



HAL
open science

”Chapitre I - Pierre Guérin et les grands hommes d’une Romanité exemplaire”

Régine Utard

► **To cite this version:**

Régine Utard. ”Chapitre I - Pierre Guérin et les grands hommes d’une Romanité exemplaire”. A. Queyrel Bottineau & E. Foucart-Walter (ed.). Pierre Guérin (1774-1833). La réception de l’Antiquité, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, p. 13-26, 2019. <hal-04010115>

HAL Id: hal-04010115

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-04010115v1>

Submitted on 1 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

La mort de Brutus, sujet du Grand Prix, 1793 (Cat. 25), Fig. 1

C'est à l'âge de dix-neuf ans que Pierre Guérin se présenta aux épreuves du concours pour le Grand Prix de Peinture, organisé par l'Académie en avril 1793, quelques mois à peine avant sa dissolution. Le sujet, imposé, était la mort de Brutus. Plus exactement, l'intitulé indiquait *Collatin recevant aux portes de Rome le corps de Brutus*¹.

Ce choix est avant tout politique. En effet, face aux menaces qui pèsent sur leur institution, les partisans de l'Académie ont voulu montrer leur soutien à la République et à ses valeurs. Pour les républicains convaincus du comitè, parmi lesquels figurait David, le personnage de Lucius Junius Brutus, fondateur légendaire de la République romaine, semblait le plus approprié.

Car, à partir de 1792 et dès l'instauration de la République, « les révolutionnaires articulèrent leurs fantasmes de fondation, de vengeance, de régénération, d'héroïsme et de sacrifice souvent à travers l'invocation des mânes de Brutus. Bien plus que n'importe quelle autre figure ancienne, il continua à être honoré au sein du complexe de l'allégorie républicaine »². Quant aux académiciens hostiles à la Révolution, représenter la mort de Brutus permettait de suggérer la mort de la République.

Or, qui d'autre que Brutus pouvait mieux incarner la République ?

Même si certains éléments du récit fondateur de la république à Rome, transmis par les historiens de l'antiquité, s'apparentent à la légende, la tradition littéraire, reposant notamment sur le récit de Tite-Live³, veut que Sextus, le fils du roi Tarquin le Superbe, ait violé la vertueuse Lucrèce, femme de Tarquin Collatin et soeur de Brutus. Ne supportant pas ce déshonneur, Lucrèce se donna la mort en s'enfonçant un couteau dans le coeur en présence de son époux, assisté de Brutus et de Publius Valerius⁴. Sous l'impulsion de Brutus se produit alors un soulèvement du peuple contre la tyrannie : le roi et sa famille sont contraints à l'exil, Brutus et Collatin deviennent les premiers consuls du nouveau régime en 509 av. J.-C.

* Toutes les traductions des auteurs anciens sont celles de la Collection des Universités de France.

¹ Le registre de l'Académie précise que « le moment choisi est celui où son corps, porté par les chevaliers romains, est reçu par les consuls et le Sénat, hors des portes de Rome ». C'est dans l'*Histoire romaine* de Rollin que le comitè, formé d'officiers, de professeurs et d'adjoints, tira le sujet. Sur la jeunesse de Pierre Guérin, sa présentation au concours de 1793 et les particularités de celui-ci, voir Bottineau 1989, p.300-301 et 308 ; Bottineau & Foucart-Walter 2004, n°241 p.21 et 59-60.

² Bordes 1998, p. 374.

³ Tite-Live, *Ab Vrbe condita*, I, 56, 4-60. Ce récit est repris de manière plus ou moins étendue dans de nombreux textes historiques : cf. Valère-Maxime 6, 1, 1 ; Florus 1, 1 (1, 7), 11 ; Eutrope 1, 8, 2 ; *De uiris illustribus* 8, 5, 9, 1-4 ; Plutarque, *Vie de Publicola* 1, 3 ; Dion Cassius fr. 2, 11- 19.

⁴ Publius Valerius, surnommé Publicola, sera nommé comme consul à la place de Tarquin Collatin, dont le nom rappelait le règne des Tarquins.

Le récit de Tite-Live fait de Brutus le père fondateur de la toute jeune République romaine⁵. Mieux encore : ce nouveau régime, appelé République, les Romains le nommaient *Libertas*, « Liberté », par opposition à la tyrannie royale (*regnum*)⁶, si bien que, pour les Romains, au nom de Brutus est associée la notion de liberté⁷.

Souvenir de son rôle essentiel, sa statue s'élève sur le Capitole, à côté de celle des sept rois⁸. Or, en février 1793, c'est à la demande de David que ses collègues de la Convention placèrent les bustes de Brutus et de Lepeletier dans la salle des séances.

C'est donc une même célébration des grands hommes que le néoclassicisme recherche, en faisant revivre les grandes figures de l'Antiquité : les « alternances de ténèbres et de lumières, de déclin et de renouveau, qui ont rythmé l'histoire de l'Europe latine depuis la fin de l'Empire romain, ont toutes eu en commun, jusqu'au XVIIIème siècle, de se définir par rapport à l'Antique, forme et norme d'autorité, d'autonomie, de grandeur, de vigueur. Le « néoclassicisme » du XVIIIème siècle n'est pas une « Renaissance » de plus. Il clôt le cycle des Renaissances (...). En d'autres termes, le néoclassicisme de la période 1750-1815 aura été le dernier « recours à l'Antique » et à l'idée antique de grandeur de l'homme auquel l'Europe chrétienne ait procédé pour aller de l'avant »⁹.

Car c'est bien à la représentation de l'homme comme héros que renvoie la geste de Brutus¹⁰ et, plus encore, sa mort. Brutus périt en effet lors de la bataille de la forêt Arsia, bataille particulièrement sanglante, la première que la jeune république dut mener pour contrer les tentatives de restauration du tyran déchu.

Le récit de Tite-Live met en avant la bravoure de Brutus qui s'entre-tue avec un des fils du roi Tarquin¹¹ : « Aussi les deux cités fournirent-elles deux armées à Tarquin pour reconquérir son trône et châtier par les armes les Romains. À la suite de cette invasion, les consuls s'avancent contre l'ennemi. Valérius fait marcher l'infanterie en bataillon carré ; Brutus prit les devants en éclaireur avec la cavalerie. De même la cavalerie précédait la colonne ennemie, sous le commandement d'Arruns Tarquin, fils du roi ; le roi suivait avec son infanterie. Quand Arruns devina de loin à ses licteurs la présence d'un consul, et qu'en

⁵ Voir Briquel 2007, p. 284. L'auteur établit en particulier un parallélisme entre le récit de la naissance de la république à Rome et l'archétype indo-européen fondé sur la bataille décisive, opposant les forces du bien et les forces du mal et aboutissant à l'anéantissement du monde actuel et à l'émergence d'un monde nouveau. Consulter sur ce point p. 327-332.

⁶ Hinard 1992, p. 13.

⁷ Cicéron, dans son ouvrage *De la république* 2, 46, affirme clairement que c'est Brutus qui « débarrassa ses concitoyens du joug injuste de ce cruel esclavage » qu'était la tyrannie de Tarquin le Superbe. Voir également Sénèque, *Consolation à Marcia* 16, 2 ; Valère-Maxime 5, 8, 1 ; *Rhétorique à Herennius* 4, 66.

⁸ Dion Cassius 43, 45. Il existe cependant une autre interprétation qui voit dans cette statue celle de Titus Tatius, collègue sabin de Romulus.

⁹ Fumaroli 2010, p. 23.

¹⁰ Un autre moment fort de son histoire se rapporte au châtement exemplaire que Brutus infligea à ses deux fils, impliqués dans une conspiration visant à renverser la jeune république pour rétablir la monarchie. La raison d'État obligea Brutus à condamner à mort ses enfants. Au dévouement patriotique et à l'idéal de la liberté s'ajoute l'idéal de justice. Voir Tite-Live, *Ab Vrbe condita* 2, 3 – 5 ; Denys d'Halicarnasse 5, 3 – 13, 1 ; Plutarque, *Vie de Publicola* 3-7. C'est souvent cet épisode que les peintres ont représenté. Voir notamment le *Brutus* de David (1789) ou *Brutus condamnant ses fils à mort* de Lethière (1788). L'épisode illustre le dilemme moral, tragique et politique qui agita Brutus. Plutarque rapporte en effet qu'au moment du châtement « personne ne put regarder ni supporter ce spectacle ; Brutus seul, dit-on, n'en détourna pas les yeux, et aucune pitié n'altéra la colère et la sévérité empreintes sur son visage. Il regarda d'un œil farouche le supplice de ses enfants jusqu'à ce que les licteurs, les ayant étendus par terre, leur eurent tranché la tête à coups de hache » (*Vie de Publicola* 6, 4).

¹¹ Même récit chez Denys d'Halicarnasse (5, 14, 1 – 15, 4) et Plutarque (*Vie de Publicola* 9, 1-8).

s'approchant il distingua sans ambiguïté les traits mêmes de Brutus, tout brûlant de colère, il s'écria : « Le voilà, celui qui nous a jetés en exil hors de notre patrie. Et c'est lui, oui, qui, paré de nos insignes, s'avance plein d'orgueil. Dieux vengeurs des rois, assistez-moi ! » Il donne de l'épéon à son cheval et, dans sa fureur, pique droit vers le consul. Brutus se sentit menacé ; mais les généraux d'alors se faisaient un point d'honneur de payer de leur personne : il s'empresse donc d'accepter le combat. Tel fut l'acharnement des deux combattants et leur désir d'atteindre l'adversaire, sans songer à se couvrir eux-mêmes, que chacun d'eux fut percé par le coup de l'autre à travers son bouclier et qu'ils tombèrent de cheval cloués l'un à l'autre par leurs deux lances et blessés à mort »¹². Traits d'héroïsme et action patriotique caractérisent le héros prêt à mourir pour la cité et la liberté.

C'est en fonction de cet idéal que le jury du concours se prononça en faveur du tableau de Fulchran-Jean Harriet¹³, un élève de David, qui prit le parti de nier la disparition du héros, « de ressusciter le corps héroïque du martyr, suivant l'exemple du *Marat* peint par David à l'automne 1793 »¹⁴. Il lui conserva en effet toute sa puissance corporelle.

Le procès-verbal des séances du jury des Arts nommé par la Convention¹⁵ – son jugement n'eut lieu qu'en février 1794 – montre l'importance qui fut accordée à la manière de représenter le corps de Brutus mort et le débat qu'il suscita.

Alors que Guérin a représenté un corps pathétique qui avait été exposé durant plusieurs jours à la chaleur du soleil sur le chemin vers Rome, un cadavre ordinaire en somme (Fig. 1)¹⁶, la majorité des membres du jury eurent « peine à reconnaître le corps du premier héros de la liberté romaine ». Le corps de son Brutus fut qualifié de « maigre et presque livide », de « cadavre disloqué ». On ne reconnut pas dans ce corps l'image qu'on avait « d'un homme libre qui vient de mourir pour son pays » comme le relève aussi le compte rendu des séances publiées par A. Détournelle¹⁷. Trois jurés seulement sur cinquante se prononcèrent en faveur du tableau de Guérin. Or, selon Ph. Bordes, dans le jury de 1793, « il existait une attente – c'est-à-dire des aprioris d'ordre esthétique et politique – et des codes de reconnaissance bien déterminés »¹⁸.

Si la puissance corporelle du Brutus de Harriet rassurait les membres du jury, le corps peint par Guérin les inquiétait : car « Guérin peint le crépuscule des dieux romains que s'étaient donnés les révolutionnaires : l'*éthos* républicain qui s'infléchit en *pathos*. On retrouve le fantasme homosocial de la fraternité dans l'épreuve, présent dans *Le serment des Horaces* et *La mort de Socrate* de David et, à travers les Grands Prix, dans l'enseignement académique

¹² Tite-Live, *Ab Vrbe condita* 2, 6, 5 – 9.

¹³ Le tableau de Harriet n'est pas connu, mais la précision des commentaires des membres du jury des Arts en donne une idée précise.

¹⁴ Bordes 1998, p. 375.

¹⁵ Le procès-verbal des séances du jury des Arts pour le Grand prix de peinture est reproduit dans Bordes 1996, p. 119-139.

¹⁶ Le tableau se trouve au musée de la Révolution française à Vizille (Isère). Sur les circonstances de la réapparition du tableau en 1991, voir Bottineau 1993, p.53 ; Bottineau & Foucart-Walter 2004, n°241 p.21 et 59-60.

¹⁷ Le compte rendu d'A. Détournelle pour le *Journal de la société républicaine des arts* complète le procès-verbal des séances du jury. Il figure également dans Bordes 1996, p. 140-142.

¹⁸ Bordes 1996, p. 66.

des années 1780. Mais chez Guérin cet idéal se décompose, à l'instar du corps de Brutus : bouleversés par la mort du père, ses Romains s'affolent comme des pleureuses hystériques »¹⁹.

Aussi une censure esthétique se greffa-t-elle sur la censure politique. On recommanda au jeune peintre, trop ardent « élève de la nature », d'étudier l'Antique et on l'incita « à nourrir, à agrandir ses formes »²⁰. Guérin a su tirer parti de ces reproches, comme le montrera la suite de sa carrière.

La mort de Caton d'Utique, Grand Prix, 1797 (Cat. 21) Fig. 2-4

En 1797, Guérin remporta à vingt-trois ans l'un des trois Grands Prix, accordés exceptionnellement cette année-là au concours de Peinture, après une interruption de quatre ans. R. Michel souligne que « ce rétablissement s'inscrit dans le *retour à l'ordre* qui caractérise la politique des arts du nouveau régime, et dont la création de l'Institut, dès 1795, est le symbole »²¹. Les deux autres lauréats furent Pierre Bouillon de l'atelier de Monsiau et Louis-André-Gabriel Bouchet de l'atelier de David. Le second Grand Prix fut accordé à Louis Hersent.

Dans sa volonté de régénération par l'histoire, l'école française privilégie la grande peinture d'histoire avec un regain d'intérêt pour la célébration des grands hommes, dont les héros grecs et romains servent de références²². Dès 1747, dans sa dénonciation de la décadence de l'école française, le critique d'art La Font de Saint-Yenne avait soutenu en effet que le peintre d'histoire devait « concevoir ses sujets d'une manière forte et sublime : lui seul peut former des Héros à la postérité, par les grandes actions et les vertus des hommes célèbres qu'il présente à leurs yeux »²³. C'est pourquoi, si l'époque des Lumières conduisit les artistes « à réinvestir le champ des idées par la méditation des vertus des grands hommes de l'Antiquité, la Révolution les mit en prise directe avec l'action politique (...). [Ainsi] peintres et sculpteurs n'en continuèrent pas moins d'interroger le passé antique pour éclairer le présent, et tentèrent, à mesure que la Révolution les éprouvait, de proposer une méditation morale ou philosophique sur le sens de l'Histoire »²⁴.

La mort de Caton, sujet de l'épreuve du Grand Prix de Rome en 1797, illustre parfaitement ce dessein. Le libellé officiel, extrait des *Vies* de Plutarque, précise le texte à illustrer : « Mais dès que Caton, revenant à lui, reprit connaissance, il repoussa le médecin et arracha de ses mains ses entrailles en rouvrant la blessure ; il expira »²⁵.

¹⁹ Bordes 1996, p. 67.

²⁰ Procès-verbal des séances du jury des Arts dans Bordes 1996, p. 130.

²¹ Michel 1989, p. 115.

²² Cf. Leribault 2010, p. 368-369.

²³ La Font de Saint-Yenne 1747, p. 47. Dans sa critique du Salon de 1753, le même auteur précise : « Si la peinture (...) doit être encore une école des mœurs, et un orateur muet qui nous persuade [de] la vertu et [des] grandes actions, ne devons-nous pas employer toute l'activité de notre esprit à démêler dans l'histoire les traits les plus pathétiques, les plus frappants et les plus susceptibles de ces expressions animées, qui portent dans l'âme le feu et le mouvement, qui l'élèvent au-dessus des sens et la rappellent à sa dignité primitive par des exemples d'humanité, de générosité, de grandeur de courage, de mépris des dangers et même de la vie, d'un zèle passionné pour l'honneur et le salut de sa patrie (...) ». Se reporter à Leribault 2010, p. 418-421.

²⁴ Korchane 2016, p. 13.

²⁵ Plutarque, *Vie de Caton le Jeune*, 70, 10.

Caton le Jeune (95-46 av. J.-C.), appelé aussi Caton d'Utique en raison du lieu de son célèbre suicide, était l'arrière-petit-fils de Caton l'Ancien, le Censeur, dont Plutarque a composé également la biographie.

Caton le Jeune montra très tôt une âme ferme et courageuse. Amené à quatorze ans au palais de Sylla où il aperçut les têtes sanglantes des proscrits, il demanda un poignard afin d'affranchir Rome de son tyran²⁶. Après de solides études, notamment auprès d'Antipater de Tyr le stoïcien, il parcourut les degrés du *cursus honorum* et se consacra aux affaires de l'État. Épris de justice et de rigueur, il persuada le Sénat d'exécuter les complices de Catilina en 63 av. J.-C. et il fut le principal adversaire du premier triumvirat de César, Pompée et Crassus.

Sénateur romain, philosophe et stoïcien, Caton était un homme d'une intégrité absolue, comme en témoigne le portrait que fait de lui Salluste : « Caton, lui, avait le goût de la modération, du devoir, et par-dessus tout, de l'austérité. Il ne luttait pas de richesse avec le riche, ni d'intrigue avec l'intrigant, mais de courage avec le brave, de réserve avec le modeste, d'intégrité avec l'honnête homme. À l'apparence de l'homme de bien, il préférait la réalité ; aussi moins il recherchait la gloire, plus elle s'attachait à lui »²⁷.

Son attachement aux traditions romaines et la volonté d'imiter la vertu de son arrière-grand-père le poussèrent à soutenir le parti sénatorial et à épouser la cause républicaine. Lorsqu'éclate la guerre civile opposant César et Pompée en 49 av. J.-C., Caton, ardent défenseur de la République, se range aux côtés de Pompée²⁸. À la nouvelle de la défaite de Pharsale en 48 av. J.-C., il rassemble les débris de l'armée républicaine et se rend en Afrique, où sa marche autour du golfe de la Grande Syrte devint un exploit d'endurance célèbre.

C'est à Utique (près de l'actuelle Tunis) qu'il apprend la mort de Pompée, puis la victoire de César sur le parti sénatorial à Thapsus le 6 avril 46. Toute l'Afrique, à l'exception d'Utique, se rend à César. Après avoir donné à tous ceux qui le désiraient les moyens de partir, Caton, ne voulant pas « survivre à la liberté », décide de se suicider après avoir passé la nuit à relire le *Phédon* de Platon, qui traite de l'immortalité de l'âme. Il s'agit là d'un exemple de suicide glorieux dans l'Antiquité. En effet, Caton n'a pas voulu survivre au triomphe de César, mais il a choisi de mourir en homme libre²⁹.

Aux yeux des Romains, le suicide de Caton fut considéré comme le parfait exemple d'une liberté intégrale, « comme l'acte noble par excellence, en vertu de la qualité du sujet et du but poursuivi, où le *decorum* est observé et la *dignitas* respectée »³⁰. Sénèque, dans le *De Providentia*, s'exclame : « Je ne vois pas, en vérité, ce que Jupiter, s'il daigne s'intéresser à notre terre, peut y trouver de plus beau à contempler qu'un Caton, qui, malgré l'écrasement réitéré de son parti, demeure debout, inébranlable, au milieu de l'effondrement de la république : 'Que le monde, dit-il, se courbe sous la loi d'un despote, que ses légions bloquent la terre, ses flottes les mers, que les milices césariennes assiègent nos portes, Caton sait par où s'évader : son bras suffit à lui ouvrir la route de la liberté' »³¹. Plutarque, à la fin de son récit, rapporte le mot de César lorsqu'il apprit le suicide de Caton : « Caton, je t'envie ta mort car

²⁶ Plutarque, *Vie de Caton le Jeune*, 3, 3-7.

²⁷ Salluste, *Catilina*, 54, 5-6. Voir aussi le portrait que dresse de lui Cicéron dans le *Pro Murena*, 28, 58 : « J'en viens maintenant à M. Caton qui donne à toute l'accusation son fondement et sa vigueur. En dépit de la gravité et de la force de son accusation, son autorité est pour moi bien plus redoutable que ses imputations. S'agissant d'un tel accusateur, juges, je demanderai en grâce tout d'abord que son mérite, que sa qualité de tribun désigné, que l'éclat et la dignité de toute sa vie ne portent en rien préjudice à Murena et enfin que celui-ci ne soit pas le seul à souffrir de tant d'avantages que M. Caton n'a acquis que pour pouvoir être utile au grand nombre ».

²⁸ Il reste que la cause que défend Caton est perdue, comme l'indique Lucain dans un célèbre vers de la *Pharsale* : « La cause du vainqueur plut aux dieux, mais celle du vaincu à Caton » (I, 128).

²⁹ Bottineau & Foucart-Walter 2006, p. 11.

³⁰ Grisé 1982, p. 202.

³¹ Sénèque, *De Providentia*, II, 9-10.

toi, tu m'as envié ton salut »³². Lucain, dans son épopée historique la *Pharsale*, admire lui aussi Caton, véritable héros de la liberté. Car, « c'est précisément pour demeurer fidèle à la communauté que Caton va mourir, c'est pour servir jusqu'au sacrifice la cité, les lois, les libertés. C'est au nom de ces libertés publiques qu'il a combattu, mais César est vainqueur, et les libertés vont mourir (...). Caton sait bien que son vainqueur serait prêt à lui faire grâce, à lui donner la vie, pour peu qu'il la lui demandât. Mais c'est cet aveu qu'il refuse »³³.

Choisir le personnage de Caton le Jeune comme sujet du Grand Prix de Peinture en 1797 est hautement symbolique. C'est plus exactement, comme l'analyse R. Michel, « promouvoir un héros de circonstance : un républicain convaincu, qui refuse la dictature, un tenant de la loi contre la force, un partisan de la morale contre la politique, un adepte des principes contre la Fortune »³⁴. En réalité, l'exemplarité de Caton tient à son légalisme. Ainsi, « l'apologie obstinée d'un ordre légal paraît opportune – c'est un euphémisme – après la Terreur »³⁵.

Le récit de Plutarque décrit en détail le suicide de Caton³⁶. Après avoir dîné en nombreuse compagnie, Caton congédia les convives, ne gardant avec lui que quelques amis fidèles. Il se retira dans sa chambre et, couché, se mit à lire le *Phédon*, dialogue de Platon. Ne voyant pas son épée, que son fils avait pris soin d'enlever, il demanda à ses esclaves de la lui apporter. Puis, s'emportant parce que personne ne le faisait, il frappa l'un des esclaves d'un violent coup de poing et dit qu'« il était livré tout nu à l'ennemi par son fils et ses esclaves »³⁷. Le fils de Caton sortit de la pièce en versant des larmes, alors que les philosophes Apollonide et Démétrios se laissèrent convaincre et firent apporter l'arme que Caton réclamait : « Il la prit, la tira du fourreau et l'examina, puis, voyant que la pointe était droite et le tranchant intact, il dit : ' Maintenant je m'appartiens ' »³⁸.

L'ayant placée près de lui, il reprit son livre qu'il lut deux fois en entier, puis s'endormit profondément. Au milieu de la nuit, il fit appeler deux de ses affranchis, son médecin Cléanthe et son conseiller Butas qu'il envoya vers la mer, afin de s'assurer que ses hommes avaient pu fuir et que personne n'avait besoin d'aide. Pendant ce temps, il se fit bander la main qu'il s'était blessée en châtiant son esclave. Après le retour de Butas, Caton se retira seul dans sa chambre et fit mine de se recoucher. Mais dès que son ami fut sorti, il dégaina son épée et se porta un coup sous la poitrine. Or sa main blessée ne lui permit pas de frapper avec suffisamment de force : « Il tomba du lit, agonisant, et fit du bruit en renversant un tableau placé près de lui, sur lequel il traçait des figures géométriques. Les serviteurs entendirent et poussèrent des cris ; immédiatement le fils de Caton et ses amis entrèrent dans la chambre. En l'apercevant tout ensanglanté, avec presque toutes les entrailles sorties du corps, mais encore vivant et voyant, ils furent tous saisis d'horreur. Le médecin s'approcha, et constatant que les intestins restaient intacts, il entreprit de les remettre en place et de recoudre la plaie. Mais dès que Caton, revenant à lui, reprit connaissance, il repoussa le médecin et arracha de ses mains ses entrailles en rouvrant la blessure ; il expira »³⁹.

Les trois oeuvres qui furent primées au concours s'inspirent toutes de la *Mort de Germanicus* de Poussin : « Fidèles à l'esthétique néo-classique, les compositions se détachent en frise sur un arrière-plan très dépouillé : un mur presque totalement nu chez Guérin,

³² Plutarque, *Vie de Caton le Jeune*, 72, 2.

³³ Pinguet 1984, p. 11.

³⁴ Michel 1989, p. 116.

³⁵ *Ibid.*, loc. cit.

³⁶ Plutarque, *Vie de Caton le Jeune*, 68-70.

³⁷ *Ibid.*, 68, 5.

³⁸ *Ibid.*, 70, 1-2.

³⁹ *Ibid.*, 70, 8-10.

simplement orné par les armes du personnage principal, rappel de son passé glorieux »⁴⁰. Le glaive, au pied du lit, est l'arme du suicide et donc pour Caton, stoïcien, l'instrument de la liberté. R. Michel souligne à juste titre que « le choix du glaive est un choix *civique*. C'est l'arme du soldat, et donc du citoyen »⁴¹.

Mais ce qui distingue les trois tableaux primés, ce sont les expressions données aux personnages. En effet, « l'hommage au vertueux adversaire de la dictature césarienne, qui ne voulut pas survivre à la défaite de ses idéaux, permit à Guérin de donner libre cours à son goût pour le pathétique »⁴², déjà présent dans *La mort de Brutus*, présenté au concours du Grand prix de Rome en 1793.

Ayant parfaitement compris le jugement négatif que le jury avait porté sur le corps pathétique de Brutus, Guérin a su donner une expression de souffrance atroce au corps puissant de Caton, que le peintre a représenté dans l'attitude du Laocoon, archétype de la souffrance dans l'Antiquité, et du *Milon de Croton* de Puget. Toutes les nuances du pathétique se laissent percevoir dans les gestes, les attitudes et les expressions du visage du fils de Caton, des amis et du médecin qui, se précipitant dans la chambre, furent tous, « saisis d'horreur » ; le dessin préparatoire, conservé au Louvre (Cat. 21/3), permet de bien les saisir⁴³. R. Michel voit ainsi dans la diversité des attitudes des personnages représentés la maîtrise du peintre : « Guérin, bon élève, multiplie les *citations* des maîtres. Poussin : le médecin Cléanthe, dont la barbe, le turban, le drapé, vaguement orientaux, suggèrent la profession, démarque le pharisien de la *Femme adultère* (Louvre), qui dialogue du geste avec le Christ. Greuze : le jeune Caton, qui se précipite vers son père, se souvient du patriarche irascible maudissant le *Fils ingrat* (Louvre). David : l'ami qui se penche vers Caton mime le geste du soldat dans le *Bélisaire* (Lille). Drouais : l'autre ami qui, d'un pan de son manteau, soustrait la scène à sa vue consternée, s'inspire du soldat cimbrique que détourne du crime, dans le *Marius à Minturnes* (Louvre), la vision du héros. Son attitude se réfère encore au soldat de Poussin dans le *Jugement de Salomon* (Louvre). Ce système de références fait du peintre un épigone talentueux de l'atelier davidien... où il n'étudia jamais »⁴⁴. Une si grande maîtrise et un si grand talent allaient bientôt pouvoir s'exprimer pleinement dans *Le Retour de Marcus Sextus*.

***Le Retour de Marcus Sextus*, Salon de 1799 (Cat. 59), Fig. 5**

Présenté au salon de 1799⁴⁵, le *Retour de Marcus Sextus* est le tableau qui apporta la célébrité à Pierre Guérin, âgé alors de vingt-cinq ans. Il fut en effet unanimement salué par la critique⁴⁶ et suivi d'un triomphe pour son auteur dans tout Paris.

Il est vrai que l'idée initiale de Guérin était de peindre un *Retour de Bélisaire dans sa famille* (Cat. 17)⁴⁷, inspiré par le *Bélisaire* de David (1781) et celui de Gérard (1795)⁴⁸. Le

⁴⁰ Grunhech 1986, p. 64.

⁴¹ Michel 1989, p. 116. Pour une analyse précise du décor et des accessoires, se reporter à l'excellente présentation de Michel 1989, p. 116.

⁴² Bordes 1996, p. 105.

⁴³ Sur le dessin préparatoire à *La Mort de Caton* et sa relation au tableau, voir Bottineau 1980, p.108-109 et fig.4 ; *ead.* 1989, p.302 et 305-306, fig. 12 ; *ead.* 1992, p.1 fig.3 ; Bottineau & Foucart-Walter 2006, n°6 p.11-12 et 41.

⁴⁴ Michel 1989, p. 117.

⁴⁵ Sur le salon de 1799, consulter Heim 1989 *et al.*, p. 69-70.

⁴⁶ Sur l'histoire de son succès dès sa présentation au Salon, consulter Bottineau 1993, p. 41-45.

peintre aurait même dit à propos de Marcus Sextus : « C'est Bélisaire à qui j'ai ouvert les yeux »⁴⁹.

Le succès de l'oeuvre tient autant à son audace formelle, à sa force expressive qu'à ses résonances politiques. La notice du livret, rédigée par Guérin, indique plus précisément : « Marcus Sextus de retour dans sa famille après les proscriptions de Sylla trouve sa fille en pleurs auprès de sa femme expirée ».

Le personnage de Marcus Sextus est imaginaire ; son histoire l'est également, comme le souligne Ph. Bordes : « Marcus Sextus est un proscrit fictif, que ni ses actions, ni ses mérites, ni même ses malheurs supposés au temps des persécutions de Sylla, ne distinguent. Malgré sa prestance héroïque, il s'agit d'un homme ordinaire qui habituellement trouve sa place dans la peinture de genre et non dans la peinture d'histoire »⁵⁰. Or, en raison de l'actualité, aux yeux des contemporains, Marcus Sextus représentait les victimes de la Terreur. Aussi, comme l'indique J. Bottineau, le tableau de Guérin « devint-il l'expression symbolique du malheur de tant de familles » en France, car on y a vu une allusion au retour des émigrés⁵¹. Un chroniqueur du *Bulletin de l'Europe* du 17 octobre 1799 en fit une interprétation explicite : « C'est moins l'ouvrage d'un artiste que notre propre histoire écrite sur la toile que nous devons chercher et lire avec attention. On a dit que la tragédie était une expérience faite sur le coeur humain (...). Le tableau de Marcus Sextus est-il une expérience faite sur tous les coeurs français qui ont été battus des orages de la Révolution ? Qu'importent des noms romains et des costumes antiques ? Le malheur ne rapproche-t-il pas les lieux et les distances ? (...) Que de pères se retrouvent dans Sextus ? Que de mères dans son épouse ? D'enfants dans sa fille ! (...) Nous avons tous été associés à ce drame funèbre qui a pour titre la proscription. Il n'est pas un coin de France où le tableau de Guérin ne réveillât des souvenirs, ne rouvrit des cicatrices, ne ranimât des cendres au fond des tombeaux »⁵².

Car la mention des proscriptions de Sylla, « double de Robespierre dans la mythographie de la Terreur »⁵³, fait allusion non seulement à une période terrible, mais aussi aux malheurs endurés par des familles entières⁵⁴.

À Rome, les proscriptions se réfèrent à l'époque républicaine⁵⁵. Il y eut en réalité deux proscriptions, d'autant plus souvent amalgamées qu'elles se situent aux deux extrémités des guerres civiles : la première a été mise en place par Sylla en 82 av. J.-C. et la seconde fut employée par les Triumvirs Antoine, Lépide et Octave en 43-42 av. J.-C.

Le mot *proscriptio* désigne à Rome une affiche portant un texte de loi, l'*edictum*, qui exposait les motifs et les modalités de la proscription, suivi d'une liste de noms, ceux des

⁴⁷ En témoignent plusieurs lavis faits par Guérin sur le thème du retour de Bélisaire, qui figurent dans les catalogues de vente. Se reporter à Bottineau 1993, p. 45-46.

⁴⁸ Le thème de Bélisaire dans la peinture française du XVIII^e siècle a fait l'objet de nombreuses études. Nous renvoyons à la notice de Bottineau 1993, p. 44, note 19. Voir aussi Michel 1989, p. 105-108.

⁴⁹ *Journal de Paris* du 7 octobre 1799. Voir le document 5 du dossier présenté par Korchane 2016, p. 142. On trouvera dans l'article de Bottineau 1993, p. 41-53, la genèse et l'histoire du tableau.

⁵⁰ Bordes 1996, p. 110.

⁵¹ Bottineau 1993, p.45 et note 16 p.44. Voir aussi Korchane 2016, p. 13 : « Symbolisant une condition humaine éternellement aux prises avec les caprices de la fortune, la figure de l'exilé s'imposa ainsi comme une parabole du destin des Français ».

⁵² *Bulletin de l'Europe*, 1799 (17 octobre).

⁵³ Korchane 2016, p. 107.

⁵⁴ Des mesures autoritaires et répressives avaient été prises par le Directoire afin de réprimer toute velléité insurrectionnelle et neutraliser les ennemis intérieurs. Les insurgés étaient déportés, bannis à perpétuité, et leurs biens confisqués. La loi des otages en particulier, promulguée le 24 messidor an VII (12 juillet 1799) suscita une vive indignation, car elle rendait les familles d'émigrés et de rebelles, responsables des troubles qui se produiraient dans leurs communes. Cf. Bottineau 1993, p. 44- 45 et note 16 en particulier. Voir aussi Korchane 2016, p. 105-106.

⁵⁵ Hinard 1985 a consacré une étude complète aux proscriptions de la Rome républicaine.

personnages condamnés⁵⁶. Tous les auteurs anciens s'accordent pour dire que Sylla en fut l'inventeur⁵⁷. En effet, la première proscription fut décidée par Sylla, qui venait de s'emparer de Rome, et elle visait les partisans de Marius. C'était un moyen de se débarrasser de ses ennemis et d'acquérir des fonds.

F. Hinard estime que la publication de listes nominatives « correspond à une volonté raisonnée d'éliminer les ennemis de la cité et de terroriser les éventuels sympathisants plus qu'à un aveugle instinct de vengeance, et il est possible que la représentation traditionnelle d'un Sylla comme monstre de cruauté froide trouve ici son origine »⁵⁸.

D'après les auteurs anciens, il y eut plusieurs listes de proscription : « Sylla, quand il se fut mis à verser le sang, remplit la ville de meurtres sans nombre et sans fin. Beaucoup de gens furent tués pour satisfaire des haines personnelles, même quand Sylla lui-même n'avait rien à leur reprocher : il laissait faire pour complaire à son entourage. Un jeune homme, Gaius Metellus osa lui demander en plein Sénat : 'Quel sera le terme de ces maux ? Jusqu'où comptes-tu aller ? Pour quelle date devons-nous attendre la fin de ce qui se passe ?' Il ajouta : 'Nous ne te demandons pas de soustraire au châtement ceux que tu as résolu de faire mourir, mais de tirer d'incertitude ceux que tu as résolu de sauver'. Sylla répondit qu'il ne savait pas encore qui il épargnerait. 'Alors, reprit Metellus, indique-nous ceux que tu veux punir'. 'Je le ferai', dit Sylla (...). Quoi qu'il en soit, Sylla proscrivit aussitôt quatre-vingts personnes, sans en avoir référé à aucun magistrat. L'indignation générale ne l'empêcha pas d'en proscrire deux cent vingt autres le surlendemain, et autant le jour suivant »⁵⁹.

Plutarque ajoute que Sylla laissa ouverte la liste des proscriptions : « Dans un discours qu'il tint au peuple sur ce sujet, il déclara qu'il proscrivait tous ceux dont il se souvenait, et que ceux qu'il avait oubliés jusqu'à ce moment, il les proscrirait plus tard »⁶⁰. Ainsi, ce qui caractérise la proscription de Sylla, c'est l'aspect systématique de l'épuration et son ampleur⁶¹.

Mieux encore : le caractère effroyable des proscriptions tient à leur nature même. Car des primes étaient accordées aux dénonciateurs et des récompenses aux tueurs : « Celui qui touchait le plus était celui qui en avait tué le plus ; la récompense n'était pas plus grande pour la mort d'un ennemi que pour celle d'un citoyen ; chacun devenait le salaire de sa propre mort »⁶².

Beaucoup d'innocents furent tués⁶³. Mais le comble de l'injustice fut le châtement infligé aux héritiers des proscrits, qui furent privées non seulement de leurs biens, mais aussi de leurs droits civiques : « Les biens des proscrits furent vendus, les enfants dépouillés de la fortune de leurs parents étaient mêmes privés du droit de briguer les magistratures et, fait

⁵⁶ Cf. Florus II, 9, 14-25.

⁵⁷ Cf. Sénèque, *De Benef.* V, 16, 1 ; Appien, *B.C.* I, 95, 443 ; Velleius Paterculus, *Hist. Rom.* II, 28, 3 : « Il fut le premier –plût aux cieux qu'il eût été le dernier !– à donner l'exemple des proscriptions, de sorte que, dans la ville où, pour des insultes quelque peu vives, un jugement est rendu..., dans cette ville, une prime était payée officiellement pour l'assassinat d'un citoyen ».

⁵⁸ Hinard 1985, p. 54.

⁵⁹ Plutarque, *Sulla*, 31, 1-5.

⁶⁰ Plutarque, *Sulla*, 31, 6.

⁶¹ Appien, *B.C.* I, 95, 441 rapporte que Sylla en avait fait l'annonce au peuple romain : « Sylla de son côté réunit les Romains en assemblée et se répandit en propos dithyrambiques sur son propre compte ; après quoi il tint d'autres discours effrayants propres à répandre la terreur, ajoutant que, pour ce qui était du peuple, il le conduirait vers d'heureux changements, s'il lui obéissait, mais qu'il n'épargnerait aucun de ses ennemis, même tombés dans la plus profonde infortune ».

⁶² Velleius Paterculus, *Hist. rom.* II, 28, 3. Cf. également Appien, I, 95, 442 : « C'est lui en effet qui fut le premier, paraît-il, à proscrire ceux qu'il condamna à mort et à fixer des récompenses pour les tueurs, des primes pour les dénonciateurs et des châtements pour ceux qui tentaient de cacher les condamnés ».

⁶³ Cf. Plutarque, *Sulla*, 31, 7 : « Il proscrivait aussi ceux qui avaient accueilli et sauvé un proscrit et punissait de mort cet acte d'humanité, sans faire d'exception pour les frères, les fils ou les parents des personnes en cause ».

particulièrement révoltant, les fils des sénateurs supportaient les charges de leur ordre en même temps qu'ils en perdaient les prérogatives »⁶⁴.

Et lorsque Plutarque précise que les proscriptions de Sylla ne furent pas limitées à Rome, mais qu'elles s'étendirent à toute l'Italie, c'est pour mieux en déplorer le caractère inique⁶⁵ et sacrilège : « Ni sanctuaire d'un dieu, ni foyer d'un hôte, ni maison paternelle n'était à l'abri de la souillure des meurtres : on égorgeait les hommes auprès de leurs femmes et les enfants auprès de leurs mères. Le nombre de ceux qui furent tués par rancune ou par haine n'était rien en comparaison de ceux que l'on faisait mourir à cause de leurs richesses. On pouvait entendre dire aux exécuteurs : 'Celui-ci, c'est sa grande maison qui l'a tué ; celui-là, c'est son jardin ; cet autre, ses eaux thermales' »⁶⁶.

C'est pourquoi, dès l'Antiquité, au souvenir de Sylla est associée la terreur des proscriptions. Aussi l'allusion à la proscription de Sylla a-t-elle pu être utilisée pour provoquer compassion et indignation, comme le fait Cicéron dans la péroraison du *Pro Roscio* en évoquant la possibilité de voir en la condamnation de son client une deuxième proscription plus terrible encore que la première parce que dirigée contre les enfants des victimes⁶⁷ : « Si vous prenez la responsabilité d'une pareille entreprise, si vous offrez vos services pour la faire réussir, si vous siégez ici pour qu'on amène devant vous les enfants de ceux dont les biens ont été vendus : au nom des dieux immortels, prenez garde, juges, que par vos actes une nouvelle proscription ne paraisse commencer, et beaucoup plus cruelle. La première a été dirigée contre ceux qui ont été capables de prendre les armes ; et, cependant, le Sénat n'a pas voulu en assumer la responsabilité : il ne voulait pas qu'un acte qui dépasse la rigueur autorisée par les coutumes de nos ancêtres parût avoir la sanction du conseil public. Mais cette proscription qui concerne les fils des proscrits, qui s'étend jusqu'au berceau des petits enfants, privés encore de la parole, si par le jugement que vous allez rendre vous ne la rejetez pas loin de vous, vous ne la repoussez pas avec mépris, prenez garde, par les dieux immortels ! et songez à ce qu'il adviendrait de la République »⁶⁸.

S'inspirant de la tragédie, la composition de Guérin se concentre sur une scène intimiste d'où jaillit de manière intense la douleur, la colère et l'anéantissement d'un proscrit, sous les traits d'un vieux Romain exilé, qui trouve à son retour dans son foyer sa fille en pleurs et sa femme venant d'expirer⁶⁹. Le trait de génie de Guérin fut de conférer une grandeur antique à un proscrit commun, faisant de lui une allégorie des malheurs et des drames de l'immigration.

Énée et Didon, Salon de 1817 (Cat. 32), Fig. 33-37

Ce n'est qu'en décembre 1803 que Guérin partira à Rome comme pensionnaire de l'Académie de France. Il séjournera à la Villa Médicis de janvier 1804 à novembre 1805.

⁶⁴ Velleius Paterculus, *Hist. rom.* II, 28, 4.

⁶⁵ Plusieurs anecdotes se lisent chez Plutarque, *Sulla*, 31, 11-12, Diodore 38, 19 et Orose, *Histoires*, V, 21, 4.

⁶⁶ Plutarque, *Sulla*, 31, 9-10. Cf. également Appien, *B.C.* I, 96.

⁶⁷ Hinard 1985, p. 71. Sur la référence à la proscription de Sylla comme ressort pathétique dans le discours de Cicéron, consulter notamment p. 149-152.

⁶⁸ Cicéron, *Pro Roscio Amerino*, 153.

⁶⁹ Toutes les études portant sur le tableau de Guérin se sont intéressées plus particulièrement à l'attitude ainsi qu'à la tête de Marcus Sextus, et ont unanimement souligné l'expressivité remarquable du regard du proscrit. Consulter notamment Bottineau 1993, p. 48, note 37 ; Korchane 2016, p. 118-120.

L'idée de représenter *Énée racontant à Didon les malheurs de la ville de Troie* lui serait venue au cours de ses voyages à Naples en 1804 et 1805⁷⁰. Le témoignage du diplomate Pierre David le confirme : « Ce fut à Naples, auprès du tombeau de Virgile, que M. Guérin, relisant l'*Énéide*, conçut le dessein de puiser un sujet dans le plus bel épisode de ce poème »⁷¹.

Comme le rappelle T.W. Gaehtgens, Rome est devenue peu à peu « un pôle d'attraction pour les voyageurs savants ou cultivés dont le Grand Tour, à partir de l'Angleterre, de la France ou de l'Allemagne, comporte par principe un séjour dans la Ville éternelle et à Naples, site des découvertes antiques les plus spectaculaires »⁷². Rome est effectivement, avec Paris, l'une des deux grandes capitales de l'art européen : « C'est à Rome que les artistes achèvent leur éducation, c'est à Paris qu'ils deviennent vraiment célèbres »⁷³.

Si les premières compositions de Guérin relèvent d'un classicisme sévère mais expressif, une évolution s'amorce dès 1805 vers un style plus alangui et aimable qui caractérise notamment le tableau *Énée et Didon*⁷⁴, présenté au Salon de 1817 sous le numéro 399.

Le sujet n'a rien d'historique. Il se réfère à un passage précis de l'*Énéide* de Virgile⁷⁵. Répondant à la volonté de restauration morale voulue par l'empereur Auguste dès 29 av. J.-C., le poème de Virgile célèbre l'origine et le développement de l'empire romain. Son fondement repose sur la légende d'Énée, héros troyen qui survécut à la chute de Troie. Après de nombreuses pérégrinations, il fonda une colonie troyenne dans le Latium en Italie. Il devint par l'intermédiaire de son fils Iule (ou Ascagne) l'ancêtre de la *gens Iulia*⁷⁶ ainsi que le fondateur d'Albe la Longue et ultérieurement de Rome.

L'épisode de Didon se situe au livre II de l'*Énéide*. En effet, après avoir erré pendant les sept années consécutives à la chute de Troie et après avoir essuyé une tempête suscitée par la déesse Junon, ennemie de Troie et protectrice de Carthage, Énée et les navires rescapés atteignent la cote libyenne. Ils y sont accueillis avec bienveillance par Didon, la reine de Carthage, qui les invite dans sa demeure.

Au cours du banquet qui leur est offert, Didon demande à Énée de lui faire le récit de la chute de Troie et de ses propres épreuves : « Et cependant, reprenant cent fois l'entretien, l'infortunée Didon faisait durer la nuit, buvait un long amour, interrogeant de Priam, d'Hector sans se lasser, puis en quelles armes avait paru le fils de l'Aurore, puis les chevaux de Diomède, puis Achille et son poids dans la bataille. 'Mais plutôt, va, notre hôte, dit-elle, raconte-nous dès leurs premières origines les embûches des Danaens et le malheur des tiens et tes courses errantes ; car c'est maintenant la septième année qui t'emporte, et errant sur toutes les mers, sur toutes les eaux' »⁷⁷.

⁷⁰ Cf. Bottineau & Foucart 2006, p. 23. Le peintre fit deux voyages à Naples, l'un au printemps 1804 et l'autre en février 1805.

⁷¹ Le *Moniteur*, 22 décembre 1815, cité dans Bottineau & Foucart 2004, n° 234 p. 57- 58.

⁷² Gaehtgens 2010, p. 67.

⁷³ Fumaroli 2010, p. 31.

⁷⁴ Vilain 1974, p. 473.

⁷⁵ L'*Énéide*, épopée en douze livres, fut composé par Virgile durant les dix dernières années de sa vie, de 29 à 19 av. J.-C., date de sa mort.

⁷⁶ C'est précisément de la *gens Iulia* que César prétendait descendre.

⁷⁷ Virgile, *Énéide*, II, 748-756.

La reine de Carthage tombe amoureuse d'Énée selon la volonté de la déesse Vénus, mère d'Énée. En effet, craignant Junon, hostile à son fils⁷⁸, Vénus enlève Ascagne, le fils d'Énée, et le remplace auprès de Didon par son propre fils, l'Amour, qui a pris les traits d'Ascagne. Elle lui donne pour mission d'inspirer à Didon une passion violente pour le chef troyen : « Toi, pour une nuit seulement, prends adroitement l'apparence [de son fils] ; (...) Ainsi, lorsque Didon toute joyeuse te recevra dans ses bras au milieu des tables royales et des libations, quand elle t'embrassera et te donnera de tendres baisers, pourras-tu lui inspirer secrètement un feu, l'égarer de ton poison »⁷⁹.

Le tableau de Guérin ne représente pas la scène du banquet, mais se focalise sur le moment du récit d'Énée, ne gardant comme personnages que les plus importants : Énée, Didon, sa soeur Anna⁸⁰ et le dieu Amour sous les traits d'Ascagne.

Lors d'un de ses voyages à Naples auprès du tombeau de Virgile, Guérin aurait exécuté un croquis de la scène au crayon. En effet, le diplomate P. David rapporte dans un article du *Moniteur*⁸¹ que l'artiste « traça, dès le premier moment qu'il la conçut, un léger crayon de cette composition simple et noble où l'on voit la reine de Carthage, moins occupée des malheurs de Troie que du héros qui les raconte, et tenant dans ses bras, sous les traits d'Ascagne, le redoutable dieu qui doit la conduire à la mort par un chemin de fleurs »⁸².

De même que la composition, plus concentrée et bien ordonnée, les figures du tableau sont marquées d'une grande expressivité. Le corps de la reine, allongée sur son lit de repos, tendre et languissante, occupe la partie centrale. J. Bottineau et E. Foucart-Walter notent en particulier, à propos d'un dessin à la pierre noire, *Étude pour la tête de Didon* (Cat. 32/10), que Guérin « a su rendre sur le visage de Didon l'émotion que suscite dans son cœur la vue du jeune héros troyen ; elle ne l'écoute plus ; elle est tout au bonheur de sa présence »⁸³. Stendhal, dans son traité *De l'Amour*, donnait comme exemple de regard amoureux celui de Didon⁸⁴, représentée par Guérin.

Régine Utard

Sorbonne-Université, Édition, Interprétation et Traduction des Textes Anciens
EDITTA, F-75005, Paris, France

⁷⁸ La déesse Junon sait que Carthage est destinée à être détruite par un descendant de la race troyenne.

⁷⁹ Virgile, *Énéide*, II, 683-688.

⁸⁰ Après le récit d'Énée, Didon ne peut cesser de penser à lui et elle en fait confidence à sa sœur. Cf. Virgile, *Énéide*, IV, 1-11 : « Mais la reine depuis longtemps blessée d'un mal inguérissable nourrit sa plaie du sang de ses veines et se consume d'un feu caché. Sans cesse la valeur, sans cesse la noble ascendance du héros se représentent à son esprit ; traits du visage, paroles restent gravés dans son cœur et le mal dont elle souffre refuse à ses membres l'apaisement, le repos. Le lendemain, l'Aurore illuminait les terres du flambeau de Phébus, avait, à peine, au ciel dissipé l'ombre humide que, l'esprit égaré, elle s'adresse ainsi à sa sœur, son autre âme : 'Anna ma sœur, quelles visions nocturnes m'inquiètent et m'effraient ! Quel est ce nouvel hôte entré dans nos demeures ! Quelle assurance sur son front ; quelle force en son cœur et dans ses armes !' ».

⁸¹ *Le Moniteur*, 22 décembre 1815, cité dans Bottineau & Foucart 2004, p. 57.

⁸² Après le départ d'Énée, Didon, inconsolable, se donna la mort en s'immolant sur un bûcher.

⁸³ Bottineau & Foucart 2006, n° 30 p. 23 et 59.

⁸⁴ Stendhal, *De l'Amour*, chap. 27, 1822. Vilain 1974, p. 473, indique que l'esprit mièvre et les coloris acidulés du tableau de Guérin font penser au *Pygmalion et Galatée* de Girodet, présenté au Salon de 1819.

Bibliographie

Catalogues d'exposition

De David à Delacroix (1974) : *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830, Grand palais, 16 novembre 1974 – 3 février 1975* (P. Rosenberg, dir.), Paris.

L'Antiquité rêvée (2010) : *L'Antiquité rêvée, innovations et résistances au XVIIIème siècle, Paris, musée du Louvre 2 décembre 2010- 14 février 2011* (G. Faroult, C. Leribault et G. Scherf, dir.), Paris.

Figures de l'exil (2016) : *Figures de l'exil sous la Révolution : de Bélisaire à Marcus Sextus, Exposition, Vizille, Musée de la Révolution française, du 24 juin au 26 septembre 2016* (M. Korchane, dir.), Vizille.

Bordes, Ph. (1996) : *La mort de Brutus de Pierre-Narcisse Guérin*, Vizille, Musée de la Révolution française.

Bordes, Ph. (1998) : « Les mânes de Brutus : le roman noir de la vertu républicaine », in Ménard, M. et A. Duprat, dir. (1998), *Histoire, Images, Imaginaires (Fin XVème siècle – début XXème siècle)*, Université du Maine, p. 365-380.

Bottineau, J. (1980) : « Dessins de Pierre Guérin », *Études de la Revue du Louvre et des Musées de France*, p. 107-112.

Bottineau, J. (1989) : « La jeunesse de Pierre Guérin, Étude de quelques dessins », *Revue du Louvre et des Musées de France*, n° 5-6, p.300-309.

Bottineau, J. (1992) : « Pierre Guérin, peintre tragique », in Sérullaz, A. & J. Bottineau, « Guérin et Delacroix », *Le Petit journal des expositions*, n°236, Paris.

Bottineau, J. (1993) : « De Bélisaire à Marcus Sextus. Genèse et histoire d'un tableau de Pierre Guérin (1774-1833) », *Revue du Louvre et des Musées de France* 3, p. 41-53.

Bottineau, J. & E. Foucart-Walter (2004) : *L'Inventaire après décès de Pierre-Narcisse Guérin, Archives de l'Art Français*, Nouvelle période, XXXVII, Paris.

Bottineau, J. & E. Foucart-Walter (2006) : *Cahiers du dessin français, Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833)* 13, Paris.

Briquel, D. (2007) : *Mythe et Révolution. La fabrication d'un récit : la naissance de la république à Rome*, Bruxelles.

Bulletin de l'Europe du 17 octobre (1799) : « Observations sur le tableau de Marcus Sextus », transcription manuscrite, Paris, BnF, Cabinet des Estampes, XXI, pièce 575, p. 333-337.

Carcopino, J. (1942) : *Sylla ou la monarchie manquée*, Paris.

Fumaroli, M. (2010) : « Retour à l'Antique : la guerre des goûts dans l'Europe des Lumières », in *L'Antiquité rêvée* 2010, p. 23-55.

Gaehtgens, T.W. (2010) : « Classicisme et néoclassicisme à Rome, Londres et dans les pays germaniques », in *L'Antiquité rêvée* 2010, p. 65-77.

Grisé, Y. (1982) : *Le suicide dans la Rome antique*, Paris.

Grunchec, Ph. (1986) : *Les concours des Prix de Rome (1797-1863)*, tome I, Paris.

Heim, J.-F., C. Béraud et Ph. Heim (1989) : *Les salons de peinture de la Révolution française (1789-1799)*, Paris.

- Hinard, F. (1985) : *Les proscriptions de la Rome républicaine*, École française de Rome, Rome.
- Hinard, F. (1992) : *La République romaine*, Paris.
- Korchane, M. (2016) : « Introduction », in *Figures de l'exil* 2016, p.13-14 ; « L'ultime proscrit : l'invention de Marcus Sextus par Guérin », *ibid.*, p.105-127 ; « Dossier : le Retour de Marcus Sextus », *ibid.*, p.133-154.
- La Font de Saint-Yenne, E. (1747, éd. 2001) : *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, La Haye.
- Leribault, Ch. (2010) : « Néoclassicismes 1770-1790 », in *L'Antiquité rêvée* 2010, p. 368-369 ; « L'apologie de la Vertu », *ibid.*, p. 418-421.
- Michel, R. (1989) : *Le beau idéal ou l'art du concept*, Paris.
- Pinguet, M. (1984) : *La mort volontaire au Japon*, Paris, Gallimard.
- Vilain, J. (1974) : « Pierre-Narcisse Guérin », in *De David à Delacroix* 1974, p. 472-474.

Mots-Clés

Ascagne (Iule) – Appien – Bélisaire – Brutus – Caton le Jeune (ou Caton d'Utique) – David – Denys d'Halicarnasse – Didon – Drouais – Énée – Girodet – Greuze – Guérin – Harriet – Junon – Laocoon – Marcus Sextus – Milon de Crotone – Plutarque – Poussin – Publius Valerius (= Publicola) – Puget – Robespierre – Sénèque – Sylla – Tarquin le Superbe – Tite-Live – Velleius Paterculus – Vénus – Virgile