Philippe Bordes

La mort de Brutus

de Pierre-Narcisse Guérin

Publié à l'occasion de l'exposition
Lucius Junius Brutus
L'Antiquité et la Révolution française

Musée de la Révolution française

VIZILLE

1996

Le Musée de la Révolution française
est un service du Conseil Général de l'Isère.

Conseil Général
de l'Isère

Édité par le Musée
de la Révolution française,
B.P. 1753, 38220 Vizille.
Téléphone (33-04) 76 68 07 35.
Fax (33-04) 76 68 08 53.
Avec le soutien
du Ministère de la Culture,
Direction régionale
des Affaires culturelles
de Rhône-Alpes.

Édition

Maquette : Jean-Noël Duru
Caractère : A.Garamond
Papier : Royal impression mat 135 g
Format : 170 x 240 mm
Gravure & Impression : Imprimerie
des Deux-Ponts, Gières

Dépôt légal : juillet 1996.
ISBN : 2-909170-06-3

Exposition
28 juin-23 septembre 1996

Conception scientifique : Philippe Bordes
Coordination administrative
et technique : Alain Chevalier, conservateur
Communication : Sophie Barbaux
Secrétariat : Monique Ponce
Conception de l'aménagement :
Jean Bovier-Lapierre, architecte
Graphisme : Jean-Noël Duru
Agents techniques : Jean-Claude Guimet,
Gérald Thorant, Daniel Zucaro
Menuiserie : Christophe Gallo
Stores : Maurice Leportier
Peinture : Robert Pouchot
Electricité : Denis Dugand, Société Ratto
Transport : Lemoine-Pérignon Art

La projection du film consacré
au *Brutus* de Jacques-Louis David,
Le Sublime et la Férocité, réalisé par
Gilles Delavaud et Guy Cogeval en 1989,
a été rendue possible grâce à l'aimable
autorisation du Service culturel
du Musée du Louvre
que dirige Jean Galard.

Sommaire

Éloge de la bibliothèque du musée

en souvenir de Danièle Willemart

Formulée en 1983, la bonne idée de comprendre une bibliothèque sur l'art et l'histoire de la Révolution française comme élément majeur du projet de Vizille revient au Conseil scientifique du musée et à son président Michel Vovelle. L'élan initial fut donné par l'État, qui fit l'acquisition de la bibliothèque de l'historien Albert Soboul dans l'intention de la déposer au musée. Il s'agit d'un ensemble d'ouvrages fondamentaux, particulièrement riche en monographies locales et régionales, ainsi qu'en travaux d'histoire économique et sociale. Le legs généreux de Jacques Godechot est venu compléter ce noyau : ouvrages sur l'Italie, biographies et titres étrangers que le donateur recevait pour faire ses chroniques dans les *Annales historiques de la Révolution française*. Avec l'aide du Conseil régional de la Région Rhône-Alpes, le musée a pu acquérir les *Archives de la Révolution française*, une micro-édition de trente mille titres. Enfin, l'appui de l'État s'est manifesté lors de la création du fonds de documentation iconographique, grâce à une subvention de la commission du bicentenaire du CNRS présidée par Michel Vovelle, qui comprit avant tout le monde que les images de la Révolution deviendraient un chantier majeur de la recherche et plaida en faveur du projet de Vizille.

Le soutien apporté par la tutelle du musée, le Conseil Général de l'Isère, qui assume seul les charges de fonctionnement, est le plus important de tous. Il a permis le développement de plusieurs secteurs : en histoire, les études biographiques et celles sur des thèmes qui sont à la pointe de la recherche scientifique, comme la presse, la culture, les femmes, les idées... Ce soutien a également rendu possible la constitution d'un fonds patrimonial de livres et de brochures édités à l'époque de la Révolution. Les quelques imprimés en rapport avec le thème de Brutus qui sont exposés, dont certains fort rares, témoignent de sa diversité et de sa qualité. L'une des priorités est l'achat d'ouvrages illustrés susceptibles d'être intégrés aux expositions du musée, programme qui vient de recevoir une aide du Fonds régional d'acquisition pour les bibliothèques. Dans les années 1930, André Monglond prépara et édita à Grenoble son indispensable «bibliographie méthodique et descriptive des livres illustrés» de la France révolutionnaire et impériale. Ainsi, le fonds du musée forme avec celui de la bibliothèque municipale de Grenoble ayant inspiré Monglond, un ensemble sans pareil. Le fonds de Vizille, pourtant tout jeune, a été retenu parmi les institutions vénérables qui figurent dans la belle collection du *Patrimoine des bibliothèques de France* (1995).

Les crédits du Conseil Général ont également servi à constituer une bibliothèque sur l'art de la fin du XVIIIe siècle qui sans doute n'a pas d'équivalent en France. Les acquisitions de livres et de catalogues, anciens et modernes, se sont faites auprès de libraires à Grenoble, Lyon et Paris, mais aussi à Los Angeles, New York, Londres, York, Amsterdam, Utrecht et Florence. Des titres impossibles à trouver sont systématiquement microfichés, de même que certaines séries d'archives. Tous les ouvrages et articles mentionnés dans les notes

de l'étude sur Brutus, par exemple, se trouvent sous une forme ou une autre à la bibliothèque du musée, et, à l'exception des ouvrages anciens, en libre accès. On comprend pourquoi y travailler et explorer sans encombre des rayons aussi complets en histoire qu'en histoire de l'art est un bonheur. C'est un constat toujours bon à relever à une époque où la tentation populiste charrie dans son sillon la haine du savoir : la qualité d'un musée, depuis les indications qu'il fournit au public par les cartels placés à côté des œuvres jusqu'à sa conception générale, tient au savoir qui le nourrit et le dynamise. Au regard de cela, le Musée de la Révolution française est exemplaire.

Ces ressources et le confort de la consultation - la Maison des chercheurs pour l'hébergement, les équipements permettant de lire et de reproduire les microformes, l'abondante documentation thématique et icono-biographique - sont indéniablement les atouts qui actuellement prédominent. L'installation de la bibliothèque dans des locaux spécifiques, ainsi que l'informatisation et la mise en réseau avec les fonds grenoblois de la bibliothèque municipale, de la bibliothèque du nouveau musée et de la bibliothèque universitaire, sont programmées et sont des conditions nécessaires au développement futur.

Nécessaires, mais non suffisantes. D'évidence, une fréquentation soutenue de la bibliothèque passe par une collaboration étroite avec les universités et les centres de recherches français et étrangers. Comme le démontre l'exemple du musée de Péronne, une telle collaboration entre un musée et les universités n'est viable que portée par un programme de bourses d'études. De l'université, que je vais retrouver dans quelques mois, je m'efforcerai de mobiliser l'attention de mes étudiants sur Vizille et ses ressources, mais aussi de la communauté scientifique internationale. Paradoxalement, les étrangers connaissent probablement mieux le musée et ses fonds que les Français. Les collections du musée vont servir à la réalisation d'un CD-ROM sur la Révolution française piloté par deux universitaires américains pour un public anglophone. L'université de Londres (University College) signale un séjour d'étude et de recherche à Vizille dans son programme, afin de valoriser auprès des étudiants la maîtrise qu'elle offre sur la France et l'Angleterre *in the Age of Revolutions.*

L'époque est révolue, où se représenter comme un handicap rédhibitoire les seize kilomètres entre Vizille de Grenoble, où déplorer les six cents kilomètres entre Vizille et Paris avait un sens. Mais si l'inscription de la bibliothèque dans le paysage des institutions scientifiques de France doit être privilégiée, puisqu'il s'agit là de son environnement immédiat, l'horizon est plus ouvert que jamais. C'est un lieu commun de rappeler que les nouvelles communications rétrécissent la dimension de la planète. Les pôles de spécialisation du savoir, de plus en plus, émergent comme la réponse à un besoin global.

1. Les mânes de Brutus

Deux fois dans ses *Vies Parallèles*, Plutarque dépeint la figure du fondateur légendaire de la république romaine qui, à la suite du viol de Lucrèce par un des fils de Tarquin, chassa le tyran du trône. Il évoque Lucius Junius Brutus assez longuement dans la *Vie de Publicola*, et plus rapidement dans la *Vie de Marcus Brutus*, l'assassin de César et le descendant présumé du grand Brutus. Ce second passage permet à Plutarque d'opposer la raison, la culture, la douceur et la vertu du jeune à l'austérité, la dureté, la colère et la haine qui caractérisaient l'ancien. Recourant à une métaphore, il compare le naturel de Junius Brutus «aux épées de trop aigre trempe». Car à sa haine des tyrans, Brutus sacrifia même ses propres enfants. L'ambiguïté de cette caractérisation imprègne l'ensemble du passage qui ouvre la *Vie de Publicola*. Le dégoût de la sévérité de leur père n'aurait pas été étranger à la décision des fils de Brutus de trahir la république et de s'allier aux Tarquins déchus.

On sait depuis longtemps que les révolutionnaires français choisirent Brutus comme figure tutélaire de leurs élans patriotiques. Quel peut être l'intérêt de rouvrir le dossier en 1996 ? Il y a presque un quart de siècle, en 1972, l'historien d'art américain, Robert Herbert, consacra un livre tonique à *David, Voltaire, 'Brutus', and the French Revolution*. Son travail parut dans une collection intitulée *Art in context*, dont le principe, selon les éditeurs, était d'étudier une œuvre majeure par rapport aux cadres interprétatifs les plus pertinents, «stylistique, technique, littéraire, psychologique, religieux, social ou politique». S'agissant du *Brutus* de Jacques-Louis David, un tableau exposé au lendemain de la prise de la Bastille par un peintre qui liait volontiers son activité artistique à la vie publique, l'évocation du contexte politique s'imposait : le titre du livre se complétait par *«an essay in art and politics»*. Herbert examina brillamment la rencontre singulière entre l'œuvre de David et la Révolution, que symbolisait à ses yeux la représentation du *Brutus* de Voltaire du 19 novembre 1790 : devant une salle enthousiaste, le rideau tomba sur un dernier tableau dont la mise en scène imitait la composition de David. A juste titre, il expliqua les références incessantes des révolutionnaires au fondateur de la république romaine par un besoin de modèle et d'aiguillon, lorsque ceux-ci eurent l'audace d'imaginer une république française.

Les documents réunis par Herbert, ses analyses et ses arguments, jusqu'à l'organisation exemplaire de son étude, profitent souvent au présent travail et s'y retrouvent. Cependant, aujourd'hui cette histoire-là ne saurait être pleinement satisfaisante pour plusieurs raisons. Herbert présente les étapes successives dans l'élaboration de la composition de David et propose des sources ayant pu l'inspirer, mais il passe trop rapidement sur la question du sens de l'œuvre avant sa lecture au travers des événements de 1789. Le parallélisme entre le tableau et la Révolution est à cet égard trompeur : David avait envisagé de consacrer ses pinceaux à Brutus dès l'époque où il travaillait sur *Le serment des Horaces*. Le premier contexte du tableau se situe nettement en amont de la crise révolutionnaire. La connaissance de l'histoire politique et culturelle des années 1780, de même que l'appréciation des positions critiques de David durant cette période, ont beaucoup évolué depuis 1972. Herbert reprend à son compte le point de vue de Léopold Ettlinger (1967), développé dans un article important, et se range avec lui à l'idée de Jean Locquin (1912), selon laquelle David fut le représentant le plus talentueux de l'entreprise royale de régénération de la grande peinture. Selon Ettlinger, le peintre de *Brutus* voulait donner au public un drame moral et non une leçon politique : cette distinction, dont certains commentateurs continuent à faire grand cas, est pourtant un anachronisme.

Car la vertu à la fin du XVIIIe siècle est un concept politique. Dès l'avertissement de *L'Esprit des lois* (1748), Montesquieu avait semé le germe de cette idée forte : «Ce que j'appelle la vertu dans la république est l'amour de la patrie, c'est-à-dire l'amour de l'égalité. Ce n'est point une vertu morale, ni une vertu chrétienne, c'est la vertu *politique*.» Et, se référant aux premiers temps de la république romaine, il avait noté qu'elle exigeait de renoncer à son intérêt personnel, non sans peine. Dans le vocabulaire philosophique des Lumières, aiguisé par le discours contestataire des années 1780, la vertu était devenue «cet amour du bien public, qui l'emporte sur nos inclinations particulières, et auquel se rapportent toutes nos actions principales». C'est la définition fournie par l'artiste anonyme qui, en 1782, publia *Sur la peinture, ouvrage succinct qui peut éclairer les artistes sur la fin originelle de l'art, et aider les citoyens dans l'idée qu'ils doivent se faire de son état actuel en France*. Il s'agit d'une critique du système académique et d'un plaidoyer en faveur de l'avènement de la vertu dans le monde des arts, dont Thomas Crow a grandement contribué à faire apprécier l'importance.[1]

Naguère, on ne voyait pas comment les tableaux illustrant des actions vertueuses tirées de l'histoire de l'Antiquité, ceux par David et encore moins par ses collègues dociles de l'académie, pouvaient mettre en cause le régime monarchique qui les avait commandés ; on estimait qu'ils le flattaient et en renforçaient le prestige. Aujourd'hui, de nombreuses études sur l'histoire culturelle du règne de Louis XVI, en particulier sur la crise de représentation de la monarchie, incitent à nuancer une telle vision. Grâce à une

lecture plus attentive des critiques de Salons, on sait que les tableaux pour le roi étaient souvent perçus comme des échecs : par exemple, en 1783 un plumitif acerbe jugea que *Virginie* sur le point d'être tuée par son père afin qu'elle échappe à la concupiscence d'un tyran, peinte par Brenet, avait l'air d'une bacchante empoignée par un satyre (fig. 1 ; cat. 12). De telles déceptions suscitaient la critique d'un ordre académique construit sur l'octroi de privilèges et la soumission des artistes.[2] A une époque où la réflexion politique proprement dite ne trouvait à s'exprimer qu'en intégrant l'organisation monarchique et aristocratique de la société, ou alors en prenant refuge dans la spéculation abstraite, du côté de la nostalgie et de l'utopie, les discours et les stratégies critiques investirent massivement la culture (le théâtre, le Salon, la littérature, les institutions), ainsi que la symbologie (les emblèmes, l'apparat, le vocabulaire, les héros et les grands hommes). Ces offensives n'expliquent pas 1789, mais elles contribuèrent fortement à créer les conditions qui permirent des transformations aussi rapides que brutales.[3] Pour ce qui concerne David avant la Révolution, on connaît à présent beaucoup mieux le monde éclairé qu'il fréquentait et dont il partageait les valeurs libérales.

Une autre raison de reconsidérer l'analyse de Herbert est la découverte d'une nouvelle pièce à joindre au dossier : le tableau de Pierre-Narcisse Guérin représentant *La mort de Brutus*, peint en 1793 pour le concours du Grand Prix, organisé par l'Académie quelques mois à peine avant sa dissolution. Cette toile et l'histoire relativement négligée du concours qui en fut le prétexte confirment l'importance de Brutus comme référent politique sous la République, mais, en même temps, troublent la vision familière du phénomène. D'univoque - un modèle de patriotisme - Brutus devient un personnage équivoque : ou plus exactement, il le redevient, car Plutarque, on l'a vu, avait déjà suggéré l'ambiguïté du Romain. Le tableau de Guérin réactive un document capital, que James Leith et Édouard Pommier sont parmi les seuls à avoir exploité, le procès-verbal des séances du jury national nommé par la Convention pour juger le concours.[4] Cette brochure consignant trois journées de discussion en février 1794, dont la partie concernant le prix de peinture est publiée ici, aborde de front la question de l'art républicain. Les jurés ont le regard percutant et l'éloquence parfois vive. Parce qu'il s'agit de la *mort* de Brutus, thème inventé pour des raisons qui sont détaillées plus loin, la dimension tragique de l'histoire prend un relief nouveau. Le *Brutus* de David n'est pas épargné par cette révision, que Jean Starobinski, qui pensait que cette tragédie révélait «l'autre face» des serments patriotiques, avait d'ailleurs préparée ; de même que Régis Michel, puis Antoinette et Jean Ehrard, qui ont insisté sur les réactions des critiques du Salon de 1789 à la figure placée par David dans l'ombre : «Qu'il est beau d'avoir su cacher dans la demi-teinte le héros presque odieux d'un patriotisme dénaturé», ou encore, «Quelle sombre disposition au remords».[5]

Évoquant le jugement des deux fils de Brutus par leur père,

1. N.-G. Brenet, *La mort de Virginie*, peinture, 1783. Vizille, MRF. Cat. 12.

qui les condamne à la peine prescrite par la loi, Herbert qualifie cet acte de «si terrifiant dans son dévouement à la patrie qu'il devint l'élément central de sa légende». Il cite Plutarque et relève son trouble, mais travaille plus volontiers à partir de la narration dédramatisée et de la caractérisation sensible proposées par Tite-Live. Car le visage de Brutus est le théâtre de deux représentations différentes chez les auteurs anciens : Plutarque prétend qu'il n'exprima aucune émotion lors de la condamnation, tandis que Tite-Live décrit le spectacle des sentiments paternels luttant avec le devoir du magistrat. Il est important de fixer cet écart entre ces deux visages, car bon nombre de positions et d'appréciations ultérieures peuvent être situées par rapport à elles. C'est justement parce que Brutus emprunte des visages différents, en fonction des circonstances, que l'on fera si souvent appel à lui au cours de l'histoire. L'autorité du tableau de David, relayée par celle du livre de Herbert, a projeté la figure déchirée de Tite-Live dans l'histoire révolutionnaire de manière un peu abusive, car les républicains français enrôlèrent plutôt le juge inflexible de Plutarque comme modèle culturel.[6] Le manque d'humanité de Brutus, le monstre, la face noire du référent, n'apparaissent guère dans l'étude de Herbert, sinon pour expliquer une désaffection progressive après Thermidor, quand la radicalité des programmes politiques s'estompa. Les images de l'austère Romain finirent par être remisées : de la Convention, son buste passa au musée.

S'ajoute à ces inflexions, une tentative de reconsidérer l'attrait des modèles antiques pour les révolutionnaires français. L'historiographie, à la suite de Harold Parker (1937), a fait sienne la notion de leur «culte de l'Antiquité», effet d'un système éducatif privilégiant les auteurs classiques. L'omniprésence des références et des invocations ne permet pas de minimiser l'ampleur de ce phénomène culturel : «Camille Desmoulins, Danton, Robespierre, Saint-Just, Napoléon, les héros, de même que les partis et la masse lors de l'ancienne Révolution française accomplirent dans le costume romain, et avec la phraséologie romaine, la tâche de leur époque, à savoir la libération et l'instauration de la société *bourgeoise* moderne.» Cette analyse empreinte d'ironie de Karl Marx, au sujet du «déguisement» nécessaire aux bourgeois de 1789, de même que les sarcasmes formulés au cours du XIXe siècle par les adversaires de la légende révolutionnaire, ont souvent gêné et parasité la réflexion des historiens. Pourtant, la lucidité de l'auteur du *Dix-huit-Brumaire de Louis Bonaparte* est parfois fulgurante : «La tradition de toutes les générations mortes pèse comme un cauchemar sur le cerveau des vivants.»[7] Dans le cadre de ce dossier sur l'Antiquité et la Révolution, il paraît particulièrement opportun de partir à la recherche des traces de ce «cauchemar», des tensions que suscite la disposition à invoquer le passé à tout propos : les détournements, les pièges, les mauvaises leçons, les fascinations douteuses, les attitudes de rejet. On sait, par exemple, que bien avant 1792, des voix se firent entendre pour inciter les artistes à préférer les sujets modernes aux scènes antiques. Quels étaient, à ce propos,

les articulations et les liens entre les discours politiques et artistiques ? C'est l'une des questions auxquelles il faudra tenter de répondre. Il s'agira de suivre la figure de Brutus et de démêler quelques fils historiques, sans prétendre parcourir le vaste thème de l'imaginaire antique des révolutionnaires [8] et sans jamais oublier que le prétexte de cette réflexion est une acquisition récente du musée, la peinture de Pierre-Narcisse Guérin, mise en scène inattendue de la mort du père qui sur l'époque projette une lumière de deuil.

2. La formation d'un mythe républicain

Ce furent les humanistes florentins du quattrocento qui, au travers de méditations érudites sur l'histoire de la Rome républicaine, redécouvrirent l'existence politique de l'homme, voilé par l'idéal de la *vita contemplativa* du christianisme médiéval. Dans leur lutte malheureuse contre les Médicis autour de 1530, les républicains florentins invoquèrent les mânes de Marcus Brutus, le meurtrier de César, plutôt que celles du premier Brutus qui s'était contenté de chasser Tarquin du trône. L'époque était violente et n'admettait pas la demi-mesure.[9] Toutefois dès Plutarque, le parallèle entre les deux Brutus était un lieu commun et il était difficile d'agiter le souvenir de l'un, sans faire penser à l'autre. Le tyrannicide du second accomplissait l'œuvre du premier ; la force morale et le succès du premier à fonder la république compensaient la faiblesse et l'échec du second, qui se suicida. Dans les années 1730, Voltaire travaillait encore sur cette complémentarité historique, lorsque à la suite de *Brutus*, il composa la tragédie *La mort de César*.

Parce qu'aux XVIe et XVIIe siècles, ce fut apparemment l'attrait pour l'histoire de Lucrèce qui amena la représentation de Brutus, il faut rappeler brièvement les circonstances de son viol, qui en 510-509 avant J.C. déclencha la révolution à Rome. Épris de la vertueuse Lucrèce, épouse de Collatinus, l'un des fils de Tarquin la força à se donner à lui. Il avait menacé de la tuer et de flétrir sa mémoire par une mise en scène déshonorante de sa dépouille dans les bras de celle d'un esclave. Le lendemain, Lucrèce convoqua son mari et son père, Lucrétius, en leur demandant de venir chacun avec un ami. Lucrétius amena Valérius, et Collatinus s'accompagna de Brutus. Ils furent témoins de la scène pathétique, au cours de laquelle Lucrèce raconta les circonstances de son viol et imposa à ses proches le serment de la venger. Malgré les exhortations de Collatinus lui assurant qu'elle n'avait commis aucune faute, elle ne voulut pas survivre à la souillure qu'elle avait subie et se plongea un poignard dans le cœur. Aussitôt après, alors que les

autres se répandaient en lamentations, Brutus saisit le poignard et le brandit, appelant ses amis à jurer avec lui d'expulser la famille criminelle installée sur le trône et de ne plus souffrir qu'un roi règne sur Rome. Son geste grandiloquent surprit d'autant plus, que jusqu'alors il avait contrefait l'imbécile afin de se soustraire à la persécution du tyran, son oncle, qui avait fait périr son père et son frère. Plutarque écrit que Brutus «avait longtemps fait semblant d'être insensé et idiot pour la sûreté de sa personne, afin que les tyrans ne le fissent mourir, tellement que le nom de Brutus lui en était encore demeuré». C'est ce moment de vérité qui inspira à Shakespeare, dans son poème de jeunesse *The Rape of Lucrèce*, ce beau vers, qui, au XXe siècle, retentit comme un transfert et une cure : «*Burying in Lucrece's wound his folly's show.* (Enterrant dans la blessure de Lucrèce le semblant de sa folie.)» Comme toute simulation réussie, celle de Brutus brouille la frontière entre le naturel et l'artifice. Elle accuse la complexité, sinon l'ambiguïté du personnage, que ses détracteurs, au cours des siècles, accusèrent d'avoir toujours agi par ambition et orgueil.

Vers 1500, Botticelli réunit dans un seul tableau les trois moments de l'histoire de Lucrèce : son viol, son suicide et le serment sur son cadavre.[10] Mais au cours du XVIe siècle, ce furent surtout les deux premiers sujets qui fascinèrent les artistes (Cranach, Raphaël, Titien, Véronèse...). Parfois ils se soucient de rendre hommage à la femme héroïque, mais en général ces hommes prennent un plaisir manifeste à représenter les convulsions d'un nu féminin aux prises avec l'effroi et la mort. La culture chrétienne de la culpabilité, qui remplaça la culture romaine de l'honneur, donc de la honte, finit par amener la réprobation sur le suicide de Lucrèce, qui avait toujours posé de graves problèmes de moralité aux théologiens.[11] Cela permet de comprendre pourquoi, encore à l'époque de la Contre-Réforme, un tableau représentant le pardon de la femme adultère par le Christ a pu être conçu comme pendant de *La mort de Lucrèce* (cat. 1).

Les peintres qui au XVIIe et au début du XVIIIe siècle traitent ce thème en France et en Italie, Claude Vignon, Sebastiano Ricci, entre autres, ignorent généralement ces polémiques religieuses et philosophiques. L'agonie de Lucrèce devient le prétexte d'une théâtralisation baroque, où les expressions et les gestes des personnages sont leur propre fin. Il s'agit alors d'un corpus de transition entre deux époques, celle fascinée par Lucrèce et celle qui ne remarque plus que Brutus. L'indifférence envers ce dernier demeure la norme chez Vignon notamment : Lucrèce meurt dans les bras de son mari et devant son père contrit, sans autre témoin.[12] De ce point de vue, le tableau peint au début du XVIIe siècle, attribué à Morazzone (fig. 2 ; cat. 1), annonce l'avenir : au milieu d'une assemblée de personnages indécis, comme médusés par le suicide, Brutus fait irruption dans la scène avec violence. Il forme un binôme avec la figure de pietà de Lucrèce, dont le poignard devient l'élément symbolique autour duquel s'organise toute la composition. Au siècle suivant en Italie, cette conception fut reprise par

2. Attribué à P. Scavaliere Mazzuchelli dit Morazzone,
La mort de Lucrèce, peinture, vers 1620.
Nîmes, Musée des Beaux-Arts. Cat. 1.

3. S. Pozzi,
La mort de Lucrèce, dessin,
vers 1740-1750.
Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof,
Sammlung der Kunstakademie
(NRW), inv. 3390.

4. G. Hamilton,
Le serment de Brutus, peinture,
vers 1766-1767. New Haven,
Yale Center for British Art,
Paul Mellon Collection.

plusieurs artistes, dont Stefano Pozzi (fig. 3) vers 1740-1750, puis Gavin Hamilton (fig. 4), un Écossais établi à Rome, en 1767.[13] Pozzi respecte la tradition en gardant Lucrèce au centre de sa composition, mais l'action de Brutus, au premier plan à gauche, l'ignore et se projette déjà dans la séquence suivante de l'histoire. Hamilton adopte un parti semblable : son héros détourne le regard de la femme agonisante, qui s'agrippe à son manteau comme pour lui rappeler qu'elle est là.

La grande originalité de Hamilton par rapport à l'iconographie traditionnelle fut d'associer les autres personnages à l'action de Brutus par la prestation d'un serment. Le sentiment d'union et de volonté fortement exprimé par cette conception fut pour beaucoup dans le regain de fascination pour le thème, qui se fit au dépens de la suicidée. Dans ses lettres, Hamilton évoquait toujours la grande toile qu'il avait en projet comme *La mort de Lucrèce*. Un dessin préparatoire (fig. 5) illustre un moment légèrement antérieur de l'histoire : la stupéfaction sur les visages de ses compagnons laisse supposer que Brutus vient de se défaire de son personnage feint, mais il ne se préoccupe pas encore de rassembler leurs forces. Tronqué sur la gauche, le sujet ne se dévoile pas complètement : le poignard de Lucrèce est peut-être l'objet que Brutus désigne à terre, qui ressemble pourtant à un fourreau, s'il ne se trouve pas dans la main de Brutus, que l'on ne peut voir.[14] Quoi qu'il en soit, la composition définitive gravée par Domenico Cunego (1768), qui valut une célébrité européenne à Hamilton, porte le titre de *Brutus* et illustre la scène du serment (fig. 6 ; cat. 3). La légende au bas de l'estampe cite le passage correspondant de Tite-Live (I, 59), en latin et dans une traduction anglaise : «*I swear by this blood which was most pure, before it was polluted by royal villainy, & I call you, O Gods, to witness my oath that I shall pursue Lucius Tarquin the Proud, his wicked wife, & all their race, with fire, sword & all other means in my power ; nor shall I ever suffer them or any other to reign at Rome.*» En choisissant ce thème, Hamilton accompagnait l'évolu-

tion de l'iconographie en Italie, et précisément à Rome, qui tendait à valoriser l'action de Brutus, mais l'inflexion mobilisatrice qu'il lui donna serait plutôt due à l'influence des idées de Shaftesbury et de ses adeptes écossais. Ce milieu intellectuel se passionnait pour la Grèce antique et revendiquait pour l'art une mission élevée au service de la vertu et de l'esprit public. La série de scènes homériques entreprise par Hamilton correspondait à cette vision, de même que son *Brutus*, dont la leçon civique est encore plus explicite. Ce choix d'un sujet romain, qui heurtait le philhellénisme exclusif de Shaftesbury, avait également pour toile de fond un débat qui agitait alors les milieux antiquaires et artistiques à Rome vers le milieu du siècle : par le truchement de discussions et de publications érudites, les partisans de la Grèce comme Winckelmann et Allan Ramsay s'opposaient à ceux qui, avec Piranèse, défendaient la grandeur des Romains.[15]

Sous l'influence de la composition de Gavin Hamilton, de nombreux artistes anglais, travaillant entre Rome et Londres, s'intéressèrent à Lucrèce et à Brutus. James Durno, à la *Society of Artists* en 1772, exposa un dessin représentant le *Corps de Lucrèce exposée aux yeux des Romains*, sujet que James Jefferys dessina à Rome vers 1777-1778.[16] Vers la même époque à Londres, James Barry, qui avait étudié à Rome, décora la «*Great Room of the Society of Arts*», d'une série de peintures monumentales, terminées en 1782, ayant pour thèmes les progrès de civilisation dans la Grèce antique, l'essor des arts et du commerce dans l'Angleterre contemporaine et l'hommage aux grands hommes de tous les temps. Cette dernière partie, dont le titre dans l'esprit de Milton, *L'Elysée et le*

5. Attribué à G. Hamilton, *La mort de Lucrèce*, dessin, vers 1763-1766. Edimbourg, National Gallery of Scotland.

6. D. Cunego d'après G. Hamilton, *Brutus*, estampe, 1768. Paris, Bibliothèque Nationale de France. Cat. 3.

7. J. Barry,
Le Sextumvirat glorieux, estampe, 1795.
Vizille, MRF. Cat. 11.

Tartare ou l'époque de rétribution finale, se voulait une histoire intellectuelle de l'humanité. Parmi les quelques cent-trente philosophes, législateurs, théologiens, hommes de sciences et de lettres, artistes et mécènes réunis dans cette vaste composition se trouve le «sextumvirat glorieux» célébré par Swift dans ses *Voyages de Gulliver* (1726). Lors de sa visite à Glubbdubdrib, Gulliver rencontre six martyrs de la liberté : Marcus Brutus et son «ancêtre» Junius Brutus, Socrate, Épaminondas, Caton le Jeune et Sir Thomas More, que Barry représente en conversation (fig. 7 ; cat. 11).[17] Ainsi, même au sein de la monarchie parlementaire qu'était l'Angleterre, dans le cadre d'un programme œcuménique et progressiste typique des Lumières, la référence aux héros du républicanisme classique avait sa place.

Dans la composition de Gavin Hamilton qui suscite et oriente le nouvel engouement pour Brutus à partir des années

1770, Lucrèce demeure encore un protagoniste du drame. Dans plusieurs de ses œuvres majeures, d'ailleurs, le peintre écossais s'attacha à célébrer l'héroïsme féminin. Mais indéniablement, ce fut le groupe d'hommes prêtant serment avec Brutus qui frappa ceux qui s'enthousiasmèrent pour l'estampe de Cunego. En France, sa diffusion fut facilitée par une familiarité déjà grande avec le héros et son histoire. En 1754, La Font de Saint-Yenne, un homme de lettres qui polémiquait depuis plusieurs années avec les défenseurs de l'Académie afin de moraliser - et de viriliser - la peinture de son temps, avait souligné le caractère exemplaire des sujets pris dans l'histoire romaine : «Où trouvera-t-on dans aucun autre peuple une politique aussi profonde jusqu'alors inconnue et aussi constante dans ses grandes maximes ? Une pauvreté volontaire et honorable, infatigables dans leurs travaux, sobres jusqu'à l'excès, l'opulence méprisée, la mollesse et l'oisiveté en opprobre. Pompe et magnificence inouïe et incroyable en public, simplicité et économie dans le particulier, sévérité inexorable dans la discipline, secret impénétrable dans les conseils, vainqueurs sans cruauté, généreux et bienfaisants envers les vaincus, une ambition noble et élevée qui ne voulait être commandée que par les lois. Enfin un amour de la gloire de la patrie plus fort que le sang et la nature ; il est vrai que chaque particulier ayant part au gouvernement, la bonne constitution de l'État devenait son bien propre, et son intérêt personnel.» Provoquant un effet de contraste avec les réalités de son temps, La Font de Saint-Yenne offre aux sujets de Louis XV un idéal *politique*. Dans son écrit, il énumère une suite d'actions éclatantes des Romains, et en premier lieu : «Un Brutus qui condamne ses deux fils à périr pour avoir appuyé la tyrannie de leurs rois, et les immole à la liberté de sa patrie.»[18] La sobriété extrême de la formulation, d'une dureté de langage digne de la Terreur, en avance sur son temps d'un demi-siècle, fournit un horizon d'attente, mais ne trouva pas d'écho immédiat. Il allait falloir plusieurs décennies, l'offensive des Encyclopédistes, les objurgations des parlementaires contre le pouvoir royal, la guerre d'indépendance des colonies américaines, avant que le sujet soit véritablement naturalisé français.

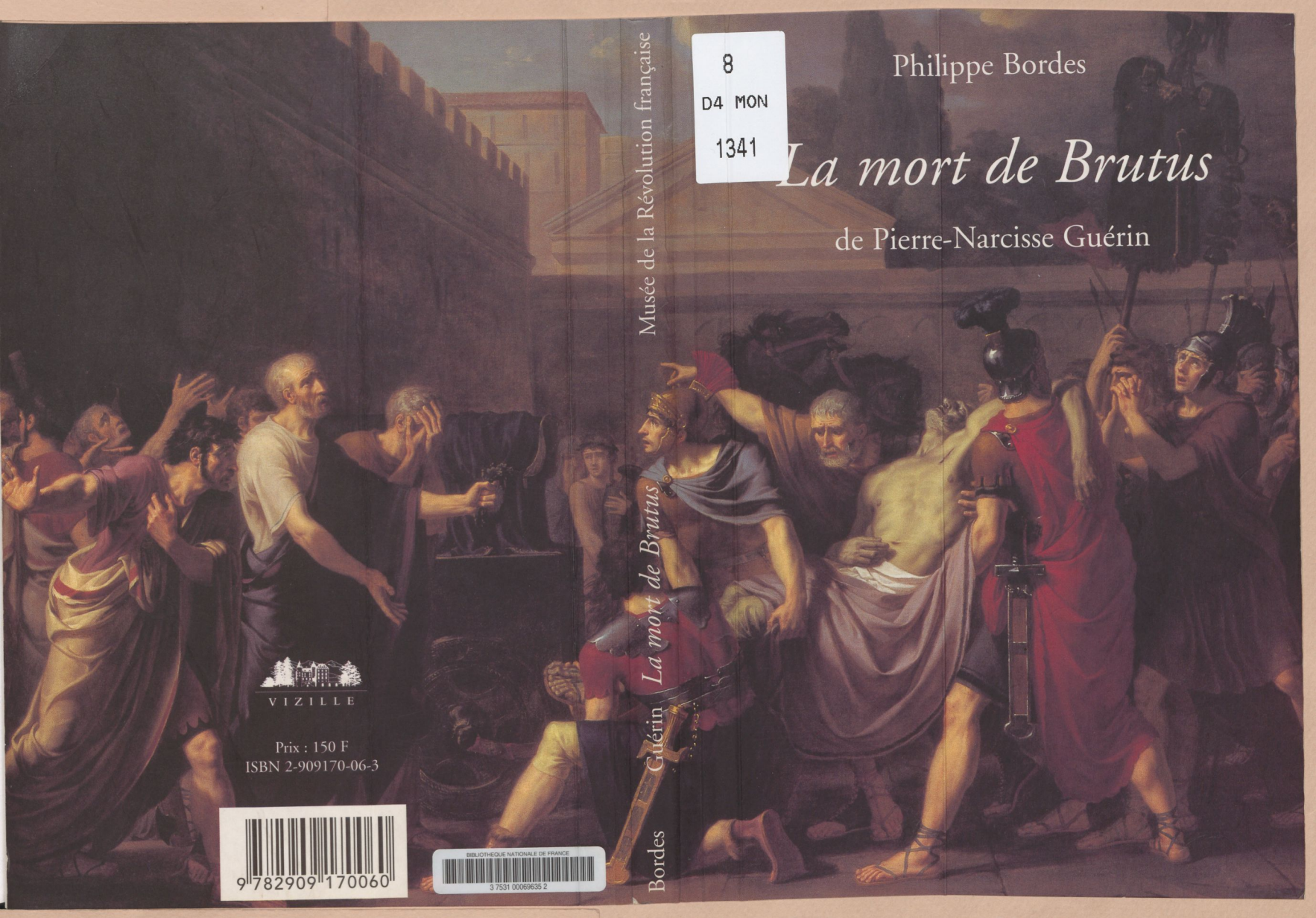
8. B.-L. Henriquez d'après M.-A. Challe, *Mort de Lucrèce*, estampe, 1761. Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Quelques années avant que Gavin Hamilton ne peigne son tableau, Michel-Ange Challe avait exposé au Salon de 1759, *Lucrèce présentant à Brutus le poignard dont elle vient de se frapper et demandant vengeance de l'affront dont elle s'est punie*, tableau dont la composition est connue par la gravure d'Henriquez (fig. 8). Telle une *Madeleine* du Guide, opulente et à la poitrine dévêtue, Lucrèce tend le poignard à une figure bien indécise, qui semble peu disposé à assumer son vœu. Une toile attribuée à Jean-Baptiste Deshays (fig. 10 ; cat. 4) serait également un indice précieux de l'approche du thème avant la diffusion de la gravure de Cunego : Brutus prend les dieux à témoin devant le corps inanimé de Lucrèce. En revanche, celle de Jean-Antoine Beaufort exposée au Salon de 1779 (fig. 9 ; cat. 6), qui profite de la trouvaille iconographique de Hamilton, se présente sans ambages comme le *Serment de Brutus* et donne une place secondaire à Lucrèce. La toile de Beaufort fut remarquée des

Philippe Bordes

La mort de Brutus

de Pierre-Narcisse Guérin



VIZILLE

Prix : 150 F

ISBN 2-909170-06-3

9 782909 170060

Musée de la Révolution française

La mort de Brutus

Bordes Guérin