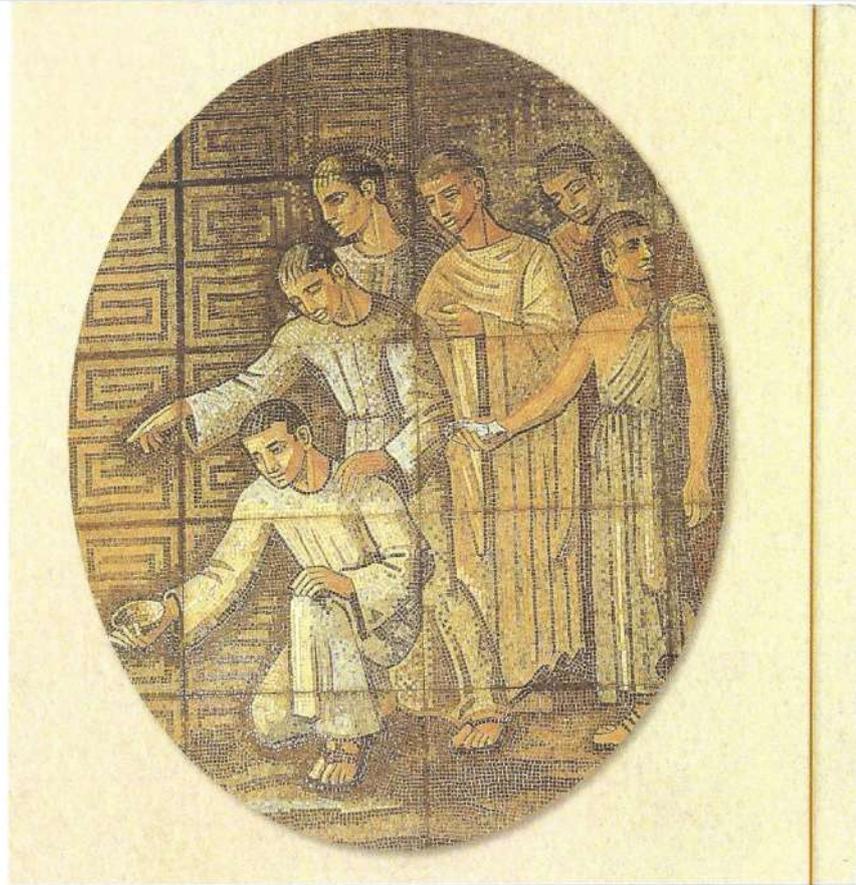


AFHIP

Association française
des historiens des idées politiques



La Pensée républicaine

*Actes du XXVIII^e Colloque international de l'AFHIP
(Lyon, 19 et 20 mai 2022)*

Volume XXVIII

Presses Universitaires
d'Aix-Marseille 

LA PENSÉE RÉPUBLICAINE À TRAVERS LA PEINTURE AU XIX^e SIÈCLE

Jacques BOUINEAU

Professeur émérite d'histoire du droit à l'université de La Rochelle

Le 24 février 1848, la Deuxième République est proclamée. Très vite, ce régime doit se doter d'une symbolique forte, car les souvenirs des troubles révolutionnaires sont encore dans beaucoup de mémoires. Un peu plus d'un demi-siècle plus tôt, la guillotine fonctionnait à plein régime. La Révolution, c'est le désordre, les meurtres de masse, la crise économique. Or, depuis un demi-siècle, la France a épuisé sept constitutions, trois régimes possibles (république, empire, royauté), à peu près toutes les options politiques envisageables, et la dernière monarchie en date, cette monarchie « libérale » qui espérait rassembler au-delà des seuls cercles monarchistes dans une option modérée, venait de s'effondrer. Les nouveaux privilégiés (aristocrates anciens et nouveaux, bourgeois enrichis) et les défenseurs de l'ordre « immémorial » (l'Église) tremblent de voir le royaume partir à vau-l'eau. Et du reste la violence de la répression des émeutes de juin montrera l'intensité de leur angoisse.

La monarchie reposait sur des symboles millénaires, incarnés dans la personne du souverain, l'Empire n'était le fruit que d'un nom, « la république est sans visage¹ ». Elle est la chose de tous. Une fille publique, en somme, pour ses détracteurs les plus violents. Comme sa constitution rompt frontalement avec la monarchie de Juillet, même si la référence à Dieu (dans le préambule, et reprise dans le serment de l'art. 48), la reconnaissance d'un enseignement « libre » (art. 9), le respect de la division du territoire (art. 76) pouvaient en rassurer beaucoup, l'abolition de l'esclavage (art. 6) et le suffrage universel (art. 24) pouvaient faire redouter le fléau du socialisme. Il fallait donc une figure rassurante, aussi efficace que la « Sainte-Mère l'Église » l'avait été pendant des siècles². Ainsi naquit Marianne, « substitut de la Madone³ ». Mais quel visage lui donner ? Chacun se souvenait encore du culte de la déesse Raison de 93, et de l'actrice qui avait été censée incarner le concept.

Au demeurant les difficultés n'étaient pas uniquement d'ordre symbolique. Dans le déchaînement des passions qui bouillonnait en 1848, chacun était bien convaincu de détenir la vérité et de la nécessité pour tous de se ranger à sa loi pour que survivent la France, la civilisation et l'ordre naturel des choses. Quand, comme c'était le cas alors, une moitié de la population – les femmes – se trouvait exclue

¹ M. OZOUR, « Préface », in O. IHL, *La fête républicaine*, Paris, Gallimard, 1996, p. 7.

² « Choisir pour la femme République une posture calme au lieu d'une posture véhémence, c'est bien évidemment signifier qu'on misera sur la puissance apaisante de la Raison plutôt que sur l'ardeur d'un appel de combat permanent » (M. AGULHON, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979, p. 238).

³ M. OZOUR, « Préface », in O. IHL, *La fête républicaine*, *op. cit.*

de l'« universalité » des citoyens, quand l'enquête Villermé avait mis en évidence le drame social qui rongait le pays, quand le corps humain lui-même était devenu tabou et le plaisir assimilé à la décadence monarchique, il devenait franchement impossible d'incarner la *res publica* dans un symbole féminin asexué et garant d'un ordre des choses d'où les femmes étaient exclues.

Pourtant Armand Cambon peint *La République*⁴. La peinture appartient au mouvement réaliste qui « correspond sur le plan de l'expression artistique à l'esprit républicain issu de la révolution de 1848⁵ ». Pour commémorer la chute de Louis-Philippe et le triomphe de la république, le nouveau gouvernement ouvre un concours de peinture dont le sujet est de « représenter une figure symbolique du nouveau régime ». Les productions sont en général d'un académisme confondant et Cambon illustre à merveille le moment.

Mon propos consistera à partir du visible – le symbole allégorique de la république – pour chercher derrière lui la manière dont la république a pu être mise en scène. Le cadre nécessairement limité de cette intervention me contraint à cantonner mes exemples à la peinture exclusivement. Par ailleurs, quant à la méthode, plutôt que de parsemer mon propos de références qui aligneraient à un rythme de hussard des noms d'artistes et des titres de tableaux, qui seraient vite insupportables, je ne choisirai qu'une œuvre par point développé. Dans la mesure où je m'exprime principalement devant des juristes, et pour demeurer fidèle aux canons de la discipline, je retiendrai donc quatre toiles.

Dans une première partie – que j'intitule « Le temps figé » – je vais m'intéresser à l'allégorie, en examinant tout d'abord une allégorie féminine de la république, ensuite une allégorie masculine. Les deux peintures retenues permettront de faire apparaître deux modèles différents, même si les deux peintres possèdent une sensibilité politique proche, qui n'est au demeurant pas républicaine. Dans une seconde partie – intitulée « Le temps adapté » – je retiendrai deux genres différents : un portrait et une représentation de fête républicaine. Le but sera de réfléchir une nouvelle fois⁶ sur les deux notions concomitantes qui se trouvent dans toutes les déclarations des droits du XIX^e siècle : l'« homme » et le « citoyen ».

I. La symbolique : le temps figé

Le tableau de Cambon choisi pour débiter cette réflexion est un classique absolu : la république est symbolisée par une allégorie. En règle générale elle est féminine, mais elle peut aussi être masculine. Dans la première catégorie doivent être rangées toutes les Mariannes et figures assimilées ; dans la seconde se trouvent tous les héros antiques représentés dans la peinture académique.

Mais ce sont deux bonapartistes que j'ai retenus (Eugène Delacroix et Horace Vernet) pour illustrer ces symboliques républicaines féminines et masculines. Est-ce la distance avec l'idéologie républicaine qui est la leur qui leur a fait choisir

⁴ W. VAUGHAN, *L'art du XIX^e siècle. 1780-1850*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1989, p. 533.

⁵ *Ibid.*, p. 66.

⁶ J. BOUINEAU, « De quel homme parlent les droits de l'homme ? », *Historia e ius*, 8/2015, <http://historiaetius.yolasite.com/resources/BOUINEAU_8.pdf>.

un traitement particulier? Dans *La liberté guidant le peuple* (1830, Paris, Louvre), Delacroix peint une allégorie charnelle, si on m'autorise l'oxymore, alors que dans *La bataille de Valmy* (1826, Londres, National Gallery), Vernet campe la force et la rigueur masculines au service de la république.

A. Femme et république

Chacun sait que Delacroix⁷ (Charenton-Saint-Maurice 1798-Paris 1863) n'est pas républicain⁸, mais bonapartiste. Quand il peint *La liberté guidant le peuple*⁹ il apporte certes un soutien à la révolution de 1830, mais le traitement du sujet mérite qu'on s'y attarde. Tout d'abord, il s'est opposé après 1815 au régime de la Restauration¹⁰ et la révolte qu'il met en scène exalte certainement moins la république ou le peuple¹¹ que sa satisfaction de voir s'effondrer le régime des Bourbons¹². D'après Alexandre Dumas, qui lui est un vrai républicain, Delacroix ne l'est pas du tout : il fut d'abord effrayé par la montée de la violence, mais fut saisi d'enthousiasme en voyant le drapeau tricolore, celui de l'Empire, flotter sur Notre-Dame¹³. Il perçoit la foule comme destructrice et ne croit pas au progrès de la société. Il voit dans la révolution de grands mots accaparés par une bande de brigands fort éloignés de la bonté, de la tendresse, de la charité et de la piété. Ce qui ne signifie pas qu'il est antirépublicain ; mais la république doit, pour lui, être emmenée par une élite, comme à Venise, à Rome ou en Angleterre. Il constate qu'en Angleterre la liberté n'est pas un vain mot, même si les distinctions de classes sont poussées à leur paroxysme. Il ne croit pas que le bonheur matériel puisse soulager la misère humaine ; il pense à l'aide que peuvent apporter Jésus-Christ et Marc-Aurèle, et que l'art est une consolation face au vide de l'existence¹⁴. Mais la république fit de ce tableau un tel symbole qu'un détail – le profil de *La Liberté* – servit de modèle à Gandon pour le timbre d'usage courant en taille-douce en 1982 (dit « la Liberté ») et un billet de banque (100 F, 1978) reprit le motif de la femme et du gamin¹⁵.

⁷ La bibliographie le concernant est considérable et je ne cite ici que les ouvrages que j'ai réellement utilisés pour la préparation de cette analyse.

⁸ « Un élitiste qui méprise la populace » – pour reprendre les mots de W. VAUGHAN, *L'art du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 26 – qui était issu de la grande bourgeoisie.

⁹ Delacroix envisage d'abord d'appeler son tableau *Le 28 juillet* ; il portait en sous-titre « La Liberté guidant le peuple », et son auteur le nommait *La Liberté ou La Barricade* ; il a même hésité à l'appeler *le 29 juillet* (F. DÉMIER, *La Liberté guidant le peuple : un tableau, les Trois Glorieuses de 1830*, Paris, Haier, 2014, p. 23).

¹⁰ Du moins jusqu'en 1822 ; après cette date l'afflux des commandes modère son ire (B. JOBERT, *Delacroix*, Paris, Gallimard, 2018, p. 130).

¹¹ « *La liberté guidant le peuple* parle en fait fort peu du peuple », W. VAUGHAN, *L'art du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 59.

¹² La révolution de 1848 le laisse totalement indifférent, voire hostile. Dans le salon de 1849, il expose des sujets orientalistes (*Filles d'Alger* et *Arabe bédouïn et son cheval*), mais aussi romantiques (*Othello* et *Desdémone*), et aussi pour la première fois des fleurs ! Rien sur la révolution (B. JOBERT, *Delacroix*, *op. cit.*, p. 259).

¹³ A. SÉRULLAZ, V. POMARÈDE, *Eugène Delacroix, « La liberté guidant le peuple »*, Paris, Louvre, 2012, p. 13.

¹⁴ L. JOHNSON, *The paintings of Eugene Delacroix: a critical catalogue*, Oxford, Clarendon Press, 1981-1993, vol. 5, p. 14.

¹⁵ Rappelons que le Gavroche des *Misérables* ne tire pas sa source du tableau de Delacroix. Ce « gamin de Paris » est un héros de la révolte de 1832, pas de la révolution de 1830.

Ses contemporains Baudelaire et Théophile Gautier le perçoivent comme un dandy¹⁶ et Baudelaire en fait la quintessence du peintre romantique¹⁷ pour justifier son absence du salon de 1846 et le présenter comme l'icône de l'artiste banni, ce qui n'est pas nécessairement du goût de l'intéressé, qui souhaite certes une gloire individuelle, mais ne veut pas être réduit à son affrontement avec Ingres – tenant de la ligne – quand lui en pinçait pour la couleur¹⁸. En fait il est un enfant du siècle en cela qu'il pense être un génie persécuté¹⁹, même s'il est comblé par les pouvoirs publics, et ce tableau est une « allégorie réaliste²⁰ », mais les commentaires qui en sont faits sont aussi divers que les auteurs auxquels on les doit. Pour sa part, il se range dans le parti du « bon sens²¹ ». Exposée au salon de 1831, la toile « s'est ensuite progressivement métamorphosée en une œuvre mythique, universelle et éternelle, identifiée avec l'histoire de France au point de devenir une véritable "icône républicaine"²² ».

En fait, le tableau est exécuté à une période émotionnellement très intense pour l'artiste : 1829-1830 sont des années d'introspection et de remise en cause, et les événements extérieurs, notamment la prédominance de la Société des amis des arts, bras de l'Institut, le poussent à soutenir le courant moins conservateur de la Société libre de peinture et de sculpture. Il commence le tableau vraisemblablement en fin d'été et l'achève en un peu plus de trois mois (il écrit le 6 décembre qu'il est presque fini). Avant même cette période, il s'était enthousiasmé pour l'indépendance de la Grèce. On retrouve donc, d'abord dans la composition, une structure pyramidale qui vient en fait des études pour *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* (1826, Bordeaux, musée des Beaux-Arts²³) et peut-être du *Radeau de la Méduse* (1818-1819, Paris, Louvre) de Géricault. Plus qu'un sentiment républicain, ce qui se dégage de *La liberté* s'assimile donc davantage à une vision romantique de la libération de l'oppression, mais la figure de Jeanne Hachette – remise à la mode à la fin du XVIII^e – a-t-elle vraiment servi de modèle²⁴ ?

¹⁶ B. TILLIER (dir.), *L'art du XIX^e siècle. L'heure de la modernité 1789-1914*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2016, p. 49.

¹⁷ Mais à l'époque ce n'est pas élogieux ; en 1824, on peut lire dans le compte rendu du salon : « On l'accuse d'être romantique car on emploie ce mot en peinture aujourd'hui, comme on s'en sert déjà depuis quelque temps en littérature sans avoir pu en donner une définition précise », M.-C. CHAUDON-NERET, « Le "romantisme" au Salon. Définition par la critique contemporaine (1822-1827) », in S. ALLARD (éd.), *Paris 1820. L'affirmation de la génération romantique*, Berne, Peter Lang, 2005, p. 131-151, cité par B. TILLIER (dir.), *L'art du XIX^e siècle, op. cit.*, p. 32.

¹⁸ *Ibid.*, p. 41.

¹⁹ L. JOHNSON, *The paintings of Eugene Delacroix, op. cit.*, p. 15.

²⁰ B. TILLIER (dir.), *L'art du XIX^e siècle, op. cit.*, p. 429.

²¹ « Nous avons été pendant trois jours au milieu de la mitraille et des coups de fusil ; car on se battait partout. Le simple promeneur comme moi avait la chance d'attraper une balle ni plus ni moins que les héros improvisés qui marchaient à l'ennemi avec des morceaux de fer emmanchés dans des manches à balai. Jusqu'ici tout va le mieux du monde. Tout ce qu'il y a de gens de bon sens espère que les faiseurs de république se consentiront à se tenir au repos », lettre à son neveu Charles de Verninac (17 août 1830), citée par B. JOBERT, *Delacroix, op. cit.*, p. 130.

²² A. SÉRULLAZ et V. POMARÈDE, *Eugène Delacroix, op. cit.*, p. 7.

²³ Il y avait aussi proposé cette « synthèse entre le contemporain et le classique, entre le réalisme et l'imaginaire, entre l'antique et le monde moderne », que l'on retrouve dans *La Liberté* (V. POMARÈDE, *Belles du Louvre*, Paris, Louvre Éditions/Éditions de La Martinière, 2012, p. 95 [RF 129, 2012] [dossier d'œuvre du Louvre]).

²⁴ Comme l'avancent A. SÉRULLAZ et V. POMARÈDE, *Eugène Delacroix, op. cit.*, p. 22.

Il est aussi possible qu'il ait associé, comme pour la Grèce, le sujet allégorique et l'événement historique. Il joint le mouvement et la composition en pyramide²⁵ (allégorique), le « grand genre » (la peinture d'histoire, et le symbole antique) et l'événement contemporain²⁶. Il subit autant l'influence de Géricault et de Gros que celle de Raphaël, Rubens, Le Brun ou Poussin. Mais si les objets (armes, etc.) peuvent être datés et identifiés, tel n'est pas le cas des personnages. La femme est-elle aussi allégorique que certains le prétendent²⁷? Cela semble vérifié si on se reporte aux sources de l'époque²⁸. Mais l'homme en chapeau a été identifié comme Eugène Delacroix lui-même, Frédéric Vuillot (futur conservateur des peintures du Louvre), Félix Guillemardet (son ami d'enfance), Étienne Arago (futur maire de Paris et militant des droits de l'homme). Mais les morts sont-ils des proches de Charles X ou des insurgés ayant revêtu des uniformes de la garde royale²⁹? Ou sont-ce des prototypes : l'intellectuel, l'ouvrier³⁰, le bourgeois³¹, etc.³²? En fait, il a peint une idée de la barricade, pas une barricade en particulier, et donc les personnages sont des types humains : l'homme au sabre est un manufacturier, l'homme au fusil n'est pas un bourgeois ou un étudiant, mais un artisan, un contremaître ou un chef d'atelier et l'homme agenouillé aux pieds de la liberté est un travailleur rural, le polytechnicien est là parce que Polytechnique a pris une part active au mouvement. Tous les objets sont exacts, mais le point de vue sur Paris est reconstitué, car les maisons de la rive gauche cachent la cathédrale.

Que penser, dès lors, du traitement qu'il fait de l'image féminine? Il est possible qu'Eugène Delacroix ait eu envie de représenter la femme héroïque menant les opprimés vers la victoire³³. Mais nous sommes loin d'une figure de femme allégorique.

²⁵ Ou en obélisque : « [...] Tout converge vers le drapeau dont la hampe fait avec le bras dodu de Mademoiselle Liberté, un angle aigu, le haut d'un monument qui vous élève l'esprit. Un clocher laïque, un obélisque [...]. Le peuple souverain s'avance! », M. QUINT, *Mademoiselle Liberté : une lecture d'Eugène Delacroix*, « *La liberté guidant le peuple* », 1830, Paris, Musée du Louvre, Ennetières-en-Weppes, Invenit, 2012, p. 10-11.

²⁶ « La synthèse originale recherchée dans ce tableau entre le réalisme et l'imaginaire, entre ce choix d'un brutal sujet contemporain et cette description universelle des idéaux de liberté et d'humanisme se retrouve en effet au cœur de la réflexion picturale et philosophique d'un créateur qui fut toujours écartelé entre sa fascination pour le déchaînement des passions humaines et son aspiration à les dominer par l'intelligence et la force de la conscience », A. SÉRULLAZ et V. POMARÈDE, *Eugène Delacroix*, *op. cit.*, p. 26.

²⁷ Elle a été parfois identifiée comme une « héroïne des faubourgs » (Charles Perrier, critique d'art; *ibid.*, p. 32).

²⁸ « M. Delacroix est le premier qui ait employé un nouveau langage allégorique » écrit A. THORÉ, « Artistes contemporains. M. Eugène Delacroix », *Le Siècle*, 25 février 1837 (cité par B. JOBERT, *Delacroix*, *op. cit.*, p. 133).

²⁹ En tout cas, il est certain que le mort de droite porte l'uniforme du régiment suisse de la Garde royale; celui qui le joute est un cuirassier de la même garde, F. DÉMIER, *La Liberté guidant le peuple*, *op. cit.*, p. 24-25.

³⁰ L'un des ouvriers porte un béret à cocarde blanche avec un ruban rouge : c'est un insurgé royaliste.

³¹ Celui qui porte le chapeau n'est pas nécessairement un bourgeois dans le sens que l'on donnerait aujourd'hui à ce mot, car les maîtres artisans (qui ne sont pas à proprement parler des bourgeois, mais qu'il ne convient pas de ranger parmi les ouvriers) l'arborent souvent; mais il porte le pantalon large des ouvriers.

³² Le blessé qui porte le foulard – qui rappelle le prisonnier prosterné dans *La bataille d'Eylau* (1808, Paris, Louvre), d'Antoine-Jean Gros ou d'autres personnages dans *Le Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault – est peut-être un paysan.

³³ Si l'on en croit Dumas, « le tableau a une grande qualité : c'est de vivre de la vie de 1830, c'est d'émaner une atmosphère chargée de salpêtre, c'est de grouiller sous le soleil de juillet [...]. Ce sont de vrais pavés,

Peut-on pour autant parler à son propos d'« érotisme conventionnel³⁴ »? Le modèle pourrait en être Émilie Robert, sa maîtresse, que l'on retrouve dans *Les massacres de Scio* (1824, Paris, Louvre), *Missolonghi* et *La Liberté*³⁵. Le peintre représente en effet l'ignoble et le sublime, une femme à la poitrine nue – qu'on peut assimiler aux allégories antiques –, en sueur, aux aisselles poilues et au visage crasseux – ce qui choque la pudeur du temps –; mais les morts aussi sont sales et font du peuple une canaille. Ne pourrait-on pas, alors, rapprocher ces détails de la manière dont le Caravage a traité ses personnages? On sait que dans les années 1830, Delacroix peint des toiles orientalistes, au moment de l'expansion coloniale de la France. Il s'en dégage un puissant érotisme³⁶, que l'on découvre pareillement associé à la mort dès *Les massacres de Scio*, *Missolonghi*, *La barque de Dante* (1822, Paris, Louvre), et naturellement *La mort de Sardanapale* (1827, Paris, Louvre), qui a tellement fait scandale, et que l'on retrouvera dans la *Marseillaise* (1833-1836) de l'Arc de triomphe de François Rude, dont l'inspiration est à chercher dans *La liberté*, mais que l'on avait déjà vu chez Théodore Géricault avec *Le Radeau de la Méduse*. Le couple érotisme/mort est évidemment présent dans la femme qui incarne la *Liberté* ainsi que dans la composition du tableau : à la masse des morts en bas, répond le « mouvement tournoyant³⁷ » des vivants dominé par le ciel voilé et des contours suggérés.

En fait Delacroix n'a à l'époque que son pinceau pour vivre et doit avoir des commandes, si possible du plus grand mécène du temps : l'État. Or le scandale de *La mort de Sardanapale* avait plombé son image et « il était confiant en l'arrivée au pouvoir de Louis-Philippe d'Orléans, dont le goût éclairé en matière d'art était une promesse de commandes et de renouveau³⁸ ». En 1850, Nieuwerkerke, un protégé de Louis-Napoléon Bonaparte, remplace Jeanron à la direction des musées nationaux ; *La Liberté* part pour les réserves. C'est donc bien qu'elle est perçue comme une allégorie républicaine. Mais en 1855, la toile est à l'Exposition universelle : Nieuwerkerke s'y était opposé, mais entre-temps Louis-Napoléon Bonaparte est devenu Napoléon III et l'empereur n'a pas à nourrir les mêmes craintes que le président de la République. « Sa signification politique était donc évidente pour les contemporains, et pour le peintre lui-même³⁹. » Si *La Liberté guidant le peuple* est effectivement devenue « un symbole de la République, une allégorie de la Démocratie, avant de s'imposer aujourd'hui comme un mythe universel et intemporel de la Liberté⁴⁰ », c'est bien malgré l'artiste. En fait, Delacroix était moins intéressé par la politique que par l'être humain : il s'est passionné pour les premières analyses psychologiques et, fidèle à la grande tradition née au moment de la Renaissance⁴¹, il cherchait à rendre la vérité plus

de vrais gamins, de vrais hommes du peuple, du vrai sang; et les soldats, comme ils sont bien tués! voyez le cuirassier du coin [...]. Cette liberté-là n'est point la Liberté classique; c'est une fille du peuple qui combat pour ne plus être tutoyée, outragée, violée par les grands seigneurs », B. JOBERT, *Delacroix, op. cit.*, p. 130.

³⁴ B. TILLIER (dir.), *L'art du XIX^e siècle*, op. cit., p. 450.

³⁵ A. SÉRULLAZ et V. POMARÈDE, *Eugène Delacroix, op. cit.*, p. 24.

³⁶ Tel est évidemment le cas des *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834, Paris, Louvre).

³⁷ F. DÉMIER, *La Liberté guidant le peuple, op. cit.*, p. 30.

³⁸ D. DE FONT-RÉAULX, *Delacroix : la liberté d'être soi*, Paris, Cohen & Cohen éditeurs, 2018, p. 13.

³⁹ B. JOBERT, *Delacroix, op. cit.*, p. 133.

⁴⁰ A. SÉRULLAZ et V. POMARÈDE, *Eugène Delacroix, op. cit.*, p. 35.

⁴¹ « L'œuvre de Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, emblématise et condense cette époque faite à la fois d'héritage et de modernité [...] », M. CASSAN (éd.), *Histoire des arts avec le Louvre*, Paris, Louvre éd./

vraie que le réel, grâce à l'« imagination⁴² » dit-on parfois ; je dirai grâce à cette force qui irrigue le romantisme pour tenter de saisir la dimension de l'être faite d'émotion et d'humanité.

La liberté est donc évidemment une allégorie féminine pour un temps de révolte, représentée en humanité⁴³ et non pas en symbole, ce qui implique le rejet apparent⁴⁴ de l'Antiquité⁴⁵, dans un cadre presque⁴⁶ réaliste⁴⁷. Ainsi – et là se trouve la puissance du tableau – la scène est terriblement vivante, sans être désordonnée, car l'unité est assurée par le mouvement tournoyant, les trois couleurs, qui sont partout, et l'arrière-plan en lignes fondues, déclinées « en gammes de gris⁴⁸ ». Sa démarche est comparable à celle de Léonard de Vinci, mais sa modernité est trop pesante et l'entrave : non seulement il est solitaire là où Léonard est profondément empathique, mais de plus, comme la plupart des artistes romantiques, il ne parvient pas à se départir des convenances, ce qui lui interdit de parvenir à la représentation de l'*egomet*⁴⁹, contrairement à ce à quoi étaient parvenus tant d'artistes de la Renaissance.

Hatier, 2010, p. 287 (RF 129, 2010) (dossier d'œuvre du Louvre).

⁴² D. DE FONT-RÉAULX, *Delacroix, op. cit.*, p. 17.

⁴³ Et non pas « idéalisée » (X. DECTOT, J.-L. MARTINEZ, V. POMARÈDE, *La galerie du temps, l'album 2013* [Exposition, Lens, 2013], Paris, Somogy édition d'art, 2012, p. 48 [RF 129, 2013] [dossier d'œuvre du Louvre]).

⁴⁴ « Il n'esquivait pas la violence des combats ni l'évocation des morts et des blessés. Il inventait et imposait ensuite une combative figure symbolique, clairement reliée aux Victoires antiques [...] et même à *La Victoire de Samothrace*, dont elle rappelle la puissance, la dynamique et la sensualité », V. POMARÈDE, *Belles du Louvre, op. cit.*, p. 96 (RF 129, 2012) (dossier d'œuvre du Louvre); par ailleurs le cadavre à demi-nu fait évidemment penser à Hector (F. DÉMIER, *La Liberté guidant le peuple, op. cit.*, p. 23), tout comme les morts du premier plan rappellent *La bataille d'Eylau* d'Antoine-Jean Gros (F. DÉMIER, *La Liberté guidant le peuple, op. cit.*, p. 25); « la ligne serpentine [du corps de la *Liberté*], le drapé de sa tunique sont empruntés aux statues antiques », elle porte le bonnet phrygien (*ibid.*, p. 28) et le fait de l'avoir représentée de profil l'assimile à une médaille antique.

⁴⁵ « Aux beautés des formes antiques, les artistes "modernes" du XIX^e siècle ont en effet ajouté le réalisme, et face aux canons idéalisés ils ont souvent privilégié les vérités crues de la nature », V. POMARÈDE, *Belles du Louvre, op. cit.*, p. 94 (RF 129, 2012) (dossier d'œuvre du Louvre).

⁴⁶ La barricade « est prise d'assaut par des insurgés qui logiquement devraient la défendre et surplombe des morts qui devraient en être les assaillants », le foulard tient de manière peu réaliste le pistolet de l'insurgé à la cocarde blanche, la place démesurée accordée à l'enfant ne correspond pas à la réalité des combats, F. DÉMIER, *La Liberté guidant le peuple, op. cit.*, p. 24 et s. Mais ne pourrait-on pas aussi bien penser que ce qui est représenté n'est pas tant le moment du combat que celui de la victoire qui déchaîne l'enthousiasme et le mouvement des acteurs du drame ?

⁴⁷ Le réalisme se voit aussi dans l'ordonnement du tableau : les combattants viennent vers le spectateur, alors que tel n'est pas le cas dans la peinture à composition antique.

⁴⁸ Grand admirateur de Turner, Delacroix porte une attention méticuleuse à la couleur (F. DÉMIER, *La Liberté guidant le peuple, op. cit.*, p. 32); le jeu sur le clair-obscur renvoie une fois encore au Caravage.

⁴⁹ J. BOUINEAU, « L'*egomet*. Réflexion sur la dimension juridique de l'homme libre », *Historia e jus*, 20/2021, p. 1-47, <http://www.historiaetius.eu/uploads/5/9/4/8/5948821/bouineau_20.pdf>.

B. Homme et république

Classé parmi les orientalistes⁵⁰, Émile Jean Horace Vernet⁵¹, né le 30 juin 1789 au Louvre, est un fervent partisan de Napoléon, mais sait rentrer en grâce sous la monarchie de Juillet. Il est avant tout le produit d'un milieu : fils de son père⁵², petit-fils de ses grands-pères⁵³, petit-neveu de ses grands-oncles⁵⁴ et sans doute plus loin encore⁵⁵, neveu de son oncle⁵⁶, beau-père de son gendre⁵⁷, oncle de son neveu⁵⁸, mais pas grand-père de ses petits-fils, car aucun d'entre eux ne fut peintre⁵⁹. Horace Vernet est un porphyrogénète⁶⁰, descendant d'« une dynastie d'artistes originaire d'Avignon⁶¹ » aux sympathies plutôt monarchistes⁶².

On connaît bien le contexte de *La bataille de Valmy* (1826, Londres, National Gallery) : les troupes de Dumouriez et celles de Kellermann opèrent leur jonction à Sainte-Menehould et arrêtent la progression des armées austro-prussiennes⁶³, grossies des émigrés français, sur le plateau de Valmy⁶⁴. Le duc de Chartres⁶⁵ participe à la victoire de Valmy avec son jeune frère, le duc de Montpensier, et quand

⁵⁰ W. VAUGHAN, *L'art du XIX^e siècle*, op. cit., p. 59. Ce qui est vrai, mais à mon avis, ce n'est pas le trait dominant chez lui, même si ses voyages en Orient ont profondément influencé sa vie. Il y a moins vu des vestiges de l'histoire à découvrir que la permanence du temps à comprendre, puisqu'il assimile les vivants qu'il croise aux personnages hébraïques qu'il connaît par la Bible.

⁵¹ Pour ce qui le concerne, la bibliographie est pareillement considérable et je ne cite que les ouvrages consultés. Je rajoute simplement celui-ci, que je n'ai pas exploité pour ce travail, mais qui est précieux pour s'imprégner de la personnalité du peintre : H. VERNET, *Collection des uniformes des armées françaises de 1791 à 1814, dessinés par H. Vernet et Eug. Lami*, Paris, Gide fils, 1822.

⁵² Carle Vernet (1758-1836).

⁵³ Claude Joseph Vernet (1714-1789) et Jean-Michel Moreau (1741-1814).

⁵⁴ François et Jean-Antoine Vernet, entrés tous les deux dans la confrérie des pénitents blancs à Avignon, respectivement en 1751 et 1777.

⁵⁵ Puisque le père des deux pénitents blancs et de Joseph – prénommé Antoine – peignait des décors (trumeaux, chaises à porteurs, écrans de cheminées) et qu'on connaît un André Vernet, peintre, qui fait baptiser un de ses enfants en 1669, L.-O. MERSON, « Horace Vernet », *Revue contemporaine*, t. 66, 1863, p. 554. Par le jeu des alliances les Vernet se sont retrouvés liés à de très nombreuses familles d'artistes : Delaberge, Watelet, Boizot, Callet...

⁵⁶ Louis-Gabriel Moreau (1740-1806).

⁵⁷ Paul Delaroche (1797-1856), de son vrai nom Hippolyte de La Roche, fils d'un marchand d'art aisé, dont le frère aîné, Jules Delaroche (1795-1849), est également peintre.

⁵⁸ Hippolyte Lecomte (1781-1857), fils de sa sœur Camille Françoise Joséphine Vernet.

⁵⁹ Même si ses enfants ont ajouté le nom de leur mère (Vernet) à celui de leur père (Delaroche), comme en témoigne l'ouvrage d'un de ses petits-fils H. DELAROCHE-VERNET, *Recherches généalogiques sur Horace Vernet, Paul Delaroche et leur famille*, Paris, Impr. nat., 1907, p. 8-32.

⁶⁰ Comme l'écrit fort justement François Fossier dans l'introduction de sa correspondance en tant que directeur de l'Académie de France à Rome, H. VERNET, *Correspondance 1829-1834*, Paris, le Manuscrit, Rome, Académie de France à Rome-Villa Medici, Saint-Haon-le-Vieux, le Puits aux livres, 2010, p. 14.

⁶¹ L.-O. MERSON, « Horace Vernet », op. cit., p. 554 et s.

⁶² Sa tante paternelle Marguerite Émilie Félicité Chalgrin, épouse de l'architecte Jean François Thérèse Chalgrin (1739-1811), est guillotinée le 6 thermidor an II comme « aristocrate ».

⁶³ « Brunswick n'avait pu entamer une seule de nos positions. La France était sauvée » (dossier d'œuvre du Louvre). Ce sont des mots qu'Horace Vernet aurait pu tracer.

⁶⁴ « Le plateau de Valmy où s'était déjà brisée l'invasion d'Attila en 411 » devient ainsi une éclatante « victoire morale et politique », A. GALOIN, « La bataille de Valmy, 20 septembre 1792 », *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 27 avril 2022. < <http://histoire-image.org/fr/etudes/bataille-valmy-20-septembre-1792/?i=1058> >.

⁶⁵ Qui n'a que 19 ans au moment de Valmy.

il sera devenu le Louis-Philippe I^{er}, il utilisera largement ce qui devient le symbole de la fondation de la république⁶⁶, et qui fait donc de lui le continuateur de la Révolution, et de l'Empire. Mais surtout « la victoire de Valmy est le signal donné à toutes celles qui suivirent, et le prologue du grand drame militaire dont la scène sera partout depuis 1792 jusqu'en 1815⁶⁷ », et tel est sans doute le regard que Vernet porte sur elle : c'est moins une victoire de la république qu'une victoire de la France qui ouvre grand la voie à l'empereur.

En raison du milieu dans lequel il a vu le jour, Horace dessine dès qu'il est enfant des soldats, des batailles ; ayant grandi, il rompt avec David et son atelier qui transforment tous les héros en personnages de l'Antiquité, et s'il n'a pas le souffle de Gros, il sait rendre « la vérité pure et simple, dans la peinture des batailles⁶⁸ ». La rupture avec l'Antiquité date du jour où il n'obtient pas le prix de Rome (1810). Mais malgré cet échec, issu d'un environnement plus que favorisé, Horace Vernet possède l'aisance de ceux pour qui rien n'est hors d'atteinte, et s'il accepte d'être directeur de l'école de Rome, s'il entre à l'Institut à 37 ans, s'il est représentant de la France près le Saint-Siège, il refuse le titre de baron offert par Charles X, la pairie, le sénat que Louis-Philippe et Napoléon III lui proposent.

Tout cela en fait-il un républicain ? Certes, en 1848 il est nommé colonel de la garde nationale de Versailles, mais il démissionne le 14 juin⁶⁹ ; en outre, il compose cette année-là « une espèce de satire allégorique de la république et des fléaux ou des menaces de 1848, socialisme, choléra morbus⁷⁰ », dont on ne trouve aucun équivalent dans le reste de son œuvre. Par ailleurs, certains tableaux comme *La bataille de Jemmapes* (1821, Londres, National Gallery) sont moins républicains que patriotiques ; et c'est naturellement aussi le cas de *Valmy*.

Autant son père est monarchiste, autant lui est bonapartiste et le reste ; son père déplore que son atelier soit un « repaire de mécontents, d'officiers en demi-solde et de carbonari⁷¹ », mais il est beaucoup moins républicain qu'antimonarchiste. « Il est vrai qu'il n'a vu des hommes et des choses que la surface ; exact, mais peu pénétrant, son œil ne laissait dans son esprit que le souvenir d'une apparence⁷². » Ce n'est pas un théoricien⁷³, et en fait, son objectif se borne à rendre compte de la réalité sans être académique à la manière de David et de Girodet, mais c'est derrière la réalité qu'il perçoit la permanence des choses⁷⁴. Nous sommes ici aux antipodes de ce que seront le regard

⁶⁶ La victoire de Valmy date du 20 septembre 1792 et la Convention proclame la République le 21 septembre.

⁶⁷ « Bataille de Valmy, 20 septembre 1792 » (dossier d'œuvre du Louvre).

⁶⁸ L.-O. MERSON, « Horace Vernet », *op. cit.*, p. 561.

⁶⁹ H. VERNET, *Aux gardes nationaux de Versailles*, *op. cit.*

⁷⁰ C.-A. SAINTE-BEUVE, « Horace Vernet », *Nouveaux lundis*, Paris, Michel Lévy frères, 1866, t. V, p. 56.

⁷¹ L.-O. MERSON, « Horace Vernet », *op. cit.*, p. 570.

⁷² *Ibid.*, p. 571.

⁷³ Sainte-Beuve, qui l'apprécie fort, a cependant eu une phrase qui sous toute autre plume eût été assassine : « C'est dans son voyage de Syrie qu'Horace Vernet paraît avoir conçu pour la première fois ses idées sur l'immobilité de l'Orient et sur les applications qu'on en pouvait tirer à la peinture ; il lui arriva alors une chose rare, unique dans sa vie : il eut un système, il fit une théorie », C.-A. SAINTE-BEUVE, « Horace Vernet », *op. cit.*, p. 37.

⁷⁴ Ce qui le fait stigmatiser par ceux qui « n'ont su s'exalter que sur des restes de pierre et qui n'ont pas compris que les scènes qui se représentaient à chaque minute sous leurs yeux étaient la représentation vivante de l'Ancien et du Nouveau-Testament ! », C.-A. SAINTE-BEUVE, « Horace Vernet », *op. cit.*, p. 39. Il faut lire à ce sujet la dissertation que Vernet a lue à l'académie en 1847, et qui a été publiée sous le

et la peinture d'Alfred Roll, même si, presque comme pour ce dernier, on⁷⁵ a pu dire de ses tableaux : « En dehors de leur propre mérite, ils ne procèdent que de lui-même et de l'observation de la nature⁷⁶. » « Le soldat était pour lui l'idéal de l'humanité⁷⁷ » et en 1839, dans une lettre à sa femme écrite de Malte alors qu'il est en partance pour l'Égypte, évoquant des soldats anglais, il affirme : « Il est impossible de voir de plus beaux hommes⁷⁸. » Mais à propos des Arabes – dont Sainte-Beuve écrit : « Horace Vernet tient bon pour les Arabes, pour cette race fine et légère⁷⁹ » dont l'élégance le séduit⁸⁰ – il parle de « cette brutalité de l'homme qui donne du charme⁸¹ ». En fait, il est happé par la puissance du désert et si ses compagnons de voyage fatiguent parfois, il dit que quant à lui « la lame du fleuret est toujours droite et ne se rouille pas⁸² ».

En fait, ce n'est pas tant la république que célèbre Vernet que la bataille⁸³. On sait qu'il en a représenté de nombreuses⁸⁴ tant napoléoniennes qu'« orientalistes ». Il aime mettre en scène les hommes au combat, car il aime l'armée⁸⁵ et la gloire de la France⁸⁶. La république jaillit chez lui dans le combat, dans les tournois de l'action bornés par la rigueur des troupes alignées. Nous sommes loin de l'allégorie féminine, mais le résultat est assez proche : un symbole. L'homme au combat sert un ordre, ce qui lui permet d'être loué de manière très officielle⁸⁷, mais ce n'est pas l'ordre de l'Église⁸⁸, ce qui peut surprendre car Église et (Second) Empire sont

titre *Opinion sur certains rapports qui existent entre le costume des anciens Hébreux et celui des arabes modernes*, Paris, impr. de Bonaventure et Ducessois, 1856, p. 24.

⁷⁵ En l'occurrence le peintre anglais Edwin Landseer (1802-1873).

⁷⁶ C.-A. SAINTE-BEUVE, « Horace Vernet », *op. cit.*, p. 62.

⁷⁷ L.-O. MERSON, « Horace Vernet », *op. cit.*, p. 574.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ C.-A. SAINTE-BEUVE, « Horace Vernet », *op. cit.*, p. 40.

⁸⁰ « Ben Abou [le sous-gouverneur de Tanger en 1845] est un homme superbe ; il était monté sur une mule blanche et environné d'une vingtaine de jeunes pages de l'empereur, le fusil haut, la tête découverte, une longue tresse de cheveux courts pendant sur l'oreille gauche, et vêtus de robes de toutes couleurs » reprend en le citant C.-A. SAINTE-BEUVE, « Horace Vernet », *op. cit.*, p. 53.

⁸¹ *Ibid.*, p. 40.

⁸² *Ibid.*, p. 51.

⁸³ Ses plus célèbres batailles ont été exécutées dans les années 1820 : *La bataille de Jemmapes* (1821) du 6 novembre 1792, *La bataille de Valmy*, *La bataille de Hanau* (1826, Londres, National Gallery) des 30 et 31 octobre 1813, *La bataille de Montmirail* (1822, Londres, National Gallery) du 11 février 1814, et *La bataille de la barrière de Clichy* (1820, Paris, Louvre) du 30 mars 1814.

⁸⁴ La liste complète de ses œuvres se trouve dans la *Revue universelle des arts*, XVII, 1863, p. 344-357.

⁸⁵ Qui le lui rend bien : le lieutenant-colonel commandant l'avant-poste de Djemmâa-el-Ghazaouet fait diffuser l'ordre suivant à l'occasion de sa venue : « L'armée ne peut rester froide en présence de l'homme de génie qui a fait revivre, sous son pinceau magique, les fastes de notre gloire militaire : M. Horace Vernet recevra donc les honneurs de la guerre », cité par C.-A. SAINTE-BEUVE, « Horace Vernet », *op. cit.*, p. 50.

⁸⁶ Il écrit dans sa correspondance : « Les Anglais font la pluie et le beau temps [à Malte], et exercent de ce point une influence effroyable. J'ai le cœur tout gros d'avoir vu leurs soldats! [...] Si notre armée, par comparaison, a l'air d'une bande de galériens, sous nos simples habits bat une fameuse âme. Vive la France! », C.-A. SAINTE-BEUVE, « Horace Vernet », *op. cit.*, p. 32.

⁸⁷ Il reçoit la Légion d'honneur des mains du maréchal Moncey dès 1814, à 25 ans, après s'être illustré dans la bataille de la barrière de Clichy. « Quant aux décorations étrangères, on peut dire qu'il les a toutes eues, et, à son titre de membre de l'Institut de France, il pouvait joindre celui de membre de vingt-neuf autres Académies d'Europe », L.-O. MERSON, « Horace Vernet », *op. cit.*, p. 586. On trouvera la liste de ses décorations dans l'« Appendice à la notice sur Horace Vernet », *Revue universelle des arts*, XVII, 1863, p. 343-344.

⁸⁸ « Il ne fait pas mystère du mépris qu'il éprouve pour le monde ecclésiastique », H. VERNET, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 11 (introduction).

intimement liés. Et la science du beau, le sentiment de l'harmonie qui l'habite, ne peut se concevoir en dehors de l'ordre politique, ce qui lui fait réaliser le prodige de représenter la naissance de la république à Valmy comme une parade militaire⁸⁹.

Et pourtant, l'artiste est à part. Il n'a suivi aucun modèle pour la représentation des scènes de bataille, est demeuré étranger aux querelles de l'école, car « à lui qui ne rêvait guère que pompons et gibernes, il importait peu qu'on opposât le casque du Moyen Âge à celui de l'antiquité⁹⁰ [...] ». C'est « un peintre soldat : il en a le propos, la vanterie ; il en a le feu et le courage. Son amour-propre est direct, sans complication du moins et sans double fond⁹¹ ». Et cet homme fier et droit, zélé de l'armée et du drapeau, qui n'a de républicaine que la conscience morale, se voyant mourir, tente de se raccrocher à l'image qu'il s'est forgée de lui⁹².

II. L'humanité : le temps adapté

Certains artistes célèbrent la république en représentant soit des figures de républicains – qui sont alors assez désincarnés car l'homme y compte moins que le citoyen –, soit une scène républicaine – et là la république s'unit à la vie, car le citoyen cède le pas à l'homme.

Quand il réalise son *Giuseppe Mazzini*⁹³ (1865, Milan, Museo del Risorgimento), Luigi Zuccoli⁹⁴, pourtant familier des scènes de la vie quotidienne, fait simplement le portrait d'une paire d'yeux de braise, enchâssés dans un visage dépourvu d'expression aux traits tirés, là où Alfred Roll dans le *14 juillet 1880* (1880, Paris, musée du Petit Palais) suggère l'ordonnement du défilé à travers la représentation de la liesse populaire.

A. Persona

Mazzini est un adepte de la philosophie des Lumières : il croit au progrès de l'esprit humain tel que le définit Condorcet, à la philosophie spiritualiste de Victor Cousin et à la vision de Guizot dans son *Histoire générale de la civilisation en Europe*. Et naturellement, la Révolution française constitue pour lui le moment fondateur de l'émancipation généralisée, qui aboutira à l'unification de l'Europe⁹⁵ sous la forme d'une fédération, étape vers l'union mondiale. De manière plus immédiate,

⁸⁹ Au demeurant, dans un ouvrage plusieurs fois réédité, écrit avant le décès du peintre (éd. *princeps* : 1855), *La bataille de Valmy* est simplement citée, sans être commentée, ce qui peut laisser penser qu'elle n'est pas une des plus importantes du défunt ; voir E. DE MIRECOURT, *Horace Vernet*, Paris, Librairie des contemporains, 1870 (4^e éd.), p. 26.

⁹⁰ L.-O. MERSON, « Horace Vernet », *op. cit.*, p. 586.

⁹¹ C.-A. SAINTE-BEUVE, « Horace Vernet », *op. cit.*, p. 54.

⁹² « Mourir dans mon lit comme un épicier ! moi qui ai tant aimé l'armée, tant aimé la marine ! », les propos sont rapportés par C.-A. SAINTE-BEUVE, « Horace Vernet », *op. cit.*, p. 64.

⁹³ <<https://www.britannica.com/biography/Giuseppe-Mazzini>>

⁹⁴ Si les titres concernant Mazzini ne manquent pas, il n'est pas si simple de trouver des renseignements sur Zuccoli. On trouvera ci-après ce que j'ai pu consulter à l'INHA (Institut national d'histoire de l'art), rue de Richelieu à Paris.

⁹⁵ Le mouvement vers l'unité italienne ne se comprend chez lui que comme une étape vers l'union globalisée du monde (A.-M. LAZZARINO DEL GROSSO, « Giuseppe Mazzini. Dentro la democrazia europea »,

le mouvement *Giovine Italia*, né en juillet 1831, porte la marque des événements français de l'année précédente, la critique de la monarchie louis-philipparde – qui repose sur la bourgeoisie riche – et les liens conservés avec le républicain marseillais Démosthène Ollivier, président de la Société des amis du peuple⁹⁶. Au demeurant, ses convictions portent la marque des déclarations françaises et de la philosophie de la Société des amis du peuple, ce qui aboutit à la fondation du mouvement *Giovine Europa* à Berne le 15 avril 1834, sous le signe de la fraternité, de l'égalité, de la liberté et du progrès, rejetant par là même le « vieil » égalitarisme communiste de Buonarroti et affirmant la nécessité de dépasser la Révolution française pour qu'advienne l'*Epoca Nuova*.

Quand il agit, Mazzini est plus percutant : « Il crée deux organisations ultra-centralisées : la *Phalange sacra et Vita nuova* qui regroupent des républicains convaincus, agissant sous son étroite direction⁹⁷. » À la fin de sa vie, alors qu'il refuse de siéger comme député, il fonde l'*Alleanza repubblicana universale*, « une organisation d'obédience strictement républicaine⁹⁸ ».

Mais Mazzini est aussi un homme de foi. Il croit à l'« Idéal », possède un tempérament d'apôtre, de missionnaire et une très grande exigence morale⁹⁹, mais il est contemporain de Pie IX et de ses condamnations (modernité, laïcité, unité italienne...) et si la religion joue à ses yeux le même rôle dans la société que celui qu'occupe l'âme dans le corps, il ne s'agit pas d'une religion catholique dans l'orthodoxie pontificale, non plus que d'un protestantisme, car il s'élève contre la division du christianisme. Comme plusieurs autres au XIX^e siècle, il fabrique sa propre religion, qu'il considère naturellement comme celle de l'avenir : il voit Jésus non comme le fils de Dieu, mais comme un modèle pour l'humanité, dans le lent déploiement du Progrès. Sa démarche est austère, janséniste¹⁰⁰ – ce que le tableau de Zuccoli rend parfaitement¹⁰¹ – et le pousse à condamner l'indépendance de l'individu, qui selon lui mène à l'anarchie, même s'il rêve d'une humanité unie, dont Rome serait le centre. Il y a donc lieu de penser que le portrait de Mazzini ne constitue pas une recherche stylistique chez

in G. MONSAGRATI, A. VILLARI [dir.], *Mazzini. Vita, avventure e pensiero d'un Italiano europeo*, Milano, Cinisello Balsamo, 2012, p. 261 [dossier d'œuvre du Louvre].

⁹⁶ Sur cette société, voir ce qui se trouve sur Gallica : <<https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&query=%28gallica%20all%20%22Société%20des%20amis%20du%20peuple%22%29&lang=fr&suggest=0>, consulté le 28 IX 22>.

⁹⁷ J.-Y. FRÉIGNÉ, *Giuseppe Mazzini, Père de l'unité italienne*, Paris, Fayard, 2006, p. 411.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 413.

⁹⁹ G. MAZZINI, *Dal concilio a Dio e altri scritti religiosi/Giuseppe Mazzini, a cura di Andrea Panerini*, Totino, Claudiana, 2011, p. 5.

¹⁰⁰ Sa mère, Maria Drago, y est pour beaucoup.

¹⁰¹ *La Scena d'interno con contadini* [Scène d'intérieur avec des paysans] (M. AGNELINI [dir.], *Ottocento italiano. Opere e mercato dei pittori e scultori*, Fenice, 2000, vol. 2, p. 284, et plus encore *Corteggiamento a la finestra* [La cour à la fenêtre], *ibid.*, p. 250), *Le Benedicite* (catalogue de vente chez Sotheby à Londres du 21 juillet 1976), *Le joueur de cartes* (dossier d'œuvre du Louvre) ou *Les fiançailles* (Londres, Cooling Galleries) (toutes ces références se trouvant dans le dossier d'œuvre « Zuccoli » du Louvre) fournissent une idée précise de ce peintre qui avait commencé sa carrière en représentant des sujets historiques et religieux avant de se spécialiser dans les scènes de genre dans un style traditionnel. Dans le catalogue de l'exposition *Ottocento Painting, in American collections*, Columbia, Museum of Art, 1972-1973, p. 109 du dossier d'œuvre du Louvre, on peut lire : « He is a minor artist, not deprived of charm, and very characteristic of a certain taste prevalent during this period. » [C'est un artiste mineur, non sans charme, et très caractéristique d'un certain goût prévalant à cette époque.]

Zuccoli, mais la reproduction réaliste des traits de son modèle, exprimée avec la touche personnelle de l'artiste¹⁰². Plus encore, *Il vizio del Giuoco*¹⁰³ (*Le vice du jeu*, Milan, Pinacothèque de Brera) démontre que Zuccoli sait rendre l'intensité des expressions. Dès lors le portrait inquiétant qu'il donne de Mazzini ne peut qu'interpeller.

En vérité, la République de 1849¹⁰⁴, dont la devise est « *Dio e il Popolo* » porte écrite la parole de l'avenir, selon ses propres mots¹⁰⁵, même s'il la complète plus tard en rajoutant « humanité » à Dieu et au peuple, car il est un adepte du républicanisme religieux¹⁰⁶. Son idéal politique est en effet résolument et profondément républicain¹⁰⁷ : il souhaite une république élective – au moyen d'un suffrage universel masculin et féminin – et représentative, dotée de forts pouvoirs communaux, mais dont il exclut les athées car ils sont dans l'erreur inverse de celle des spirituels : les premiers méconnaissant Dieu, les seconds le monde humain. En fait, il croit à la tradition chrétienne, mais pas au peuple élu (car ce serait contraire à l'unité de l'humanité) et si on trouve des références implicites aux Écritures dans *Dal concilio a Dio*, il ne pense pas que les écrits bibliques constituent l'ensemble de la révélation, car chaque période de l'histoire – voulue par Dieu – ajoute un chapitre à cette révélation *in progress*, si on veut bien nous pardonner ce jeu de mots et qui lui fait en tout cas condamner vigoureusement le dogme de l'infaillibilité pontificale et au-delà la toute-puissance du pape, qui fige les vérités de l'esprit dans le corset de la hiérarchie¹⁰⁸. Il est au demeurant possible que la pensée de Joachim de Flore ne soit pas étrangère à la conception de Mazzini¹⁰⁹.

Sa conviction religieuse¹¹⁰ le démarque des pensées progressistes de son temps, qui sont volontiers matérialistes. Certains¹¹¹ y voient la marque de sa laïcité, ce qui ne peut se concevoir que dans l'acception italienne du terme *laicità*, c'est-à-dire « opposition à l'Église », mais assurément pas dans le sens français du mot laïcité¹¹². En effet pour lui l'histoire humaine a un sens : elle constitue un cheminement

¹⁰² Voir à titre de comparaison le portrait qui se trouve sur Wikimedia : <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giuseppe_Mazzini.jpg>

¹⁰³ Voir A. M. COMANDUCCI, *I pittori italiani dell'ottocento. Dizionario critico e documentario*, Milano, Casa editrice artisti d'Italia SA, 1934, XII, p. 806.

¹⁰⁴ Voir L. REVERSO, *La République romaine de 1849 et la France*, Paris, L'Harmattan, coll. « Méditerranées », 2008 et L. REVERSO (dir.), *Constitutions, républiques, mémoires. 1849 entre Rome et la France*, Paris, L'Harmattan, coll. « Méditerranées », 2011.

¹⁰⁵ G. MAZZINI, *Dal concilio...*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁶ L'expression est de R. SARTI, *Giuseppe Mazzini. La politica come religione civile*, Toma-Bari, Laterza, 2005, p. 255.

¹⁰⁷ « Sa conception de la nation, qui est prioritairement politique, ne se dissocie pas de l'idée républicaine », S. AUDIER, *Pensées sur la démocratie en Europe/Giuseppe Mazzini*, Caen, PU, 2002, p. 15. Il y voit d'ailleurs la tradition italienne.

¹⁰⁸ Ce que l'on peut rapprocher des premières pages du *Nouveau christianisme* de Saint-Simon et plus avant de celles de Rousseau dans *La profession de foi du vicaire savoyard*, G. MAZZINI, *Dal concilio, op. cit.*, p. 27-28. Du reste, l'idée d'association, qui doit permettre chez Mazzini de passer de la « loi de l'individu » à la « loi de l'espèce humaine » – c'est-à-dire en fait de passer de l'agrégat des individualismes à la conscience de la fraternité universelle – vient aussi de Saint-Simon, S. AUDIER, *Pensées sur la démocratie, op. cit.*, p. 21.

¹⁰⁹ G. MAZZINI, *Dal concilio...*, *op. cit.*, p. 26.

¹¹⁰ Carlyle disait à son sujet : « L'esprit le plus religieux que j'ai rencontré dans ma vie », S. AUDIER, *Pensées sur la démocratie, op. cit.*, p. 45.

¹¹¹ G. MAZZINI, *Dal concilio...*, *op. cit.*, p. 17.

¹¹² J. BOUINEAU, « Laïcité et espace public », in A. SEDJARI (dir.), *La modernité inégale. Pouvoirs, avoirs et savoirs dans la construction d'une démocratie généralisée*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 61-79.

lent dans l'accomplissement d'un projet divin; c'est cela qu'il nomme le Progrès. Dès lors, le sens de la vie pour chaque homme consiste non pas à satisfaire ses désirs, mais à réaliser ses devoirs¹¹³ grâce à l'amélioration de l'homme et de la société rendue possible par l'éducation. Au demeurant, adepte de la réincarnation, il pense que chaque défunt s'améliore sans cesse au cours de ses différentes réincarnations.

Les yeux de braise que Zuccoli lui attribue trahissent un caractère enflammé. Le peintre sait rendre en effet le caractère de son modèle de manière fidèle. Si l'on compare le portrait de Mazzini avec celui de la vieille femme¹¹⁴ ou celui de la fileuse¹¹⁵, on mesure combien il possède la palette requise pour traduire la vérité intérieure de ses modèles. Mazzini était donc bien ce passionné que ses écrits laissent transparaître et que sa vie tumultueuse révèle.

La conception vectorielle du temps qui est celle de Mazzini hiérarchise l'histoire – les modernes sont supérieurs aux anciens¹¹⁶ – les hommes – il voit les républicains comme les initiateurs du monde à venir – et les systèmes – la démocratie cédera la place à la république; dès lors les États-Unis d'Europe dont il souhaite l'avènement dans ses *Pensées sur la démocratie en Europe* ne constituent qu'une étape sur le chemin de la fraternité universelle. Persuadé comme beaucoup d'autres d'avoir compris la vérité du monde, il se range dans la catégorie des cicérones qui doivent cornaquer – pour leur bien au nom de valeurs qui ne se discutent pas et qui renvoient celles des autres dans les ténèbres extérieures – la masse de ceux qui ne sont pas encore parvenus à la lumière de la vérité.

Et Zuccoli a parfaitement rendu la braise de ces yeux qui transpercent l'observateur. Malheureusement, je n'ai jamais vu ce portrait autrement qu'en noir et blanc, mais vu sa structure il est vraisemblable que la couleur n'y a guère sa place, ce qui, là encore, épouse parfaitement le caractère dont il immortalise les traits. En fait, ce que Zuccoli a représenté ici, ce n'est pas un homme, mais un principe, pas un être humain, mais un archétype : une *persona*. Cela ne signifie pas que le peintre n'a pas été fidèle au modèle, cela veut dire que le modèle n'était pas un sujet, mais qu'il s'était transformé en objet, dont la vie est absente. L'impression que l'on éprouve se rapproche de celle que l'on ressent quand on regarde un tableau antiquisant de David.

B. Egomet ?

Dans sa préface à l'ouvrage d'Olivier Ihl, Mona Ozouf retient cette notation de l'auteur à propos du *14 juillet 1880* (1880, exposé au salon de 1882, Paris, musée du Petit Palais) d'Alfred Roll : « L'artiste ne donne pas à voir l'objet du rassemblement, mais le seul rassemblement¹¹⁷. » Ainsi se trouve ouverte la question par laquelle je

¹¹³ « Le droit, c'est la foi individuelle; le devoir, c'est la foi commune », selon ses propres mots (S. AUDIER, *Pensées sur la démocratie*, op. cit., p. 21).

¹¹⁴ <<http://www.artnet.com/artists/luigi-zuccoli/ritratto-di-signora-PB-fDCtbUXi-MKK3A06VNw2>> (consulté le 18 avril 22).

¹¹⁵ <<http://www.artnet.com/artists/luigi-zuccoli/la-filanda-tnbASE3zUHOQsVbfdeStZA2>> (consulté le 18 avril 22).

¹¹⁶ « L'Antiquité, en dessous de l'intelligence de l'époque à venir », cité par S. AUDIER, *Pensées sur la démocratie*, op. cit., p. 24.

¹¹⁷ M. OZOUF, « Préface », in O. IHL, *La fête républicaine*, op. cit., p. 8.

souhaiterais terminer ce travail : quelle place la pensée républicaine accorde-t-elle à l'*egomet* ?

Fils unique d'un ébéniste du faubourg Saint-Antoine, Alfred Roll est né le 10 mars 1847 à Paris, où il meurt en octobre 1919. Ayant refusé de prendre la suite de l'entreprise de son père¹¹⁸, il apprend le dessin dans des cours du soir et traverse les ateliers d'Harpignies, de Gérôme et de Bonnat, mais les quitte rapidement pour travailler « par lui-même d'après la nature et d'après les maîtres du Louvre¹¹⁹ ». Son jugement sur l'École rappelle ce qu'en disait Léonard de Vinci et s'il fait dans un premier temps des peintures d'histoire à sujets mythologiques, s'il se fait connaître du public en 1874 avec des sujets d'inspiration romantique¹²⁰, puis s'il devient « quelque chose comme le peintre officiel de la Troisième République¹²¹ » après la présentation en 1880 de *La Grève des mineurs*¹²² – même s'il est plus juste d'écrire que plus qu'un peintre officiel, il fut un peintre républicain –, il est à tout jamais un être libre qui creuse la veine qu'il sent en lui : celle de l'authenticité¹²³. L'œuvre¹²⁴ de Roll peut être répartie en deux ensembles¹²⁵ : « la vie dans le mouvement et la lumière¹²⁶ » et la politique¹²⁷. On range traditionnellement *Le 14 juillet 1880* dans la peinture politique.

¹¹⁸ Ce qui provoque la colère de celui-ci qui, dans un premier temps, le prive de tout subside, mais ne va pas jusqu'à le déshériter et à sa mort son fils, alors dans la trentaine, hérite d'une coquette fortune, qui le met à l'abri du besoin pour le reste de ses jours.

¹¹⁹ « L'œuvre d'Alfred-Philippe Roll selon Léonce Bénédite », L. BÉNÉDITE, *Les chefs-d'œuvre du Musée du Luxembourg*, Paris, Lapina, 1905, n. p. ; voir <<https://langloishg.fr/2020/03/24/la-fete-du-14-juillet-dalfred-philippe-roll-1882/>> (consulté le 25 avril 22) ; voir aussi le catalogue de l'exposition de Bordeaux : *Alfred Roll (1846-1919) : le naturalisme en question*, Paris, Somogy/Bordeaux, musée des Beaux-Arts, 2007, p. 14 : « Peintre sans véritables maîtres, sans atelier ni élèves ».

¹²⁰ Comme *Don Juan et Haydée* (1874, Avignon, musée des Beaux-Arts).

¹²¹ La formule est du critique d'art Camille Mauclair et date de 1931. De fait, même s'il est volontiers prompt à s'engager il n'a, durant la Commune, pris aucun parti. Cette neutralité, qui rassure tout le monde, a très certainement conditionné l'attention que le gouvernement de la Troisième République lui porte. Dès lors, il cumule les commandes d'État, les distinctions, les fonctions officielles... mais dans le tableau d'Henri Gervex, *Une séance du jury de peinture* (1885, Paris, musée d'Orsay), il est le seul à ne pas porter le chapeau et à avoir les cheveux en bataille... Et au demeurant, la Troisième République n'a jamais adopté d'esthétique officielle ou de contrôle des artistes.

¹²² « L'œuvre d'un homme de cœur qui a dépensé toutes les ressources de son art à dire son émotion », L. ROGER-MILÈS, *Alfred Roll*, Paris, Lahure, 1904, p. 138.

¹²³ Il est intéressant, à ce stade, de rapprocher mentalement Vernet et Roll, tous les deux formés en marge, l'un issu du monde de l'entre-soi, pas l'autre. Le premier sublimant et idéalisant la masculinité autour des fortes valeurs d'ordre et de courage, de panache aussi, le second laissant s'épanouir la touffeur de la vie dans les détails qu'il met en scène. *Persona* dans le premier exemple, *egomet* dans le second.

¹²⁴ Outre les décorations des monuments officiels, on a de lui 62 peintures, 46 pastels et dessins, 3 gravures et 4 sculptures. *Rétrospective Alfred Roll : palais des beaux-arts de la ville de Paris, Petit Palais, mars-avril 1931*, Paris, 1931, p. 19-39.

¹²⁵ En prenant soin, quand on parle des portraits, si importants dans l'œuvre de Roll (cf. L. ROGER-MILÈS, *Alfred Roll, op. cit.*, p. 95 et s.), de voir que ceux-ci relèvent des deux domaines, ce qui sera un élément important dans l'analyse que je vais mener.

¹²⁶ *En Normandie. Vache dans une cour de ferme* (1882, Maubeuge, musée Henri Boez), *La fête de Silène* (1879, musée de Gand), *La femme au taureau. Pasiphaé* (1885, musée de Buenos Aires), et de nombreuses études de nus.

¹²⁷ *La grève des mineurs* (1880, musée de Valenciennes), *L'inondation dans la banlieue de Toulouse en juin 1875* (1887, musée du Havre : le catalogue de l'exposition de Bordeaux dit qu'elle a disparu, mais on peut la voir représentée dans L. ROGER-MILÈS, *Alfred Roll, op. cit.*, entre les p. 146 et 147), *En Avant !* (1887, musée du Luxembourg), *Fête du centenaire des états généraux au bassin de Neptune, 5 mai*

Alfred Roll y répond à une commande, émanant vraisemblablement de Jules Ferry lui-même, alors ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts (à l'origine de la décision de fixer le 14 juillet comme fête nationale annuelle). Avec d'autres peintres, comme Detaille¹²⁸, il doit laisser une trace de cette première célébration de la fête nationale¹²⁹. À Longchamp, où Roll se trouve le matin pour la remise des drapeaux, Ferry indique que Detaille peindra la revue militaire et lui aurait demandé d'aller croquer les scènes du 14 juillet dans les rues de Paris. Le tableau de Roll a été précédé par des esquisses, dont l'artiste a sans cesse diminué l'emphase¹³⁰.

La scène se passe sur une place de Paris¹³¹, qui comporte une statue¹³² en son centre et « la lecture verticale de la peinture, du bas vers le haut, associe en un seul regard enfant, foule, armée, drapeaux, statue de la République¹³³ ». « C'est seulement lorsqu'on cesse de considérer les individus et les peuples comme des entités abstraites, et qu'on tient compte de ce qu'ils sont humainement, qu'on donne corps à l'égalité. À l'oublier, à traiter pareillement le fort et le faible, on court le risque de voir les faibles rejoindre les rangs des ennemis de l'égalité¹³⁴... »

Roll a-t-il donc rendu cette « humanité » ?

D'après Louis Énauld¹³⁵ : « Il y a là, dans ce débordement de l'allégresse nationale, si admirablement rendue, une souplesse de facture, une variété de poses, une richesse de types, une animation, une vie que l'on retrouve bien rarement dans une œuvre pittoresque. » Il est vrai que nous sommes loin des tableaux moralisateurs ou destinés à l'éducation des spectateurs. Plus qu'à leur sens moral, Roll s'adresse à leur sensibilité¹³⁶ : « C'est une joie fruste, sans apprêt. Chacun se laisse aller à ses sentiments, sans en rougir. Ou est vraiment heureux¹³⁷. » L'artiste est donc fidèle à l'enseignement d'Alberti : rendre vivante une *historia* et le faire de manière à ce que

1889 (musée national des châteaux de Versailles et Trianon), et plusieurs figures populaires comme *Manda Lamétrie, fermière* (1887, musée du Luxembourg) et tous les croquis représentant des artisans.

¹²⁸ Jean-Baptiste Detaille (1848, Paris-1912, Paris), *Remise de ses nouveaux drapeaux et étendards à l'armée française sur l'hippodrome de Longchamp, le 14 juillet 1880* (1880-1881, Paris, musée de l'Armée); voir <<http://www.reseau-canope.fr/pour-memoire/le-14-juillet-naissance-dune-fete-nationale/le-14-juillet-1880-lancement-des-rituels.html>> (consulté le 25 avril 22).

¹²⁹ Le 26 mai 1880, Benjamin Raspail, député radical de la Seine, dépose le projet de loi d'établissement de la fête nationale, qui est adopté le 8 juin – après la mise en œuvre de la procédure d'urgence – par la Chambre des députés et le 29 par le Sénat. Elle est promulguée le 6 juillet.

¹³⁰ O. IHL, *La fête républicaine*, op. cit., p. 344.

¹³¹ La place du Château-d'Eau, devenue au XIX^e siècle place de la République <<http://www.reseau-canope.fr/pour-memoire/le-14-juillet-naissance-dune-fete-nationale/le-14-juillet-1880-lancement-des-rituels.html>> : « Au schème du trajet, celui qu'évoque le cortège manifestant ou la pieuse procession, Roll préfère le dispositif d'une rencontre : l'espace circulaire d'une assemblée. » O. IHL, *La fête républicaine*, op. cit.

¹³² Exécutée par Léopold Morice, mais dont Roll ne voit qu'une esquisse en plâtre, car la statue définitive en bronze ne date que de 1883.

¹³³ <<http://www.reseau-canope.fr/pour-memoire/le-14-juillet-naissance-dune-fete-nationale/le-14-juillet-1880-lancement-des-rituels.html>>

¹³⁴ A. SUPPIOT, *Homo juridicus. Essai sur la fonction anthropologique du droit*, Paris, Seuil, 2005, p. 316.

¹³⁵ L. ÉNAULD, « La Fête du 14 juillet », *Paris-Salon 1882*, Paris, E. Bernard et C^{ie}, 1882, n. p.; voir <<https://langloishg.fr/2020/03/24/la-fete-du-14-juillet-dalfred-philippe-roll-1882/>>.

¹³⁶ On a pu écrire à son sujet : « Sa sensibilité est délicate, aiguë, impressionnable à l'extrême, autant que son esprit est clair, élevé et rigoureux », *Rétrospective Alfred Roll...*, op. cit., p. 12-13 de l'introduction par Léon Bourgeois.

¹³⁷ A.-F. HÉROLD, *Roll*, Paris, Félix Alcan, 1925, p. 45 et s.; voir <<https://langloishg.fr/2020/03/24/la-fete-du-14-juillet-dalfred-philippe-roll-1882/>>.

celle-ci permette de saisir la beauté¹³⁸ et l'émotion. On peut dès lors faire une lecture à deux niveaux de cette toile : au premier niveau, Roll substitue une transcendance humaine à une transcendance révélée, et au second niveau il permet à chacun de se fondre par *krasis*¹³⁹ dans l'environnement où se déroule le tourbillon de la fête : « Le petit camelot qui court résume toute la gaieté du 14 juillet¹⁴⁰. » N'y a-t-il pas là un pendant au gamin de *La liberté* de Delacroix¹⁴¹ ? En fait, contrairement à Delacroix qui doit beaucoup aux influences qu'il a reçues, Roll se détache des cadres officiels, comme on l'a dit plus haut, même si on peut bien sûr rapprocher la joie du 14 juillet de *La rue Mosnier pavoisée* (1878, Los Angeles, J. Paul Getty Museum) d'Édouard Manet ou de *La rue Montorgueil* (1878, Paris, musée d'Orsay) ou de *La rue Saint-Denis* (1878, Rouen, musée des Beaux-Arts) de Claude Monet. Il ressort de cela que Delacroix modifie l'apparence de l'allégorie, mais demeure dans la figuration de l'*exemplum*, là où Roll quitte celui-ci pour se hisser à la représentation d'un *exemplum* qui doit autant à la sensation qu'à la filiation morale ; Delacroix représente la *persona*, Roll l'*egomet*.

Cette fusion de l'observateur dans le tableau est rendue possible par la manière dont la scène est représentée : il ne s'agit pas de placer en vis-à-vis dans une confrontation de type didactique un modèle moral et celui auquel le modèle s'adresse, mais au contraire de rendre la représentation anonyme afin que chacun puisse avoir le sentiment d'appartenir à un tout. Dès lors est-ce une foule que nous avons sous les yeux ou un peuple ? De prime abord, une foule, naturellement ; mais si l'on entre dans la logique de la composition, c'est de la diversité des éléments qui la composent que naît la Nation qui, comme on sait, n'est pas la somme de ses composantes. Donc, à mon avis, juridiquement, nous avons sous les yeux un peuple¹⁴². L'*exemplum* est subsumé dans une réalité collective où chacun se fond, se reconnaît et demeure intact ; le procédé utilisé à cette fin par le peintre est celui de la diversité des acteurs représentés dans l'unité de leur enthousiasme. « L'artiste trouve moyen tout à la fois de nous plonger dans la foule et de nous en détacher [...] »¹⁴³. Nous sommes donc aux antipodes de l'allégorie¹⁴⁴, mais dans l'héritage de Rembrandt ou de Rubens¹⁴⁵, et encore dans celui de Velasquez, Van Dyck et Jordaens, ajoute-t-on parfois¹⁴⁶.

¹³⁸ « La beauté qui signifie harmonie de la force, harmonie des lignes, harmonie de la couleur », L. ROGER-MILÈS, *Alfred Roll, op. cit.*, p. 136.

¹³⁹ J. BOUINEAU, *L'egomet, op. cit., passim*.

¹⁴⁰ A.-F. HÉROLD, *Roll, op. cit.*

¹⁴¹ Pour une similitude entre Delacroix et Roll, comparer les tableaux du *Combat du giaour et du pacha* (1826, Chicago, Art Institute et 1835, Paris, musée du Petit Palais) du premier (en s'aidant au besoin du catalogue de l'exposition au musée Delacroix *Un duel romantique : le Giaour de Lord Byron par Delacroix*, Paris, Louvre éditions, 2020) avec le *Halte-là* (1875) du second.

¹⁴² Olivier Ihl aboutit au même résultat à partir d'un autre raisonnement : « En lui assignant le territoire d'une place, Roll propose du Peuple célébrant une toute autre vision. Non plus celle d'une masse en mouvement mais celle de la Nation qui s'assemble », O. IHL, *La fête républicaine, op. cit.*, p. 335. En revanche, je m'éloigne diamétralement de sa conclusion quand il écrit : « C'est une fête sans extériorité ni verticalité, une fête entièrement socialisée par les règles que lui assigne sa fonction de rassemblement » (*ibid.*).

¹⁴³ L. DE FOURCAUD, *L'Œuvre de Alfred Philippe Roll*, Paris, Armand Guérinet, 1896, p. 8, <<https://langloishg.fr/2020/03/24/la-fete-du-14-juillet-dalfred-philippe-roll-1882/>>.

¹⁴⁴ Se reporter par exemple à celle de Cambon en introduction.

¹⁴⁵ P. P. RUBENS, *Alfred Roll (1846-1919) : le naturalisme en question*, Paris, Somogy/Bordeaux, Musée des beaux-arts, 2007, p. 16.

¹⁴⁶ L. ROGER-MILÈS, *Alfred Roll, op. cit.*, p. 105.

En somme, Roll réussit à donner corps à la dualité « homme et citoyen » contenue dans les déclarations des droits et où il n'est pas toujours aisé de distinguer l'un de l'autre, la *persona* de l'*egomet*¹⁴⁷ : « C'est la première fois que le populaire de ce siècle, roi aux mille têtes qui a pour instrument de règne un bulletin de vote, s'est vu représenté avec cette franchise, dans la pleine variété de ses allures¹⁴⁸. » *Persona* triomphante. « On va, on vient; on entend des bruits de toute sorte, des paroles de tout accent [...] détente universelle et ronde effrénée d'une nation qui s'est reprise à vivre¹⁴⁹. » Mélodie de l'*egomet*. Pour la rendre plus audible, le peintre s'est lui-même mis en scène : il est celui qui soulève son chapeau, dans la partie droite du tableau. Fondu avec la masse de ceux qui, par leur enthousiasme, donnent consistance au corps mystique de la république. Contrairement aux fêtes révolutionnaires où seule se trouvait représentée la *persona*¹⁵⁰, ce que Roll – et à travers lui la Troisième République – laisse voir c'est la conjugaison entre la *persona* et l'*egomet*. L'effet est si vrai que ceux qui ne peuvent y accéder par trop de conformisme social vont voir de la « lascivité¹⁵¹ » chez les danseurs en bas à gauche de la toile, alors que l'artiste est en fait un véritable portraitiste, capable de rendre le portrait non seulement d'une parfaite ressemblance de traits, mais exactement conforme au caractère de son modèle¹⁵². Il ne projette pas sur celui-ci un regard personnel, il restitue la réalité qu'il a sous les yeux dans toutes ses dimensions¹⁵³; et c'est exactement ce qu'il fait aussi dans *Le 14 juillet*, en présence d'une fête dans laquelle les personnages sont à la fois hommes et citoyens, car, fidèle en cela à ce que Sully-Prudhomme appelait « la sympathie entre le peintre et le modèle¹⁵⁴ », Roll voit le monde et le sent au moyen de ce que j'appelle la *krasis*, car « Roll n'isole pas dans ses grands portraits l'image d'un acte qui la situe dans la vie¹⁵⁵ ». Il va même parfois plus loin, comme dans le portrait de Félix Faure, qu'il représente en simple grand-père dans le parc de l'Élysée avec son petit-fils, alors qu'on le sait, « Félix Faure était fort attaché au protocole [...] il ne lui déplaisait pas que le premier magistrat de la République ne se montrât qu'en un décor solennel de représentation¹⁵⁶ ».

Dès lors, si on reste à ce qui est figuré, on peut dire que : « Ce tableau est un miroir. Non seulement de ce que Baxandall appelle les "habitudes visuelles" d'une société¹⁵⁷ [...] Mais, au-delà : ce tableau est un miroir de l'ordre normatif qui a permis

¹⁴⁷ J. BOUINEAU, « De quel homme parlent les droits de l'homme? », *op. cit.*

¹⁴⁸ L. DE FOURCAUD, *L'Œuvre de Alfred Philippe Roll*, *op. cit.*

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ J. BOUINEAU, *1789-1799 : Les Toges du Pouvoir ou la Révolution de Droit Antique*, Toulouse, Association des publications de l'université de Toulouse-le-Mirail et Éditions Eché, 1986, p. 251-260.

¹⁵¹ *L'Artiste*, 1882, p. 635, cité par O. IHL, *La fête républicaine*, *op. cit.*, p. 338.

¹⁵² L. ROGER-MILÈS, *Alfred Roll*, *op. cit.*, p. 99.

¹⁵³ « Il y a harmonie entre son sentiment et celui qu'il éveille en nous », *ibid.*, p. 147.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 100.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 105.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 119.

¹⁵⁷ M. BAXANDALL, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, UP, 1972, p. 109; traduit en français depuis sous le titre : *L'œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2020.

à la République, à travers fêtes et cérémonies, d'imposer sa propre définition du lien politique. »

En revanche, si on dépasse ce qui est représenté et si l'on épouse le mouvement et la vie que le peintre y a mis, on découvre un univers aussi riche que celui qui se cache derrière la peinture religieuse d'un Léonard de Vinci¹⁵⁸. Car cette fête n'est pas celle de la foule, mais celle du peuple qui communique dans la république.

¹⁵⁸ Voir notamment : J. BOUINEAU, « Les ambiguïtés de l'art officiel au XVI^e siècle : l'exemple de la *Sainte Anne* de Léonard de Vinci » (en collaboration avec Loïc Charpentier), in J. BOUINEAU (dir.), *Antiquité, art et politique*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 179-209.