

# Les œuvres de Jacques-Louis David entre références et engagements : une expérimentation pluridisciplinaire d'enseignement de l'histoire des arts dans une classe de 4<sup>e</sup>

Clarisse EVRARD, Sébastien LAMBERT

## Résumé

Étudier une œuvre d'art au collège soulève la question de la périodisation et celle de la définition des courants artistiques. Les professeurs impliqués dans l'enseignement d'histoire des arts se heurtent à la difficulté de donner des repères culturels partagés, sans tomber dans le systématisme faisant perdre à l'œuvre ses spécificités. Une proposition pédagogique pour le niveau quatrième envisage des pistes de réponse à ces questions. Il s'agit d'un dispositif interdisciplinaire mis en œuvre en cours d'histoire et de latin. Portant sur le tableau de Jacques-Louis David, *Les Licteurs* rapportant à Brutus le corps de ses fils, il a pour double objectif de définir le néoclassicisme et ses références et d'envisager l'inscription d'un peintre néoclassique dans ses engagements. À travers l'œuvre de David, il s'agit de montrer comment l'artiste évolue ou résiste face aux innovations auxquelles il est confronté et combien il est réducteur d'envisager une période artistique par le seul prisme du courant censé la dominer.

**Mots-clés :** néoclassicisme, peinture d'histoire, fable, Révolution, Liberté, vertus civiques, enseignement secondaire.

## Abstract

Studying a work of art at school involves facing matters of timelines and definitions pertaining to artistic movements. Art history teachers experience the difficulty of bringing common cultural points together as they try to avoid a systematism that glosses over the specifics of each work. A teaching sequence with an interdisciplinary scenario completed in history and Latin classes about David's famous painting *Les Licteurs* rapportant à Brutus le corps de ses fils, tries to address these issues. The scenario pursued a dual purpose: defining neoclassicism and its references, and considering the engagements of a neoclassic painter. Through some of David's works, teachers intended to show how the artist matured or resisted the innovations of his time. They also intended to demonstrate how simplistic it would be to look at an artistic period only from the point of view of the artistic movement that dominated it.

**Keywords:** neoclassicism, history painting, fable, revolution, liberty, civic virtues, secondary education.

Le *Bulletin officiel de l'éducation nationale* n° 32 du 28 août 2008 concernant l'organisation de l'enseignement de l'histoire des arts de l'école au lycée précise qu'à l'issue du collège :

L'élève aura étudié un certain nombre d'œuvres relevant de la liste des thématiques, appartenant aux six grands domaines artistiques, en relation avec les périodes historiques. Ce faisant, l'élève aura acquis des connaissances, des capacités et des attitudes.

- Des connaissances

L'élève possède :

- une connaissance précise et documentée d'œuvres appartenant aux grands domaines artistiques ;
- des repères artistiques, historiques, géographiques et culturels ;
- des notions sur les langages et les techniques de production des grands domaines artistiques et un vocabulaire spécifique.

- Des capacités

L'élève est capable :

- de situer des œuvres dans le temps et dans l'espace ;
- d'identifier les éléments constitutifs de l'œuvre d'art [...] ;
- de discerner entre les critères subjectifs et objectifs de l'analyse ;
- d'effectuer des rapprochements entre des œuvres à partir de critères précis [...] ;
- de franchir les portes d'un lieu artistique et culturel, de s'y repérer, d'en retirer un acquis personnel ;
- de mettre en œuvre des projets artistiques, individuels ou collectifs.

- Des attitudes

Elles impliquent :

- créativité et curiosité artistiques ;
- concentration et esprit d'initiative dans la mise en œuvre de projets culturels ou artistiques, individuels ou collectifs ;
- ouverture d'esprit<sup>1</sup>. ©

Cet extrait indiquant les acquis attendus souligne à quel point la question de la périodisation en histoire des arts est primordiale et problématique dans l'approche pédagogique de son enseignement dans le secondaire : primordiale car il s'agit de donner des repères artistiques représentatifs d'une époque, mais aussi problématique car il est tout autant nécessaire de faire comprendre une œuvre dans son originalité, sans la réduire au contexte historique et au mouvement artistique auquel elle se rattache.

Face à cette double exigence, nous avons, dans le cadre des travaux académiques mutualisés (TRAAM)<sup>2</sup> histoire des arts, créé un scénario pédagogique pour une classe de quatrième. Les TRAAM, pilotés par le ministère de l'Éducation nationale<sup>3</sup>, ont pour objectif de réfléchir aux plus-values du numérique dans l'enseignement. Ce dispositif vise à développer et promouvoir des usages pertinents des nouveaux outils à l'école.

Ce parcours transdisciplinaire intitulé « Les œuvres de Jacques-Louis David : entre références et engagements » avait pour objectif principal d'analyser la complexité d'une œuvre d'art, grâce à la pluridisciplinarité

1. L'ensemble du texte officiel est disponible en ligne, <http://www.education.gouv.fr/cid22078/mene0817383a.html>.

2. Un portail est dédié à la publication des TRAAM, [en ligne], <http://eduscol.education.fr/histoire-des-arts/enseigner/tice/travaux-academiques-mutualises.html>.

3. [Direction générale de l'enseignement scolaire \(DGESCO\)](http://www.education.gouv.fr).

et aux **technologies de l'information et de la communication pour l'enseignement** (TICE), et, pour support privilégié, l'étude du tableau *Les Licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils*. Il s'agissait dès lors de faire comprendre à la fois le néoclassicisme comme mouvement artistique ancré dans un contexte historique et culturel autour de la figure emblématique de Jacques-Louis David, tout en nuanciant l'étude de ce mouvement, la périodisation ne devant pas se transformer en systématisation.

Afin de rendre compte de cette expérimentation pédagogique<sup>4</sup>, nous présenterons tout d'abord le déroulement pédagogique effectué en cours de latin : *Les Licteurs...* de David comme une fable antique amenant à une définition du néoclassicisme par les élèves. Puis, nous exposerons le travail effectué par le professeur d'histoire, l'œuvre de David comme une fable néoclassique éclairant l'histoire française du XVIII<sup>e</sup> siècle.



Illustration 1

Jacques-Louis DAVID, *Les Licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils*

Huile sur toile, 323 x 422 cm, musée du Louvre, INV3693.

(Photo ©RMN-Grand Palais [musée du Louvre]/Gérard Blot/Christian Jean.)

Une illustration de très bonne résolution est disponible sur le site des collections électroniques de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), [en ligne], <http://inha.revues.org/docannexe/image/4942/img-1.jpg> (consulté le 10 juin 2015).

4. L'ensemble de la proposition pédagogique est disponible en ligne, <http://histgeo.discipline.ac-lille.fr/numerique/traam/traam-en-histoire-des-arts-2012-2013>.

## ***Les Licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils* de David : une fable antique, un tableau néoclassique**

### *Étudier les sources de David*

Pour entrer dans le détail de l'analyse du tableau, il était nécessaire au préalable de travailler sur la source littéraire utilisée par David. Aussi ce travail fut-il entrepris dans le cadre du cours de latin. Pour présenter brièvement le chapitre au cours duquel s'est déroulée cette activité, il s'agissait de la partie centrale d'une séquence dédiée à la République romaine intitulée « De Romulus à la *Respublica*, comprendre la République à travers les arts ». Les élèves, lors des deux premières séances, ont revu la chronologie de la Royauté et les principales caractéristiques des sept rois de Rome. Ils ont ensuite étudié l'épisode du viol de Lucrece et de la chute de Tarquin le Superbe à travers l'étude comparée d'un texte d'Eutrope (*Abrégé d'histoire romaine*, I, 8 et 9) et du tableau de Sandro Botticelli, *Histoire de Lucrece* (détrempe et huile sur bois, c. 1504, 83,5 x 180 cm, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston).

Les élèves ont ainsi pu découvrir le personnage de Junius Brutus et son rôle primordial dans la création de la République. La troisième séance est dès lors consacrée à l'étude de la suite de l'histoire de ce personnage et de sa postérité, « *Virtutis exempla*, la figure de Junius Brutus ». Les activités proposées consistent en l'analyse et la traduction d'un extrait latin de Tite-Live, d'après le livre I de l'*Ab Urbe condita*, racontant le complot contre le nouveau pouvoir républicain des fils de Brutus, condamnés à mort par leur père.

Le texte est alors accompagné du tableau qui sert, à ce moment de la séance, d'aide à la compréhension du texte : à partir des hypothèses de lecture des élèves et de l'œuvre de David, on établit un résumé de l'histoire en insistant sur l'explication du geste de Brutus amené à condamner à mort ses propres fils.

Ce premier travail fait, le professeur propose une activité sur le tableau de David qui est alors projeté seul : les élèves sont invités à chercher ce que le peintre a retenu de l'histoire. Après l'observation de la date de l'œuvre se pose la question des raisons amenant un artiste du XVIII<sup>e</sup> siècle à représenter cet épisode des débuts de l'histoire romaine. Une fois la source historique étudiée et la problématique d'analyse du tableau posée, il s'agit dès lors d'entrer dans l'analyse de l'œuvre pour en comprendre les références.

### *Éclairer l'œuvre par le contexte culturel*

Il apparaît indispensable de préciser le contexte culturel et artistique de l'œuvre avant que les élèves puissent procéder à une analyse plastique. Cette activité de contextualisation est centrée autour de la question préalablement envisagée : pourquoi représenter un épisode de l'histoire romaine au XVIII<sup>e</sup> siècle ?

Pour y répondre, les élèves effectuent en autonomie, à partir d'un support numérique dédié au scénario pédagogique commun, une recherche sur le retour à l'Antiquité au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ils commencent par s'intéresser à l'Antiquité comme idéal de beauté et de perfection en cherchant qui est Johann Joachim Winckelmann et en lisant un court extrait des *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, ouvrage publié en 1755. Cette lecture les conduit à se demander pourquoi les artistes se doivent d'imiter les artistes de l'Antiquité.

Une deuxième partie du travail de recherche est alors axée sur le regain d'intérêt pour l'Antiquité avec la naissance de l'archéologie. Une illustration présentant les fouilles d'Herculanum du *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile*, publiée par l'Abbé de Saint-Non entre 1781 et 1786, les amène à s'interroger sur la découverte de Pompéi et Herculanum en 1738 et 1748 et sur l'organisation des fouilles archéologiques au XVIII<sup>e</sup> siècle. Deux tableaux, *L'Éruption du Vésuve arrivée le 24 août de l'an 79 de J.-C. sous le règne de Titus* de Pierre-Henri de Valenciennes (huile sur toile, 147,5 x 195,5 cm, 1813, musée des Augustins, Toulouse) et *La Marchande d'Amours* de Joseph-Marie Vien (huile sur toile, 1763, 117 x 140 cm, château de Fontainebleau<sup>5</sup>), les conduisent à appréhender la répercussion de la découverte de ces sites, en particulier sur les artistes de l'époque qui s'en font les relais.

Un dernier temps de recherche est finalement consacré à la place de l'Antiquité romaine dans la formation d'un artiste du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour ce faire, les élèves disposent d'une carte réalisée avec Google Maps et peuvent s'aider du site du musée du Louvre. À l'aide de ces documents, il leur est demandé de définir ce qu'est le « Grand Tour » pour un intellectuel européen du XVIII<sup>e</sup> siècle et à en préciser les principales étapes. Une fois ce repérage fait, ils peuvent s'aider des images illustrant chaque étape de la carte interactive pour déterminer les centres d'intérêt majeurs des voyageurs. Enfin, la classe procède à une mise en commun des différentes activités de recherche et le professeur précise qui est Vien,

5. Reproduction consultable par exemple sur le site « Joconde », Portail des collections des musées de France, <http://www.culture.gouv.fr>.

quelle est sa relation avec David, et leur explique le statut de l'artiste au XVIII<sup>e</sup> siècle.

### *Analyser le tableau : définir le néoclassicisme*

Après avoir réalisé ce travail de contextualisation, les élèves commencent l'analyse plastique du tableau de David en salle pupitre : ils utilisent le logiciel Pointofix permettant de tracer les lignes de force, de mettre des repères et des annotations, de zoomer sur des détails du tableau et d'indiquer les éléments qui leur semblent importants. Ce travail s'effectue en autonomie, les élèves étant guidés par un questionnaire leur permettant, tout d'abord, de comprendre la méthode de l'analyse d'un tableau à l'aide d'extraits du petit *opus* de François Giboulet et de Michèle Mengelle-Barilleau consacré à la peinture<sup>6</sup>.

Ils peuvent ensuite procéder à l'analyse plastique proprement dite, en étudiant les lignes organisant la composition, la répartition de l'ombre et la lumière, l'attitude des personnages et certains détails symboliques de l'œuvre. Ils complètent ainsi leur questionnaire, auquel ils ajoutent des captures d'écran des annotations qu'ils ont pu prendre avec le logiciel. Cette analyse achevée, les élèves rendent compte de leur travail et la classe effectue *in fine* une synthèse mettant en avant les grandes caractéristiques des *Licteurs*... de David, à savoir : le recours à l'histoire antique, la rigueur de la composition, la sobriété dans le décor et les détails, les effets de symétrie et d'opposition, l'importance des symboles et la valeur exemplaire du sujet choisi. Le professeur peut alors leur expliquer que ce tableau est représentatif d'un courant artistique de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle appelé « néoclassicisme ».

Si la mise en perspective historique, culturelle et artistique autour d'une œuvre représentative apparaît comme un repère important dans la construction de la culture d'un élève de collège en lien avec l'enseignement de l'histoire des arts, il est nécessaire de prolonger ce travail de définition du néoclassicisme en essayant, d'une part, de l'appliquer à d'autres œuvres et, d'autre part, d'apporter des nuances. En effet, la périodisation du mouvement néoclassique doit être discutée de manière à ne pas être considérée par les élèves comme un système normé, exclusif, s'appliquant à une époque donnée.

Dans ce but, on revient sur les tableaux évoqués au cours de la phase de contextualisation culturelle : les élèves ont pour tâche d'indiquer, pour

6. GIBOULET Françoise, MEGELLE-BARILLEAU Michèle, *La Peinture*, Paris, Nathan, « Repères pratiques », 2006.

chacune des œuvres, s'il s'agit d'un tableau néoclassique ou non en justifiant leur réponse. Parmi ces tableaux figurent les œuvres suivantes : *Marc-Aurèle distribue au peuple du pain et des médicaments* de Joseph-Marie Vien (huile sur toile, 1765, 300 x 301 cm, musée de Picardie, Amiens), *Le Serment des Horaces* de David (huile sur toile, 1784, 330 x 425 cm, musée du Louvre, Paris), *Vulcain présentant à Vénus des armes pour Énée* de François Boucher (huile sur toile, 1757, 320 x 320 cm, musée du Louvre) et *Le Grand Prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé* de Jean-Honoré Fragonard (huile sur toile, 1765, 309 x 400 cm, musée du Louvre). Cette activité s'avère intéressante, dans la mesure où elle permet de revenir sur la périodisation du mouvement néoclassique, en particulier avec l'œuvre de Boucher de 1757, pour laquelle les élèves précisent rapidement que, si le sujet relève de la mythologie grecque, le style diffère complètement des œuvres de David. L'étude parallèle du tableau de Fragonard et de celui de Vien, tous deux réalisés en 1765, leur permet de comprendre la coexistence de différentes tendances artistiques. L'emblématique *Serment des Horaces* est rapidement analysé par les élèves comme œuvre néoclassique.

Le professeur leur présente enfin un cas ambigu, afin de faire comprendre aux élèves la diversité des approches et les évolutions stylistiques dans le parcours d'un artiste : les *Funérailles de Patrocle* de David (huile sur toile, 1779, 94 x 218 cm, National Gallery of Ireland, Dublin ; illustration 2), cas d'étude d'autant plus intéressant qu'il s'agit de l'artiste présenté jusqu'alors comme le héraut du néoclassicisme. Les élèves sont, avec cet exemple, amenés à nuancer leur point de vue : certains relèvent des éléments néoclassiques tels la composition en frise s'inspirant des bas-reliefs antiques, d'autres relèvent des attitudes et des coloris qui s'éloignent de



Illustration 2

Jacques-Louis DAVID, *Funérailles de Patrocle*  
Huile sur toile, 1779, 94 x 218 cm, National Gallery of Ireland, Dublin



la rigueur néoclassique. Le professeur espère ainsi à conduire les élèves à exercer leur esprit critique et à ne pas avoir une vision mécanique et catégorique lorsqu'ils décrivent une œuvre d'art.

### ***Les Licteurs...*, une fable néoclassique éclairant l'histoire française du XVIII<sup>e</sup> siècle**

#### *Illustrer le premier temps fort de la Révolution par le prisme de l'art*

Alors que le professeur d'histoire a initié l'étude de l'année 1789 dans le cadre des « temps forts de la Révolution et de l'Empire », la projection d'une œuvre d'art suscite, dans un premier temps, l'étonnement des élèves de la classe : le tableau, dans ses éléments figuratifs (personnages, tenues, décor architectural), n'évoque en rien la période révolutionnaire étudiée, marquant dans les esprits un profond décalage avec le programme officiel d'histoire de quatrième. La première réaction des élèves est ainsi de souligner le caractère incongru de ce document dont le lien avec le cours sera derechef placé sous le signe de la complexité.

Passée la surprise, quelques élèves lèvent la main, manifestement ravis de pouvoir réinvestir des connaissances retenues d'une autre discipline. Les *latinistes*, en effet, reconnaissent l'œuvre présentée dans le cours de lettres classiques, quelque temps auparavant. Mais cette intervention des élèves bénéficiant de l'option ne fait que renforcer la perplexité du groupe : pourquoi donc proposer à l'étude une œuvre qui, manifestement, semble davantage évoquer l'histoire romaine que la France tourmentée de 1789 ? Dans cette interrogation réside, pourtant, le cœur d'un projet pédagogique : l'œuvre échappe à son simple statut illustratif pour permettre d'accéder à une histoire culturelle, qui enrichit les habituelles considérations politiques et factuelles d'une entrée « classique » dans les événements de 1789. L'œuvre n'est pas *instrumentalisée* au profit de l'enseignement de l'histoire car son étude dépasse des objectifs disciplinaires pour atteindre des finalités culturelles plus larges. Enfin, elle oblige à un jeu d'appropriation des repères temporels fondamentaux enseignés en collège et questionne des périodes éloignées en jouant sur les résonances, permettant, et ce n'est pas le moindre bénéfique, de croiser les approches dans deux disciplines du collège — un projet interdisciplinaire qui ne cède pas sur les exigences propres à chaque matière mais propose au contraire de les légitimer dans une approche concrète.

Pour intégrer au projet l'ensemble de la classe, le professeur propose un dispositif : un latiniste aide un non-latiniste dans la compréhension plastique de l'œuvre. Il est important que tous aient également acquis



quelques informations nécessaires à l'étude de la réception de l'œuvre. Pour cela, un rapide rappel du sujet du tableau est effectué.

Alors que Tite-Live terminait son récit sur la condamnation à mort des fils de Brutus, Titus et Tiberius, et l'évocation des supplices devant les yeux du père pris par « sa charge de justicier », Jacques-Louis David fait un autre choix. Il imagine l'*après*, le retour dans la sphère domestique et confère à la fable tragique une visée plus intime, renforçant le caractère sacrificiel du récit antique.

Le projet des professeurs est évidemment ambitieux : contextualiser une « peinture d'histoire » (narrant un épisode antique lointain) qui devient, par sa portée et sa réception, une œuvre en prise avec l'actualité et les préoccupations contemporaines<sup>7</sup> ; la fable antique étant interprétée, voire sur-interprétée par les contemporains de David eux-mêmes. La difficulté réside aussi dans la proposition d'une lecture plurielle inscrite sur des temps de l'action de l'Homme différents : comment appréhender un véritable *jeu sur les temporalités* et mettre à portée des analogies significantes (la révolution, la liberté, le devoir, le sens de l'État) et porteuses de sens (historique, civique, politique) ?

### *Comprendre l'intérêt historique de l'œuvre dans sa création au Salon de 1789*

Cette œuvre de David a été exposée une première fois au Salon Carré du Louvre, en septembre 1789. L'exposition du tableau succède ainsi aux événements qui ont conduit à la fin de la monarchie absolue lors des trois derniers mois. S'appuyant sur le récit des latinistes qui connaissent l'histoire évoquée par le tableau, le professeur peut faire émerger l'idée d'une analogie possible entre la naissance de la République romaine et l'année 1789 : un tableau évoquant une révolution est exposé dans un contexte de Révolution politique. Il convient cependant au professeur d'histoire d'éviter le schématisme : si Tarquin le Superbe est le tyran évincé de l'histoire romaine (la trahison des fils ne s'explique que par l'implicite de l'éviction des Tarquin), Louis XVI ne peut être présenté comme le tyran renversé par la Révolution de 1789, au risque d'épouser le point de vue et la sémantique des révolutionnaires, qui voulaient reléguer *l'âge des rois absolus* à celui d'un *ancien régime* forcément néfaste. Conformément à l'historiographie récente de la Révolution française, il convient donc moins de raisonner en termes de ruptures qu'en termes de continuités. David lui-même ne peut être présenté comme l'artiste de la Révolution française de 1789 :

7. ERHARD Antoinette, ERHARD Jean, « Brutus et les lecteurs », « Lumières, utopies, révolutions : espérance de la démocratie », *Revue européenne des sciences sociales*, t. XXVII, n° 85, 1989, p. 111-114.

son *Serment du Jeu de paume*, qui ne fut d'ailleurs qu'un projet politique, ne voit le jour dans sa version de l'esquisse qu'en 1791.

Le professeur peut alors expliquer ce que sont les Salons. Sur une frise chronologique, on montre leur période d'ouverture (de la Saint-Louis, 25 août, à la fin septembre) et leur rôle d'événement culturel. Des gravures de Pierre-Antoine Martini des précédents Salons de 1785 et 1787 permettent d'évoquer dans quelles conditions sont montrées les œuvres (l'aspect cumulatif, le caractère anarchique, sans légende et œuvres numérotées, illustration 3). Nous pouvons faire remarquer la présence de tableaux de Jacques-Louis David et souligner notamment un détail de l'œuvre avec *La Mort de Socrate*, ce qui atteste l'idée d'un David déjà peintre sous Louis XVI et renvoie à un David davantage « peintre dans la Révolution » que « peintre de la Révolution ». Une gravure de Martini peut être croisée avec la consultation d'un livret de l'exposition, *Explication des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie royale*. Le portail Gallica<sup>8</sup> permet au professeur de nourrir son propos de l'usage d'archives disponibles en consultation sur Internet.

Le projet du professeur d'histoire est légitimé par le regard des contemporains de David sur l'œuvre. Celle-ci a une vraie portée politique, en rapport avec les journées de 1789. Il ne faut pas oublier, cependant, que *Les Licteurs...* est une commande royale, passée quelques années auparavant : l'artiste n'a donc pas pu prévoir les événements et en parler, de façon consciente, dans son œuvre. Par contre, le peintre est un contestataire, notamment à l'égard de l'académisme, et certains contemporains ont pu interpréter le tableau comme une critique, à peine voilée, à l'égard de Louis XVI. En effet, l'attitude de Brutus, qui sacrifie sa famille pour l'État, est l'exact contraire de celle d'un Louis XVI, visiblement fortement influencé par ses proches, épouse et frère notamment, qui l'incitent à « refuser » la Révolution et la limitation de ses pouvoirs. La vertu exemplaire du héros antique s'opposerait à la trahison supposée du roi à l'égard de la Nation. Nombreuses sont les archives témoignant d'une lecture orientée du tableau qui a failli conduire à son bannissement du Salon : journalistes et critiques s'en font l'écho. Le tableau fut finalement exposé tardivement vers la fin du Salon. Les dernières esquisses préparatoires connues, dont celle dite « de Stockholm<sup>9</sup> » (illustration 4) et datant de 1788, avaient de quoi effrayer

8. Le site Gallica de la Bibliothèque nationale de France permet de consulter des archives utiles au projet : Gravures de Martini représentant le salon Carré du Louvre, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6944990q.r=Pietro+Antonio+Martini.langFR> ; Livret de Salon, édition de 1789, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8458315d.r=salon+1789+explication+des+peintures.langFR>.

9. *Jacques-Louis David, 1748-1825*, catalogue de l'exposition du 4 octobre 2005 au 31 janvier 2006, Paris, Musée Jacquemart-André, Paris, N. Chaudun, 2005.

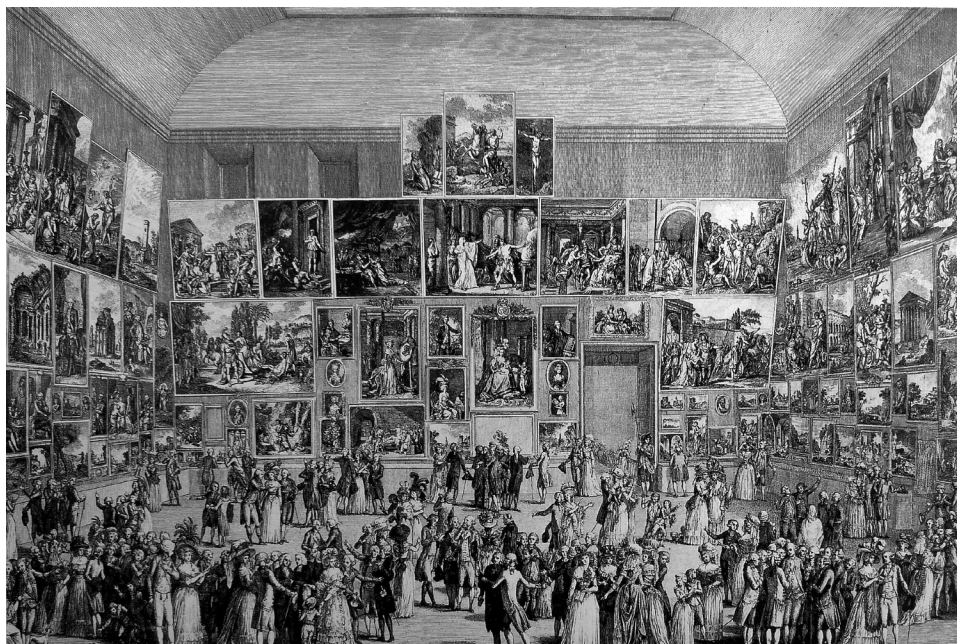


Illustration 3  
Pietro Antonio MARTINI, *Le Salon de 1787*  
Gravure, Paris, BnF  
(Salon de l'Académie royale de peinture, un rendez-vous bisannuel au Louvre.)



Illustration 4  
Jacques-Louis DAVID, *Travail préparatoire pour le Brutus, 1788* dite «*esquisse de Stockholm*»  
Papier maroufflé sur toile, Stockholm, Nationalmuseum

le directeur général des Bâtiments du Roi, responsable de l'exposition du Salon, Billarderie d'Angiviller : les fils immolés de Brutus se retrouvaient, ainsi, la tête au bout d'une pique conférant à l'œuvre un caractère sordide auquel David a fini par renoncer, sans doute, par souci de sobriété, évacuant visuellement la violence pour mieux la rendre présente à l'esprit du spectateur. Six semaines auparavant, la journée du 14 juillet se terminait par le symbole de la tête du gouverneur de la Bastille au bout d'une pique.

*Les Licteurs*... sont à nouveau exposés lors du Salon Carré du Louvre, en septembre 1791. Cette seconde exposition intervient alors que le roi Louis XVI s'est définitivement compromis (fuite et arrestation à Varennes en juin, massacre du Champ-de-Mars en juillet) et que la monarchie limitée s'achemine vers son échec. Aux dires de l'historien Michelet, Jacques-Louis David aurait lui-même signé la pétition du Champ-de-Mars, avec ceux qui réclamaient la fin du roi et la République. Mais il n'y a plus moyen de le prouver, la liste des pétitionnaires ayant été perdue lors des événements parisiens de la Commune. Nous ne pouvons attester l'engagement républicain de David que lors de cette période. Le professeur s'appuie donc sur les dates des deux expositions pour montrer l'évolution du regard porté sur le roi et le soutien apporté à la monarchie limitée.

Cependant, la réception de l'œuvre par ses contemporains n'a pas qu'une signification politique : elle influe aussi sur la façon dont on perçoit dans l'art le personnage même de Brutus, le tyrannicide. Dès la Révolution, la pièce de Voltaire *Brutus* est reprise. Celle-ci, d'ailleurs, a pu être modifiée pour davantage correspondre à l'œuvre de David et c'est ainsi qu'à la fin d'une représentation de 1790 les acteurs ont joué le tableau<sup>10</sup>. Après le transfert au Panthéon des cendres de Voltaire, en juillet 1791, la pièce éponyme est à nouveau jouée dans Paris, avec un nombre de représentations qui attestent visiblement de son succès<sup>11</sup>. Ce personnage, qui devient très populaire et le parangon de vertu prêt à sacrifier pour le bien de la Nation, importe moins que son caractère de tyrannicide. Il devient même un prénom révolutionnaire à la mode : mais de quel Brutus est-il question<sup>12</sup> ? Rares sont ceux à distinguer vraiment les personnages centraux

10. CHUA Kevin, « In the Shadow of David's *Brutus* », *Representations*, vol. 121, n° 1, 2013, p. 107.

11. Une requête dans la base de données CESAR (calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et la Révolution, [en ligne], <http://www.cesar.org.uk/cesar2/>) atteste d'un regain d'intérêt pour les deux tragédies de Voltaire, *La Mort de César* et *Brutus*, jouées 96 fois entre juillet 1791 et juillet 1794 (chute de Robespierre).

12. MOSSÉ Claude, *L'Antiquité dans la Révolution française*, Paris, Albin Michel, 1989, p. 69-70 (version numérique).

des pièces de Voltaire : Lucius Junius Brutus, consul des débuts de la République, ou Marcus Junius Brutus, meurtrier de César ?

Pour le professeur, c'est l'occasion de montrer que l'adhésion au personnage de Voltaire est parfois le résultat d'une adhésion aux valeurs des Lumières, à la liberté, plutôt qu'à la République.

*Lire Les Licteurs... les engagements révolutionnaires du peintre*<sup>13</sup> ?

Difficile d'interpréter les intentions de l'artiste dans l'œuvre des licteurs : David fait-il de Brutus un modèle de vertu ou le figure-t-il comme un monstre de fanatisme<sup>14</sup> ? Les élèves, à travers la difficulté de lire une émotion sur le visage du consul, comprennent les termes du débat. Dans une approche civique, il évoque une forme de dilemme moral, auquel le caractère domestique de la scène nous renvoie tout à la fois, le sacrifice filial et la solitude du *chef*, l'imbrication de l'intime et du politique. Placé dans l'ombre de la déesse tutélaire Roma, Brutus a manifestement agi dans le respect de considérations supérieures. Il est représenté fidèlement aux vertus exemplaires de l'Antiquité, ce qui prend un sens particulier dans le contexte mouvementé de la Révolution française. Des œuvres ultérieures de David supposent la fascination du peintre pour le sacrifice et les *martyrs*. Ainsi le deuxième temps fort de la Révolution, les débuts et les difficultés de la première République (1792-1794), est illustré dans le cours par la présentation rapide d'une « trilogie davidienne des martyrs » à travers les figures célébrées de Marat, de Michel Lepeletier de Saint-Fargeau et du jeune Bara, morts pour la survie du régime naissant.

Le remarquable ouvrage de Claude Mossé, *L'Antiquité dans la Révolution française*, nous a, par ailleurs, fourni les anecdotes signifiantes permettant de révéler la volonté des hommes de la Révolution de se draper dans le modèle de l'action, hérité des hommes de l'Antiquité gréco-latine. Qu'il s'agisse du théâtre, des fêtes révolutionnaires, des citations dans les discours, les valeurs antiques siéent à merveille aux révolutionnaires. L'historienne rappelle à quel point « les révolutionnaires ont l'illusion de revivre de grands moments de l'histoire de l'Antiquité [...] et qu'ils éprouvent le besoin constant de faire référence aux Anciens, et de s'identifier aux héros antiques<sup>15</sup> ».

13. Sur l'ensemble de l'engagement politique de David, voir SCHNAPPER Antoine, *David, la politique et la Révolution*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 2013.

14. MICHEL Régis, SAHUT Marie-Catherine, *L'art et le politique*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 1988, p. 52-53.

15. MOSSÉ Claude, *L'Antiquité dans la révolution française*, Paris, Albin Michel, 1989, p. 4.



David veut-il nous faire accepter l'idée selon laquelle la violence peut s'imposer quand il s'agit d'établir les conditions de la liberté ? La Révolution doit-elle justifier cette violence ? Dans son parcours personnel, l'artiste choisit rapidement de suivre les idéaux de la Révolution. Dès 1792 et la proclamation de la République, il devient député et, attentif aux arguments de Robespierre et Saint-Just qui légitiment la guillotine comme moyen de gouvernement, il accepte entre 1793 et 1794 les moyens coercitifs utilisés dans le cadre de la « Terreur ». Quand David vote la « mort du roi », exécuté en janvier 1793, il justifie sa position en rapportant son engagement révolutionnaire à l'année 1789. Il affiche désormais clairement l'intention des *Licteurs*... dans un texte de 1793 qui tient davantage de la reconstruction *a posteriori* d'un discours de défiance à l'égard de Louis :

Le pouvoir n'en resta pas moins gêné par l'exposition du tableau [...] à cause de l'analogie entre la conduite de Brutus et celle qu'aurait dû tenir Louis XVI à l'égard de son frère (le comte d'Artois, futur Charles X) et de ses autres parents qui conspiraient contre la liberté de leur pays<sup>16</sup>.

Il est possible de montrer aux élèves que l'artiste lui-même finit par interpréter son œuvre, quatre ans après sa date de création : le politique n'a-t-il pas alors pris le pas sur l'artiste ?

En réalité, l'artiste se nourrit du politique. Jacques-Louis David lui-même s'est prêté à l'élaboration de costumes pour les représentations théâtrales : le célèbre comédien de l'époque Talma a ainsi revêtu les costumes néoclassiques créés par le grand peintre<sup>17</sup>. Le propos du professeur peut alors s'appuyer sur la présentation de croquis aquarellés.

Dans le cadre du cours d'histoire, une évocation rapide du metteur en scène des fêtes révolutionnaires, de l'ordonnateur de l'Être Suprême, de son amitié avec Robespierre, atteste de l'engagement du peintre dans la « Grande Terreur » alors qu'il prend le risque de l'échafaud en *Thermidor*, avant de sceller la réconciliation avec *l'Enlèvement des Sabines* dans le contexte apaisé du Directoire. Dans le même temps, le thème du Brutus est repris par le sculpteur Robert-Guillaume Dardel. Dans son *Brutus consolant son épouse* (illustration 5), ce n'est plus le père stoïque face à la mort de ses fils, mais l'époux protecteur réconfortant sa femme prise par le souvenir de ses enfants. À la composition duale des *Licteurs* séparant monde des hommes et monde des femmes, le sculpteur propose le

16. NICOUUD Guillaume, « David artiste révolutionnaire », *L'histoire par l'image*, [en ligne], [http://www.histoire-image.org/site/etude\\_comp/etude\\_comp\\_detail.php?i=1205](http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=1205) (consulté le 22 juin 2015).

17. Voir OZOUF Mona, *La Fête révolutionnaire*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 1988, p. 141 : l'historienne rappelle combien les fêtes mais aussi les pièces de théâtre empruntent à une inspiration antique, dans les costumes (toges, tuniques, chlamydes), les décors.

rapprochement des époux pour achever le récit de la fable. L'artiste évoque également le dilemme moral mais ce n'est plus Brutus qui l'incarne. Son épouse et mère des fils suppliciés est au centre de l'œuvre, partagée entre le deuil et le pardon. Toujours présente dans la composition, la déesse Roma altère la sincérité du rapprochement des époux. La terre cuite de Dardel répond aux *Licteurs* selon la volonté même du sculpteur qui a vu l'œuvre de David lors de sa visite du Salon.



Illustration 5

Robert-Guillaume DARDEL, *Brutus consolant son épouse*, 1799  
Terre cuite, 0,26 x 0,23 x 0,17 cm, musée du Louvre, Paris, RF4690  
(Photo ©RMN-Grand Palais [musée du Louvre]/Jean-Gilles Berizzi.)

Dans ce projet, il ne s'agit pas uniquement d'inscrire l'œuvre dans un contexte politique, dans un temps unique de l'action, dans une période spécifique mais de dégager le caractère universel du tableau, traitant des invariants de l'action humaine confrontée aux dilemmes du politique sur l'intime, du groupe sur l'individu, du devoir sur la famille. C'est grâce à l'interdisciplinarité que l'étude de l'œuvre ouvre largement sur une perspective culturelle nécessaire à la compréhension d'un tableau comme les *Licteurs*... qui n'est plus seulement témoin de son époque, mais qui, par sa portée et son universalisme, trouve sa place dans un enseignement partagé d'histoire des arts et révèle, dans le même temps, toute l'importance



de l'enseignement du latin au collège, à l'heure de sa disparition en tant que discipline à part entière.

Ainsi, l'objectif final de ce scénario pédagogique a été de mettre en perspective la production prolifique d'un artiste particulier, Jacques-Louis David, dans le contexte général du mouvement artistique du néoclassicisme, de manière à permettre à des élèves de collège de s'approprier une lecture précise et personnelle d'autres œuvres par la compréhension de composantes formelles, culturelles, historiques. Le choix de la figure de David a également permis d'opérer un glissement vers une évolution du néoclassicisme au cours des années 1780 avec la réappropriation de thèmes et de valeurs antiques par les mouvements révolutionnaires. Le but n'est donc pas d'offrir des « grilles de lectures » toutes faites mais d'aiguiser un regard critique sur la lecture d'œuvre d'art dans son contexte culturel et artistique mais aussi dans ses spécificités qui en font une œuvre unique.

Avec pour référence l'exposition *L'Antiquité rêvée, innovations et résistances au XVIII<sup>e</sup> siècle*<sup>18</sup> proposant un parcours menant du renouveau du goût pour l'antique de 1720 à 1770 aux néoclassicismes parcourant les années 1770 à 1790, en passant par les résistances des années 1760 à 1790, les professeurs ont modestement cherché à montrer à des élèves de quatrième combien les artistes d'un siècle sont empreints d'influences, de références et d'engagements, comment leur art évolue ou résiste face aux innovations auxquelles ils sont confrontés et, *in fine*, combien il est réducteur d'envisager une période artistique par le seul prisme des caractéristiques du courant qui la domine.

---

18. Voir FAROULT Guillaume, LERIBAULT Christophe, SCHERF Guilhem, *L'Antiquité rêvée, innovations et résistances au XVIII<sup>e</sup> siècle*, catalogue de l'exposition du 2 décembre 2010 au 14 février 2011, musée du Louvre, Paris, Gallimard/musée du Louvre, 2010.