trois mots de la devise républicaine sur laquelle on leur avait demandé de mettre l'accent (...) Flandrin inscrit, en lettre d'or, les mots Liberté-Égalité sur le drapeau déployé et le mot Fraternité sur le piédestal, donnant ainsi la primauté à cette dernière notion. (Chaudonneret, 1987a : 47)

La question de la trinité républicaine va donner lieu à une multitude de représentations différentes. Cornu (figure 3) tout d'abord se contente d'inscrire la devise au bas d'un bas-relief sculpté dans ce qui semble être l'illustration d'une « leçon de morale républicaine » (Chaudonneret, 1987b : 47), et d'ajouter : « (...) deux citoyens tendent leurs bras vers le bonnet de la Liberté; unissent leurs mains au-dessus de la balance de la Justice, principe d'égalité, et, mus par un élan fraternel, se serrent les mains. » (Chaudonneret, 1987b : 47). Flandrin (figure 6), quant à lui, se contentera uniquement d'écrire Fraternité : "Flandrin's figure is set above the globe of the world on the alter of Fraternity and crushes beneath her right foot the serpent of hatred." (Boime, 2007:42). En effet, des trois valeurs républicaines, cette dernière était de loin la plus importante :

De la devise républicaine, la majorité des artistes ont privilégié les notions d'égalité et, plus encore, de fraternité, bien souvent assimilés à la charité chrétienne, ce qui correspond à la fois à l'esprit généreux quarante-huitard et à une volonté plus ou moins consciente de gommer le souvenir des excès de la Première République (...) (Chaudonneret, 1987b : 48)

D'autres artistes se contentèrent, eux aussi, de représenter la devise républicaine par la simple inscription des mots liberté, égalité, fraternité : Goyet (figure 8), Hesse (figure 9), Papéty (figure 11), et Ziegler (figure 16). Il n'en demeure pas moins que la simple retranscription textuelle de la trinité républicaine ne fait pas l'unanimité. En effet, certains artistes vont privilégier une représentation symbolique des valeurs de la République au détriment du texte. C'est le cas de Cambon (figure 1), qui accompagne sa république du triangle égalitaire, et d'une sculpture représentant deux mains serrées, symbole de la fraternité, portée par la République. Colin (figure 2) semble de son côté avoir positionné la tête de sa république au sein d'un triangle égalitaire alors qu'apparaissent dans une

sculpture peinte à droite trois individus se tenant par la main, représentant ainsi probablement la fraternité ; une chaîne brisée au sol semble symboliser par ailleurs la liberté. Idem pour Janet-Lange (figure 10) : “(...) on the pedestal of the throne are carved reliefs of the popular triadic symbols of both Republics, the Liberty bonnet, the triangle of Equality, and clasping hands emblematically representing Liberty, Equality and Fraternity.” (Boime, 2007:42). Ce triangle symbole de l'égalité se retrouve aussi chez Tassaert (figure 13) de manière subtile en haut de l'esquisse alors que son pied gauche foule une tête à côté de laquelle se trouve une chaîne brisée, probablement pour symboliser la République écrasant la monarchie et permettant au peuple d'accéder à la liberté. L'on retrouve aussi cette idée de la République foulant du pied la monarchie à côté d'une chaîne brisée dans l'esquisse de Roehn (figure 12). Vernet (figure 14), quant à lui, laisse apparaître le triangle égalitaire tout en montrant en arrière-plan un homme libéré de ses chaînes, symbolisant ainsi là aussi la liberté acquise par la République. Vigneron (figure 15), ensuite, laisse apparaître le triangle et le fil de plomb sur le torse de sa république. Ziegler (figure 16), pour finir, et bien qu'il ait retranscrit textuellement la devise républicaine, rajoute en plus lui aussi le triangle et le fil de plomb.

Mais les indices d'agentivité contenus dans les œuvres ne se limitent pas aux couleurs ni à la trinité républicaine. Les œuvres fourmillent d'autres indices qui témoignent finalement d'une république que chacun interprète à sa manière. À moins qu'ils n'annoncent une république que personne ne comprend ni ne sait interpréter ? Le lion tout d'abord, présent dans les œuvres de Colin (figure 2), Gérôme (figure 7), Goyet (figure 8), Tassaert (figure 13), Vernet (figure 14), Vigneron (figure 15) et Ziegler (figure 16), et dont Agulhon dira qu'il représente la défense de la patrie. La ruche ensuite, symbolisant le travail, le mérite, l'ordre social qu'incarne la République, présente dans les œuvres de Cambon (figure 1), Janet-Lange (figure 10), et Papéty (figure 11). Le blé ensuite, symbole de la République abondante qui apparaît dans les œuvres de Goyet (figure 8) et Ziegler (figure 16). Le serpent écrasé, aussi, présent dans les œuvres de Ducornet (figure

5) et Flandrin (figure 6). Nous pouvons aussi citer le laurier, présent dans les œuvres de Flandrin (figure 6), Gérôme (figure 7), Roehn (figure 12), et Vigneron (figure 15). Mentionnons enfin l'arc en ciel (symbolisant vraisemblablement l'apaisement républicain après les tumultes de la révolution) présent dans les œuvres de Cambon (figure 1), Ducornet (figure 5), et Gérôme (figure 7). Ensuite, notons la présence de différentes inscriptions (autre que la devise républicaine) sur plusieurs des œuvres : « Souveraineté du peuple » sur l'œuvre de Cornu (figure 3), « patrie » sur celle de Ducornet (figure 5), « justice » sur celle de Roehn (figure 12), ou encore « la loi » sur celle de Vigneron (figure 15).

c- Les yeux et le regard

Gell nous permet d'apporter un éclairage intéressant sur un indice qui n'avait jamais été abordé auparavant dans les études qui ont été faites des œuvres présentées au Concours de 1848 : la position des yeux et du regard. Ceux-ci sont-ils de face, en direction du spectateur ? En d'autres termes, l'image « regarde-t-elle » le spectateur ? Gell développe ainsi une théorie de « (...) l'échange oculaire (...) » (Gell, 2009 : 146) entre l'image et le spectateur qui ouvre ainsi de nouvelles possibilités d'enrichissement du discours sur les œuvres du Concours de 1848. Interroger la position du regard des allégories de la République nous permet de discuter de l'établissement d'une relation d'intersubjectivité entre elles et le citoyen qui les regarde.

À la vue de notre corpus, les œuvres qui semblent « nous regarder » sont celles de Cambon (figure 1), Ducornet (figure 5), Gérôme (figure 7), Hesse (figure 9), Janet-Lange (figure 10), Papéty (figure 11), Tassaert (figure 13), Vernet (figure 14), Vigneron (figure 15), et Ziegler (figure 16). Concernant l'œuvre de Cornu (figure 3), nous n'avons pas été en mesure de définir si son regard est orienté vers le spectateur ou pas (bien que cela puisse aussi dépendre de l'accrochage du tableau lors de sa prise en photo).

Mais quel est l'intérêt d'avoir une image qui « regarderait » le spectateur ? Notre première tentation serait de répondre qu'il s'agirait là d'insuffler une substance de vie dans les représentations symboliques de la République. Alors que, comme nous l'avons vu, Boime disait que c'était la représentation personnifiée de la République qui la rendait vivante (Boime, 2007), Gell nous permet d'explicitier encore davantage cet aspect en soulignant l'importance des yeux et du regard :

De tous les orifices du corps, ce sont les yeux qui signifient le plus immédiatement « l'intériorité », c'est-à-dire la possession d'un esprit et d'une intentionnalité (...). L'attention particulière accordée aux yeux de ces idoles vient non pas de la nécessité de représenter de manière réaliste, mais de telle manière qu'il ne puisse pas être autre chose qu'un corps, qui enfermerait une entité beaucoup plus importante, à savoir l'esprit. (Gell, 2009 : 167)

Mais s'il est un mot qui nous frappe davantage dans la citation précédente et dont il convient d'explorer les implications, c'est celui d'intentionnalité que permet le regard. En effet, il permet d'aller plus loin, de dépasser la simple substance de vie qu'insufflent les yeux : la République n'est plus que vivante, elle devient aussi agente au sens où Gell l'entend, puisque capable d'intentions. Le lien avec le pouvoir des images, ou leurs intentions de Mitchell devient alors encore plus évident. En ce sens, les œuvres présentées au Concours de 1848 ne sont plus seulement les témoins de l'agentivité de l'État commanditaire, du prototype républicain, ou de l'artiste ayant réalisé l'œuvre ; elles incarnent dorénavant l'agentivité et les intentions de la République elle-même, devenue vivante grâce aux yeux qui insufflent la vie en elle et à son regard qui fixe le spectateur. Dans cette perspective, le citoyen qui regarde l'œuvre n'est plus seulement « regardé » lui aussi par la République, il devient aussi témoin de ses intentions, de sa volonté et donc de son esprit. Doter la République d'une agentivité et d'intentions qui lui sont propres revient à tenter de la rendre indépendante du pouvoir des Hommes. N'oublions pas ici que l'enjeu du Concours de 1848 était aussi d'asseoir le pouvoir de la Seconde République sur l'ensemble du territoire français. En ce sens, quoi de plus fort, naturel, persuasif et évident qu'un régime politique qui serait parvenu à faire oublier qu'il était une création du pouvoir des Hommes en réussissant à se

présenter comme vivant, autonome et allant de soi puisque doté de sa propre intention ?

D'aucuns pourraient alors nous rétorquer que certaines des œuvres de notre corpus contiennent des Républiques qui ne « regardent » pas le spectateur, comme celles de Colin (figure 2), Daumier (figure 4), Flandrin (figure 7), Goyet (figure 8), Roehn (figure 12). Ces œuvres ont en effet un autre type de regard : il est absent, fuyant, ou bien pointé au loin. Dans ce cas précis, puisque la République ne « regarde » pas celui qui la regarde, on pourrait dire qu'elle est aveugle, qu'elle souffre de cécité. Cela revient-il alors à dire que l'agentivité de la République n'opèrerait plus puisque celui qui la regarde n'est plus à son tour regardé, donc n'est plus capable d'être témoin de l'esprit ou des intentions de la République ? Non. Gell est à ce titre très clair : ce n'est pas parce que l'œuvre ne regarde pas celui qui la regarde qu'elle n'aurait pas la capacité de le regarder, par ailleurs. En effet :

Ce que le fidèle voit est l'idole qui le regarde, elle-même en train d'accomplir une action, celle de regarder, en reflétant comme un miroir le regard du fidèle. Ce n'est pas par mysticisme que le fidèle en déduit que l'image le « voit » ; nous ne savons ce que l'autre voit que parce qu'on sait ce qu'il regarde. Le sceptique pourra toujours rétorquer que « l'idole est aveugle, qu'elle ne voit rien ». Il n'en reste pas moins qu'être aveugle, c'est ne pas pouvoir voir ce qu'on regarde ; cela n'exclut donc pas vraiment l'animation résiduelle de l'image, puisqu'un handicap implique une capacité potentielle (...) En toute logique, nous n'avons même pas besoin de supposer que l'image soit « vivante » pour dire qu'elle voit. Après tout, on parle souvent du « regard » de la caméra en parlant d'un film, sans que cela implique pour autant qu'elle soit vivante. (Gell, 2009 : 146)

Conséquemment, ce n'est pas parce qu'une république ne regarde pas son spectateur « dans les yeux » qu'elle ne pourrait pas le faire. Dans ce cas, Gell nous dit que l'image opèrerait toujours.

d- La question stylistique

Gell, en faisant de l'œuvre d'art un objet au cœur de relations sociales, évacue et rend caduque la pertinence de la question stylistique. L'étude du style n'est plus importante pour évaluer une œuvre, seule l'étude des indices qui s'y trouvent et qui traduisent des agentivités opérantes et des relations sociales est à-propos. Nous souhaiterions discuter ce postulat. En effet, nous souhaiterions réintégrer le style, non pas comme approche concurrente à l'approche anthropologique de Gell, mais bien en faisant du style un indice médiatisant une agentivité. À ce titre, plus que dans la symbolique républicaine, la position du corps ou des yeux et du regard, c'est bien dans le style des œuvres que s'opère l'agentivité des artistes, aussi dépendante soit-elle de la commande publique, de l'agentivité de l'État à laquelle elle répond, ou du prototype républicain auquel elle doit renvoyer.

Sous des apparences de similitudes et de redondances entre l'ensemble des œuvres présentées, il est en fait possible de dégager des différences notables. Et bien que tous les artistes aient convoqué l'allégorie, ils l'ont tous convoquée de façon différente. Il faut donc pouvoir embrasser cette diversité et l'explorer.

Le premier fait saillant que nous pouvons relever est la participation au concours de nombreux élèves d'Ingres : Cambon (figure 1), Cornu (figure 3), Flandrin (figure 6), Papéty (figure 11), et Ziegler (figure 16). Leurs œuvres se caractérisent par une primauté du trait et de la ligne sur le dessin ; le trait et la ligne étant par ailleurs très académiques et froids. Les visages traduisent ensuite tous la même impression : la chair est « porcelainé » et donne une impression de « tête de poupée ». Les œuvres de Cambon (figure 1), Flandrin (figure 6) et Ziegler (figure 16) représentent par ailleurs une république immobile, figée, qui n'est pas sans rappeler une certaine idée de stabilité propre au néo-classicisme. La parentalité avec le tableau de leur maître Jupiter et Thétis (figure 17) devient alors évidente, surtout pour les œuvres de Cambon (figure 1) et Ziegler (figure 16) : même position du corps et même composition pyramidale. On retrouve cette même composition

pyramidale chez Cornu (figure 3) en soulignant par ailleurs l'aspect monumental de la République, celle-ci occupant presque l'ensemble du tableau dans une perspective que l'on pourrait qualifier de contre-plongée. Papéty (figure 11) quant à lui semble jouer sur le statut de l'image : son allégorie, à l'observation du traitement et de la couleur de la peau, renvoie à une sculpture, à une statue, mais avec une carnation naturelle puisqu'elle est en mouvement. L'œuvre de Flandrin (figure 6) quant à elle semble pousser le néo-classicisme à son paroxysme : la géométrie paraît aller au-delà du simple aspect figé et stable qui caractérise les autres œuvres néo-classiques ; cela contribue à en faire une œuvre outrancière, épique, voire irréaliste.

D'autres artistes semblent aussi se rapprocher du néo-classicisme, sans pour autant avoir été élèves d'Ingres. L'œuvre de Gérôme (figure 7) par exemple peut être classée du côté des œuvres néo-classiques (on parlera plus de néo-grec pour Gérôme) puisqu'il semble aussi mobiliser le modèle antique et privilégier le trait sur la couleur. Sauf que le néo-classicisme de son œuvre va plus loin : le contrapposto de sa république, le traitement impressionnant des plis et des différents tons de blanc, principalement sur le haut de la toge, en font une œuvre particulièrement raffinée qui s'éloigne du néo-classicisme du début du siècle. L'œuvre de Hesse enfin (figure 9). Celle-ci privilégie aussi le trait sur la couleur, mais le traitement du corps est inusité. L'on remarque en effet une sorte de déhanchement du corps qui donne à cette république une touche maniériste. Le pied droit est ensuite levé, de sorte qu'il est difficile de savoir si la République est assise, debout, ou en marche.

D'autres peintres cependant vont se rapprocher d'un style plus romantique dans le traitement de leurs allégories, en privilégiant par exemple la couleur sur le dessin et le trait. Les œuvres de Colin (figure 2) et de Tassaert (figure 13) illustrent notre propos : elles dégagent une impression de flou généralisé, de brouillard, de tourment, de couleurs évaporées. Leur goût pour la couleur est par ailleurs très marqué, surtout sur l'œuvre de Tassaert (figure 13) où l'influence de Delacroix

semble évidente. L'œuvre de Daumier (figure 4) s'inscrit aussi dans cette tradition où la couleur est privilégiée sur le trait ; le style fougueux et les effets de lumière, que l'on remarque bien sur la peau de la République et de ses enfants, mais aussi sur la toge, contribuent là aussi à doter l'œuvre d'une touche romantique.

D'autres œuvres enfin sont soit inclassables soit difficilement lisibles. Celle de Janet-Lange (figure 10) par exemple, où le style semble là encore privilégier le trait sur la couleur, et où le fond bleu semble la rapprocher des portraits de David, mais où l'arrière-plan de friche industrielle en fait une œuvre certes originale, mais incompréhensible. L'œuvre de Ducornet (figure 5) ensuite, qui n'insuffle aucun souffle, aucune stabilité, et où la toge semble disproportionnée par rapport au corps de la République. L'œuvre de Goyet (figure 8) pour continuer, qui semble être l'œuvre d'un amateur : le casque est mal posé sur la tête, et les proportions du lion semblent incompatibles avec la taille de la République ; cette œuvre paraît relever davantage de l'artisanat, à la manière de la peinture d'enseigne. L'œuvre de Vernet (figure 14) enfin, dont les proportions du corps paraissent problématiques : la République se présente de face, mais les jambes sont de travers dans une position complètement incompatible et reliées au corps par un bassin qui semble trop grand. Vigneron (figure 15) pour terminer, où le style privilégie là encore le trait sur la couleur, mais où la République à trois visages fait de cette œuvre une œuvre qu'il semble difficile de prendre au sérieux.

Toutes les œuvres de notre corpus incarnent l'agentivité des artistes qui les ont créées. Mais n'oublions pas qu'au travers de l'agentivité des artistes, c'est l'agentivité du gouvernement provisoire de la Seconde République, en tant que commanditaire des œuvres, qui s'exprime. Or, celui-ci souhaite que les artistes inventent une figure symbolique de la République, conformément aux termes du concours. Il faut donc que les indices que les artistes emploient dans leurs œuvres renvoient au prototype de la République voulu par le gouvernement ; l'indice, rappelons-nous, devant toujours être arrimé au prototype. Or, l'étude de la diversité et de la multitude d'indices présents dans les œuvres nous montre que

le prototype de la République ne fait pas consensus puisque chaque artiste en a sa propre interprétation. Plus précisément, les agentivités et les intentions de l'État et du prototype républicain sont incompréhensibles et les artistes ne savent comment les retranscrire : la République doit-elle être sociale ou conservatrice ? Comment représenter ses couleurs ? Quelle valeur doit primer ? La trinité républicaine ou la justice ? La République doit-elle être stable et rassurante, ou en mouvement et combative ? La multitude de réponses apportée par les artistes nous démontre qu'ils n'arrivent pas à traduire dans leurs œuvres les souhaits du gouvernement et que l'agentivité de ce dernier est illisible. Ainsi, alors que Mitchell posait la question suivante : que veulent les images ? Nous sommes tentés de répondre par une autre question : que veut le gouvernement provisoire de la Seconde République ? Cela aura des conséquences, comme nous le verrons plus tard, sur le fait que les images n'ont pas fonctionné et sur la décision du Jury d'annuler le concours.

CHAPITRE TROIS : POURQUOI LES ŒUVRES N'ONT PAS FONCTIONNÉ ?

Le 23 octobre 1848, le Jury du concours décida son annulation sans qu'aucun gagnant ne soit désigné. Alors que l'on s'attendait à ce que les œuvres « opèrent » en convertissant les citoyens français aux idéaux républicains, la décision du Jury entérine l'impossibilité pour ces œuvres d'accomplir ce pour quoi elles avaient été créées. Nous pensons alors qu'il serait intéressant de discuter la possibilité suivante : considérer l'annulation du concours comme un acte iconoclaste, sur le plan symbolique du moins. L'existence d'un iconoclasme qui ne soit pas *stricto sensu* une destruction physique et matérielle des images, mais qui pourrait exister dans une perspective où les images seraient détruites d'un point de vue plus symbolique, avait déjà été noté par Mitchell lorsqu'il précisait que : « La plus curieuse des stratégies ne consiste ni à défigurer, ni à détruire l'image, mais à tenter de la faire « disparaître », en la cachant, en la recouvrant, en l'enterrant ou en la dissimulant. » (Mitchell, 2014 : 147) Cette situation nous semble analogue à celle qui a prévalu dans le cadre de notre concours : refuser de désigner un gagnant s'assimile quelque part à vouloir dissimuler les œuvres en les empêchant d'exister, d'opérer, et d'exprimer les intentions et les agentivités qu'elles contiennent ; il s'agit en d'autres termes de les condamner à disparaître. Ironie de l'histoire, alors que très peu d'œuvres produites dans le cadre de ce concours sont arrivées jusqu'à nous (les difficultés à établir un corpus d'œuvres pour notre mémoire en ont témoigné), il semblerait que le Jury ait bel et bien réussi à les faire disparaître.

Il peut cependant sembler inusité de faire appel au « (...) type d'icône animé (...) » (Mitchell, 2014 : 206) que représente l'idole ainsi qu'à l'iconoclasme, termes généralement associés à l'iconographie religieuse, pour parler d'une

représentation symbolique de la République. C'était sans compter les liens qui ont déjà été faits entre les deux et qui ont déjà été remarqués par de nombreux écrits. En effet, la République a toujours tenté de s'inspirer des enseignements des *Évangiles* pour deux principales raisons. Premièrement, asseoir sa légitimité aux yeux du peuple :

The spirit of 1848 was passionate and evangelical, and the republicans tried to win over peasantry by appealing to their folkloric traditions. The Republic appeared in the guise of a new religion, surrounded with an emotional and even mystical aura that explained the power of its figuration despite its seeming banality. (Boime, 2007 : 41)

Deuxièmement, parce qu'il existe aussi une filiation idéologique entre les deux :

"Les douces doctrines de fraternité enseignées par l'Évangile ont ouvert une source intarissable où les artistes à l'âme élevée pouvant puiser de nobles inspirations, capables de donner à leurs œuvres toute la dignité d'un enseignement utile à l'humanité" (Chaudonneret, 1987b : 30).

Convoquer l'idolâtrie et l'iconoclasme pour parler du concours de 1848 et de son échec nous semble donc pertinent et nous permet d'aborder la question de cet échec sous l'angle de la critique du simulacre telle que définie par Platon. En ce sens, nous pensons intéressant de discuter l'idée selon laquelle l'échec du concours serait dû au fait que les œuvres qui y ont été présentées furent des simulacres de la République. En effet, l'iconoclasme représente précisément la destruction d'une image parce qu'elle est un simulacre ; le simulacre est la raison de l'iconoclasme. Mais nous souhaitons aussi pousser notre réflexion plus loin : alors que le simulacre induit l'existence d'un original auquel il prétend ressembler sans pour autant y arriver, nous pensons qu'il n'existe aucun original de ce que devrait être la République, vouant ainsi à l'échec toute image qui prétendrait vouloir la représenter.

1- Le concours de 1848 : des simulacres de République ?

Gell, nous l'avons vu, plaçait au centre de sa réflexion l'importance de l'indice dont il disait que c'était au travers de lui qu'étaient médiatisées les agentivités dans une œuvre. Il précisait par ailleurs qu'un agent opérait toujours en fonction d'un prototype, l'indice devant alors être arrimé à celui-ci. Dans notre cas, les indices contenus dans les œuvres devaient exprimer l'agentivité du gouvernement de la Seconde République qui s'exprime au travers de celle de l'artiste, pour ultimement incarner le prototype républicain. Il nous semble alors intéressant de discuter de l'analogie qui pourrait exister entre la notion de prototype de Gell et ce que nous dit Platon dans *Le Sophiste*.

Pour Platon, l'original de ce qui est prétendument représenté dans une image n'existe que dans la sphère idéale, et c'est cette représentation idéale qui prévaut. À partir de ce postulat, il établit une hiérarchie entre l'idée, la bonne copie, et le simulacre, ce dernier étant la représentation la plus éloignée et la moins fidèle de l'idée qu'il prétend représenter. Dans la distinction qu'établit Platon entre la bonne copie et le simulacre, il définit tout d'abord la bonne copie comme étant ce « (...) qui reproduit l'original en ses proportions de longueur, de largeur et de profondeur, et qui, en outre, donne à chaque partie les couleurs appropriées. » (Platon, s. d. : 146). Le simulacre devient alors, par opposition, « (...) ce qui paraît, parce qu'on le voit d'une position défavorable, ressembler au beau, mais qui, si l'on est à même de voir exactement ces grandes figures, ne ressemble même pas à l'original auquel il prétend ressembler (...) » (Platon, s. d. : 146). Même si Platon place le simulacre sous la bonne copie, cette dernière demeure à son tour inférieure à l'idée, ce qui traduit une méfiance globale de Platon pour toute sorte de représentation, aussi bonne soit-elle. Gell de son côté nous rappelle que si une œuvre d'art fonctionne, c'est que « (...) l'image du prototype est liée et arrimée à l'indice ; elle y est emprisonnée. » (Gell, 2009 : 126). Par opposition, nous pouvons alors dire qu'une œuvre d'art ne fonctionnera pas si l'image du prototype n'est pas arrimée et liée à l'indice, et que les deux n'ont aucun rapport l'un avec l'autre. Le rapprochement de Platon et de Gell devient alors évident et ouvre des pistes de

réflexion intéressantes : l'arrimage nécessaire de l'indice au prototype est-il le pendant du lien qui doit unir la copie à l'originale chez Platon ? Le prototype de Gell est-il l'original de Platon ? Discutons cette idée en revenant à notre concours.

La décision iconoclaste du Jury d'annuler le concours de 1848 et de ne désigner aucun gagnant nous incite à penser que les œuvres produites ont été classées du côté des simulacres. Rappelons-nous l'avalanche de symboles, l'omniprésence d'interprétations différentes de ce que devrait être la République, la multitude de façons de traiter les couleurs et la trinité républicaines...etc. Les œuvres du concours semblent illisibles : « Ce fut un désastre : abondance et médiocrité allait de pair » (Georgel, 1998 : 34) et d'ajouter : « De fait, loin de parler une langue immédiate et universelle, ce qui est le propre des symboles, ces œuvres ressemblaient à des rébus (...) » (Georgel, 1998 : 34). Les artistes eux-mêmes semblèrent désarçonnés, comme Jalabert : « Je ne suis que peintre et point du tout homme politique, de façon que ce que je fais peut représenter tout ce qu'on voudra, aussi bien que la République. » (Jalabert cité par Georgel, 1998 : 34). Concrètement, l'embarras des artistes pouvait se résumer ainsi :

Tous, quelle que fût leur opinion, se heurtèrent rapidement à un ensemble de questions auxquelles ils furent pour la plupart incapables d'apporter des réponses sérieuses. S'ils comprirent qu'il leur faudrait réaliser une allégorie féminine (...) ils ne surent généralement pas comment l'habiller (de quels attributs?) pour qu'elle devînt un authentique symbole. Cette idée même de symbole ne leur était d'ailleurs nullement familière. Que la plupart d'entre eux n'aient pu fournir le signe résumant leur pensée le prouve aisément. Leur désarroi était total. » (Georgel, 1998 : 33)

La critique aussi ne fut guère enthousiasmée par les œuvres qu'elle vit et fut aussi déboussolée par l'illisibilité des symboles utilisés par les artistes : « tous les attributs possibles et impossibles (...), charrues, ruches, locomotives, canons, bannières, cornes d'abondance, pavés, faisceaux (...) »¹⁹. D'autres parlèrent d'un « chaos incommensurable (...) de médiocrité creuse et ambitieuse »²⁰. Enfin,

¹⁹ GAUTIER Théophile, 2 mai 1848, *La Presse*.

²⁰ HOUSSAYE Arsène, 30 avril 1848, *L'Artiste*.

certains y allèrent même d'un ton ironique et moqueur : « Quelle exhibition ! C'était des Républiques entourées des attributs de 89, chaînes brisées, triangle égalitaire, Tables de la loi ; des Républiques en robes de soie, en robes de chambre, en habits de ramage, en garde national. »²¹ Les seules œuvres pour lesquelles les critiques reconnurent un quelconque intérêt furent les esquisses de Daumier (figure 4) et Flandrin (figure 6). Celle de Daumier fut qualifiée de « (...) belle image, originale de la République qui tranchait avec les autres allégories, figures empêtrées dans un bric-à-brac d'objets symboliques (...) »²² ; celle de Flandrin comme dotée de « simplicité (...), noblesse (...) et tranquillité » (Foucart, 1984 : 78). Mais ces commentaires, aussi positifs soient-ils, ne nous éclairent en rien sur l'atteinte par ces œuvres des objectifs du concours, soit d'incarner symboliquement la République. Par ailleurs, comme nous l'avons vu, ni Daumier ni Flandrin, bien qu'ils fussent désignés comme finalistes, ne produisirent l'œuvre finale qui leur avait été demandée. Bref, qu'il s'agisse du Jury, des artistes eux-mêmes, ou bien de la critique, tous semblèrent s'entendre sur le fait que les œuvres furent un échec, incapables d'incarner symboliquement la République comme demandé par les révolutionnaires de 1848 ; elles formèrent donc des simulacres de république.

Un exemple intéressant qui illustre notre propos concerne un des candidats au concours, le peintre Jules Guédy qui, étant certain que sa représentation symbolique de la République serait incomprise, écrivit au Jury une lettre lui expliquant comment l'œuvre devait être interprétée. Cette lettre est citée par Georgel : « Craignant que vu mes faibles talents et la rapidité avec laquelle j'ai exécuté cette pochade, vous ne puissiez définir ce que mes sentiments ont cherché à représenter, permettez-moi de le dépeindre. » (Georgel, 1998 : 37). Or, quoi de plus évident qu'un texte accompagnant une œuvre pour démontrer que

²¹ CHAMPLEURY Jules François Félix Husson dit, 1865, *Histoire de la caricature moderne*. Paris : E. Dentu. 168

²² *Id.*

celle-ci n'est pas capable de représenter par elle-même ce qu'elle est censée représenter ?

L'échec du concours de 1848 s'explique par ailleurs aussi par les évolutions stylistiques et artistiques de l'époque, soit le passage entre l'art dit du Juste Milieu et le romantisme d'un côté, et le réalisme de l'autre. Discutons ce point, d'autant plus que la question de l'absence d'œuvres réalistes a, comme nous l'avons vu, souvent été avancée comme une des causes de l'échec du concours.

2- Réflexion sur le Réalisme : ce mouvement se rapproche-t-il de l'idéal platonicien ?

Le régime du roi déchu Louis Philippe s'était caractérisé par la politique du Juste milieu. Cette dernière produisit un art souvent qualifié de médiocre, un art « stagnant et de torpeur » (Rosenthal, 1914 : 347), une peinture « (...) désemparée ; reflet d'une société divisée qui n'a su lui imposer ni idéal, ni direction (...) » (Rosenthal, 1914 : 368) et dans laquelle régnait « (...) une confusion inouïe d'idées et d'écoles diverses. »²³ Dans ce contexte, on cherche à inventer de nouvelles formes par :

(...) un vaste travail d'élaboration dont devait surgir la nouvelle conception d'un art moins préoccupé d'exprimer la personnalité de l'artiste, moins lyrique, moins subjectif, moins libre, plus soucieux, au contraire, de traduire avec exactitude le spectacle de l'univers, de partager les pensées et les émotions contemporaines, art plus objectif, plus humain, ou, si l'on veut, art réaliste. (Rosenthal, 1914 : 348)

L'art en 1848 était par ailleurs aussi toujours influencé par le romantisme, style caractérisé par l'omniprésence subjective de l'artiste et de ses passions. En ce sens, « L'art objectif devait, à bien des égards, se manifester en réaction directe contre l'esprit et les formes du Romantisme. » (Rosenthal, 1914 : 357) Et d'ajouter

²³ DUSSIEUX Louis, 1838, *L'art considéré comme le symbole de l'État social*. Paris : Auguste Durand, 82

« La lutte même contre le romantisme fut conduite au nom de la sincérité : les outrances, les exaspérations de la couleur et des caractères furent condamnées parce qu'étrangères à la nature. » (Rosenthal, 1914 : 360) Il y a ici un lien intéressant à faire avec Gell : si dans le Romantisme la figure de l'artiste et sa subjectivité sont fondamentales, c'est que son agentivité est elle aussi fondamentale ; le romantisme devient alors le style où s'exalte et prime l'agentivité de l'artiste, au-delà des autres agentivités qui pourraient opérer dans l'œuvre par ailleurs. L'artiste n'est plus le relais neutre de l'agentivité du mécène (par exemple) ou dans notre cas du gouvernement de la Seconde République, c'est-à-dire le médium par lequel elle s'exprime, mais devient l'agent opérant principal. Dans cette perspective, le Réalisme apparaît comme une double réponse : sa quête de sincérité et d'authenticité devait répondre tant au nihilisme du Juste milieu qu'au règne des passions qui caractérisa le Romantisme. Il nous semble alors qu'un lien intéressant pourrait être établi ici entre la primauté accordée à l'idée dans la démarche platonicienne et le Réalisme. Tous deux se méfient en effet du ressenti subjectif de l'artiste et recherchent une certaine objectivité, qu'elle soit orientée vers l'idée chez Platon ou vers l'observation du monde réel dans le réalisme.

Quelles furent dès lors les conséquences de ce constat pour le concours de 1848 ? Tout d'abord, il est probable que les artistes du concours, par le choix de l'allégorie, en raison de la charge symbolique qu'elle incarne, pensèrent réussir à s'approcher de l'idéal républicain au sens platonicien du terme. Mais c'est la préférence par certains artistes, comme nous l'avons vu, du trait et du dessin sur la couleur, qui témoigne le mieux d'une volonté d'user d'un style qui a la caractéristique d'être celui de l'objectivité, de la vérité, de la raison, d'un idéal. Ainsi espéraient-ils peut-être, par ce choix, réussir à incarner l'idéal républicain dans sa perspective platonicienne, ou du moins de s'en rapprocher le plus possible. Quant aux artistes ayant fait le choix d'un style romantique ou bien de la primauté de la couleur, il ne semble faire aucun doute qu'en raison de ce qu'incarne ce style, leur œuvre ne pouvait être que le reflet de leur propre perception subjective, passionnée de la République, donc vouée à échouer au regard de ce qui était demandé par ce

concours. Face à ce constat, nous aimerions poser la question suivante : le Réalisme, en tant que nouveau mouvement artistique cherchant lui aussi à appréhender objectivement ce qu'il prétend représenter, aurait-il pu permettre de sauver ce concours afin qu'il soit une réussite ? En d'autres termes, le Réalisme aurait-il pu être l'idéal platonicien ?

Cette question est pertinente, car, comme nous l'avons vu, une des raisons invoquées pour expliquer l'échec du concours fut l'anachronisme et l'obsolescence de l'allégorie à un moment de l'histoire de l'art où naissait le Réalisme. Ceux qui ont avancé cette explication devaient sûrement sous-entendre que si les œuvres présentées avaient été réalistes, et puisque le Réalisme permet de représenter objectivement ce qu'il prétend représenter, et bien alors le simulacre aurait peut-être pu être évité et le concours n'aurait pas été un échec. Une telle approche est cependant à prendre avec précaution : en aucun cas le Réalisme n'aurait permis d'incarner parfaitement l'idéal platonicien de la République. En effet, ce dernier demeure inatteignable par la copie, quand bien même celle-ci serait une bonne copie issue d'une observation objective du monde ; il n'évacue par ailleurs pas complètement la subjectivité de l'artiste qui exécute l'œuvre. Le Réalisme aurait donc permis d'améliorer la prétention des œuvres d'incarner la République, sans pour autant y arriver parfaitement.

Il reste cependant à définir ce qu'aurait pu être une représentation réaliste de la République et cela n'aurait pas été sans poser quelques défis. En effet, le réalisme étant lié à l'observation objective du monde réel, il aurait fallu trouver une scène incarnant la République qui aurait été suffisamment puissante pour dépasser le simple contexte de son déroulement afin de pouvoir représenter la République en elle-même, en tout temps et en tous lieux dans toute la France²⁴.

²⁴ Une œuvre vient cependant doubler nos dires: *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix (1830). Cette œuvre est devenue l'incarnation de la République au point d'apparaître sur les anciens billets de 100 francs. Or, non seulement s'agit-il d'une œuvre appartenant au Romantisme, mouvement dont on avait pourtant dit qu'il était incapable de proposer une incarnation de la République ; mais aussi s'agit-il d'une œuvre qui a réussi à dépasser le simple

Conséquemment, que l'on parle d'incarner la République dans le cadre d'une approche platonicienne ou réaliste, les deux ont besoin d'une République objective qui serve de modèle, que celle-ci soit dans la sphère idéale ou dans le monde réel. Ce concours avec ses œuvres allégoriques tel qu'il s'est déroulé, ou bien tel qu'il aurait pu se dérouler avec des œuvres réalistes, reste donc un rendez-vous manqué entre les œuvres présentées et la République puisqu'elles n'ont pas été capables de l'incarner. Cette inadéquation entre l'idée de république et les représentations symboliques produites dans le cadre du concours nous a poussé à les considérer comme des simulacres et à interpréter l'annulation du concours par le Jury comme un acte iconoclaste. Mais nous aimerions pousser notre logique encore plus loin : le simulacre était-il évitable ?

3- La République est-elle représentable ?

Un simulacre implique nécessairement l'existence d'un original auquel il prétend ressembler, même s'il n'y arrive pas. Considérer les œuvres du concours de 1848 comme des simulacres implique donc nécessairement l'existence *a priori* d'une république idéale, d'un original platonicien (ou d'un prototype de la République pour reprendre la terminologie de Gell) auquel auraient dû ressembler les œuvres. Pourtant, l'existence d'une telle république idéale ou d'un tel prototype est loin d'être évidente et nous force à nous interroger sur la représentabilité de la République.

Nous souhaiterions discuter la possibilité que l'échec du Concours de 1848 fût couru d'avance et relevait plus de la nature même de la République et de la difficulté de la représenter. L'échec du concours tiendrait donc moins en la médiocrité des œuvres présentée qu'en le sujet même du concours, soit

contexte de son déroulement pour incarner en tout temps et en tous lieux la République, ce qui montre bien que cela semble quelques fois possible.

représenter quelque chose d'irreprésentable. En effet, contrairement à l'ancienne figure royale qui offrait une figure facile à copier et à diffuser et qu'il s'agissait de remplacer, la République n'est qu'un concept vague que personne n'a jamais rencontré et sur lequel personne ne s'entend. Dès lors, toute tentative de la représenter devient pipée.

L'exemple le plus intéressant pour illustrer notre propos est cette circulaire qu'adressa Ledru-Rollin aux artistes dès mars 1848 (et reprise par *Les Débats* en mai 1848) afin d'apporter des éclaircissements sur les termes du concours et sur ce qui était demandé :

Sachez qu'en cette occasion, plus que jamais, c'est la tête et le cœur de l'artiste qui doivent diriger la main de l'artiste (...), l'art n'étant que le langage universel qui traduira votre pensée. Votre composition doit réunir en une seule personne la Liberté, l'Égalité et la Fraternité. Cette trinité est le caractère principal du sujet. Il faut donc que les signes des trois puissances se montrent dans votre œuvre. Votre République doit être assise pour faire naître l'idée de stabilité dans l'idée du spectateur. (...) je vous dirais non pas d'habiller votre figure en tricolore, si l'art s'y oppose, mais cependant de faire dominer les couleurs nationales dans l'ensemble du tableau. J'allais oublier le bonnet. J'ai dit plus haut que la République résumait les trois puissances qui forment son symbole. Vous n'êtes pas maître d'ôter ce signe de la liberté. Seulement, arrangez-vous pour en quelque sorte le transfigurer. Mais je vous dis encore une fois : vous ne pouvez pas faire disparaître un signe que le peuple s'attend à retrouver dans la personnification du gouvernement qu'il a choisi. Gardez-vous aussi des airs trop belliqueux. Songez à la force morale avant tout. La République est trop forte pour avoir besoin de la mettre le casque en tête et la pique à la main.²⁵

Il est évident qu'une telle circulaire allait apporter plus de confusion que de précisions tout en révélant les difficultés du gouvernement à clairement définir ce qu'il entendait lui-même par république. Il semble que le gouvernement lui-même soit incapable de définir la République à laquelle il s'aspire, disant une chose et

²⁵ LEDRU-ROLLIN Alexandre-Auguste, 2 mai 1848. « Circulaire envoyée au Journal des débats ». *Les Débats*.

son contraire dans une même phrase. Par ailleurs, cet appel à la tête et au cœur de l'artiste va totalement à l'encontre d'une vision idéale de la République qui, comme nous l'avons vu, se doit d'être objective et extérieure à la subjectivité de l'artiste. Enfin, de nombreux artistes ne suivirent en rien les recommandations de Rollin (par exemple, les recommandations sur la position assise de la République ne furent pas suivies par tous, tout comme celles sur le bonnet phrygien qui furent interprétées de plusieurs façons) augmentant ainsi le sentiment de désordre et le caractère insaisissable de la République.

Ainsi, comme l'a noté Clark : "State art was a failure. It failed to find a form for the revolution, it failed to decide on a style for public statement, it never escaped from a stifling tradition." (Clark, 1973:71)

CONCLUSION

Le Concours de 1848 pour une figure symbolique de la République découla d'une double volonté : réussir à incarner dans une image le nouveau pouvoir de la Seconde République afin que celle-ci puisse asseoir son autorité dans toute la France, et traduire dans les arts l'idéal égalitaire qui avait été au cœur de la Révolution de 1848.

Cet idéal égalitaire que les artistes voulaient voir incarné dans leurs relations avec l'État émanait d'une longue marche entamée lors de la Révolution de 1789. La fin de l'Ancien Régime, la réorganisation des Beaux-Arts, et la création du Jury du Salon avaient entraîné de nouvelles préoccupations, principalement en ce qui touche à la nomination des membres de ce dernier. Loin d'être opposés au principe de l'existence du Jury, les artistes voulaient surtout s'assurer que ses membres soient représentatifs de la communauté artistique, donc qu'ils soient élus par les artistes. Il était donc normal que l'idéal égalitaire inhérent à la Révolution de 1848 et les aspirations de la communauté artistique se conjuguent dans le cadre de notre concours.

Ce concours, parce qu'il émana d'un gouvernement en exercice qui chercha à consolider son pouvoir, traduisit une certaine conception de l'art qui considère ce dernier comme un moyen pouvant permettre l'atteinte d'objectifs politiques. Ce concours interrogea donc d'un côté les intentions que le gouvernement de la Seconde République avait souhaité placer en lui, et de l'autre le pouvoir que les œuvres produites devaient avoir sur les citoyens français qui les verraient. Ce concours se situe donc bien au croisement de la théorie de l'agentivité et du pouvoir des images.

Les œuvres produites par ce concours furent porteuses de l'agentivité du gouvernement de la Seconde République qui organisa le concours. Mais cette agentivité ne fut pas directe, elle s'opéra au travers des artistes qui furent aussi

des agents opérants. En ce sens, les indices disséminés dans les œuvres l'étaient certes par les artistes, mais ils devaient aussi traduire l'agentivité du gouvernement et ultimement renvoyer au prototype républicain conformément aux termes du concours. Les œuvres ensuite : parce qu'on attendit d'elles qu'elles agissent sur ceux qui allaient les regarder, donc qu'elles opèrent, elles furent elles aussi porteuses d'une agentivité.

Le concours fut cependant un échec puisqu'il fut annulé par le Jury. Nous avons alors jugé intéressant de considérer cette annulation comme un acte iconoclaste sur le plan symbolique puisqu'elle traduisit une inadéquation entre les indices contenus dans les œuvres et le prototype républicain ; les œuvres ont donc été incapables de rendre compte de l'idée de république. Comme la définition de l'iconoclasme est la destruction des images en raison de leur incapacité à représenter ce qu'elles prétendent représenter, nous avons trouvé pertinent de faire appel à la critique du simulacre de Platon pour explorer les raisons de cet échec. Dans la conception platonicienne, il existe une hiérarchie entre l'idée, la bonne copie, et le simulacre. Nous avons alors fait un rapprochement entre l'idée platonicienne et le prototype de Gell et ensuite affirmé que le lien qui devait unir l'indice au prototype était du même type que celui devant unir la bonne copie à l'original platonicien. Ainsi, l'incapacité des œuvres et des indices qu'elles contenaient à renvoyer au prototype républicain a fait des œuvres des simulacres de république déconnectés de l'idée de celle-ci.

Nous avons ensuite souhaité interroger la pertinence du Réalisme comme mouvement qui aurait permis de sauver ce concours. Cette question nous a semblé à propos puisque l'anachronisme et l'obsolescence de l'allégorie avaient été abordés comme potentielles raisons de l'échec du concours au temps du Réalisme naissant. Ainsi, tout comme la démarche platonicienne cherchait la primauté d'un art objectif qui collerait à l'idée originale de république, le Réalisme cherchait lui aussi à incarner un art objectif par l'observation du monde réel. Il n'en demeure pas moins qu'une telle démarche aurait été tout autant vaine. En effet, le

Réalisme a besoin d'un modèle objectif même si celui-ci sied dans le monde réel. Or, la recherche d'une scène réelle que l'artiste aurait été capable d'extraire de son contexte de déroulement afin d'en faire une représentation de la République valable en tout temps et en tous lieux nous aurait semblé ardue.

Nous avons alors tenté de poursuivre notre réflexion plus loin : au-delà du simulacre, la République était-elle représentable ? En effet, les tergiversations du gouvernement de la Seconde République et son incapacité à définir ce qu'il entendait par République furent problématiques : il n'avait aucune idée de ce que devait être la République. Cela sous-entend qu'il fut incapable de faire émerger un modèle original de ce que devrait être la République. En d'autres termes, il fut incapable de la faire exister dans la sphère idéale condamnant ainsi toute tentative de représentation à tomber dans le simulacre.

Certaines questions demeurent cependant en suspens. Tout d'abord, prétendre que les œuvres n'agirent pas ne fait sens qu'au regard de ce qui était demandé d'elles dans le cadre du concours, mais n'évacue pas la possibilité qu'elles aient agi selon d'autres modalités par ailleurs. Ainsi, il serait intéressant de discuter de la possibilité que ces œuvres aient tout de même agi en nous révélant que la Seconde République n'a pas fonctionné et en mettant en lumière les enjeux et défis entourant sa représentation symbolique.

Ensuite, l'échec du concours au regard de ce qui était attendu de lui n'aurait pas dû empêcher l'appréciation des œuvres en fonction de leurs qualités stylistique par ailleurs. Ce n'est pas parce que les œuvres n'ont pas opéré de la façon dont on aurait voulu qu'elles opèrent qu'elles sont de mauvaises œuvres et qu'il n'aurait pas été possible de les apprécier selon d'autres critères. En ce sens, l'iconoclasme sur le plan symbolique dont a fait preuve le Jury nous semble n'avoir concerné que le rapport à l'idéal républicain auquel on s'attendait que les œuvres répondent. Même la recherche universitaire, nous l'avons vu, n'a abordé et étudié ces œuvres qu'en fonction de leur rapport aux termes du concours. Notre mémoire aussi,

même si la thèse que nous avons souhaité défendre était critique, n'a consisté qu'à apporter un éclaircissement sur les raisons de l'échec de ce concours. Nous sommes donc nous aussi toujours restés dans le cadre des termes du concours et de ce qui était attendu de lui et des œuvres qu'il devait produire. Ainsi, jamais aucun discours sur les qualités stylistiques et intrinsèques des œuvres n'a été produit, indépendamment du concours. Jamais ces œuvres n'ont été étudiées pour ce qu'elles sont en elles-mêmes. Elles n'ont été vues que comme des moyens et jamais comme des fins. Or, nous l'avons dit, ces œuvres ont émergé à un moment charnière de l'histoire de l'art : la transition entre le Romantisme, le Juste milieu, et l'apparition du Réalisme. Que nous disent donc ces œuvres de ce moment charnière ? Des œuvres ont-elles été novatrices sur le plan stylistique ? Janet-Lange (figure 10) par exemple, bien qu'il privilégie le dessin et le trait sur la couleur comme d'autres artistes, présente aussi un arrière-plan représentant des cheminées d'usines fumantes, ancrant ainsi son œuvre dans un paysage industriel qui n'est pas sans rappeler un certain art social proche du Réalisme. De ce fait, rien ne nous oblige à étudier les œuvres produites dans le cadre de ce concours uniquement en fonction des critères de celui-ci. Il serait tout à fait possible de sortir du carcan du concours et d'étudier ces œuvres selon d'autres critères ou d'autres intérêts.

Nous pouvons même pousser notre logique plus loin : le simulacre n'est mauvais qu'au regard de l'approche platonicienne qui place l'idée en haut de la hiérarchie. Mais d'autres approches (Baudrillard, 1981; Deleuze, 1969) viennent réhabiliter le simulacre en en faisant une représentation dotée d'une valeur intrinsèque, indépendamment de ce qu'il prétend représenter. Ces approches auraient probablement permis de revaloriser les œuvres produites lors du concours en les détachant de l'obligation qui leur était faite de réussir à incarner l'idéal républicain.

Une dernière question nous a semblé rester sans réponse. Pourquoi l'émergence d'une figure symbolique de la République a-t-elle échoué en 1848 alors qu'elle réussit plus tard en 1871 avec l'émergence de la Troisième République ? En effet,

les œuvres présentées au concours n'ont pas permis de figer une représentation symbolique de la République alors qu'une telle représentation fonctionna quelques années plus tard. La figure de Marianne aussi, c'est-à-dire l'incarnation féminine de la République, pourtant évidente dans les allégories présentées au concours, dut elle aussi attendre la création de la Troisième République pour devenir l'incarnation même de la République. Ces questionnements nécessitent des recherches approfondies, mais cela ne nous empêche pas de proposer quelques pistes de réflexion qui nous paraissent pertinentes. En ce sens, tout comme la Révolution de 1848 fut une tentative d'instaurer un régime républicain en France, le concours fut aussi une tentative d'en inventer les codes symboliques. L'échec du concours devient alors le corollaire de l'échec de la Seconde République à persister dans le temps. Il n'en demeure pas moins que ce concours fut l'occasion d'inventer et de tester des images et des représentations et il fut une étape nécessaire : les images inventées en 1848 vont se sédimenter, contribuer à construire un fonds iconographique, et préparer le fameux prototype républicain qui se stabilisera en 1871. Dans cette perspective, le Concours de 1848 pour une figure symbolique de la République ne fut pas un échec.

FIGURE 1 : Henri-Joseph-Armand Cambon, Esquisse pour la République, 1848, Huile sur toile, 0,73x0,60 cm, Musée Ingres, Montauban



FIGURE 2 : Alexandre Colin, Esquisse pour la République, 1848, Huile sur toile, 73x60 cm, Paris, Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris



FIGURE 3 : Sébastien-Melchior Cornu, La République, 1848, Huile sur toile, 73x60 cm, Besançon, Musée des Beaux-Arts



**FIGURE 4 : Honoré-Victorin Daumier, Esquisse pour la République, 1848,
Huile sur toile, 73x60 cm, Paris, Musée d'Orsay**

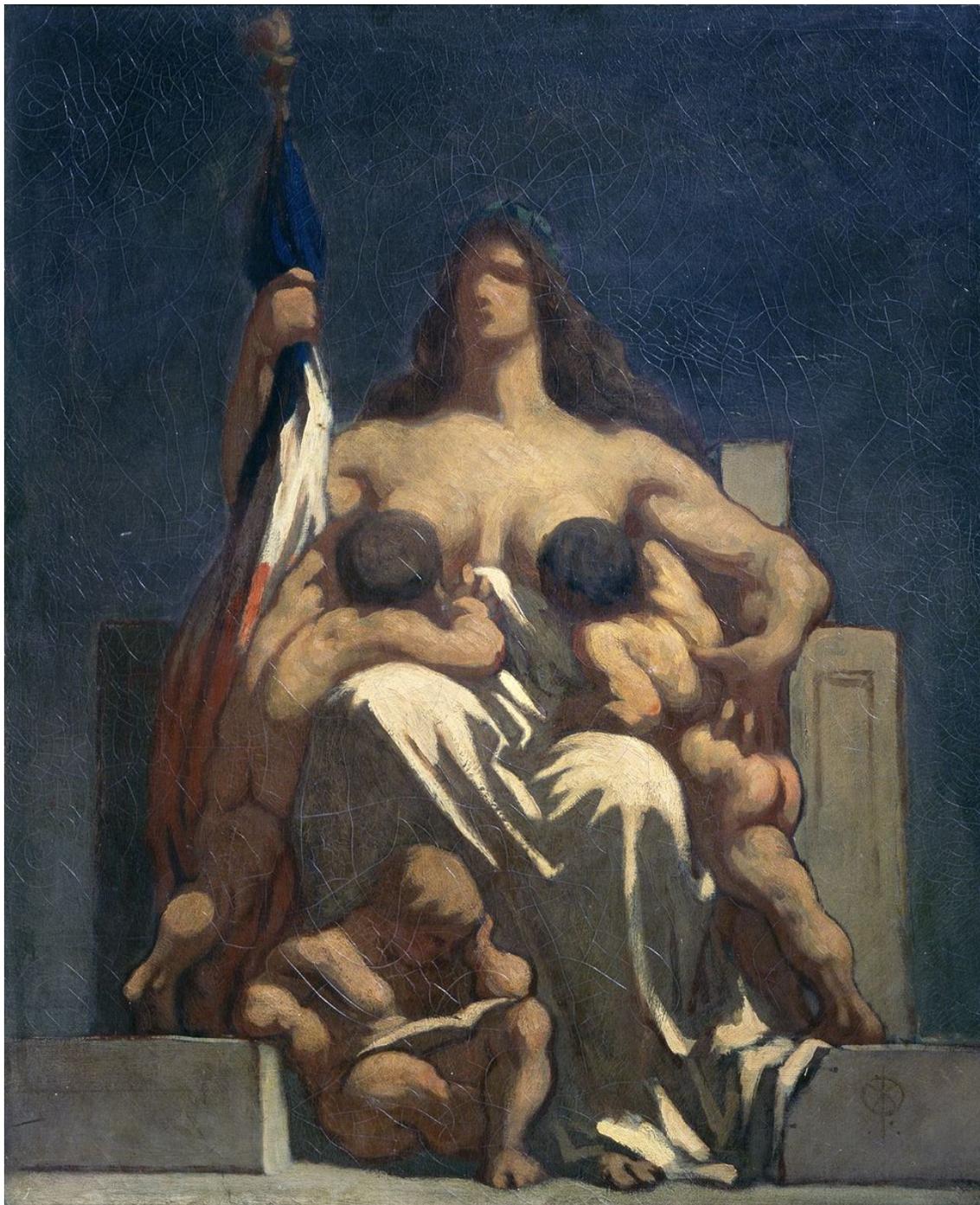


FIGURE 5 : Louis Ducornet, Esquisse pour la République, 1848, Huile sur Toile, 0,73x0,60 cm, Musée Salies, Bagnières-sur-Bigorre



FIGURE 6 : Hippolyte Flandrin, Esquisse pour la République, 1848, Huile sur toile, 73x60 cm, Collection Flandrin, Paris



**FIGURE 7 : Jean-Léon Gérôme, la République, 1848, Huile sur toile,
322x223 cm, Mairie des Lilas, Les Lilas**

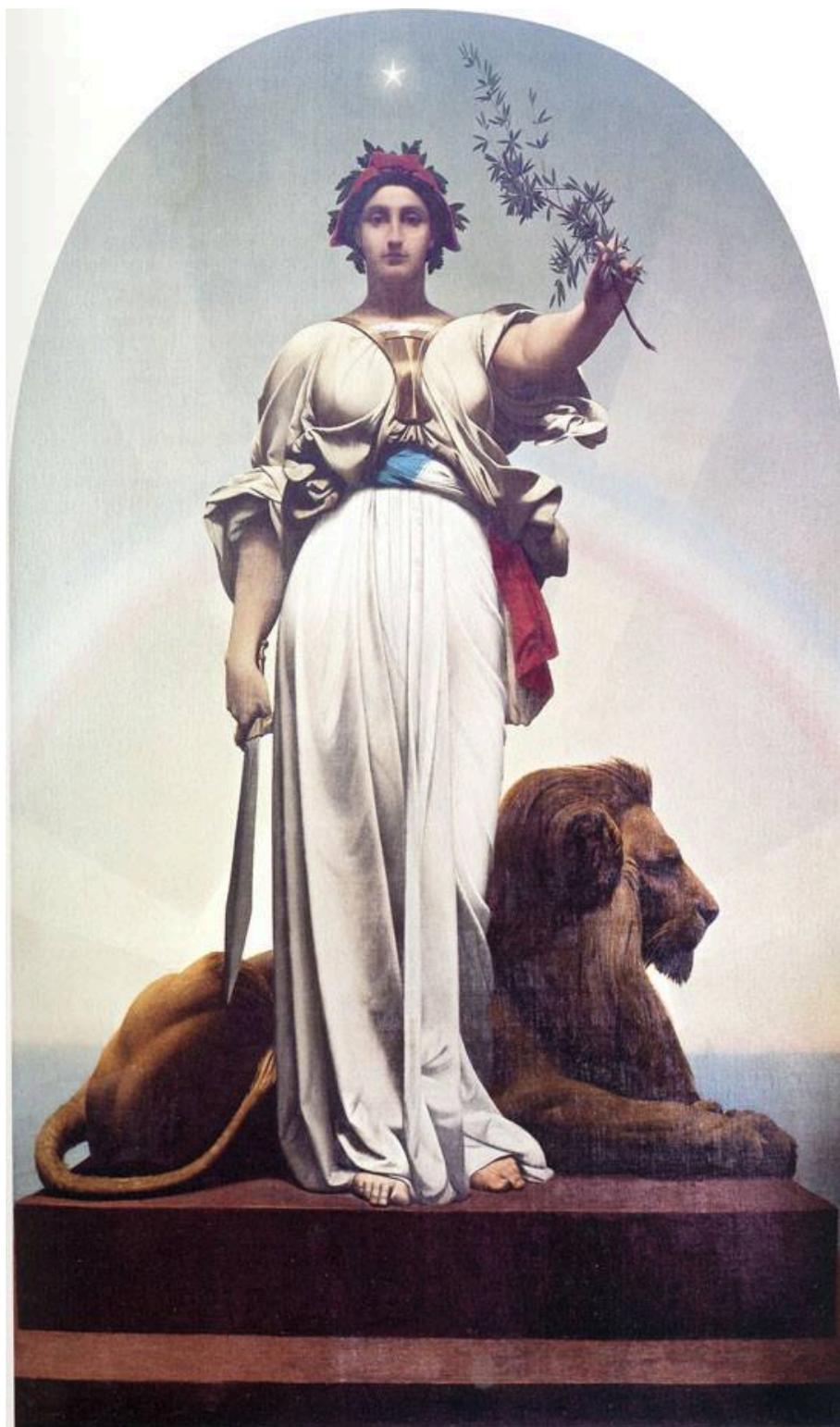


FIGURE 8 : Eugène Goyet, Esquisse pour la République, 1848, Huile sur Toile, 74x60 cm, Musée Salies, Bagnières-sur-Bigorre



FIGURE 9 : Auguste Hesse, la République, 1848, Huile sur toile, 233x220 cm, Palais de justice, Lisieux



FIGURE 10 : Ange-Louis Janet (dit Janet-Lange), Esquisse pour la République, 1848, Huile sur toile, 72,5x59 cm, Paris, Musée Carnavalet



FIGURE 11 : Dominique-Louis Papéty, La République, 1848, Huile sur toile, 222x178 cm, Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris



FIGURE 12 : Adolphe Roehn, Esquisse pour la République, 1848, Huile sur toile, 70x60 cm, Musée Salies, Bagnières-sur-Bigorre



FIGURE 13 : Octave Tassaert, Esquisse pour la République, 1848, Huile sur toile, 48 x 33,7 cm, Musée Rolin, Autun

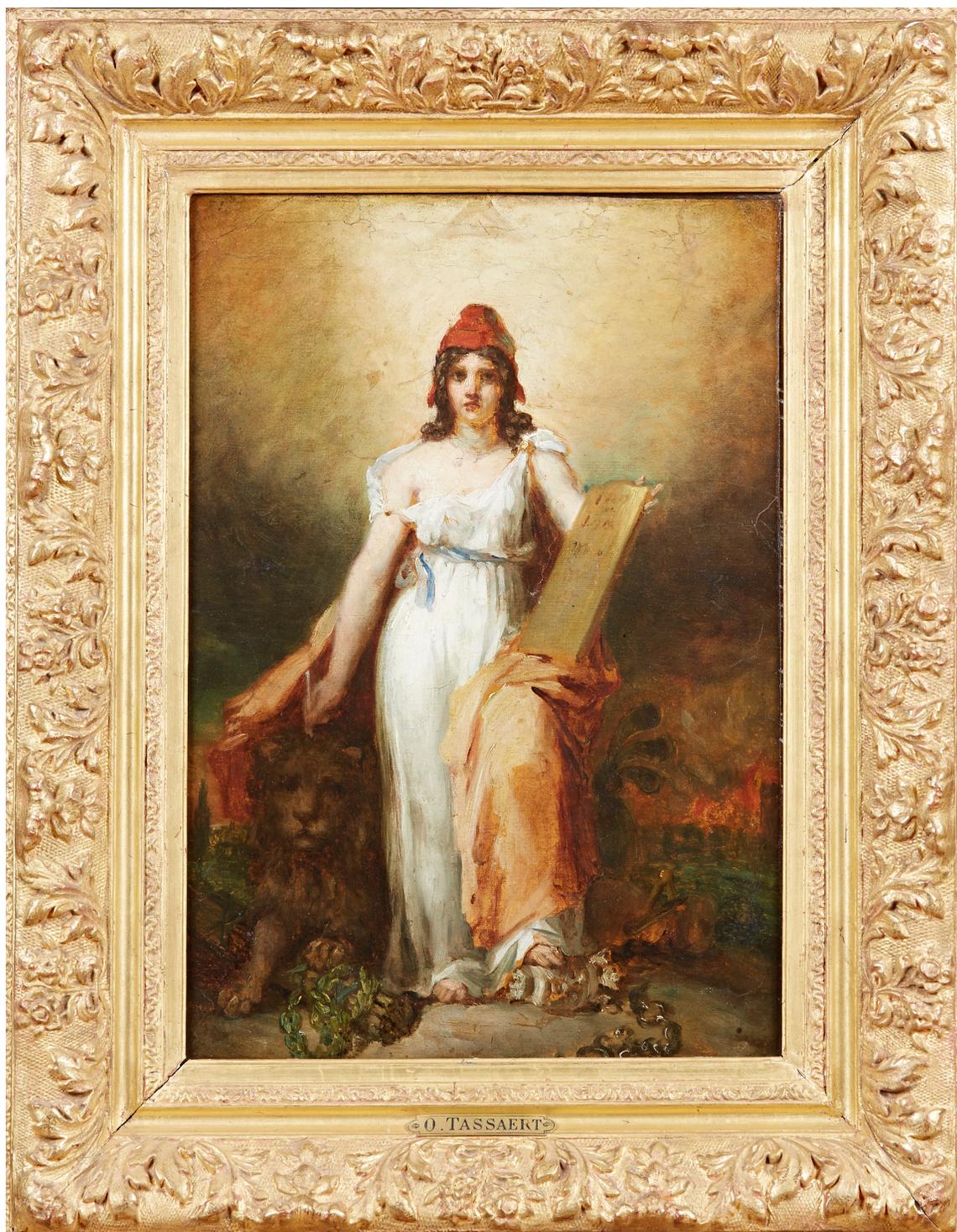


FIGURE 14 : Alfred Vernet, Esquisse pour la République, 1848, Huile sur toile, 73x60 cm, Musée du Nouveau monde, La Rochelle



**FIGURE 15 : Pierre-Roch Vigneron, Esquisse pour la République, 1848,
Huile sur toile, 74x60 cm, Musée Salies, Bagnières-sur-Bigorre**



FIGURE 16 : Jules-Claude Ziegler, Esquisse pour la République, 1848, Huile sur toile, 73x60 cm, Musée des Beaux-Arts de Lille, Lille



FIGURE 17 : Jean Auguste Dominique Ingres, Jupiter et Thétis, 1811, Huile sur toile, 324x260 cm, Musée Granet, Aix-en-Provence



BIBLIOGRAPHIE

AGULHON, Maurice. 1973a. *1848 ou L'apprentissage de la République, 1848-1852*. Paris: Éditions du Seuil.

AGULHON, Maurice. 1973b. « Esquisse pour une archéologie de la République. L'allégorie civique féminine ». *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 28(1), 5–34.

AGULHON, Maurice. 1975. *Les Quarante-huitards*. Paris : Gallimard/Julliard.

AGULHON, Maurice. 1976. « Un usage de la femme au XIXe siècle : l'allégorie de la République ». *Romantisme*, 6(13)

AGULHON, Maurice. 1979. *Marianne au combat : l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*. Paris : Flammarion.

BAUDRILLARD, Jean. 1981. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée.

BOIME, Albert. 1971. « The Second Republic's Contest for the Figure of the Republic ». *The Art Bulletin*, 53(1), 68–83.

BOIME, Albert. 1986. *The Academy and French painting in the Nineteenth century* (1986 ed.). New Haven: Yale University Press.

BOIME, Albert. 2007. *Art in an age of civil struggle, 1848-1871*. Chicago: University of Chicago Press.

BONNET, Anne. 2006. *L'enseignement des arts au XIXe siècle : la réforme de l'école des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

CHAUDONNERET, Marie-Claude. 1987a. « 1848 : « la République des arts » ». *Oxford Art Journal*, 10(1), 59–70

CHAUDONNERET, Marie-Claude. 1987b. *La figure de la République : le concours de 1848*. Paris : Ministère de la culture et de la communication : Éd de la Réunion des musées nationaux.

CHAUDONNERET, Marie-Claude. 1999. *L'État et les artistes : de la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*. Paris : Flammarion.

CHAUDONNERET, Marie-Claude. 2007. *Le Salon pendant la première moitié du XIXe siècle*

CLARK, Timothy James. 1973. *The absolute bourgeois: artists and politics in France, 1848-1851*. Greenwich, Conn.: New York Graphic Society.

DELEUZE, Gilles. 1969, *Logique du Sens*. Paris : Éditions de minuit

EITNER, Lorenz. 1993. *La peinture en Europe au XIXe siècle*. Paris : Hazan.

FOUCART, Bruno. 1987. *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*. Paris: Arthéna.

FOUCART Jacques. 1984. *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin : une fraternité picturale au XIXe siècle : Paris, Musée du Luxembourg, 16 novembre 1984 -10 février 1985- Lyon, Musée des Beaux-arts, 5 mars-19 mai 1985*. Paris : Ministère de la culture, Éditions de la Réunion des musées nationaux.

FOUCART, Jacques, & Lacambre, Jean. 1972. « Letters to the Editor ». *The Art Bulletin*, 54(1), 116–121.

GELL, Alfred. 2009. *L'art et ses agents : une théorie anthropologique*. Dijon : Les Presses du réel

GEORGEL, Chantale. 1998. *1848, la République et l'art vivant*. Paris : Fayard, Réunion des musées nationaux.

HERBERT, Robert. 2002. « A pre-revolutionary proposal for reforming the Salon jury, 1848». *Oxford Art Journal*, 25(2), 29–177.

JAUME, Lucien. 2015. *Le religieux et le politique dans la Révolution française : l'idée de régénération*. Paris : PUF.

JOURDAN, Annie. 1997. « Politique artistique et Révolution française (1789-1800) : la régénération des arts, un échec ? », *Annales historiques de la Révolution française*, 309(1), 401-421.

LENIAUD, Jean-Michel. 2007. *La révolution des signes : l'art à l'église, 1830-1930*. Paris : Éditions du Cerf.

MITCHELL, Willian John Thomas. 2014. *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*. Dijon: Les Presses du réel.

MITCHELL, Willian John Thomas. 1986. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press.

PARKER Rozsika, & Pollock, Griselda. 1987. *Framing feminism: art and the women's movement, 1970-85*. London : New York, NY: Pandora Press ; Routledge & Kegan Paul.

PLATON. (s. d.). Le Sophiste. Consulté à l'adresse <https://beq.ebooksgratuits.com/Philosophie/Platon-sophiste.pdf>

POLLOCK, Griselda. 1988. *Vision and difference: femininity, feminism, and histories of art*. London ; New York: Routledge.

POLLOCK, Griselda. 1999. *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories*. London: Routledge.

POLLOCK, Griselda. 2003. *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art*. Abingdon, Oxon: Routledge.

POLLOCK, Griselda. 2007. *The sacred and the feminine: imagination and sexual difference*. London: IB Tauris.

RIBEMONT, Francis., Cante, Dominique, Foucart, Bruno, Musée des beaux-arts de Bordeaux, Musée départemental de l'École de Barbizon, Dahesh Museum, & Bonheur, R. 1997. *Rosa Bonheur: (1822-1899)*. Bordeaux: Musée des Beaux-Arts de Bordeaux.

ROSENTHAL, Léon. 1914. *Du romantisme au réalisme : essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*. Paris : Laurens.

SÉRIÉ, Pierre. 2014. *La peinture d'histoire en France, 1860-1900 : la lyre ou le poignard*. Paris : Arthena, Association pour la diffusion de l'histoire de l'art.

VAISSE, Pierre. 1985. « Considérations sur la Seconde République et les beaux-arts ». *Revue d'histoire du XIXe siècle*, (1), 1-16.

IMPRIMÉS À USAGE DE SOURCES

BURGER William. 1868. *Salons de Théophile Thoré. 1844, 1845, 1846, 1847, 1848*. Paris : Le Constitutionnel

CHAMPLEURY Jules François Félix Husson dit. 1865. *Histoire de la caricature moderne*. Paris : E. Dentu.

DUSSIEUX Louis. 1838. *L'art considéré comme le symbole de l'État social*. Paris : Auguste Durand.

GAUTIER Théophile. 2 mai 1848. *La Presse*.

GRAVELOT Hubert François et al. 1791. *Iconologie par figures, ou, Traité complet des allégories, emblèmes, &c. : ouvrage utile aux artistes, aux amateurs, et pouvant servir à l'éducation des jeunes personnes*. Paris : Chez Le Pan.

HOUSSAYE Arsène. 30 avril 1848. *L'Artiste*.

LEDRU-ROLLIN Alexandre-Auguste, « Circulaire envoyée au Journal des débats ». *Les Débats*. 2 mai 1848

MANTZ Pierre. 27 avril 1848. *L'Artiste*.

OLLENDORFF Gustave. 1855. *Traité de l'administration des beaux-arts*. Paris : P. Dupont

QUINCY Quatremère de. 1970 (1791). *Considérations sur les arts du dessin en France*. Genève : Slatkine Reprints

RIPA Césaire. 2011 (1643). *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices et les vertus sont représentées sous diverses figures*. Paris : A. Baudry et Cie

RIS Clément-Louis de. 1847. *De l'oppression dans les arts et de la composition d'un nouveau jury d'examen pour les ouvrages présentés au salon de 1847*. Paris : Paul Masgana éditeur

RIS Clément Louis de, Fernand Boissard, Philippe-Auguste Jeanron, Frédéric Villot. 1848. *De l'exposition et du Jury*. Paris : Ferdinand Sartorius