

Originalveröffentlichung in: Pierre-Paul Prud'hon. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel le 17 novembre 1997, hrsg. von Sylvain Laveissière, Paris 2001, S. 147-176.

Allégorie et abstraction: le credo artistique de Pierre-Paul Prud'hon

Thomas KIRCHNER

Professeur à la Ruprecht-Karls-Universität de Heidelberg

Traduit de l'allemand par Aude Virey-Wallon

*Pierre-Paul Prud'hon, Actes du colloque, musée du Louvre/1997,
La documentation Française-musée du Louvre, Paris, 2001*

Plusieurs traits caractéristiques se dégagent lorsqu'on tente de définir la production artistique de Pierre-Paul Prud'hon : une peinture un peu suave, un style marqué par l'influence de Corrège, des thèmes dictés par la réalité politique de l'époque, mais aussi et surtout un usage intensif de l'allégorie. Sujets moralisateurs, scènes galantes, tableaux politiques de commande, tous les genres se parent chez Prud'hon des atours de l'allégorie. Son œuvre foisonne d'allégories ; elles constituent son moyen d'expression artistique privilégié, une constante qu'on retrouve tout au long de son itinéraire de peintre, depuis son arrivée à Paris jusqu'à sa mort. Les œuvres obéissant au concept narratif de la peinture d'histoire telle que la concevait la théorie, mais surtout la critique artistique, sont rares parmi ses compositions. Même les nombreux sujets mythologiques de Prud'hon se lisent sur le mode allégorique ; ils ne représentent pas des scènes telles que les décrivent les textes antiques, mais des dieux transformés en figures emblématiques. L'allégorie peut être considérée, sans exagération, comme le credo artistique de Prud'hon.

Mode d'expression éprouvé, l'allégorie toutefois n'a pas été appréciée de tout temps. Elle ne fut guère en faveur auprès des théoriciens de l'art de la Contre-Réforme qui ne cessèrent pas de critiquer l'interprétation allégorique de la mythologie antique¹. Bientôt, pourtant, cette attitude rigide allait évoluer avec le cardinal bolonais Gabriele Paleotti, qui vit dans l'allégorie la possibilité de laisser libre cours à l'imagination créatrice, à condition toutefois que le sens soit à l'abri de toute équivoque². En dépit de cette libéralisation, la théorie de l'art continua avant tout à prôner une peinture d'histoire narrative. Dans le sillage des idées de Leon Battista Alberti, elle considérait la représentation d'une action relatée par la littérature ou l'historiographie comme le plus haut degré d'expression de l'art.

Ainsi en allait-il aussi à Paris où l'on s'efforça, en 1667, d'élaborer une théorie de l'art spécifiquement française. Aux yeux des théoriciens, la forme suprême était incarnée par la peinture narrative de Raphaël, et surtout de Poussin. Il n'est que de rappeler la conférence de Charles Le Brun sur *Les Israélites recueillant la manne dans le désert* de Poussin, dans laquelle l'auteur souligne la structure narrative complexe et diverse du tableau comme un critère de qualité de premier plan³. L'allégorie était alors tout au plus évoquée de manière marginale, et souvent sur un ton critique⁴. Pourtant, dans son introduction aux Conférences de l'année 1667, ce n'est pas la peinture d'histoire narrative qu'André Félibien place au sommet de toute création artistique, mais l'allégorie :

« Et montant encore plus, il faut par des compositions allégoriques, sçavoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mysteres les plus reulevez. »⁵

Cette opinion, en complète contradiction avec les efforts de théorisation de l'art évoqués plus haut, était pourtant l'exact reflet de la réalité de l'enseignement académique. En effet, pour le Grand Prix fondé en 1663, les artistes se virent imposer comme thème des scènes de la vie de Louis XIV à traiter sur le mode allégorique. Même les morceaux de réception qu'ils devaient présenter pour être membres de l'Académie devaient magnifier en des compositions allégoriques les faits et gestes du souverain. L'emploi de l'allégorie était donc clairement associé à des œuvres d'inspiration politique⁶. Bientôt, cependant, les premières difficultés surgirent : même les professeurs de l'Académie, pourtant férus en la matière, avaient peine à comprendre les travaux qui leur étaient présentés. Il fut donc demandé aux artistes d'accompagner leurs compositions allégoriques d'une explication écrite⁷. Ainsi les académiciens avaient-ils mis le doigt sur un aspect qui n'aura de cesse à l'avenir d'être reproché à l'allégorie : son manque d'intelligibilité.

Au début, la critique se fixa sur deux vastes programmes décoratifs dans lesquels l'allégorie jouait un rôle capital : le plafond de la galerie des Glaces de Versailles, peint par Charles Le Brun, et surtout le cycle de Marie de Médicis, exécuté par Pierre-Paul Rubens. Les tableaux de Rubens avaient déjà donné quelques difficultés à ses contemporains. Une aide avait été nécessaire pour assurer la compréhension de l'ensemble du cycle. C'est pour les mêmes raisons qu'il sera demandé un demi-siècle plus tard à François Charpentier et à

Pierre Rainssant de publier deux descriptions détaillées des plafonds de la galerie des Glaces qui venaient d'être achevés.

Au XVIII^e siècle, cette difficulté d'interprétation inhérente à l'allégorie dut la rendre d'autant plus suspecte qu'on s'efforçait alors d'ouvrir l'art à un public dont les connaissances étaient insuffisantes pour déchiffrer le contenu d'allégories complexes⁸. C'est l'abbé Jean-Baptiste Du Bos qui fut le premier à s'exprimer en ce sens. Dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), il estime que le tableau ne doit pas faire appel à l'intelligence du spectateur, mais à ses sens. Plus profondes sont l'impression et l'émotion ressenties, plus grande est la qualité du tableau. Si le spectateur est obligé de recourir à son intelligence pour comprendre une composition – comme c'est le cas pour le décryptage des allégories –, le tableau ne peut plus atteindre ses sens. Du Bos accepte donc uniquement les allégories anciennes, bien connues du public et immédiatement compréhensibles, et refuse toutes celles qui font l'objet d'une invention récente⁹. Il estime en outre que les figures emblématiques ne doivent pas être employées comme des personnages agissants, mais seulement comme des symboles incarnant les qualités de personnages historiques¹⁰. Selon lui, enfin, il est rare que des compositions purement allégoriques se montrent convaincantes, car il est presque impossible d'y recourir pour relater une histoire¹¹. Derrière ces réflexions transparait son attachement à la règle suprême de la «vraisemblance». Or, à ses yeux, cette règle ne peut être satisfaite si on accorde trop d'importance à l'allégorie. Par ce postulat, Du Bos souligne la supériorité de l'*imitatio* face à l'*inventio*.

Il est rejoint en ce point par le critique de l'allégorie sans doute le plus virulent du XVIII^e siècle : Denis Diderot. Comme Du Bos, il dissuade les artistes d'inventer des allégories dont le spectateur serait obligé de chercher la clef. «Il me faut du plaisir pur et sans peine; et je tourne le dos à un peintre qui me propose un emblème, un logogriphe à déchiffrer.»¹² Selon Diderot, l'allégorie est froide, incompréhensible et rarement sublime¹³. Il faut l'éviter autant que possible; elle apporte la confusion dans les compositions historiques :

«Les êtres réels perdent de leur vérité à côté des êtres allégoriques, et ceux-ci jettent toujours quelque obscurité dans la composition.»¹⁴

Dirigée contre des œuvres contemporaines exposées aux Salons, comme celles de Jean Dumont le Romain ou Louis-Jean-François Lagrenée, sa critique n'épargne pas davantage

des compositions historiques comme le cycle de Marie de Médicis, qui avait déjà rencontré les objections de Du Bos. Avec plus de détermination encore que ce dernier, Diderot veut contraindre l'art au principe de *l'imitatio*. Dans ce concept, aucune place n'est laissée à l'allégorie, évoquée d'ailleurs dans *Jacques le Fataliste* comme « la ressource ordinaire des esprits stériles »¹⁵. Ce sont les mêmes arguments qu'il reprend dans *l'Encyclopédie* pour dénier à l'allégorie sa qualité de moyen d'expression artistique¹⁶.

Ces exemples suffiront sans doute à apporter la preuve de la controverse soulevée par ce genre artistique, mais aussi à expliquer le déclin qu'il connut au XVIII^e siècle. De plus en plus, l'art fut chargé de représenter la réalité, exigence qui interdisait tout recours à l'allégorie. Pourtant, cette disgrâce du genre allégorique n'était pas due seulement à l'évolution des tâches désormais imposées à l'art : le regard porté sur la réalité avait changé lui aussi. En effet, comment symboliser la puissance et l'autorité d'un souverain par la référence à Zeus brandissant le foudre, alors que Benjamin Franklin avait inventé, en 1752, avec le paratonnerre, un moyen efficace pour se protéger d'un phénomène naturel à la violence jusqu'alors incontrôlable ? L'idée que les éclairs brandis par Louis XIV dans la galerie des Glaces de Versailles pourraient être détournés par ses ennemis à l'aide d'un paratonnerre ne pouvait que rendre la composition ridicule (fig. 1). Elle transformait le roi en un don Quichotte se refusant à croire aux mutations de son temps. En identifiant la foudre comme une décharge électrique de l'atmosphère, on l'avait dépouillée de son caractère surnaturel¹⁷.

L'allégorie avait donc perdu au cours du XVIII^e siècle son prestige de moyen d'expression artistique. L'art suivait le principe de *l'imitatio*, et la règle de la « vraisemblance » n'autorisait plus le recours à des formes de représentation – empruntées au panthéon antique ou inventées de toute pièce – qui ne témoignaient pas d'un rapport direct avec la réalité. Pourquoi Pierre-Paul Prud'hon a-t-il donc choisi précisément de s'adonner à ce genre artistique si longtemps discrédité ? Il ne fut pas le seul, d'ailleurs, à vouloir lui redonner ses lettres de noblesse. Depuis les années 1760, l'allégorie bénéficiait d'un regain d'intérêt, car elle apparaissait aux yeux de certains théoriciens et artistes comme une solution pour sortir la peinture d'histoire de la crise qui l'affectait. Dans son principe même, la peinture d'histoire narrative avait la particularité de représenter des événements qui, au-delà de leur réalité ponctuelle, étaient chargés d'un sens plus profond. Elle suivait en cela le modèle de l'historiographie qui s'était attribué un rôle d'éduca-

tion et d'enseignement. Or, la transformation progressive de l'historiographie en discipline scientifique lui avait fait perdre cette dimension éducative¹⁸. Le fait historique était redevenu un événement ponctuel, qui existait uniquement dans sa réalité concrète sans être chargé d'un contenu sous-jacent. Cette évolution ne pouvait rester sans conséquence pour la peinture d'histoire. La représentation narrative d'un événement historique risquait aussi de perdre sa valeur moralisatrice, et par là même une part importante de sa légitimation. Si l'événement avait longtemps possédé une valeur éducative en lui-même, il devait désormais, pour acquérir cette qualité, subir une transformation : il devait se muer en allégorie.

C'est sans doute là l'une des raisons qui incitèrent Michel-François Dandré-Bardon à s'élever avec véhémence contre les critiques formulées par Du Bos à l'encontre de l'allégorie. Dandré-Bardon appréciait grandement ce genre, mais il estimait qu'on ne devait y avoir recours qu'en cas de défaillance des autres formes de représentation¹⁹. Ses réflexions, pourtant, se révélèrent d'une utilité restreinte pour l'art contemporain, car il les employa uniquement pour défendre la galerie Marie-de-Médicis de Rubens et les plafonds de Versailles peints par Le Brun²⁰. Dans le même temps parut aussi une série de manuels destinés à rendre la lecture des allégories plus facile pour le public, et à guider les artistes dans leur travail. Les ouvrages de Jean-Baptiste Boudard, Honoré Lacombe de Prezel et Jean-Raymond de Petity s'adressaient surtout aux amateurs. En revanche, c'est plus particulièrement aux besoins des artistes que tentèrent de répondre Jean-Charles Delafosse, et surtout Hubert-François Gravelot et Charles-Nicolas Cochin (à partir de 1765) avec l'*Almanach iconologique* paru sous forme de fascicules annuels illustrés. Ces auteurs créèrent de nouvelles allégories qui devaient compléter, voire remplacer, les modèles de l'*Iconologia* de Cesare Ripa qui venait d'être rééditée. Si Delafosse, avec sa *Nouvelle Iconologie historique* (1768), souhaitait fournir une aide pour la réalisation de programmes décoratifs, Gravelot et Cochin s'employèrent surtout à mettre à la disposition des artistes un outil leur permettant de décrire, à l'aide d'allégories, une réalité moderne en pleine mutation. Ainsi leur ouvrage contient-il, à côté des allégories classiques, un nombre étonnant d'allégories relatives aux sciences nouvelles. Ces dernières requéraient une forme de représentation spécifique, et les deux graveurs, de toute évidence, s'en remirent au genre allégorique.

En dépit de leurs efforts et de leur engagement, aucun de ces auteurs n'apportait de solution véritable. Soit ils s'atta-

chaient à défendre des œuvres du passé, comme Dandré-Bardon, soit ils fournissaient des catalogues d'allégories plus ou moins exhaustifs qui ne permettaient pas de discerner une théorie solide. Ces tentatives révèlent néanmoins que c'est surtout l'allégorie qui était invoquée pour surmonter la crise de l'art contemporain, tant à Paris qu'à Rome, où l'archéologue Johann Joachim Winckelmann travaillait simultanément sur cette même question. Winckelmann était convaincu que l'art ne devait pas reproduire une réalité – comme le prônaient Du Bos et Diderot –, mais poursuivre un idéal; ce qui entraînait une revalorisation de l'allégorie. Se distinguant en cela de la plupart des auteurs français, il concevait l'allégorie, non pas comme un genre artistique parmi d'autres, mais comme l'unique moyen de représenter dans l'art une idée dépassant le seul fait ponctuel ou individuel. Il aborde cette question dès 1755, dans ses *Réflexions sur l'imitation des ouvrages des Grecs, en fait de peinture et de sculpture*. Dans cet ouvrage, il refuse la peinture narrative au sens où l'entend Alberti, et lui préfère l'allégorie. Selon Winckelmann, seule cette dernière permet de pratiquer l'art comme une discipline intellectuelle, et de symboliser des contenus thématiques plus profonds²¹. Il critique même un peintre comme Annibal Carrache parce qu'il a représenté les actions des membres de la maison Farnèse sous la forme de fables célèbres au lieu de «les peindre en poète [allégorique] par des symboles et par des images sensibles»²². Winckelmann avait l'intime conviction que seule l'allégorie pouvait aider la peinture à remplir sa tâche, qui était non seulement de plaire et d'émouvoir les sens, mais aussi d'instruire le spectateur.

« Il faut que le pinceau du peintre soit trempé dans le bon sens. [...] Il faut qu'il laisse plus à penser qu'il ne montre aux yeux, et l'Artiste y réussira lorsqu'il aura appris à représenter ses idées sous des allégories [...] »²³

De même, seule l'allégorie permettait selon lui d'atteindre au Beau véritable. Winckelmann distinguait deux types de beauté: une beauté sensible et une beauté idéale. La première s'atteignait par *l'imitatio naturae*, la seconde par *l'inventio*, dont le mode d'expression était précisément l'allégorie:

« La beauté qui frappait les sens présentait à l'Artiste la belle nature; mais c'étoit la beauté idéale qui lui fournissoit les traits grands et nobles; il prenoit dans celle-là la partie humaine, et dans celle-ci la partie divine, qui devoit entrer dans son ouvrage. »²⁴

Une «étude profonde de l'allégorie» permettait enfin de corriger le mauvais goût tel qu'il se manifestait dans l'emploi de grotesques en peinture²⁵.

Dans l'esprit de Winckelmann, l'allégorie était la panacée pour sortir l'art de la crise dans laquelle il s'enlisait alors. Pourtant, ce n'est pas dans le XVII^e siècle qu'il puisait ses modèles, comme l'avait fait Dandré-Bardon, mais dans l'Antiquité. Selon lui, l'allégorie ne pouvait prétendre à une certaine autorité qu'en s'appuyant sur les œuvres des Anciens. Conscient de la nécessité de rassembler les formes antiques, Winckelmann publia lui-même, en 1766, un *Essai sur l'allégorie, principalement à l'usage des artistes*. La création de nouvelles allégories, telle que l'avait tentée un Cesare Ripa, ne pouvait selon lui qu'être vouée à l'échec :

«Car les représentations allégoriques ne sont pas aussi faciles à saisir aujourd'hui qu'ils [sic] l'étoient dans l'Antiquité. Fondée sur la religion et liée intimement à ses cérémonies, l'allégorie étoit généralement adoptée et connue de tout le monde; nous n'avons pas le même avantage.»²⁶

Quelques années plus tard, Sir Joshua Reynolds abondera en son sens dans les *Discourses* :

«We are constrained, in these later days, to have recourse to a sort of Grammar and Dictionary, as the only means of recovering a dead language.»²⁷

Comme Reynolds, Winckelmann pensait que si l'art se trouvait alors en pleine crise, c'était parce que le présent avait oublié le langage de l'art antique.

Les *Réflexions* de Winckelmann, ouvrage dans lequel l'archéologue souligne pour la première fois l'importance de l'allégorie, seront traduites en français dès 1756, un an après l'édition allemande originale; la version française de l'*Essai sur l'allégorie* sera publiée quant à elle en 1798. Il est peu probable que Prud'hon ait découvert ces deux écrits par lui-même. C'est sans doute plutôt Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, dont il fit la connaissance à Rome à la fin de l'année 1784 et avec lequel il restera lié toute sa vie par une profonde amitié²⁸, qui attirera son attention sur les considérations de l'archéologue allemand. Quatremère vécut dans la Ville éternelle de 1776 à 1785, où il évolua dans l'entourage de Canova, que Prud'hon eut également l'occasion de rencontrer. Les réflexions théoriques sur

l'art formulées par Quatremère trouvent leur fondement dans les ouvrages de Winckelmann. Comme ce dernier, il estime que ses contemporains ont perdu des facultés qui étaient encore tout à fait naturelles pour les hommes de l'Antiquité. Quatremère voit son époque marquée par un matérialisme et un utilitarisme qui rendent toute métaphysique presque impossible²⁹.

«[...] nous ne sommes plus dans le siècle de la métaphysique. Le nôtre veut tout matérialiser».

Il ajoute plus loin, non sans ironie :

«Et je suis persuadé que le docteur Gall, si on l'en priait bien, nous trouverait une petite protubérance dans l'occiput pour le beau idéal, qui nous dispenserait de chercher en quoi il réside, et comment il se forme.»³⁰

Selon Quatremère, cette évolution a rejailli sur l'art moderne qui est désormais incapable de produire des images à la portée universelle : les compositions ne renseignent plus que sur l'objet immédiatement représenté, elles se limitent à la réalité tangible et se sont éloignées de l'idéal³¹. Pour créer une œuvre d'art parfaite, il ne suffit pas de travailler seulement d'après nature. Il faut – comme dans l'Antiquité – laisser en retrait l'*imitatio naturae* et «se former par l'imagination, un modèle de beauté, supérieure à celle des individus»³². Aux yeux de Quatremère de Quincy, comme dans l'esprit de Winckelmann, le meilleur moyen de transcender le particulier est d'avoir recours à l'allégorie ; seul son langage abstrait est à même de traduire des vérités intemporelles³³. Sur un point, Quatremère va plus loin encore que Winckelmann, car il insiste aussi sur la dimension morale des allégories. Selon lui, elles peuvent jouer un rôle éducatif et transmettre une morale, qualités que ne possèdent pas les compositions contemporaines attachées à la réalité tangible³⁴. L'argument de Quatremère est aussi simple que convaincant : «[...] l'imitation la plus idéale sera aussi la plus morale»³⁵.

La crise de la peinture d'histoire rendait donc l'allégorie nécessaire. Cet ancien mode d'expression artistique, dont on était prêt à entériner la mort, célébrait son retour à la vie. Il semblait répondre à des exigences essentielles tant pour l'image que l'art se faisait de lui-même que pour le prestige de la peinture d'histoire, exigences que ne pouvait plus satisfaire la représentation narrative des événements historiques.

Ce sont de telles réflexions qui ont manifestement guidé Prud'hon dans son travail. L'artiste en avait pris connais-

sance à Rome. Lorsqu'il s'établit à Paris après son retour, en 1788, c'est donc tout naturellement qu'il choisit de présenter, comme morceau de réception à l'Académie royale de peinture et de sculpture, un sujet d'inspiration allégorique. Il décida d'exécuter une composition ayant pour thème «L'Amour séduit l'Innocence, le Plaisir l'entraîne, le Repentir suit»³⁶. Le contenu moral est évident. Jean-Baptiste Greuze avait déjà traité ce même sujet quelques années auparavant dans un tableau intitulé *Une jeune fille qui pleure son oiseau mort* (fig. 2)³⁷. La morale de ce tableau est toutefois ambivalente: ce n'est pas véritablement la mort de l'oiseau qui attriste la jeune fille, mais la perte de sa virginité; loin de transmettre une leçon de morale, le tableau transforme le spectateur en voyeur, rôle que Diderot endosse avec délectation dans son commentaire du *Salon de 1765*³⁸. En voulant consoler la jeune fille de la mort de son oiseau, le spectateur – en l'occurrence un homme – tente en réalité de satisfaire ses propres fantasmes érotiques. Cette ambiguïté du message moral est absente du tableau de Prud'hon. Ses allégories sont d'une lecture facile. Guidée par l'envie de plaisir, une jeune fille innocente se laisse séduire, mais son acte est immédiatement suivi du repentir. Dans la version définitive réalisée une vingtaine d'années plus tard, Prud'hon reprend presque littéralement cette même histoire, en conservant aussi sa structure chronologique (fig. 3): en tête figure le Plaisir qui entraîne de toutes ses forces l'Innocence. Ils sont suivis – dans l'espace comme dans le temps – par le Repentir. La morale est évidente. Le spectateur ne s'abandonne pas ici à des sentiments équivoques, comme chez Greuze, mais tire de la représentation une conclusion morale dénuée de toute ambiguïté. Prud'hon s'élève au-dessus du destin individuel décrit par Greuze pour transmettre un message universel et intemporel. En revanche, la peinture de Prud'hon ne possède pas la force suggestive de la composition de Greuze.

Les circonstances politiques ont également contribué à redonner son importance à l'allégorie. La Révolution a produit une véritable pléthore d'allégories, car elle en avait besoin pour exprimer des idées pour lesquelles il n'existait aucune tradition iconographique³⁹. Elle usait en effet de nouveaux concepts abstraits qu'il semblait impossible de représenter avec une peinture de tendance réaliste (fig. 4). L'allégorie pouvait résumer des concepts en des formules brèves, tout en permettant de dépersonnaliser l'État, son organisation, les structures politiques, etc. Si le XVII^e siècle s'est surtout servi de ce genre pour donner l'image la plus complète possible d'un individu, et notamment d'un souverain, c'est exactement le contraire que la Révolution

attendait de l'allégorie: qu'elle permette de transcender l'individu pour représenter des idées abstraites. Dans les projets d'uniformes dessinés par Jacques-Louis David à l'intention des dignitaires officiels du nouvel État, même les personnages sont transformés en figures emblématiques. Ainsi le juge porte-t-il un chapeau avec une inscription qui l'identifie, non pas comme un magistrat en tant que personne, mais comme l'allégorie de la Loi (fig. 5). La Révolution française elle-même se mue progressivement en une allégorie, défendable sous sa forme abstraite, mais non sous sa forme historique concrète. Si cette allégorie était convaincante en tant que symbole d'une idée, d'un idéal, elle l'était moins au vu des atrocités commises dans la réalité. Ainsi un certain De Buguy explique-t-il, dans un article intitulé «Allégorie de la Révolution française» publié dans un numéro de la revue *Magasin encyclopédique* de l'an V :

«Je vais me hâter de guérir l'Europe d'une erreur aussi ridicule que déshonorante pour nous. On ne cesse de nous reprocher les excès de notre révolution; comment a-t-on pu se tromper ainsi, et ne pas voir que la révolution française n'avoit jamais existé? Mirabeau, Robespierre, les Feuillans, la Gironde sont autant d'idées emblématiques dans lesquelles des savans philosophes ont enveloppé de grandes vérités républicaines. Comme il paroît que le sens de l'allégorie est déjà perdu, je crois rendre un service à l'humanité entière, et sur-tout à l'honneur de notre patrie, en la rétablissant dans toute sa pureté.»⁴⁰

Ainsi demanda-t-on à l'art de représenter, non pas les actions, mais les idées ou, plus exactement, le concept moral servant de base à la Révolution. Le mode d'expression le plus approprié semblait ici l'allégorie, plus à même de symboliser le contenu essentiel de la Révolution qu'une représentation narrative d'événements historiques. Si l'évocation des faits concrets était du ressort de la narration, l'incarnation des concepts abstraits revenait plus particulièrement à l'allégorie. Elle ramenait les événements à leur substance intrinsèque tout en les sublimant. Comme au temps de Louis XIV, on fit appel à l'allégorie pour traduire l'actualité contemporaine sous une forme artistique.

Pourtant, si la Révolution eut recours à l'allégorie, ce n'est pas uniquement parce qu'elle permettait de représenter des thèmes nouveaux dépourvus de toute tradition iconographique, tout en conférant aux idées et aux actes une valeur intemporelle, mais c'est aussi parce qu'elle contenait une

dimension morale. En 1793, «l'utilité de l'allégorie dans les arts pour l'instruction du peuple»⁴¹ fit l'objet d'un débat au sein de la Société républicaine des Arts qui se demandait: «Quel employ peut-on faire en général de l'allégorie pour qu'elle soit un langage intelligible à tous les citoyens?»⁴² Lors du concours organisé par l'Institut en l'an IV, qui portait sur l'influence que pouvait exercer la peinture sur les moeurs d'une nation libre, le peintre et critique d'art Jean-Baptiste-Claude Robin reçut une première mention honorable pour avoir cité l'allégorie comme le moyen le plus à même de répondre à cette tâche: elle est «une manière aisée et sûre de se faire entendre». Curieusement, c'est la galerie Marie-de-Médicis que Robin choisit d'évoquer pour illustrer sa thèse. Il reconnaît que les personnages historiques représentés ne revêtent plus d'intérêt,

«[...] mais les allégories dont le peintre a accompagné les diverses péripéties continuent d'apporter leur enseignement moral même si la vie des rois n'est plus d'actualité; la force combattant l'hydre de la discorde, l'amour maternel, la victoire et la renommée exprimant leur désespoir à la mort de Henri IV.»⁴³

L'objectif de l'auteur est clair. L'allégorie convient tout particulièrement à la digne représentation des héros. Et le nouveau héros que Robin avait sous les yeux s'appelait Bonaparte. Le concept était ancien et ne se différenciait guère par son principe de celui qui avait présidé à la réalisation de la galerie du Luxembourg ou de la galerie des Glaces. Pourtant il était prometteur. Ce qui étonne dans l'exposé de Robin, ce n'est pas tant sa conception traditionnelle de l'allégorie, moins «avancée» que celle d'un Winckelmann ou d'un Quatremère; c'est plutôt le fait qu'il ait paru digne d'une «première mention honorable» de la part de l'Académie. Même si d'autres voix se faisaient entendre⁴⁴, il apparaît nettement que l'allégorie était désormais pleinement réhabilitée en tant que mode d'expression artistique. La Révolution en avait besoin, et les artistes pouvaient par son truchement apporter leur tribut aux mutations politiques de leur temps.

Prud'hon, qui avait choisi ce genre pour d'autres raisons relevant davantage du domaine artistique, se trouvait ainsi répondre aux attentes du nouveau système. Il œuvra dès lors sur les deux niveaux, employant l'allégorie abstraite pour symboliser les éléments de la nouvelle réalité politique (fig. 6), tout en restant fidèle à l'allégorie traditionnelle destinée à accompagner le héros et à en décrire les vertus (fig. 7).

Jusqu'à présent, notre étude de l'allégorie, en tant que moyen d'exprimer des concepts abstraits, s'est surtout attachée au contenu thématique des tableaux. Or, ne considérer que cet aspect de l'allégorie serait négliger une part de la production et de l'importance de Prud'hon. En effet, le peintre a aussi pratiqué cette abstraction au niveau formel, comme le révèle de façon tout à fait évidente le traitement des figures. Peu à peu Prud'hon s'est détaché de la réalité de l'anatomie humaine pour la porter aux limites de l'abstraction. Cette démarche est d'autant plus digne d'être soulignée que la règle académique, encore en vigueur à cette époque, voulait que les figures obéissent scrupuleusement aux lois de l'anatomie. L'enseignement académique se conformait à cette prescription : les étudiants suivaient des cours d'anatomie, chaque atelier possédait un squelette et un écorché, et le sommet de toute formation était l'étude d'après le modèle vivant à laquelle s'adonnaient aussi professeurs et artistes accomplis. L'enseignement reçu par Prud'hon à Dijon observait également cette règle. Après les difficultés initiales⁴⁵, il semble que l'artiste ait parfaitement maîtrisé l'anatomie humaine. Même à une époque tardive, Prud'hon continua à travailler d'après nature, comme l'attestent ses nombreuses académies d'hommes et de femmes⁴⁶. Il s'efforçait avec succès de respecter les justes proportions des figures, et de restituer la forme correcte des muscles selon les différents postures du corps. Curieusement, rien de ces efforts ne transparaît dans les compositions achevées, peintes ou dessinées, que Prud'hon réalise à la même époque. Les figures féminines, notamment, n'évoquent souvent plus rien d'une pratique forgée par l'étude de l'anatomie humaine. Prenons pour exemple *Le Flambeau de Vénus* (fig. 8)⁴⁷. La jambe droite est disproportionnée, la cuisse exagérément longue et la jambe gauche plus courte que la droite. Les épaules et le dos sont loin de répondre aux lois de l'anatomie ; tout le corps semble dépourvu à la fois de muscles et d'ossature. De même, il est difficile d'imaginer que l'artiste a un jour étudié l'anatomie humaine lorsqu'on observe un corps masculin comme celui du Daphnis qui illustre une édition de *Daphnis et Chloé* parue en 1800 (fig. 9, à comparer à la fig. 10)⁴⁸. Enfin, on a peine à croire, en comparant *La Sagesse et la Vérité descendant sur la Terre* et une étude qui montre le modèle dans une pose analogue à celle de *La Sagesse*, que ces deux œuvres sont de la même main⁴⁹.

Cette négligence des règles anatomiques ne découlait donc pas d'une quelconque ignorance de l'artiste, mais bien plutôt d'un choix délibéré. Elle répond à une volonté de souligner l'abstraction du contenu : à l'instar de l'allégorie qui transcende l'événement particulier, la représentation artistique d'une

figure allégorique ou mythologique s'élève au-dessus de la réalité concrète de l'anatomie. Le caractère immatériel de la figure, les erreurs anatomiques manifestes, renvoient à son statut d'allégorie ; ils révèlent qu'il est question ici d'un autre niveau de réalité, que la scène représentée n'est pas empruntée au monde concret. Cette explication pourtant ne décrit que partiellement la manière de procéder de Prud'hon. Il suffit pour s'en convaincre d'évoquer le tableau qui comptait déjà, du vivant de l'artiste, parmi ses œuvres les plus fameuses : *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime* (fig. 11). Si les allégories féminines autorisent encore une telle interprétation, il n'en va pas de même pour la représentation allégorique du crime. Elle s'écarte en effet totalement de ce concept.

L'étude de la genèse de l'œuvre nous aide à clarifier cette question⁵⁰. C'est la figure de la victime qui a connu le plus de modifications. Dans une première esquisse, le corps, à demi vêtu, était étendu sur le ventre. Sur les conseils de Constance Mayer, Prud'hon le retourna et le dépouilla de ses vêtements (fig. 12). Cette transformation faisait apparaître la victime plus innocente encore, et plus vulnérable face au crime. Prud'hon conserva toutefois le même schéma de composition. Ce dernier se justifiait pleinement pour un mort gisant sur le ventre, mais moins pour une figure étendue sur le dos. Prud'hon alla plus loin encore et modifia le contour du corps par étapes successives jusqu'à obtenir la courbure régulière présente dans la version définitive. Il ne put parvenir à cette forme qu'en négligeant l'anatomie humaine, ce qui lui fut d'ailleurs aussitôt reproché par un critique⁵¹. Il atteignit ce résultat en plaçant la jambe gauche au-dessus de la jambe droite, tout en étirant au-delà des proportions réelles le torse de la figure nue. On constate une déformation analogue dans les figures de *La Justice* et de *La Vengeance divine*, dont les contours ont été privés de toute ligne anguleuse afin de pouvoir les inscrire dans un arrondi régulier proche d'un arc de cercle. Si cette observation concerne le corps de chacune des figures, elle vaut aussi pour la ligne circonscrivant leurs deux silhouettes, progressivement fondues dans une même forme curviligne. Les riches drapés masquant l'apparente immatérialité des figures ont visiblement facilité le parti pris par Prud'hon. L'étude anatomique des deux personnages féminins révèle en effet que les règles ici encore ne sont pas respectées : les corps sont anormalement étirés.

Comme le montre sa démarche créatrice, Prud'hon s'accommodait volontiers de ce non-respect des lois de l'anatomie, pourvu qu'il lui permette d'obtenir une ligne incurvée régulière, et satisfaisante d'un point de vue esthétique ; mais ce

non-respect était aussi devenu en lui-même un moyen d'expression artistique, car il faisait référence à une idée qui dépassait l'aspect physique et purement représentatif. C'est ici la parfaite harmonie entre la victime et les créatures vengeresses qui s'exprime à travers la correspondance des courbes décrivant leurs corps respectifs. Cette harmonie, qui transparait aussi dans la physionomie des trois figures, le meurtrier vient la troubler tant dans l'esprit que dans la forme. Non seulement son corps refuse de s'inscrire dans un contour fluide et régulier, non seulement sa physionomie est repoussante, mais il semble aussi porter atteinte à l'équilibre même de la mise en scène, menaçant de faire basculer la composition par son mouvement de fuite, aussi violent qu'indécis. Cet élément de trouble affectant le fond et la forme fait apparaître l'assassin comme un perturbateur, quelqu'un qui risque de rompre l'équilibre interne de la composition et des hommes. Il faut toute la présence dominatrice des deux figures allégoriques féminines pour contrer ce danger et neutraliser le mouvement périlleux.

La morale contenue dans le tableau de Prud'hon se situe donc à plusieurs niveaux. S'il faut tout d'abord citer le sujet, il faut aussi mentionner le choix de l'allégorie, solution expressive chargée en elle-même d'une dimension morale comme le prônaient les préceptes de Quatremère de Quincy. La forme enfin possède également une portée morale sous-jacente. Il ne s'agit pas seulement de l'équation beau = bien, laid = mal. Selon Prud'hon, la forme peut devenir par ses seules qualités esthétiques le support d'un message moral.

Pourtant, un élément reste encore à souligner pour rendre compte de toute la signification de ce tableau et de l'art développé par Prud'hon. Car les moyens mis en œuvre par le peintre pour transmettre un message moral, au sens le plus large du terme, possèdent aussi une dimension résolument esthétique qui renvoie au caractère artistique de l'œuvre. L'allégorie n'est pas seulement une solution plastique particulièrement adaptée à l'expression de la morale, elle renforce aussi la dimension artistique. Cette remarque vaut surtout au niveau de la ligne. Le traitement presque abstrait de l'anatomie humaine la métamorphose en une forme esthétique qui possède sa valeur en soi. La ligne acquiert son autonomie, elle devient l'expression du « beau dégagé de tout intérêt », selon la formule de Kant⁵².

Ainsi les tableaux de Prud'hon – et ces observations s'appliquent à nombre de ses œuvres – appuient-ils leur argumentation autant sur le contenu que sur la forme. Ils servent un dessein précis, tout en témoignant d'une profonde indépendance

formelle⁵³. Cette double vocation du tableau, Prud'hon semble aussi l'avoir apprise à Rome dans l'entourage de Canova. Le tombeau de l'archiduchesse Marie-Christine, réalisé par le sculpteur à Vienne, apparaît à la fois comme une forme artistique autonome et comme une œuvre chargée de sens (fig. 13)⁵⁴. Peut-être Prud'hon, par ce double aspect de sa production artistique, a-t-il mieux été en mesure de montrer le chemin aux artistes du XIX^e siècle que ne l'a été son concurrent Jacques-Louis David.

Notes

1. J. Seznec, *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, 1993, p. 315 sq.
2. G. Paleotti, «Discorso intorno alle imagini sacre e profane divise in cinque libri», P. Barocchi (éd.), *Trattati d'arte del cinquecento. Fra manierismo e controriforma*, t. 2, Bari, 1961, p. 406.
3. Ch. Le Brun, «Sur les Israélites recueillant la manne dans le désert», *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Recueillies, annotées et précédées d'une étude sur les écrivains*, H. Jouin (éd.), Paris, 1883, p. 48-65. Voir aussi *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, éd. établie par A. Mérot, Paris, ENSBA, 1996, p. 98-112.
4. Philippe de Champaigne critiqua notamment la personnification allégorique du Nil dans le *Moïse sauvé des eaux* de Poussin; voir H.W. Van Helsdingen, «Summaries of Two Lectures by Philippe de Champaigne and Sébastien Bourdon, Held at the Paris Académie in 1668», *Simiolus*, t. 14, 1984, p. 172 sq.
5. A. Félibien (éd.), *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, Paris, 1668, préface [p. xv].
6. Voir Th. Kirchner, «La nécessité d'une hiérarchie des genres», *La naissance de la théorie de l'art en France. 1640-1720*, Paris, 1997 (= *Revue esthétique* n° 31/32, 1997), surtout p. 188-191.
7. *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture. 1648-1793*, A. de Montaiglon (éd.), t. 2, Paris, 1875, p. 212 sq.
8. Sur la critique du genre allégorique au XVIII^e siècle, voir J. Rees, «Die unerwünschten Nereiden. Rubens' Medici-Zyklus und die Allegorikerkritik im 18. Jahrhundert», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, t. 54, 1993, p. 205-232.
9. J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Nouvelle édition, corrigée et considérablement augmentée*, t. 1, Paris, 1733, p. 183. Nouvelle édition, Paris, ENSBA, 1993.
10. *Ibidem*, p. 186.
11. *Ibidem*, p. 194.
12. D. Diderot, «Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765», *Œuvres complètes*, J. Assézat et M. Tourneux (éd.), t. 10, Paris, 1876, p. 497. Il recommande aussi dans un autre passage: «N'inventez de nouveaux personnages allégoriques qu'avec sobriété, sous peine d'être énigmatique.» *Idem*, «Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie, pour servir de suite aux "Salons"», *ibidem*, t. 12, Paris, 1876, p. 84.
13. *Ibidem*.
14. D. Diderot, *Salons*, J. Seznec et J. Adhémar (éd.), t. 1, Oxford, 1957, p. 109 (Salon de 1761, à propos de *La publication de la paix en 1749* de Jean Dumont le Romain). Et dans les *Essais sur la peinture*, il écrit: «Ce mélange des êtres allégoriques et réels donne à l'histoire l'air d'un conte», *op. cit.* (n. 12), p. 300.
15. D. Diderot, «Jacques le Fataliste et son maître», *Œuvres complètes*, J. Proust et J. Undank (éd.), t. 23, Paris, 1981, p. 43.
16. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. 15, Paris, 1765, p. 804, article «Tableau»; voir à ce sujet G. Boas, «The Arts in the "Encyclo-

- pédie», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23, 1964, p. 103.
17. Voir à ce propos l'article «Foudre» de l'*Encyclopédie*, *op. cit.* (n. 16), t. 7, Paris, 1757, p. 213 sq.
18. Voir R. Koselleck, «Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte», *Natur und Geschichte. Karl Löwith zum 70. Geburtstag*, cat. exp., Stuttgart-Berlin-Cologne-Mayence, 1967, p. 196-219.
19. M.-Fr. Dandré-Bardon, *Traité de peinture suivi d'un essai sur la sculpture. Pour servir d'introduction à une histoire universelle, relative à ces beaux-arts*, t. 1, Paris, 1765, p. 99.
20. *Idem*, *Apologie des allégories de Rubens et de Le Brun, introduites dans les galeries du Luxembourg et de Versailles; suivie de quelques pièces fugitives relatives aux arts*, Paris, 1777.
21. J.J. Winckelmann, «Réflexions sur l'imitation des ouvrages des Grecs, en fait de peinture et de sculpture», *Journal étranger*, janvier 1756, p.149, et éd. bilingue, Paris, 1990. Sur l'opinion de Winckelmann à propos de l'allégorie, voir aussi G. Niklewski, *Versuch über Symbol und Allegorie. Winckelmann – Moritz – Schelling*, Erlangen, 1979, p. 17-36.
22. Winckelmann, art. cité (n. 21), p. 151.
23. *Ibidem*, p. 156.
24. *Ibidem*, p. 115.
25. *Ibidem*, p. 154 sq.
26. *Idem*, «Essai sur l'allégorie, principalement à l'usage des artistes; dédié à la Société royale des sciences de Göttingen», *De l'allégorie, ou traités sur cette matière. Par Winckelmann, Addison, Sulzer, etc. Recueil utile aux gens de lettres, et nécessaire aux artistes*, t. 1, Paris, an VIII (1798), p. 65.
27. Sir Joshua Reynolds, «Discours XV (1790)», *Discourses*, Robert R. Wark (éd.), New Haven-Londres, 1988, p. 278.
28. Sur les rapports entre Prud'hon et Quatremère de Quincy, voir R. Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788-1830)*, Paris, 1910, p. 394-396.
29. A.-Ch. Quatremère de Quincy, «Sur l'idéal dans les arts du dessin», *Archives littéraires de l'Europe, Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie. Par une société de gens de lettres. Suivis d'une gazette littéraire universelle*, t. 6, 1805, p. 386, 402 sq.
30. *Ibidem*, p. 401 sq.
31. *Ibidem*, t. 7, 1805, p.10.
32. *Ibidem*, t. 6, p. 397.
33. Voir R. Schneider, *op. cit.* (n. 28), p. 39 sq.; *idem*, *L'esthétique classique chez Quatremère de Quincy. (1805-1823)*, Paris, 1910, p. 48 sq., et J.H. Rubin, «Allegory versus Narrative in Quatremère de Quincy», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, t. 44, 1986, p. 383-392.
34. A.-Ch. Quatremère de Quincy développa ces pensées au cours d'une période assez longue. Il les ébaucha dès 1791 et les formula au plus tard en 1805 dans son ouvrage *Sur l'idéal*; voir R. Schneider, *op. cit.* (n. 28), p. 39.
35. A.-Ch. Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art, ou de l'influence de leur emploi sur le génie et le goût de ceux qui les produisent ou qui les jugent, et sur le sentiment de ceux qui en jouissent et en reçoivent les impressions*, Paris, 1815, p. 13.
36. C'est ce que suggère S. Laveissière dans *Prud'hon ou le rêve du bonheur*, cat. exp., Paris-New York, 1997-1998, p. 81-87, n° 37-42.

37. Voir M. Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1980, p. 57-59. Édition française, *Esthétique et origine de la peinture moderne*, vol. I, *Le Spectateur devant le tableau*, trad. Cl. Brunet, Paris, 1990.
38. Diderot, *op. cit.* (n. 14), t. 2, Oxford, 1960, p.145-148.
39. Voir Ph. Bordes, «Le recours à l'allégorie dans l'art de la Révolution française», *Les images de la Révolution française. Actes du colloque des 25-26-27 oct. 1985 tenu en Sorbonne*, M. Vovelle (éd.), Paris, 1988, p. 243-249; J. Renouvier, *Histoire de l'art pendant la Révolution*, t. 2, Paris, 1863, p. 391-393, et N. Le Coat, «The Language of Revolution. Allegory in Volney's "Les Ruines"», *Enlightening Allegory. Theory, Practice, and Contexts of Allegory in the Late Seventeenth and Eighteenth Centuries*, K.L. Cope (éd.), New York, 1993, p. 221-239.
40. De Buguy, «Allégorie de la Révolution française», *Magasin encyclopédique*, 2^e année, an V (1796), t. 4, p. 508. Le partisan de la Révolution Emmanuel Kant partageait cette opinion lorsqu'il estimait qu'il serait difficile de refaire la Révolution en raison de ses atrocités; cela n'empêchait en rien cette dernière de conserver son importance en tant que «signe de l'histoire» et en tant que concept moral. Voir H.D. Kittsteiner, «Die geschichtliche Allegorie des 19. Jahrhunderts», *Allegorie und Melancholie*, W. Van Reijen (éd.), Francfort-sur-le-Main, 1992, notamment p. 151-153.
41. *Procès-verbaux de la Commune générale des arts de peinture, sculpture, architecture et gravure, et de la Société populaire et républicaine des arts*, H. Lapauze (éd.), Paris, 1903, p. 331.
42. *Ibidem*, p. 337.
43. J.-B.-Cl. Robin, «Quelle a été et quelle peut être encore l'influence de la peinture, sur les mœurs d'une nation libre?», *Archives de l'Académie française*, 2 D 1, p. 39 *sq.*; sur le texte de Robin, voir aussi Éd. Pommier, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, 1991, p. 298-303.
44. Comme celle du professeur d'histoire Georges-Marie Raymond, qui obtint une «seconde mention honoraire» pour son *De la peinture considérée dans ses effets sur l'homme en général, et son influence sur les mœurs et le gouvernement des peuples*, Paris, an VII; voir aussi à ce sujet Éd. Pommier, *op. cit.* (n. 43), p. 303-310.
45. Voir par exemple *L'union de l'Amour et de l'Amitié* (1793), dans cat. cité (n. 36), n° 25.
46. Voir J. Elderfield, *The Language of the Body. Drawings by Pierre-Paul Prud'hon*, New York, 1996.
47. Voir cat. cité (n. 36), n° 173, à comparer par exemple au n° 185.
48. *Ibidem*, n° 72.
49. *Ibidem*, n° 116, à comparer par exemple au n° 184.
50. Sur ce qui va suivre, voir aussi Th. Kirchner, «Pierre-Paul Prud'hons "La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime" - Mahnender Appell und ästhetischer Genuss», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, t. 60, 1991, p. 541-575.
51. Gustave (= Auguste) Jal, *Mes visites au Musée royal du Luxembourg, ou coup-d'œil critique de la galerie des peintres vivants*, Paris, 1818, p. 61.
52. E. Kant, *Critique de la faculté de juger (Kritik der Urteilskraft)*, § 6, trad. A.J.L. Delamarre, J.-R.

Ladmiral, M. B. de Launay *et al.*,
Paris, 1993.

53. Voir à ce propos W. Busch,
«Akademie und Autonomie. Asmus
Jakob Carstens' Auseinandersetzung
mit der Berliner Akademie», *Berlin
zwischen 1789 und 1848. Facetten*

einer Epoche, cat. exp., Berlin, 1981,
surtout p. 87-90, qui constate le
même phénomène chez Carstens.

54. Voir W. Busch, *Das sentimentale
Bild. Die Krise der Kunst im
18. Jahrhundert und die Geburt der
Moderne*, Munich, 1993, p. 225-235.



Fig. 1

Charles Le Brun

Le passage du Rhin, 1679-1684

Huile sur toile marouflée

Versailles, musée national du château, plafond de la galerie des Glaces, détail



Fig. 2
Jean-Baptiste Greuze
Une jeune fille qui pleure son oiseau mort, 1765
Huile sur toile, 50 × 46 cm
Édimbourg, National Gallery of Scotland



Fig. 3
Pierre-Paul Prud'hon
*L'Amour séduit l'Innocence,
le Plaisir l'entraîne,
le Repentir suit*, vers 1809
Huile sur toile, 97,5 × 81,5 cm
Collection particulière



Fig. 4
Louis-François Mariage
d'après Alexandre-Evariste Fragonard
Acte constitutionnel, 1793
Paris, Bibliothèque nationale de France



Fig. 5
Jacques-Louis David
La Loi, 1794
Plume et encre noire, aquarelle
sur traits de crayon, 30 × 20 cm
Versailles,
musée national du château



Fig. 6
Jacques-Louis Copia d'après Pierre-Paul Prud'hon
La Constitution française
Paris, Bibliothèque nationale de France



Fig. 7
Pierre-Paul Prud'hon
Le Triomphe de Bonaparte, 1801
Plume et encre brune, lavis brun, 9,3 × 15,5 cm
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques (R.F. 4633)

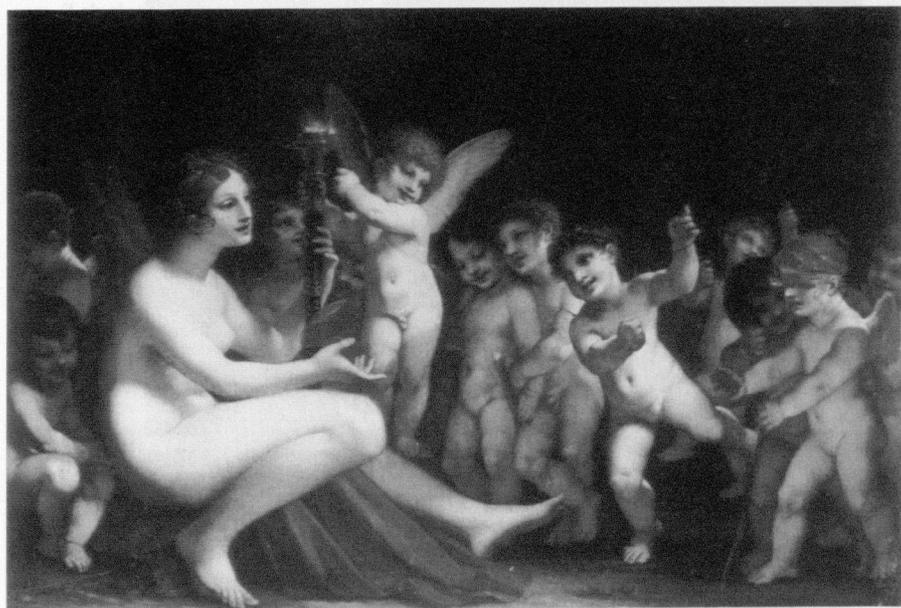


Fig. 8
 Constance Mayer et Pierre-Paul Prud'hon
Le Flambeau de Vénus, 1808
 Huile sur toile, 99,5 × 14,8 cm
 Salenstein, musée Napoléon-Arenenberg

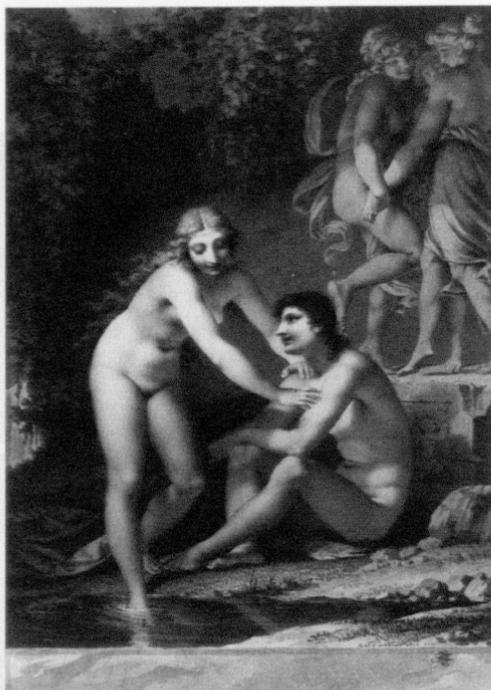


Fig. 9
Pierre-Paul Prud'hon
Daphnis et Chloé, vers 1800
Plume, pinceau et lavis d'encre noire,
crayons noir et blanc sur vélin, 20,6 × 14,7 cm
Paris, Bibliothèque nationale de France,
Réserve (Vélins 835)

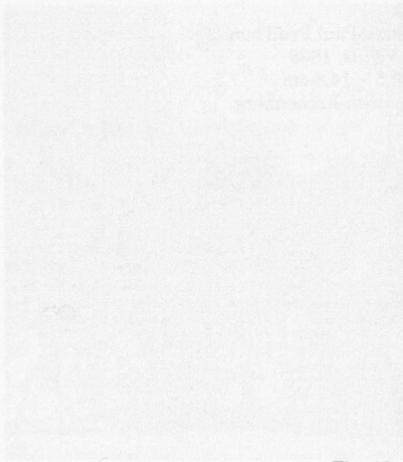


Fig. 10
Pierre-Paul Prud'hon
Académie
Crayons noir et blanc, estompe,
sur papier bleu, 37,5 × 27,5 cm
Gray, musée Baron Martin





Fig. 11
 Pierre-Paul Prud'hon
La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime, 1808
 Huile sur toile, 243 × 292 cm
 Paris, musée du Louvre (Inv. 7340)



Fig. 12
 Pierre-Paul Prud'hon
La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime
 Crayons noir et blanc, estompe, sur papier bleu, 40,2 × 50,4 cm
 Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques (R.F. 14)



Fig. 13
Antonio Canova
Tombeau de l'archiduchesse Marie-Christine, 1798-1805
Vienne, Augustinerkirche