

HUBERTUS KOHLE — traduit par Florence Rougerie

# L'artiste comme combattant de la lutte des classes — L'art de Jacques-Louis David selon Agnès Humbert<sup>1</sup>

## I

Soyons honnêtes : qui connaît l'historienne d'art française Agnès Humbert ? Même parmi les spécialistes, même parmi les historien·ne·s de l'art français·es, son nom reste largement inconnu. On peut principalement avancer deux raisons à cela : tout d'abord, seules de rares historiennes d'art sont entrées dans la conscience collective, que cela soit dû à un processus de consécration insuffisant ou que cela tienne au simple fait que, pendant longtemps, les femmes n'eurent pas accès aux études supérieures et encore moins au doctorat et qu'il y en ait en toute logique peu qui aient produit une œuvre de quelque importance.<sup>2</sup> Ensuite, l'adhésion à une philosophie marxiste n'a sans doute pas contribué à augmenter la notoriété d'Humbert, dans la mesure où nombre de ses textes furent rédigés pendant la Guerre Froide, à une époque où cela passait presque pour une trahison en soi dans les cercles bourgeois – *a fortiori* dans une discipline telle que l'histoire de l'art qui relevait alors presque encore exclusivement du domaine du beau et du sensible. Il en découle par exemple que les œuvres d'Humbert n'ont pas été intégrées de manière systématique aux collections des bibliothèques scientifiques allemandes. Pourtant, certains de ses travaux furent même traduits en allemand, comme par exemple, son livre sur les Nabis ainsi que celui de 1949 sur l'histoire de l'art français.<sup>3</sup> Il y a également des raisons à cet état de fait, car le premier fut publié par une maison d'édition est-allemande et le second, dans son caractère synoptique, correspond plutôt à ce que l'on nomme en anglais un « coffee table book ». Ce dernier contribua à forger la réputation d'Humbert non pas tant comme scientifique, que comme vulgarisatrice, un constat qui n'a sans doute pas contribué à accroître sa renommée, mais qui coïncidait d'un certain point de vue parfaitement avec la façon dont elle se définissait elle-même.<sup>4</sup>

## II

Si ce n'est pas en tant qu'historienne d'art, alors c'est bien en tant que résistante qu'Agnès Humbert s'est fait connaître, elle qui, dans son ouvrage *Notre guerre* publié après la Libération, livra l'un des témoignages les plus poignants et en même temps les plus parlants de la souffrance sous l'Occupation allemande.<sup>5</sup> En tant que membre du groupe de résistance du « Musée de l'Homme », elle s'inscrivit en toute logique dans la ligne antifasciste qui dominait la gauche française dans la seconde moitié des années 1930 et prit le modèle soviétique en exemple. Elle se sentait toutefois plus liée encore au marxisme critique du totalitarisme auquel adhérerait le gouvernement du Front populaire au pouvoir en France

depuis 1936. Cela témoigne, avec son ralliement au Titoisme yougoslave après-guerre, de sa relative indépendance idéologique.<sup>6</sup>

### III

Pour être compris, l'œuvre d'Agnès Humbert en histoire de l'art doit être replacé dans la continuité de son engagement dans la société. Peintre de formation très liée au cercle des Nabis sur lequel elle écrivit plus tard, elle travailla au milieu des années 1930 pour le Musée national des Arts et Traditions populaires. Sous les auspices du gouvernement de gauche du Front populaire, elle voyait dans le musée non un lieu de diffusion du folklore, mais une sphère dans laquelle le culturel et le populaire se rencontrent et où l'art agit comme forme d'expression d'un public constitué démocratiquement.<sup>7</sup> Elle fut aiguillée dans cette direction par le réformateur des musées Georges Henri Rivière, qui fonda le musée en 1937 et qui, en Allemagne, est à peu près aussi peu connu qu'elle.<sup>8</sup> Au-delà de son engagement au musée, Humbert œuvrait déjà en 1930 en histoire de l'art et écrivit un livre sur Jacques-Louis David, dans lequel elle développe un argumentaire programmatique d'obédience matérialiste et marxiste.<sup>9</sup> Elle y fait de David l'artiste emblématique de la gauche française. Cette activité d'historienne d'art prend place dans une intense implication dans les enjeux politiques de son temps qu'Humbert manifeste dans de courtes contributions à la revue syndicale socialiste *La Vie ouvrière* ainsi qu'au journal *Clarté. Revue mensuelle d'information et de documentation politiques*, publié par le Comité mondial contre la guerre et le fascisme. Humbert y relate entre autres la lutte des Républicains espagnols contre Franco, elle y parle de la dictature d'Hitler, des fêtes révolutionnaires et des héros des Lumières, des musées soviétiques et du pionnier socialiste britannique Robert Owen.

### IV

En France, il n'existe pas de longue tradition d'une histoire de l'art d'inspiration marxiste, tout au plus observe-t-on ici et là l'émergence d'essais inspirés par les socialistes de la première heure. Sur le plan international en revanche, on recense quelques expériences avant tout dans le sillage de la révolution d'Octobre, et ce n'est sans doute pas un hasard si les méthodes qui purent fonctionner comme des sources d'inspiration pour l'approche d'Humbert furent développées justement dans les années 1930. L'histoire de la bourgeoisie, qui tend à devenir une sorte de révélateur d'une histoire de l'art matérialiste, est systématiquement placée au cœur de celles-ci. Après que Karl Marx et Friedrich Engels avaient montré peu d'intérêt pour l'histoire et la théorie de l'art, ayant tout au plus esquissé des projets auxquels ils voulaient se consacrer dans ce domaine, des représentants tels que Georgij Plechanov purent fournir une contribution substantielle à l'histoire de l'art et de la culture.<sup>10</sup> Dès 1912, le révolutionnaire russe Plechanov publia un ouvrage sur l'art français du XVIII<sup>e</sup> siècle dans lequel il interpréta le passage du rococo au classicisme comme une victoire du moralisme bourgeois sur le libertinage aristocratique qui aboutit au grand bouleversement de 1789. David y aurait joué un rôle significatif et il est bien fait mention de Plechanov dans le livre d'Humbert sur David.<sup>11</sup> Il est tout à fait intéressant de noter que c'est encore aujourd'hui cette interprétation qui prévaut dans la réception populaire dominante de l'art français du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Les tenants d'une histoire de l'art d'inspiration marxiste ayant imprimé leur marque jusqu'à aujourd'hui publièrent en revanche à partir des années 1920. C'est par exemple le cas de Frederick Antal, qui, avec son *Florentine Painting and its Social Background*, mit précisément l'accent sur le contexte bourgeois et qui, malgré de nombreuses critiques ponctuelles, obtint sans conteste la reconnaissance des historiens d'art déterminants pour le domaine.<sup>12</sup> Mais pour le reste, cette approche à maints égards marginalisée par l'histoire de l'art officielle fut appliquée en première ligne à une époque durant laquelle la prétention de la bourgeoisie à prendre le pouvoir s'exprima de manière plus palpable encore, à savoir au XVIII<sup>e</sup> siècle avec ses aspirations (proto)révolutionnaires entre Lumières et Empire. Antal lui-même écrivit sur William Hogarth et sur le prototype du peintre bourgeois anglais. Il travailla en outre sur le classicisme et le romantisme en France, établissant un lien de causalité avec la Révolution française.<sup>13</sup> Francis Klingender n'attendit pas la fin de la Seconde Guerre mondiale pour s'intéresser à l'art de l'époque industrielle et avec cette approche ne misant pas sur l'immanence artistique, il s'engageait déjà dans une voie plutôt inhabituelle jusque-là.<sup>14</sup> En se limitant à l'Angleterre, il se focalisa sur le berceau de l'industrialisation et comprit l'artiste comme l'étalon du développement économique. Arnold Hauser choisit lui aussi une approche sociologique pour appréhender l'histoire de l'art et écrivit, peu de temps après Klingender, avec sa *Social History of Art* un ouvrage certes contesté, mais indéniable bestseller de l'histoire de l'art.<sup>15</sup> L'embourgeoisement y était mis en équivalence avec l'augmentation du caractère réaliste de l'art, un motif de pensée qui connut un certain succès avant tout dans l'histoire de l'art en RDA, mais qui s'enracina aussi profondément dans la compréhension populaire de l'art.

Outre ces théoriciens et historiens d'art, on ne peut omettre de nommer Max Raphael, dont le recueil d'essais paru en 1933 en langue française sur *Proudhon, Marx, Picasso* apparaît dans la bibliographie du livre d'Humbert sur David. Ce qui a sans doute intéressé Humbert, c'est avant tout sa critique des socialistes utopistes, ainsi que sa représentation d'une autonomie relative des sphères culturelle et économique toutefois liées de manière dialectique. Cette conception inclut la thèse selon laquelle le soubassement agit sur la superstructure, mais également que cette dernière a un effet rétroactif sur les rapports sociaux. Humbert n'aurait pu trouver de meilleur représentant artistique que David pour illustrer cette conception.<sup>16</sup>

## V

Il est aisé de situer Agnès Humbert dans ce contexte. Concentrons-nous sur l'étude d'une certaine envergure de Jacques-Louis David précédemment citée qu'Humbert publia en 1947 en puisant dans la précédente publication de 1936. Ce texte permet de la classer sans aucun mal dans le cadre chronologique des historiens d'art d'obédience marxiste auxquels il a été fait brièvement allusion et qui – point intéressant – appartiennent pour la plupart à un contexte anglophone.<sup>17</sup> Le fait qu'il soit question dès le sous-titre de « peintre et conventionnel », est déjà signifiant en soi, dans la mesure où l'engagement politique y est mis sur un pied d'égalité avec l'engagement artistique. C'est d'autant plus révélateur après la guerre que, dans le contexte de la grande rétrospective de 1948 consacrée à David en tant que peintre de la Révolution, on attendait de l'artiste qu'il s'engageât dans la société comme libérateur du peuple et créateur du temps présent, une attente à laquelle

souscrivait également Humbert et sur laquelle je reviendrai.<sup>18</sup> Quoi qu'il en soit, cela fournit une piste à explorer pour comprendre pourquoi Humbert se saisit à nouveau d'un artiste qu'elle a déjà étudié tout en l'associant à l'évocation du contexte contemporain.

L'auteure ne tourne pas longtemps autour du pot et formule dès la deuxième phrase son objectif en termes de connaissance, empruntée à son livre d'avant-guerre : elle affirme ainsi vouloir « rechercher dans quelle mesure les événements, les conditions matérielles influent sur l'œuvre d'un artiste ».<sup>19</sup> Cette affirmation est suivie d'une célèbre citation de Marx et d'une référence quelque peu sarcastique aux critiques acerbes dont cette approche fut la cible.<sup>20</sup> L'auteure profite du chapitre d'introduction à la méthode qu'elle emploie pour régler ses comptes avec l'interprétation communément admise de David, si ce n'est avec les essais conventionnels d'histoire de l'art en général, auxquels elle reproche leur caractère anecdotique et une compréhension de l'art misant de manière trop exclusive sur des contenus spirituels.

La représentation très vivante que donne Humbert de la vie et de l'art de David est indéniablement divisée en deux. D'une part, on a l'aspirant révolutionnaire qui, au moment où l'Histoire se réalise, se consacre à la création de la nouvelle réalité, sans pour autant laisser son art à l'arrière-plan. D'autre part, le traître à la Révolution qui, après bien des hésitations, se mit au service de Napoléon, ce dernier étant perçu de manière bien plus critique par la gauche française que par la bourgeoisie. Ce contraste infuse jusqu'à la langue qu'elle emploie : nerveuse et vive dans la première partie, celle-ci s'apaise dans la seconde. Un passage est parlant de ce point de vue, et à cet endroit l'auteure fait exceptionnellement allusion à son propre présent : elle ancre l'*Apothéose des héros français morts pour la patrie pendant la guerre de la liberté* (vers 1800, Malmaison) d'Anne-Louis Girodet-Trioson dans une constellation post-révolutionnaire. C'est selon Humbert l'une des œuvres appréciées par Napoléon qui, en raison de sa tendance proto-romantique, déplâit franchement à David. Cela n'a pourtant pour Humbert rien à voir avec un manque d'ouverture à l'innovation chez l'artiste, mais confirme sa tendance à identifier le romantisme comme une expression de la victoire du bourgeois sur le citoyen. « On peut affirmer qu'Adolf Hitler aurait beaucoup prisé cette toile ... »,<sup>21</sup> écrit-elle de la manière la plus agressive qui soit et en s'inscrivant en faux contre les irrationalismes artistiques.

Ce qui joue un rôle considérable pour le positionnement du peintre dans la perspective matérialiste que privilégie Humbert, c'est sa position socio-historique dans une famille bourgeoise en pleine ascension.<sup>22</sup> Son père Maurice, un marchand aux ambitions aristocratiques, est presque présenté comme un arriviste carriériste, dont l'ascension n'est arrêtée que par son décès prématuré lors d'un duel et qui, selon Humbert, possédait cependant déjà un sens proto-révolutionnaire pour l'infiltration des institutions d'Ancien Régime.<sup>23</sup> Le *topos* de l'ascension sociale laisse également son empreinte sur la biographie et l'état d'esprit du fils. Michel-Jean Sedaine, son parrain et précepteur, dramaturge et ami de Diderot, avait lui aussi déjà su s'extraire de conditions modestes pour devenir l'un des auteurs comiques les plus reconnus de son temps. David fait ses premiers pas dans la peinture à l'Académie de Saint-Luc qui est aussi l'institution concurrente de l'Académie Royale jouissant des subsides de la Couronne. Plus ancienne que cette dernière, comme d'autres qui l'ont précédée, l'Académie de Saint-Luc bénéficie de la bienveillance du Parlement. Cela lui vaut une réputation démocratique pas tout à fait méritée et annonce

les représentations plus modernes du « radicalisme pré-révolutionnaire »<sup>24</sup> de David, même si Humbert ne s'engage pas vraiment dans cette direction. Le jeune David ne subit aucune influence du classicisme, même lorsqu'après de nombreuses tentatives infructueuses il décroche le Prix de Rome. Il reste bien plus dans l'orbite du rococo forgé par Boucher, qui refuse du reste de le prendre comme élève. Humbert ne manque pas l'occasion de le rappeler et d'expliquer que les thèmes bucoliques et champêtres de Boucher ne peuvent être compris que si on les met en relation avec le contexte de la physiocratie et son penchant à la mode pour l'agriculture. Elle situe ainsi tout de même les faits dans une ligne de modernisation d'un point de vue socio-historique.

Puis vient l'expérience de l'Italie et de l'Antiquité. Dans la pensée d'Humbert, fortement marquée par une visée téléologique propre au matérialisme historique, le classicisme du XVII<sup>e</sup> siècle italien « désintoxique »<sup>25</sup> le peintre David. L'auteure voit cela comme le résultat de l'éloignement des milieux influents à Paris. À l'inverse, elle fait l'hypothèse que le retour dans des environnements familiers, aristocratiques et de cour, comme à Naples où David, en compagnie de son ami Quatremère de Quincy, assiste aux fouilles de Pompéi, re-baroque sa manière de peindre.<sup>26</sup> C'est du moins ainsi qu'elle interprète le portrait du comte Potocki réalisé à cette période, dans lequel elle ne reconnaît aucune influence italienne ni antique. Lorsqu'elle suppose que David fait la connaissance de Goya, voire noue une amitié avec lui, elle évoque alors un artiste habituellement perçu comme étant aux antipodes de David, dans tous les cas comme représentant d'une indiscutable modernité.<sup>27</sup>

Humbert est toutefois assez prudente pour ne pas postuler de simples rapports de causalité entre les faits sociaux et la réflexion artistique. La critique générale qui a encore cours aujourd'hui à l'encontre du modèle d'interprétation matérialiste-marxiste ne l'empêche par ailleurs pas du tout de postuler une relation plus subtile entre la base et la superstructure, suivant en cela éventuellement Max Raphael. Avec les fouilles napolitaines, c'est l'Antiquité qui passe de l'abstrait au concret.<sup>28</sup> Les hommes de l'Antiquité s'incarnent plastiquement sous les yeux du spectateur contemporain, il devient possible d'en faire l'expérience sensible dans leur vie quotidienne, leurs habitudes et leurs préférences, et ainsi de les imiter. Le républicanisme vécu par eux devient un modèle tangible et rencontre dans la figure du bourgeois un public désireux de changement, qui se transforme alors en sujet révolutionnaire. Après son retour de Rome, David se prépare aux yeux d'Humbert à concrétiser ce moment historique dans sa production artistique. Elle remarque que le peintre ne retourne pas dans les cercles auxquels il avait précédemment adhéré, mais qu'il choisit comme interlocuteur le parti progressiste en se tournant vers l'entourage de celui qui deviendra Philippe Égalité.<sup>29</sup> Le *Serment des Horaces* (1784), son œuvre néo-classique programmatique, que le Comte d'Angiviller, Directeur des Bâtiments du roi, avait imprudemment intégré à son programme de tableaux historiques dans le but d'éveiller les sentiments patriotiques, apparaît ainsi comme le résultat de telles influences intellectuelles. Il se présente comme un tableau révolutionnaire avant la lettre également au sens politique, sans sensibilité ni sensualité, ayant pour seul et unique objectif la rationalité pure et dure, aux antipodes de la flatterie de Girodet à l'égard de Napoléon précédemment évoquée.<sup>30</sup> Même si les interprétations d'Humbert ne peuvent être aujourd'hui admises de manière pleine et entière, elles apparaissent dans le cadre de son portrait de David comme très cohérentes.

La bataille que livre David, Humbert la livre également dans son ouvrage. Par exemple, là où elle fustige l'Académie réactionnaire, l'artiste œuvre à sa dissolution, ce qu'Humbert décrit de manière très détaillée.<sup>31</sup> Elle combat également lorsqu'elle s'en prend d'une plume acérée à ses collègues historiens d'art, qui estiment que l'engagement révolutionnaire de David se traduit par un ralentissement et une diminution de la qualité de ses activités artistiques.<sup>32</sup> Car l'artiste même en tant que « pageant master of the republic »<sup>33</sup> (selon le titre d'un livre paru de manière presque simultanée avec l'étude d'Humbert) reste à ses yeux un grand artiste, justement dans la mesure où il est l'expression nécessaire d'une situation historique précise, dans laquelle il se consacre à la lutte des classes.<sup>34</sup>

Il en va tout autrement du David de l'époque napoléonienne. Topino-Lebrun qui reste fidèle à sa foi révolutionnaire et qui avait pris part à un attentat contre le Premier Consul, fut exécuté en 1801, bien que David ait entrepris, même mollement, de le sauver. « Le David de 1801 n'est plus celui de 1793 ! Il est pleinement domestiqué : l'aigle est appri-voisé et orne la basse-cour gouvernementale. »<sup>35</sup> L'historienne d'art engagée est ici réellement fâchée contre l'artiste qui s'est désengagé et l'agonit de son mépris et de ses sarcasmes. Cela peut sembler peu sérieux d'un point de vue scientifique, mais on ne le comprend que trop bien d'un point de vue historique !

Les chapitres au sujet du David napoléonien et du David tardif sont marqués par une grande prise de distance. Le pire reproche qu'Humbert puisse faire à son héros d'autrefois, est qu'il ne s'occupe plus que de lui-même, lui qui avait formé le projet de tout révolutionner.<sup>36</sup> La réception de l'Antiquité tourne dans son exil à Bruxelles au persiflage, après avoir été auparavant considérée comme véhicule pour la nouvelle orientation de la société. La position d'Humbert par rapport aux événements historiques à venir n'est que brièvement évoquée, mais, dans l'ensemble, elle semble reconnaître qu'il s'agit d'un déclin.

Si l'on récapitule : ma thèse est ici qu'Humbert, après la fin de la Seconde Guerre mondiale qui s'est avérée désastreuse malgré la victoire, plaça de grandes espérances en la figure de l'*artiste* et c'est pourquoi elle se pencha à nouveau sur un peintre qu'elle avait déjà étudié, et qui aurait peut-être pu répondre à cette attente. Au regard de la réception dans l'ensemble négative du David tardif, on ne pourra pas taxer cet espoir de naïveté, mais on peut cependant y voir une mise en garde adressée à ses contemporains, une exhortation à faire preuve d'un esprit de communauté et d'un courage du renouveau lors de la reconstruction de la société française d'après-guerre. Il faudra montrer ailleurs si son appel a été entendu, mais au vu de l'évolution historique générale, on peut supposer que ses espoirs ont été déçus. L'affaiblissement du Parti communiste français depuis la fin des années 1940 a sans doute particulièrement contribué à cette déception.

1 Je remercie Ricarda Vollmer et Stefanie Schneider pour leur aide technique. Je remercie le comité de rédaction de la revue et surtout Marie Gispert et Charlotte Foucher Zarmanian pour les suggestions stimulantes sur le plan du contenu lors de nos échanges par mail, ainsi que pour les références bibliographiques fournies par Charlotte, qui est aussi co-responsable de la publication de ce numéro.

2 Cette ambivalence s'est montrée également du côté des artistes femmes à travers les discussions très nourries suscitées par l'essai devenu canonique de Linda Nochlin « Why Have There Been no Great Woman Artists » publié en 1971 dans la revue *ARTnews*. Première version sous le titre « Why Are There No Great Women Artists ? », dans Vivian Gornick et Barbara Moran (éds.), *Woman in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness*, New York : Basic Books, 1971, p. 344-366.



- 3 Agnès Humbert, *Die Nabis und ihre Epoche 1888-1900*, Dresde : VEB Verlag der Kunst, 1967 ; Agnès Humbert, *Die französische Malerei von den Anfängen zum Impressionismus*, Sarrebruck : Minerva Verlag, 1949. Voir à ce sujet le texte d'Annegret Kehrbaum dans ce numéro.
- 4 À propos d'Humbert, voir l'étude brève mais extrêmement bien documentée de Charlotte Foucher Zarmanian, « Agnès Humbert, historienne de l'art », *Revue de l'Art*, no. 195, 2017, p. 63-69.
- 5 Agnès Humbert, *Notre guerre*, Paris : Éditions Émile-Paul Frères, 1946, plus récemment avec une préface d'Antoine Sabbagh, Paris : Points, 2010. Au sujet de ce livre, voir le texte d'Aurélien d'Avout et Clément Sigalas dans ce numéro ; on trouvera la traduction allemande de quelques passages dans ce numéro.
- 6 Jean-Marie Domenach, « Un rocher bien placé », *Esprit*, 7, no. 228, juillet 1955, p. 1190-1192 ; *id.*, « Sur une exclusion », *Esprit*, 4, no. 166, avril 1950, p. 675-681.
- 7 Voir Pascal Ory, *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire (1935-1938)*, Paris : CNRS Éditions, 1994. À ce sujet, voir le texte de Charlotte Foucher Zarmanian et Marie Gispert dans ce numéro.
- 8 Voir Nina Gorgus, *Der Zauberer der Vitrinen. Zur Museologie Georges Henri Rivières*, no. 297, Munster/Munich/Berlin : Waxmann, Coll. Internationale Hochschulschriften, 1999.
- 9 Agnès Humbert, *Louis David : peintre et conventionnel. Essai de critique marxiste*, Paris : Éditions Sociales Internationales, 1936. Texte réédité sous une forme légèrement modifiée sous le titre *Louis David : peintre et conventionnel*, Paris : Éditions hier et aujourd'hui, 1947 ; l'approche d'Humbert peut être identifiée comme bien de son époque si l'on en croit la lecture qu'elle fait d'autres œuvres. Voir par exemple la recension du livre de Milton Brown, *The Painting of the French Revolution*, New York : Critics Group, 1938 : Agnès Humbert, « Milton W. Brown, The Painting of the French Revolution », *Annales d'histoire sociale*, 1, no. 4, 1939, p. 450-451.
- 10 Georgij Valentinovič Plechanow, *Kunst und gesellschaftliches Leben*, Berlin : deb, Verlag Das Europ. Buch, 1975.
- 11 Georgij Valentinovič Plechanow, « Die französische dramatische Literatur und die französische Malerei des 18. Jahrhunderts vom Standpunkt der Soziologie », dans *id.*, *Kunst und gesellschaftliches Leben*, *op. cit.*, p. 153-186. Voir Humbert, *Louis David : peintre et conventionnel*, *op. cit.*, p. 73 (dans la première édition de 1936, p. 60).
- 12 Frederick Antal, *Florentine Painting and its Social Background – The Bourgeois Republic Before Cosimo de' Medici's Advent to Power : XIV and Early XV Centuries*, Londres : Kegan Paul, 1948.
- 13 Frederick Antal, *Hogarth and His Place in European Art*, paru à titre posthume, Londres : Routledge & Kegan Paul, 1962 ; *id.*, *Classicism and Romanticism, With Other Studies in Art History*, Londres : Routledge & Kegan Paul, 1966 (on y trouve la réimpression de contributions des années 1930).
- 14 Francis D. Klingender, *Art and the Industrial Revolution*, Londres : Noel Carrington, 1947.
- 15 Arnold Hauser, *The Social History of Art and Literature*, Londres : Routledge & Kegan Paul, 2 tomes, 1951.
- 16 Max Raphael, *Proudhon, Marx, Picasso*, Paris : Éditions Excelsior, 1933.
- 17 Humbert, *Louis David : peintre et conventionnel*, *op. cit.*, 1947. À propos de l'interprétation à tendance politique de David avant Humbert, voir René Verbraeken, *Jacques-Louis David jugé par ses contemporains et par la postérité*, Paris : Leonce Laget, 1973, p. 128 et suiv. Il y est fait mention également d'Humbert, p. 164, qui suite à cette citation, se voit située dans le cadre des interprétations marxistes de ses contemporains.
- 18 Voir Hubertus Kohle, « Fernand Légers *Les loisirs / Hommage à David*. Eine Utopie des Volkes », dans Ulrike Kern et Marlen Schneider (éds.), *Imitatio – Aemulatio – Superatio. Bildpolitiken in transkultureller Perspektive. Thomas Kirchner zum 65. Geburtstag*, Merzhausen/Heidelberg : ad picturam, 2019, p. 65-76.
- 19 Humbert, *Louis David : peintre et conventionnel*, *op. cit.*, 1947, p. 7.
- 20 La critique est encore relativement mesurée chez Charles Lalo, « Agnès Humbert, *Louis David, Peintre et Conventionnel* [1936] », *Annales sociologiques. Série E. Morphologie sociale, langage, technologie, esthétique*, no. 3/4, 1942, p. 118-120. Puis on trouve, sur un ton nettement moins amène, le sarcasme d'un Roger Labrousse, « Agnès HUMBERT : Louis David, peintre et conventionnel essai de critique marxiste », *Esprit* (1932-1939), 5, no. 53, 1<sup>er</sup> mars 1937, p. 966-968. Mais il y a eu des critiques tout à fait bienveillantes du livre, voir Jean Luc, « Socialisme et culture », *Europe. Revue mensuelle*, février 1937, p. 247-260, en particulier p. 258 et suiv.
- 21 Humbert, *Louis David : peintre et conventionnel*, *op. cit.*, 1947, p. 53. Elle renouvelle plus tard la comparaison, en pensant au pillage d'œuvres d'art, p. 142.

- 22 À ce propos et sur ce qui suit Humbert, *Louis David : peintre et conventionnel*, *op. cit.*, 1947, p. 15-35.
- 23 *Ibid.*, p. 17 et suiv.
- 24 Thomas Crow, « The Oath of the Horatii in 1785. Painting and pre-Revolutionary Radicalism in France », *Art History*, 1, no. 4, 1978, p. 424-471.
- 25 Humbert, *Louis David : peintre et conventionnel*, *op. cit.*, 1947, p. 43.
- 26 *Ibid.*, p. 46.
- 27 *Ibid.*, p. 43.
- 28 *Ibid.*, p. 50 et suiv.
- 29 *Ibid.*, p. 56 et suiv.
- 30 *Ibid.*, p. 67 et suiv.
- 31 *Ibid.*, p. 80 et suiv.
- 32 *Ibid.*, p. 77 et suiv.
- 33 David Lloyd Dowd, « Pageant Master of the Republic : Jacques-Louis David and the French Revolution », *University of Nebraska studies*, New series, no. 3, juin 1948.
- 34 Il est explicitement question de « lutte de classe » (Humbert, *Louis David : peintre et conventionnel*, *op. cit.*, 1947, p. 88, et il est fait mention d'un « ennemi de classe », p. 96).
- 35 Humbert, *Louis David : peintre et conventionnel*, *op. cit.*, 1947, p. 126.
- 36 *Ibid.*, p. 134.