

## **« L'image même du peuple souverain ». Esthétique et République (Europe, Amérique latine fin XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)**

Olivier Christin

### **Pour citer cet article**

« L'image même du peuple souverain. Esthétique et République (Europe, Amérique latine, fin XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup>) », Paris, Centre européen des études républicaines (CEDRE), 2019, <http://cedre.univ-psl.fr/aux-arts-et-aux-armes/aux-arts-et-aux-armes/>

---

### **Distribution électronique**

« Aux arts et aux armes : iconographie des révolutions, 1848-1872 », Exposition virtuelle, ressources numériques du CEDRE, <http://cedre.univ-psl.fr> – Document mis en ligne le 23 août 2019.

---

### **Directeur de publication**

Olivier Christin

## « L'image même du peuple souverain »<sup>1</sup>. Esthétique et République (Europe, Amérique latine fin XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)

Olivier Christin,

L'ambition de cette exposition virtuelle<sup>2</sup>, réalisée à la faveur d'une série de colloques et de séminaires aux Beaux-Arts de Paris, à El Colegio de Mexico et à l'Ecole du Louvre dans le cadre de l'appel à projets Iris Etudes globales est de rompre avec l'illusion de l'universalité d'une matrice française et de se donner pour objet les relations entre républicanismes, innovations esthétiques et pratiques artistiques dans des espaces politiques soumis à de profonds bouleversements entre la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et le deuxième tiers du XIX<sup>e</sup> : la France et la Confédération helvétique, mais aussi la République du Mexique. Ces terrains d'enquête permettent en effet de saisir le travail de la construction artistique d'idéaux républicains en partie dissemblables autour de quelques thèmes privilégiés, qui ne constituent qu'un aperçu des interrogations qui nous ont animés. L'exposition ne cherche donc pas à constituer un corpus exhaustif ou un lexique des motifs qui circulent d'un espace et d'un artiste à l'autre : ces tâches ont déjà été entreprises par d'autres, en particulier dans le cas français sur les traces de Maurice Agulhon ou de Chantal Boquillon pour la sculpture monumentale.

Elle veut plus simplement privilégier un certain nombre de questions venues de l'histoire de l'art et surtout de l'histoire des idées politiques et étroitement liées à un moment de rupture historique qui met les acteurs (gouvernants, législateurs, etc.) devant le défi d'inventer une grammaire visuelle dont le but est de créer une nouvelle dynamique politique (répulsion, adhésion, unanimité, etc.), soit en récupérant des traditions figuratives bien établies, soit en usant d'images révolutionnaires (bonnets phrygiens, faisceaux des lecteurs, etc.), soit en proposant de véritables inventions, par exemple au moyen d'hybridations ou de combinaisons inédites. Elle veut par là, montrer l'intérêt d'une enquête transdisciplinaire et transnationale et ouvrir des pistes d'interprétation plus qu'apporter des réponses définitives<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> La citation est tirée de l'article Monarchie du *Dictionnaire général de la politique*, Paris, 1864, de Maurice Block, qui voit dans le corps du Prince cette image du peuple.

<sup>2</sup> « Aux arts et aux armes. Iconographie des révolutions, 1848-1872. France, Mexique, Suisse », ressources numériques du CEDRE, <http://cedre.univ-psl.fr>.

<sup>3</sup> L'auteur remercie Servane Dargnies, François-René Martin et Vincent Peillon pour leurs relectures et leurs conseils.

## Le Prince et la *Res publica*

Les catégories de la pensée politique forgées par Aristote, et après lui par une longue tradition philosophique, distinguaient le pouvoir d'un seul (la monarchie), le pouvoir de quelques-uns (l'aristocratie) et le pouvoir du plus grand nombre (la démocratie). Longtemps confortées par une interprétation chrétienne qui voulait aussi ne voir qu'un seul monarque dans les Cieux, elles ont imposé l'idée que le pouvoir royal ou princier avait pour lui l'évidence de la nature et la force d'une incarnation. Le Prince, le Roi ou le Tyran, étaient la forme visible du pouvoir. Celle-ci pouvait alors se prêter facilement à d'innombrables stratégies de représentation et de célébration dont l'histoire et l'histoire de l'art se sont emparées très tôt, donnant naissance à des études qui ont parfois été des jalons marquants de ces disciplines tels *Le Portrait du Roi* (1981) de Louis Marin ou *The Fabrication of Louis XIV* (1992) de Peter Burke.

Le Prince, le pouvoir d'un seul, la souveraineté du monarque, pouvaient ainsi être représentés ou suggérés à travers des portraits (en pied, en buste, à cheval, en gloire aux côtés de Dieu, de profil ou de face), des allégories (le prince en Jupiter, en Hercule, en Atlas portant le globe ou sur ses épaules, en soleil de justice éclairant le monde), des emblèmes, des symboles, et des devises dans l'héraldique, les monnaies, les cérémonies, par exemple.

Il y avait là un répertoire immense – souvent complexe puisque propice aux combinaisons entre genres, styles, registres sacrés et profanes – mais qui fonctionnait en bonne part sur l'idée que la souveraineté s'incarnait dans un corps physique et politique à la fois et qu'elle était donc figurable, présentable et représentable. C'est de ce répertoire que sortirent les innombrables portraits au vif des souverains mais aussi ces images de corps politiques abstraits, sans référence à une personne physique précise et dont la gravure de Abraham Bosse pour le frontispice du *Léviathan* de Thomas Hobbes, étudiée par Horst Bredkamp, reste le modèle. Le souverain est le corps ou la tête – *caput* – de l'État, qui peut donc être représenté, animé, mis en scène. Certaines images entrelaçaient ces deux corps, pour louer à la fois le souverain concret, présent, mortel, unique, et la souveraineté du roi, immortelle, comme dans les effigies de cire des cérémonies funéraires des monarchies anglaises et françaises et des ducs de Lorraine ou certains monuments funéraires: le prince pouvait alors être enterré et ne jamais mourir, sembler être réellement présent dans ses effigies et conduire à travers elles quelques-unes des obligations et des ambitions qui étaient les siennes.

Mais quelle forme visible et signifiante donner dans ces conditions non au pouvoir d'un seul, mais au pouvoir du plus grand nombre, c'est-à-dire aux démocraties ? Comment donner à voir ce qu'était la République, c'est-à-dire un régime caractérisé par le libre choix de la forme du gouvernement mais aussi des gouvernants, dont la souveraineté est souvent partagée, contrôlée, provisoire et dont l'autorité ne vaut que pour autant qu'elle rencontre l'assentiment de ceux sur qui elle s'exerce par la loi ? Comment signifier en

même temps la concurrence des gouvernants et leur participation solidaire au même régime, la lutte des intérêts et la poursuite de l'intérêt général, l'exaltation de la liberté et la soumission volontaire de chacun à la loi ?

De nombreux artistes ont relevé ce défi et proposé des réponses, parfois sublimes mais toujours imparfaites, conférant du même coup aux enjeux esthétiques une place politique centrale, comme si la figuration de l'abstraction républicaine, impossible à enfermer dans un corps physique ou imaginaire, devait jouer un rôle dans l'expérience même de la République et rendre celle-ci plus tangible, plus visible et donc plus pensable et plus désirable. L'image de la République se cherche ainsi tout au long de l'histoire européenne. On peut en citer des exemples nombreux au fil de l'essor des Républiques médiévales, qui s'est accompagné dès le XIII<sup>e</sup> siècle d'œuvres majeures qui devaient dire et prédire la République et ses accomplissements, marquer la ville et son territoire pour reprendre une expression de Dominique Iogna-Prat, mais aussi légitimer le gouvernement du (plus grand) nombre face aux puissants du monde puisque longtemps ce régime-là n'allait pas de soi.

Ambrogio Lorenzetti dans les salles du Palazzo Pubblico de Sienne au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, Ghirlandaio au Palazzo Vecchio de Florence au XV<sup>e</sup> siècle à la veille de disparition de la République avec le retour des Medici, Donatello et Michel-Ange dans leurs *David* et bien d'autres encore, à Venise, dans des villes allemandes ou suisses, ont ainsi fait de l'expérimentation artistique une manière de faire voir et de faire vivre la République, une invitation constante à y penser et à la penser, en un mot une philosophie politique en actes. Cette philosophie muette exaltait, on le sait, la paix, la prospérité et la sécurité rendues possibles par le *Bon Gouvernement* (Lorenzetti), la vertu des citoyens sans laquelle le meilleur des régimes se corrompt inéluctablement (Ghirlandaio dans la sala dei Gigli), la liberté de petites Cités-États face aux monarchies et aux Empires (les *David* de Donatello et de Michel-Ange), la solidarité des citoyens au nom du Bien Commun, la noblesse, la justice et le dévouement de ceux qui préférèrent renoncer à leur intérêt personnel pour servir le bien de tous...

Ces réalisations, souvent destinées aux espaces publics (hôtels de Ville, places publiques, salles de tribunaux, loggias...), étaient en théorie visibles de tous et elles devaient rappeler aux citoyens de ces États libres ce qu'était le régime qui protégeait leur liberté. Chacun pouvait les contempler et mesurer ce que la liberté exigeait de tous, d'autant plus facilement qu'elles s'adressaient aussi à ceux qui ne pouvaient les entrevoir dans l'espace de la Cité en étant démultipliées au moyen de gravures, de frontispices de livre, de médailles, de monnaies et de recueil d'emblèmes dont le recensement et l'étude restent à faire malgré les grandes enquêtes déjà disponibles (*Zeichen Der Freiheit: Das Bild Der Republik in Der Kunst Des 16. Bis 20. Jahrhunderts*, 2002). Ces œuvres, pourtant, fonctionnaient avant tout comme des prédications silencieuses et éloquents à la fois à l'égard de ceux qui occupaient, pour un temps, les charges publiques, les admonestant sans cesse de se montrer à la hauteur de la tâche et des honneurs qui étaient les leurs : les statues de la Justice, si fréquentes dans les Cités-États allemandes et suisses, faisaient ainsi face à l'Hôtel de Ville ; elles regardaient les juges et leur rappelaient qu'eux aussi ils

étaient sujets de la loi et donc tout autant jugés que juges. Servir librement un État libre et faire de l'intérêt général une règle de conduite dans l'exercice des charges n'était pas un mince engagement. Les signes de la liberté s'inséraient en cela dans un contexte républicain bien particulier, en bonne part décrit par John Pocock, Quentin Skinner, Martin Van Gelderen, Thomas Maissen ou André Hollenstein.

## Révolutions et représentations

Les ruptures politiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'essor d'un républicanisme des droits, son exportation hors d'Europe vers l'Amérique et la naissance du régime représentatif ne vont pas frapper d'obsolescence ce long travail d'exhumation, d'interprétation et d'invention d'une esthétique spécifique des républiques et des républicanismes. On pourrait en multiplier les exemples : la présence massive des exemples de dévoués romains dans les manuels scolaires et les images pour enfants tard dans le XIX<sup>e</sup> siècle français, le triomphe des allégories féminines de la République héritées des modèles de la Charité en France, en Suisse, en Amérique Latine mais celui aussi des représentations de la République comme un corps composite fait du corps et des visages des citoyens et de leurs élus (<http://www.bbc.com/future/story/20171018-this-is-the-face-of-the-average-american-politician>) ou encore la démonstration de la pérennité de la souveraineté dans la succession même des visages des présidents, des chanceliers ou des premiers ministres (comme dans l'installation de Nicolas Milhé *Enorme changement de dernière minute* en 2013) montrent que la figuration du gouvernement républicain continue bien de constituer un enjeu essentiel et un véritable combat des républicanismes modernes, qu'il est illusoire de vouloir réduire à de la simple propagande.

Pourtant, les termes et les fins en sont bouleversés. Car au-delà des questions et des préoccupations qui étaient celles des Cités-États, des Républiques urbaines et des patriciats inspirés par les vertus antiques, mais en choisissant parfois d'en conserver certaines ressources symboliques, les nouveaux États républicains font l'expérience de formes politiques inédites, souvent fragiles ou contestées, difficiles à exprimer dans les mots et les images hérités du passé, qui confèrent d'emblée au visuel une importance considérable tout en dressant de lui des obstacles sans nombre.

À l'instar de ce qui a été démontré par Jann Pasler à propos de la musique sous la III<sup>e</sup> République et un récent colloque sur les Marseillaises dans le monde, les arts figuratifs sont désormais investis de nouvelles missions : désigner et rendre visibles les ambitions que s'assignent les nouveaux pouvoirs, par exemple dans la figuration précoce des devises qu'ils choisissent de se donner pour les exprimer sous une forme ramassée et programmatique<sup>4</sup> ;

---

<sup>4</sup> *La Liberté ou la Mort* ou *Liberté, égalité, fraternité* en France; *Liberté et ordre* (*Libertad y Orden*) en Colombie à partir de 1834 (sauf durant le régime de Joé Maria Melo), *Liberté* au Venezuela à partir de 1811 puis *Liberté-Indépendance* surmontant *Dieu et Fédération*...

former et informer les citoyens qui doivent être rendus capables de vivre dans des régimes qui reposent sur leur consentement et leur vertu et les mobiliser dans leur défense ; faire voir, et parfois faire triompher ou advenir les principes qui fondent la légitimité des gouvernements démocratiques ou républicains et en dessinent les limites nécessaires.

On a choisi ici de tenir pour fondateur le moment historique du milieu du XIX<sup>e</sup>, autour des révolutions européennes de 1848, de l'émancipation politique de l'Amérique ibérique et plus précisément de la Réforme au Mexique. Par delà leurs différences, les révolutions représentent alors en effet à la fois une occasion et une épreuve, qui engagent les relations entre transformation politique et innovation artistique. Pour comprendre ce qui s'y joue il faut revenir sur l'articulation de processus intimement liés, qui confèrent alors aux enjeux esthétiques une place centrale, qui excède évidemment le seul champ artistique dont l'autonomie est justement au cœur de nombreux affrontements : la désincorporation du pouvoir des nations démocratiques pour reprendre l'expression de Claude Lefort, qui parle d'une société « désormais vouée à accueillir l'irreprésentable », le basculement progressif et jamais total d'un républicanisme de la vertu à un républicanisme des droits qui attribue un rôle clé aux constitutions écrites et aux libertés individuelles, la formation d'une nouvelle grammaire visuelle destinée à faire apercevoir à la fois un corps politique invisible et les droits des citoyens, les débats sur la place des arts dans les nouveaux régimes politiques et sur la responsabilité sociale et morale des artistes.

En France, en Suisse ou au Mexique, critiques, publicistes, philosophes, historiens ou artistes eux-mêmes, soulignent donc très tôt la singularité des idées libérales ou républicaines et les défis particuliers qu'engendre leur propagation rapide. Dès 1834, Etienne Arago exhorte les artistes à comprendre que « la véritable mission du génie est une mission de propagande » civilisatrice et qu'ils ne peuvent s'en acquitter en restant au service des monarques : « la forme Républicaine [...] doit donc être, dès à présent, le but de l'artiste, car elle seule peut et pourra toujours le mettre à même d'exercer cet apostolat dont nous voudrions le voir honorer »<sup>5</sup>. Le même registre religieux se retrouve sous la plume du futur communalard Felix Pyat, qui relève lui aussi en 1834 les relations étroites qu'entretiennent progrès démocratiques et émancipation des arts, puisque ces derniers doivent prendre le relais des anciennes formes de transcendance et d'obéissance fondées sur Dieu ou sur le Roi et constituer une nouvelle religion capable d'unir les citoyens : selon lui, « l'Art est presque un culte, une religion nouvelle, qui arrive bien a propos, quand les Dieux s'en vont, et les rois aussi »<sup>6</sup>. Aux sociétés démocratiques en cours de gestation, aux régimes politiques prônant la liberté individuelle et la souveraineté du peuple, les arts, eux aussi libérés, offriraient opportunément une nouvelle transcendance et un nouveau *vinculum societatis* pour faire société de millions d'individus théoriquement égaux. En 1834 encore, dans la *Revue républicaine*

---

<sup>5</sup> Etienne Arago, « La République et les artistes », *Revue républicaine: journal des doctrines et des intérêts démocratiques*, Volume 2, 1834, p. 14-29.

<sup>6</sup> *Nouveau tableau de Paris*.

publiée par André Marchais, l'avocat Jean-François Dupont, futur représentant du peuple en 1848, assurait que « tout artiste qui ne veut pas seulement vivre un jour, doit se rallier franchement au drapeau républicain. C'est le seul drapeau poétique »<sup>7</sup>.

C'est cependant avec les révolutions de 1848 que ces idées et ces attentes arrivent à pleine explicitation. Pour Charles Isnard, par exemple, qui publie dans la revue *L'Artiste* une longue tribune intitulée *De la Peinture, la veille et le lendemain de la République*, il ne fait aucun doute qu'il « existe entre les arts, les sciences, les mœurs, l'esprit public une influence réciproque et inévitable »<sup>8</sup>. Mais en République, cette influence change profondément, qui libère les arts et les artistes de la tutelle d'un « despote » qui entravait leur épanouissement et leur fait en même temps obligation de concourir autrement à l'unité de la chose publique. « Ce n'est plus un homme qui gouverne, c'est un peuple » : ses passions sont variées, parfois conflictuelles, mais de leur confrontation émergent « des sentiments élevés » qui doivent trouver leur traduction dans le travail des artistes. L'art doit rassembler les flambeaux épars des actions héroïques et des aspirations morales des citoyens et concourir par là à la régénération politique. Un an plus tôt, Allyre Bureau exaltait lui aussi « l'importance capitale de l'Art dans l'État et établissait la nécessité de faire à l'Art sa place dans la Constitution », avec la ferme conviction que « la République, c'est-à-dire le gouvernement de tous, par tous et pour tous, remettra l'Art à son rang »<sup>9</sup>. La vieille citation de Lincoln – qui évite de définir plus précisément la nature du régime républicain – sert ici un projet d'organisation des professions artistiques et surtout de candidature de musiciens aux élections de la constituante. On peut encore citer la vibrante invitation lancée aux artistes par Alfred Delvau pour qu'ils soient candidats aux élections en vue de la Constituante de 1848 car « les arts ont une importance capitale dans un État. Leur puissance d'initiation est immense. Tous les artistes sont des poètes, et poète veut dire prophète »<sup>10</sup>.

La même année, le rédacteur en chef de *L'Avant-Garde* s'inscrit plus nettement encore dans la veine prophétique pour distinguer deux principes ou deux faces de l'art : l'une qui « porte l'empreinte de l'individualisme : c'est l'état actuel des choses ; la seconde l'empreinte de la fraternité, c'est l'avenir [...] c'est l'art en vue d'un enseignement »<sup>11</sup>. Fonder un art d'avenir, républicain et formateur, soucieux de solidarité, suppose donc ici de renoncer à l'art pour l'art, autrement dit à la lutte spécifique des artistes pour leur propre liberté. Près d'une génération plus tard, en 1863, dans le contexte du Second Empire

<sup>7</sup> Jean-François Dupont, *Revue républicaine: journal des doctrines et des intérêts démocratiques*, Volume 1, 1834, p. 20.

<sup>8</sup> Charles Isnard, *L'artiste. Revue de Paris*, Ve série, t. II, Paris, 1849, p. 46-49.

<sup>9</sup> Allyre Bureau, *L'Art dans la république. Aux artistes musiciens*, Librairie phalanstérienne, 1848, p. 7.

<sup>10</sup> Alfred Delvau, *Les Murailles révolutionnaires. Collection complète des professions de foi, affiches, décrets, bulletins de la République, fac-similé de signatures-Paris et les départements*, Paris, Chez J. Bry (ainé), 1852, p. 494.

<sup>11</sup> *L'Avant-Garde, journal des Écoles*.

et de ses procès contre les artistes et les littérateurs (procès de Baudelaire et de Flaubert en 1857), le *Dictionnaire général de la politique* de Maurice Block propose une longue citation de Louis Blanc pour qualifier les Girondins : ce sont des artistes, c'est-à-dire au fond de rêveurs généreux et d'idéalistes. « Ce furent des artistes égarés en politique [...]. Artistes, ils durent aimer la liberté, sous les traits d'une femme jeune, belle et forte ; artistes, ils durent fonder la république, telle qu'elle se dressait devant eux, à Rome et dans Athènes ». À sa manière, Blanc souligne donc l'influence des arts sur la manière de concevoir et d'édifier la République, le rôle des allégories, le poids des modèles antiques, mais aussi les effets de la division sociale du travail, qui permet finalement d'affirmer que l'artiste s'égaré en politique.

L'idéal d'une régénération mutuellement profitable et presque d'un engendrement réciproque de la République et des Arts témoigne ainsi de l'ampleur des attentes des nouveaux pouvoirs, de leurs partisans, de certains publicistes et artistes, qui au-delà des seuls cercles saint-simoniens poursuivent des objectifs dissemblables mais susceptibles de converger dans la certitude de l'efficacité républicaine ou révolutionnaire des arts émancipés des formes traditionnelles de contrôle, réorganisés et réveillés par la force des idéaux de liberté, de progrès, d'égalité, de solidarité. Ces appels ne restent pas sans conséquences, comme l'attestent, d'une part, l'organisation de concours officiels pour donner aux nouveaux régimes les allégories, les emblèmes, les drapeaux et les chants nationaux qu'ils attendent, d'autre part, l'ambition de groupes d'artistes de pouvoir enfin s'organiser de manière démocratique. On le sait, dès février 1848, un triple concours est lancé par Ledru-Rollin pour les figures de la république dans la peinture, la sculpture et la médaille<sup>12</sup>. Quelques semaines plus tard, à l'initiative du ministre Carnot et sur le modèle de la 1<sup>er</sup> République, c'est au tour de la composition de chants nationaux de faire l'objet d'un concours<sup>13</sup>. Certes, ces concours n'aboutissent pas ou pas totalement, mais l'enthousiasme initial et le nombre d'œuvres réalisées (695 recensées par Marie-Claude Chaudonneret)<sup>14</sup> témoignent de la force de mobilisation de ces projets. Les efforts déployés par certains artistes pour obtenir une forme d'organisation et de reconnaissance institutionnelle elle aussi républicaine sont également significatifs : lors de la proclamation de la République, plusieurs d'entre eux adressent ainsi au gouvernement provisoire différentes pétitions exigeant de pouvoir élire les fonctionnaires ayant en charge les Beaux-Arts et de réunir une assemblée générale des artistes au Palais-Bourbon<sup>15</sup>.

Ces invitations et ces enthousiasmes initiaux ne suffisent toutefois pas à masquer l'ampleur et la complexité des défis que les artistes et les politiques –

<sup>12</sup> Albert Boime, « The Second's Republic Contest for the Figure of the Republic », *Art Bulletin*, 53, 1971, p. 68-83.

<sup>13</sup> Sophie-Anne Leterrier, « Du patrimoine musical. Le concours de chants nationaux de 1848 », *Revue d'Histoire du XIX<sup>e</sup> siècle – 1848*, 1997, p. 67-80

<sup>14</sup> Marie-Claude Chaudonneret, *La figure de la République : le concours de 1848*, Paris, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1987.

<sup>15</sup> Pierre Vaisse, « Considérations sur la Seconde République et les Beaux-Arts », *Revue d'Histoire du XIX<sup>e</sup> siècle – 1848*, 1985, p. 59-85.



si l'on veut bien se satisfaire provisoirement de cette formulation imprécise – doivent relever et dont l'échec des concours donnent la mesure. C'est sans doute Théophile Gautier qui le dit le mieux : « il faut créer de toutes pièces un vaste symbolisme qui réponde aux idées et aux besoins du temps, théologique, politique et allégorique [...]. Les formules qu'employait la République de l'Ancien Régime ne peuvent en aucune manière convenir à la nouvelle, et s'en servir serait méconnaître ou fausser les tendances modernes<sup>16</sup>. » Dans ce contexte, qui fait des nouvelles républiques des héritières infidèles des républiques anciennes et de la Révolution, tout est donc à réinventer, quitte à puiser dans les répertoires du passé, à multiplier les emprunts, les citations, les détournements et à faire du neuf en prétendant ne pas le faire. Les arts figuratifs doivent tout d'abord légitimer les nouveaux pouvoirs, justifier leurs dirigeants, esquisser le futur politique et ses promesses incertaines ou impossibles, puisque la Révolution ou la République sont à la fois attaquées de toutes parts, sans cesse dépassées par les attentes qu'elles suscitent elles-mêmes et sommées de répondre à des demandes de justice, d'égalité, de reconnaissance que seule la liberté peut engendrer. Pour répondre à l'hostilité des uns et à l'impatience de autres, certaines œuvres majeures se présentent ainsi comme des prophéties ou des théodicées, qui annoncent l'avenir : c'est bien le sens des propos d'Arago en 1834 qui parlait de théogonie des peintres<sup>17</sup>, ou de Delvau en 1848 qui célébrait les poètes et les prophètes. D'autres font, avec les mêmes intentions de légitimation, le choix de multiplier les galeries de portraits offrant au regard de tous les traits des dirigeants et invitant chacun à pénétrer dans les coulisses d'un pouvoir qui ne se cache plus et n'a plus rien de secret puisqu'il est exercé au nom du peuple. La collégialité ainsi exhibée doit trancher avec le souvenir du pouvoir despotique et valoir garantie des libertés individuelles, de l'équilibre des pouvoirs et de l'absence de tout péril autoritaire. D'autres, enfin, soucieuses elles aussi de distinguer les nouveaux régimes des travers et des abus de l'Ancien Régime entendent être des mises en image de la supériorité et de l'universalité de la loi, monumentalisée et éternisée sur le modèle du Décalogue pour manifester la rupture avec l'arbitraire monarchique.

Exprimer et rendre visibles à tous les principes et les ambitions qui fondent le régime républicain et le distinguent des gouvernements arbitraires qui l'ont précédé ou combattu n'est pas le seul défi que l'art et les artistes doivent alors relever. Ils sont également invités à faire exister l'espace nouveau de la confrontation politique démocratique qui voit alors le jour, c'est-à-dire un espace public qui n'est plus celui de l'acclamation du pouvoir et des anciennes places royales, et à organiser celui-ci. Ils font à leur façon advenir cet espace public qui n'est ni un monopole, ni une propriété privée, mais un espace commun des citoyens, où chacun jouit théoriquement d'un droit équivalent à prendre la parole et où nul n'ignore la loi. La passion républicaine pour la

<sup>16</sup> *Salon de 1848* : consultable en ligne sur <http://www.theophilegautier.fr/critique-art-articles/>

<sup>17</sup> Etienne Arago, « La République et les artistes », *op. cit.*, p. 26 : « Quelle théogonie plus brillante que celle qui présenterait à l'esprit, en les divinisant, la liberté, l'égalité, la fraternité, cette trinité sainte [...] A l'œuvre donc artistes du XIXe siècle ! ».

statue monumentale – que ses adversaires qualifieront de statuomanie<sup>18</sup> – prend en partie naissance ici. Elle contribue fortement au marquage républicain du territoire à la faveur de la prolifération des statues et des monuments, dont l'effet est redoublé par leur reproduction en cartes postales, photographies, copies, et à la pédagogie républicaine en offrant à l'admiration des citoyens les vertus exemplaires des grands hommes.

Il ne suffit pas aux nouveaux pouvoirs et à leurs partisans de multiplier les statues de héros et les figures monumentales de la République : il faut aussi imaginer de nouvelles architectures morales pour abriter la représentation nationale, en rupture complète avec les assemblées et les conseils d'Ancien Régime, et concevoir des lieux capables d'abriter des parlements conforme aux ambitions d'un « gouvernement du peuple par le peuple » pour reprendre les termes d'Abraham Lincoln. Au fond, il faut faire voir ce qu'est la souveraineté du peuple dans des configurations bien différentes de celles des exemples historiques de démocratie directe longtemps érigés en modèles et donner forme politique à un corps politique immense et qui ne peut, sauf exception, notamment en Suisse, jamais être réuni physiquement en un lieu. Les artistes et ceux qui les sollicitent s'obligent par là à affronter des problèmes redoutables que Tocqueville avait décrit à propos de la langue. Pour lui, « le mouvement perpétuel qui règne au sein d'une démocratie, tend [...] à y renouveler sans cesse la face de la langue comme celle des affaires [...]. Le génie des peuples démocratiques ne se manifeste pas seulement dans le grand nombre de nouveaux mots qu'ils mettent en usage, mais encore dans la nature des idées que ces mots nouveaux représentent ». L'égalité transforme ainsi totalement l'économie des échanges linguistiques, mettant fin à la fois à l'immobilisme de la langue aristocratique dans laquelle les changements étaient rares et de peu de portée sociale, et au partage qu'elle instituait entre langue des élites et langue du peuple. Elle porte surtout à l'invention de « termes génériques » et de « mots abstraits parce que ces expressions agrandissent la pensée ».

Souveraineté du peuple, suffrage universel, supériorité de la loi sont quelques-unes de ces nouvelles réalités politiques abstraites que les arts ne peuvent éviter d'aborder et qui soulèvent d'innombrables difficultés. Car c'est là, sans doute, que s'observent les effets de la désincorporation qu'évoquait Claude Lefort. Suffit-il de montrer une urne pour évoquer le suffrage universel ? de représenter la Constitution sur une table de pierre ou un livre pour signifier le règne de la loi ? de rassembler des foules importantes – mais à peine esquissées – pour symboliser le peuple et ses droits nouveaux ? Ces questions participent ainsi de la crise de l'allégorie, annoncée et attendue avec passion par Arthur Guillot en 1838 qui souhaitait « pendre au croc la friperie des Anciens » mais définitivement scellée par l'échec des concours de 1848 et les commentaires acerbes sur la médiocrité des propositions<sup>19</sup>. La modernité politique des

<sup>18</sup> Maurice Agulhon, « La *statuomanie* et l'histoire », *Ethnologie française*, nouvelle série, t. 8, n°. 2/3, 1978, p. 145-172.

<sup>19</sup> Laurent Baridon, « Sculpter l'indicible : crises de l'allégorie politique autour de 1848 », *Romantisme*, 2011-2012, 152, p. 97 pour cette citation.

révolutions, en France, en Suisse et au Mexique bouscule les langages artistiques et constitue par là à la fois un défi et une opportunité.

Enfin, législateurs, gouvernants, artistes, critiques et publicistes sont amenés à inventer, à favoriser ou à analyser des formes spécifiques d'adhésion et de mobilisation esthétique des citoyens, à s'interroger sur le pouvoir politique des images, sur les mérites et les effets du volontarisme artistique, à imaginer les moyens figuratifs de faire voir, de faire parler le peuple et de lui parler en retour, quitte à essentialiser celui-ci. Certaines œuvres célèbrent ainsi un peuple idéal, unanime et vertueux, soucieux de jouer le rôle qui lui revient désormais ; d'autres illustrent et imaginent des formes spécifiques de culte pour reprendre l'expression de Félix Pyat, détournant les codes de l'image religieuse vers de nouveaux destinataires de la ferveur pour illustrer fêtes, cortèges et autres cérémonies du consensus; d'autres encore édifient des lieux de mémoire inédits, qui doivent conserver le souvenir des luttes et des héros de la liberté et obliger les citoyens du futur à en imiter les vertus.

L'exposition a choisi de mettre ces hypothèses générales à l'épreuve en confrontant les productions visuelles (peinture, gravures, sculpture, médailles et monnaies...) en provenance de trois espaces politiques : la France de la révolution de 1848 et de la Seconde République, la Confédération suisse née en 1848 ainsi que le Mexique dans un moment majeur de sa construction républicaine (la constitution de 1857 et les lois de réformes – « *leyes de reforma* »), avec l'intention de porter au jour les convergences, les différences, les réappropriations, les circulations d'un contexte ou d'un espace à l'autre. Car le cas français, désormais bien connu, ne peut être universalisé qu'au prix de l'oubli de ce qui historiquement a été entrepris pour justement le constituer en modèle, qu'il s'agisse de la République, des droits de l'Homme, ou de l'autonomisation de la condition artiste. Nous savons aujourd'hui que cette singularité est trompeuse et qu'elle imprime un double biais à la compréhension des théories républicaines et des choix artistiques qu'elles inspirent, qui nous fait minimiser par exemple les formes particulières de l'esthétique républicaine sud-américaine, qui ne poursuit pas nécessairement un travail de rupture avec le catholicisme, ou les enjeux du fédéralisme suisse dans la manière de représenter le corps politique ou encore les conditions historiques de circulation et de réinterprétation des réponses visuelles au défi de la figuration du gouvernement du plus grand nombre. Même si la singularité de l'expérience française et de l'héritage révolutionnaire ne fait aucun doute, l'histoire des formes républicaines ne se réduit nullement à cette matrice. Elle conjugue, au contraire, des traditions très différentes, qui entretiennent entre elles des relations qu'il faut explorer en détail pour en comprendre les enjeux contemporains. Tout indique en effet qu'il n'est plus aujourd'hui possible de proposer un narratif unique qui décrirait l'histoire rectiligne d'une seule République, aux principes universellement connus, dont il suffirait de montrer le lent accouchement théorique et historique : les républicanismes et les républiques sont objets de discussions, de confrontations, de conflits entre des aspirations et des traditions différentes qui dialoguent et souvent s'opposent sur ce que doit être, justement, la république. Il en va de même pour la circulation des choix artistiques que seul un regard superficiel peut réduire à la

copie effrénée par les périphéries culturelles de modèles venus du centre parisien.

Rappeler ce qui est aujourd'hui une évidence, c'est ouvrir des questions qui n'ont que l'apparence de la simplicité et notamment à suivre la mobilisation et la récupération des iconographies et des traditions figuratives locales et nationales de part et d'autre de l'Atlantique et leur assemblage avec les langages visuels d'un républicanisme transnational fortement marqué par l'expérience politique et visuelle du jacobinisme (bonnet phrygien, faisceaux, allégories féminines). C'est aussi chercher à saisir les variantes et les variables et, par exemple, montrer ce que sont les moyens employés pour la figuration du peuple souverain, dans des systèmes fédéralistes comme la Suisse ou le Mexique ou héritiers de puissantes traditions de démocratie directe dans certains cantons<sup>20</sup> ? Des systèmes figuratifs originaux, qui savent s'affranchir de la domination culturelle que la France entend exercer, se constituent, qui sont au cœur de cette exposition.

---

<sup>20</sup> Cf. le mépris du Comte de Laborde pour la République Helvétique, dans laquelle l'esprit mercantile a selon lui conduit à « l'anéantissement de l'esprit des arts » : cité par Pascal Ruedin, *Beaux-arts et représentation nationale : la participation des artistes suisses aux expositions universelles de Paris (1855-1900)*, Peter Lang, 2011, p. 91.