

Le héros et le bourgeois

par Nicolas Mavrikakis

W*e don't want an other hero.* Ce n'est pas le titre d'une chanson de Tina Turner, mais un slogan de l'artiste Barbara Kruger, affiché dans plusieurs pays entre 1986 et 1989. Il accompagne l'image d'un petit garçon gonflant fièrement le bras sous les yeux d'une petite fille en tresses. Image d'un héros infantilisé, signe d'une masculinité à quatre sous, pâle copie d'un modèle adulte, parodie de la séduction sexuelle.

Barbara Kruger n'est pas la seule à rejeter la représentation du courage masculinisée. Dans l'art contemporain, la question du héros semble désormais réglée. La peinture d'histoire, qui fut un temps l'un des outils de la consécration publique de l'héroïque, n'est plus de mise. Et quand les artistes se réfèrent à ce noble genre, comme Jeff Wall dans sa représentation de la guerre en Afghanistan, ce n'est plus vraiment pour consacrer un comportement héroïque, mais par dérision ou pour montrer l'horreur du monde. On se replie ainsi aujourd'hui sur la banalité du quotidien, ou sur l'étrangeté du particulier. Si on se réfère à la hiérarchie des genres picturaux, les sujets traités relèvent plus de la peinture de genre que du grand genre historique. Rarement les artistes présentent-ils des récits qui se veulent exemplaires.

Cette retraite du héros au XX^e siècle, qui s'amorce dès la seconde moitié du XIX^e siècle avec les tableaux de Courbet, est-elle une bonne chose ? Est-ce la fin des modèles sociaux et politiques forts ? Avant de répondre à cette question, signalons que si le héros

a disparu des représentations en art, il ne s'est pas pour autant évanoui du monde des arts.

La modernité ne se serait pas vraiment débarrassée de l'idée d'héroïsme. Digne d'une épopée grecque, l'aventure de l'art moderne a remplacé le récit grandiose du tableau d'histoire. Dans cette nouvelle odyssee, l'artiste fait souvent figure de héros. Il est prêt à se sacrifier — à vivre dans la misère, pour l'art — ou à se battre et à prendre des risques pour une bonne cause...

Et si l'art a presque totalement abandonné la représentation de l'histoire et de sa grandeur, l'imaginaire collectif ne l'a pas pour autant évacuée. Les journaux télévisés ont ainsi remplacé les tableaux historiques et témoignent de l'histoire en train de se faire, histoire dans laquelle les héros et héroïnes ont une place certaine. On y parle souvent du dépassement de soi. On y voit par exemple des marins qui, au mépris du danger, traversent les océans dans des temps records, ou des astronautes pour lesquels n'existe aucune limite dans le temps ou l'espace. Nous sommes alors en droit de nous demander qui a besoin de héros et pourquoi l'art semble s'en méfier.

Le héros mort

Le XVIII^e siècle est l'un des moments forts de la constitution du héros de notre société moderne. Avec la Révolution française se construit l'idée d'individus libres et égaux qui, par leurs mérites et leur travail, peuvent aspirer à devenir de grands hommes. S'il est vrai que le héros a déjà toute son importance au XVII^e siècle, c'est à travers le néo-classicisme que l'héroïsme de l'Antiquité grecque et romaine — comme celui de la Renaissance et du Baroque — a été resémantisé et popularisé.

Comme le dit Alain Mérot¹, au XVII^e siècle, il existait deux modèles de héros : le héros glorieux, modèle accaparé par le Roi Soleil et dépeint par Le Brun, et le héros tragique, comme celui de *La mort de Germanicus* de Poussin.

« La clientèle de Poussin, où dominent la grande et moyenne bourgeoisie d'offices, des parlementaires, des « intellectuels » et des artistes, mais aussi des riches marchands, se situe en dehors de la cour. Élite de l'esprit plus que de naissance [...] elle peut certes approcher le pouvoir mais ses valeurs sont étrangères à celles de l'aristocratie. »²

Cette clientèle ne pourra donc jamais vraiment accéder au pouvoir. Comme ce fut le cas pour Germanicus qui, pourtant promis à un avenir glorieux, meurt subitement. Le héros tragique est à la fois une concession à la bourgeoisie et une manière de contrôler cette classe qui réclame de plus en plus de droits. Le héros devient glorieux dans la commémoration, dans le souvenir, dans la mort. En acceptant cette peinture et sa morale, la bourgeoisie se soumet au pouvoir du roi et de la noblesse. Au XVIII^e siècle, ce modèle de héros va prédominer et devenir populaire, entre autres grâce à la propagande de la Révolution française. Le siècle des Lumières, et en particulier la Révolution, s'est abreuvé à la grandeur des héros tragiques, à leur sang, pourrait-on dire.

L'art ne fut pas en reste. Les héros y tiennent une place importante dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Ils sont nombreux et de toutes sortes. Il y a le héros qui se sacrifie pour une cause supérieure,

¹ « Le héros dans la peinture française du XVII^e siècle », catalogue de l'exposition *Triomphe et mort du héros*, Musée des beaux-arts de Lyon, 1988, pp. 36-44.

² *Ibidem*, p. 41.

comme le général Wolfe mourant pour sa patrie, représenté par Benjamin West en 1770. Il y a aussi le héros qui souffre de l'ingratitude du souverain pour lequel il s'est battu, comme Bélisaire qui, dans le tableau de David de 1781, devient aveugle et mendiant après avoir conquis le monde pour l'empereur Justinien. Les héros meurent ou frôlent la mort. Ils devront payer par un sacrifice leur grandeur — éphémère en ce bas monde mais éternelle dans la mémoire des hommes. Ce modèle de héros est ainsi fondé sur l'idée d'une perte, d'un prix à payer et sur la nostalgie d'une grandeur passée désormais révolue.

On retrouve ce désir de grandeur dans toute la vie culturelle du XVIII^e siècle liée à la production de la peinture d'histoire. Pour parfaire leur éducation, pour dépasser leur petitesse, les riches Anglais, Russes, Allemands, Français ou Espagnols se doivent de faire à travers l'Europe le « grand tour » qui les mènera en Italie. Il leur faut aller voir *sur place*, à Florence, à Rome, parfois même à Herculaneum et à Pompéï, ce qui reste de la grandeur passée de l'Antiquité.

Même si on la croit inaccessible, la grandeur — celle d'une époque, d'une société, d'un art, d'un être — est malgré tout posée comme un modèle à atteindre. Il faut, à cette époque, l'expérimenter non seulement par le corps dans l'espace mais aussi par un voyage symbolique dans le temps. L'artiste qui représente des héros par la peinture d'histoire doit agir de même. Par sa capacité à peindre de grands formats, en recréant — grâce à l'histoire et à l'archéologie naissante — les mœurs anciennes, il montre que ni l'espace ni le temps ne sont des limites à son savoir-faire. Le tableau d'histoire est un défi au temps qui efface tout, à l'espace qui limite nos actions. L'époque néo-classique est obsédée

par la peur de la décadence, de la médiocrité, de l'insignifiance, de la limite, du *petit*.

Si au XVIII^e siècle on parle autant de grandeur, ce n'est pas parce que l'on croit l'époque grande, mais parce que l'on vit dans le regret de la grandeur de l'Antiquité, de la Renaissance, du « grand siècle » – celui du « grand roi » Louis XIV. Beaucoup ont le sentiment d'arriver trop tard, de vivre une époque médiocre. Voltaire, par exemple, dans son livre *Le Siècle de Louis XIV* paru en 1751, écrit :

« Les grands hommes du siècle passé ont enseigné à penser et à parler ; ils ont dit ce qu'on ne savait pas. Ceux qui leur succèdent ne peuvent guère dire que ce qu'on sait. [...] Le siècle de Louis XIV a donc en tout la destinée des siècles de Léon X, d'Auguste, d'Alexandre. [...] On a cherché en vain dans les causes morales et dans les causes physiques la raison de cette tardive fécondité, suivie d'une longue stérilité. [...] ainsi donc le génie n'a qu'un siècle, après quoi il faut qu'il dégénère.³ »

Cette vision d'un siècle limité, petit par essence, Voltaire n'est pas le seul à l'avoir. Elle hante la majorité des auteurs de cette époque. Quatremère de Quincy, par exemple, écrit en 1791 dans ses *Considérations sur les arts du dessin en France* que le XVIII^e siècle, habité comme il l'est par une génération de « pygmées », fit tout « décroître et se rapetisser »⁴.

À l'évidence, cette question est liée à un problème d'ordre social. Friedrich Antal, dans une série de textes publiés entre la fin des années 1930 et le début des années 1940, explique bien comment le classicisme de la seconde moitié du XVIII^e siècle, qui valo-

³ Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, Paris, Armand Colin, 1913, chap. 32, pp. 583 à 585.

⁴ Cité par É. Pommier dans *Aux armes et aux arts*, Adam Biro, 1988, p. 172.

rise une moralité fondée sur l'héroïsme et les vertus civiques, est lié à la montée de la bourgeoisie.

« La classe moyenne montante proclama de nouvelles idées politiques : la démocratie et le patriotisme. Elle avait une nouvelle conception de la moralité : la vertu civique et l'héroïsme. »

Pour Antal, cet héroïsme est dépeint dans un style d'une objectivité sévère et correspond à une acceptation de plus en plus forte du rationalisme. C'est la victoire de la raison dans la représentation du récit. À propos du *Serment des Horaces* (1784) de David, il écrit :

« Cette image est la plus caractéristique et la plus frappante expression d'une vision bourgeoise du monde à la veille de la révolution. Des groupes de personnages très distincts et des lignes droites construisent l'ensemble de la composition et la rendent claire et saisissante. Il s'agit de la méthode de composition que l'on appelle classique. »⁵

Mais Antal ne donne, en fait, aucune explication supplémentaire sur les liens existant entre le rationalisme qui prend de plus en plus de place, la bourgeoisie montante et le héros. Il reprend la lecture classique d'un XVIII^e siècle rationaliste sans expliquer pourquoi ce siècle si raisonnable désirait aussi ardemment des héros hors du commun, dont la représentation en peinture pouvait bouleverser les spectateurs⁶. Antal passe sous silence l'articulation entre le héros représentant la victoire de la raison et le héros symbole d'un désir presque irrationnel de grandeur.

⁵ Friedrich Antal, « Reflections on Classicism and Romanticism », Burlington Magazine, LXVI, Avril 1935, p. 160.

⁶ Rappelons un commentaire d'un spectateur du *Marat assassiné* (1793) de David : « Il est difficile d'en soutenir longtemps la vue, tant l'effet en est terrible. » (cité par René Verbraken, *Jacques-Louis David jugé par ses contemporains et par la postérité*, Léonce Laget, 1973, p. 71).

En quoi la raison est-elle une valeur bourgeoise ? Antal est plutôt muet sur ce sujet.

Quant aux motifs qui ont poussé la bourgeoisie à se reconnaître dans le héros néo-classique, Antal n'est guère plus clair. Faut-il comprendre que le goût néo-classique, qui s'impose dès les années 1760, s'oppose à une utilisation agréable, presque somptueuse de la peinture rocaille ? Peut-on opposer cette peinture-ci – qui serait destinée à la noblesse – à une peinture austère, proche des valeurs morales rigides pensées pour un public bourgeois ? Hugh Honours dans *Neo-Classicism* critique une telle lecture :

« On serait tenté de faire un lien entre ce mouvement et le développement du mécénat bourgeois en associant le Rococo avec le goût de l'aristocratie et le Néoclassicisme avec le goût de la classe moyenne montante. Mais cela serait une simplification extrême d'une situation bien plus complexe. Bien que la critique anti-rococo ait été souvent dirigée contre les riches, et l'influence corruptrice et matérialiste de leur goût du luxe, il n'est pas évident que de telles polémiques reflètent, de la part de leurs auteurs, une connaissance et une expérience concrète du mécénat contemporain. Il ne fait aucun doute que les artistes néoclassiques ont trouvé autant, sinon plus, d'appuis et d'encouragements, auprès des aristocrates et des riches que parmi les bourgeois. »⁷

Pour Antal, la question n'est pas de savoir qui de la bourgeoisie ou de la noblesse a acheté le plus d'œuvres néo-classiques valorisant un héros austère. Pour lui, il est clair que l'administration a souvent commandé des tableaux de style néo-classique, dont le Serment des Horaces. Mais, ajoute-t-il :

« Cela n'est pas un grand secret. La cour de Louis XV, et encore plus celle de Louis XVI, était pressée de faire des

⁷ Hugh Honour, *Neo-Classicism*, idem, 1968, p. 18.

concessions mineures à la mentalité de la classe moyenne pour se donner les apparences de l'absolutisme éclairé. Une conséquence de cette politique – inconsistante, et vouée à l'échec – du compromis, fut la commande par l'administration royale, à travers le Ministère des beaux-arts, de peintures représentant des sujets de l'histoire ancienne, de préférence avec une connotation morale. »⁸

Si, en effet, la figure du héros tragique est liée à la montée de la bourgeoisie, on peut se demander pourquoi la noblesse a appuyé une telle esthétique. La politique royale d'achat de tableaux traitant de sujets héroïques et dans le style néo-classique n'était pas si inconsistante. Le héros néo-classique, malgré sa représentation des valeurs de sacrifice, de dépassement de certaines limites sociales ou intellectuelles, ne semblait pas constituer un danger pour la Royauté. La valorisation du patriotisme, du sacrifice de soi pour le bien de la nation était certainement lue à l'époque comme un appui symbolique aux valeurs du Royaume. Certes, nous pouvons trouver étonnant que le gouvernement ait favorisé des sujets porteurs d'idées révolutionnaires. Le sacrifice des uns pour le bien des autres est une leçon bien dangereuse... Mais ces tableaux, qui évoquent pour nous des valeurs républicaines, ne représentaient pas alors nécessairement autre chose que des valeurs de la Royauté, et nous savons qu'ils constituaient même un moyen de contrôler la bourgeoisie.

La réflexion de Jean-Jacques Rousseau sur le héros est, à ce niveau, très intéressante. En 1751, l'Académie de Corse pose la question suivante : « Quelle est la vertu la plus nécessaire aux héros, et quels sont les héros à qui cette vertu a manqué ? » Dans sa réponse, publiée en 1768, Rousseau fait référence au problème

⁸ F. Antal, *op.cit.*, p. 160.

de la hiérarchie et des classes sociales, mais sans jamais vraiment les nommer. Dans une société où la bourgeoisie s'élève de plus en plus, la question de la grandeur devient fondamentale. Et Rousseau souhaite « placer le vrai héros à son rang ». Il ne le définit pas nécessairement comme un militaire, mais comme un être « détaché de tout intérêt personnel », faisant ses preuves dans « toutes les circonstances du quotidien ». La persévérance dans le travail est une des qualités de ce héros bourgeois qui doit avoir, par ailleurs, surmonté ses passions. Ainsi la force politique de la bourgeoisie se trouve-t-elle canalisée dans la force productive du travail. Au lieu de se rendre maître du pouvoir, le bourgeois se rendra maître de lui-même.

Le modèle du héros tragique est aussi de plus en plus conforme aux valeurs religieuses de l'époque. L'idée d'un héros moral, faisant passer le bien de la collectivité avant le sien, n'était pas pour déplaire à l'Église catholique⁹. Que le *Marat* peint par David en 1793, figure du martyr de la Révolution française, fasse référence au Christ n'est certainement pas un hasard. Ce modèle de héros bourgeois mais aussi martyr religieux était trop intériorisé pour être mis en question. C'est avec l'accord de l'Église qu'il avait été construit aux XVII^e et XVIII^e siècles. La royauté et la noblesse, nous l'avons vu, s'en étaient aussi servi pour mieux contrôler la bourgeoisie. Le héros tragique ne sera jamais glorieux. Il sera toujours un héros mort, mourant, jouant sans cesse sa mort, toujours en résurrection ou ayant à sacrifier une part importante de lui-même. Ce héros bourgeois qui a cru se libérer en restant soumis, nous en sommes encore les héritiers.

⁹ Au XVII^e, en particulier aux Jésuites. Voir Alain Mérot, *op. cit.*, p. 41.