

# Lepelletier de Saint-Fargeau sur son lit de mort par Jacques-Louis David : saint Sébastien révolutionnaire, miroir multiréférencé de Rome.

Il faut que ce corps corruptible revête l'incorruptibilité, et que ce corps mortel revête l'immortalité. Quand ce corps corruptible aura revêtu l'incorruptibilité et que ce corps mortel aura revêtu l'immortalité, alors s'accomplira cet oracle de l'Écriture : « La mort a été engloutie dans la victoire ».

Saint Paul, Corinthiens, I, 15 :53-55.

A la faveur d'un texte précédent<sup>1</sup>, nous avons examiné le modèle que put être, pour le tableau de La Mort de Marat peint par Jacques-Louis David entre le 14 juillet et le 14 octobre 1793, un détail ornemental de la façade du Gesù, église mère de l'ordre jésuite : en l'occurrence, une allégorie de l'idolâtrie aux pieds d'une statue monumentale de saint François Xavier produite entre 1622 et 1640. De fait, lors de ses deux séjours à Rome (1775-1780; 1784-1785), au cours desquels il réalisa plus de mille dessins destinés à former un « garde-manger dont il fera abondamment usage jusqu'à son exil »<sup>2</sup>, David, qui logeait à l'Académie de France, alors située Via del Corso, à quelques dizaines de mètres du Gesù, avait eu largement le temps et suffisamment d'opportunités, notamment en revenant du Palazzo Mattei tout proche, ou simplement en franchissant les portes de l'église à l'intérieur de laquelle il fit au moins quatre dessins, d'en étudier la façade. En parallèle, dans le même texte, nous avons jaugé, via le thème d'Endymion représenté sur des bas-reliefs de sarcophages de l'Empire romain visibles, entre autres, parmi les collections des Musei Capitolini dont David fut un visiteur assidu, la plausibilité d'interférences

---

Dans les églises et musées de Rome, la bonne volonté d'un certain nombre de personnes restées anonymes nous a facilité de mémorables rencontres avec des oeuvres auxquelles l'accès, parfois, en temps normal, est plus que difficile. Giusy Desio nous a permis de voir de près quelques-uns des trésors cachés du Palazzo Mattei. A tous et toutes, nous adressons nos plus vifs et plus sincères remerciements.

<sup>1</sup> VANDEN BERGHE, Marc, PLESCA, Ioana, *Un nouvel éclairage sur « La mort de Marat » par Jacques-Louis David. Entre modèle jésuite et réminiscence mythologique*, Bruxelles, 2004. Lire sur [www.artchitecture.net/](http://www.artchitecture.net/), section publications. N.B. : the original english (shorter) version is also available.

<sup>2</sup> PRAT, Louis-Antoine, ROSENBERG, Pierre, *Jacques-Louis David 1748-1825. Catalogue raisonné des dessins*, Milan, Leonardo Arte, 2002, p.405.

mythologiques au triple niveau de la genèse du tableau, de sa perception par la fraction lettrée de son public, de l'interprétation par cette dernière de cet autre modèle que fut, au Palazzo Mattei, pour ce tableau, le relief dit Il letto di Policleto.<sup>3</sup>

Aujourd'hui, nous avons la conviction que ce jeu des possibles peut être élargi. En effet, une exploration récente d'une série d'églises et de musées romains<sup>4</sup> nous a confrontés, d'une part, à plusieurs autres oeuvres qui présentent des analogies avec le tableau de Marat, d'autre part, à un modèle potentiel pour le tableau antérieur dont ce Marat fut le pendant : Lepelletier de Saint-Fargeau sur son lit de mort, peint entre le 21 janvier et le 29 mars 1793.<sup>5</sup> L'originalité et la richesse des implications de ce modèle potentiel — une statue de saint Sébastien — nous ont paru mériter que lui soit consacré l'essentiel du présent article. Par souci de clarté, nous avons reporté ailleurs sur ce site trois observations succinctes qui traitent, l'une, d'un modèle éventuel du dessin préparatoire de ce tableau de Lepelletier que conserve le Louvre, les deux autres, d'oeuvres qui concernent davantage le tableau de Marat. Ces observations complètent le texte qui suit. Concrètement, elles posent trois questions : David a-t-il vu La Mort de la Vierge de Caravaggio? A-t-il vu La Mort de Saint Stanislas Kostka de Pierre II Legros? A-t-il vu la Giuditta con la testa di Oloferne de Guido Reni?

Précision de méthode, en aucune façon, notre objectif n'est de réécrire l'histoire de ces deux tableaux, et encore moins de refaire celle du volet controversé de la vie du peintre auquel ils correspondent : son engagement politique sous la Terreur aux côtés de Robespierre, figure non moins controversée. Notre parti est celui du critique d'art Antoine Stalin, tel que Philippe Delerm le résume : « cerner les métaphores secrètes d'une oeuvre, non pour l'expliquer, mais pour ouvrir des pistes de lecture, des rencontres possibles avec les questionnements les plus intimes des spectateurs, qu'on voit toujours de dos »<sup>6</sup>. Ceci pose nos limites : aucun exclusivisme dans notre approche des modèles, aucune exhaustivité dans notre propos.

Précision de vocabulaire : le terme de modèle ne doit pas être pris, ici, au sens strict, stérile du mimétisme, mais au sens large, fertile d'une refonte inventive où interagissent élections, fragmentations, réminiscences. Sous cet angle, la multiplication des modèles, charriant l'enrichissement de la signification des oeuvres, loin d'amoindrir la créativité du peintre, en démontre au contraire l'insoupçonnée richesse.

A ce stade, deux brefs rappels s'imposent : celui des faits qui ont causé la naissance des deux tableaux; celui de quelques données de base indispensables pour cerner la portée des lectures possibles offertes par les modèles que nous examinerons ensuite. Ces faits et données de base sont des lieux communs de la littérature

---

<sup>3</sup> KRUFFT, H.-W., « An antique model for David's Marat », *The Burlington Magazine*, CXXV, 967, octobre 1983, pp.605-7 & CXXVI, 973, avril 1984, p.237. Le relief examiné par Krufft fut librement copié par Tiziano, dont le dessin figure aux Uffizi, à Florence. David a-t-il vu ce dessin plus proche encore de son Marat que le modèle antique? (Ce dessin de Tiziano est visible dans l'étude de P.B. BOBER & R. RUBINSTEIN, *Renaissance artists & antique sculpture. A Handbook of sources*, London, Harvey Miller, 1986, fig.94a).

<sup>4</sup> Une telle exploration implique un postulat problématique : que ce qui soit donné à voir, aujourd'hui, dans ces églises et musées, soit *relativement conforme* à ce qui pouvait y être vu à l'époque où David est à Rome. Nous avons pris ce parti, en mesurant pleinement les risques de dédits futurs qu'il fait courir.

<sup>5</sup> Nous avons adopté l'orthographe et la forme syncopée de son nom telles que David les utilise. Dans les citations, nous avons respecté l'orthographe des auteurs.

<sup>6</sup> DELERM, Philippe, *La bulle de Tiepolo*, Paris, Gallimard, 2005, p.80.

dauidienne envers laquelle notre dette est grande : ceci nous dispensera, par pur souci de concision, de multiplier les références infrapaginales<sup>7</sup>. Ce souci vaudra pour les illustrations, où sauf exception, n'apparaîtront pas les modèles antérieurement déjà discutés.

## I. Rappel des faits.

Le 20 janvier 1793, la veille de l'exécution de Louis XVI, en fin d'après-midi, chez Février, restaurateur dans le quartier du Palais-Royal (alors rebaptisé Jardin de l'Égalité), un ancien garde du corps du souverain déchu, Philippe-Nicolas-Marie De Pâris, dit Pâris, « tire de dessous son habit un sabre nu appelé briquet » et frappe, « dans la partie gauche du bas-ventre »<sup>8</sup>, Louis-Michel Lepelletier de Saint-Fargeau, aristocrate apostat, député de l'Yonne à la Convention nationale, législateur révolutionnaire de grande notoriété auquel il reproche d'avoir, en trahissant sa caste originelle, moins d'une semaine plus tôt, avec 365 autres députés (parmi lesquels David et Marat) sur 721, voté pour la mort du roi<sup>9</sup>. Dans la cohue qui s'ensuit, Pâris s'échappe. Vers une heure du matin, chez lui selon *Le Journal de Paris*<sup>10</sup>, chez son frère Félix, place Vendôme selon d'autres sources<sup>11</sup>, Lepelletier meurt des suites de sa blessure. La thèse officielle, immédiatement propagée, largement répercutée par la littérature dauidienne, présente le crime de Pâris comme un acte spontané commis par un monarchiste enragé, qui sur le point d'être arrêté dans une auberge à Forges-

---

<sup>7</sup> Outre le catalogue raisonné des dessins précité, sont sources de base, par ordre chronologique : DELÉCLUZE, Étienne-Jean, *Louis David. Son école et son temps. Souvenirs*, Paris, 1855. DAVID, Jules Louis, *Le peintre Louis David 1748-1825. Souvenirs & Documents inédits par J.L. David son Petit-Fils*, Paris, 1880. WILDENSTEIN, Daniel et Guy, *Documents complémentaires au catalogue de l'oeuvre de Louis David*, Paris, Fondation Wildenstein, 1973. SCHNAPPER, Antoine, *David témoin de son temps*, Fribourg, Office du Livre, 1980. *David contre David, actes du colloque du Louvre 06-10/12/89*, édité par Régis Michel, Paris, La Documentation Française, 1993. CROW, Thomas, *Emulation. Making artists for Revolutionary France*, New Haven London, Yale University Press, 1995. LAJER-BURCHARTH, Ewa, *Necklines. The art of Jacques-Louis David after the Terror*, New Haven London, Yale University Press, 2000. ROSENBERG, Pierre, PERONNET, Benjamin, « Un album inédit de David », *Revue de l'Art*, n°142, 2003-2004, pp.45-83. Sur La mort de Marat, une référence récente : *Jacques-Louis David's Marat*, edited by William Vaughan & Helen Weston, Cambridge, 2000. Sur Lepelletier de Saint-Fargeau assassiné, deux articles incontournables : BATICLE, Jeannine, « La seconde mort de Lepeletier de Saint-Fargeau. Recherches sur le sort du tableau de David », *Bulletin de la Société Française d'Histoire de l'Art année 1988*, Paris, 1989, pp. 131-145. SIMON, Robert, « David's Martyr-Portrait of Le Peletier de Saint-Fargeau and the conundrums of Revolutionary Representation », *Art History*, vol.14, n°4, december 1991, pp.459-487. Pour les sources anciennes, mention particulière pour l'article de J.N. Paillot de MONTABERT et V. PARISOT, « David, Jacques-Louis », publié à Paris dès 1837 dans la *Biographie Universelle Ancienne et Moderne, Supplément*, tome 62, pp.124-157, qui synthétise quinze années de textes divers et procède à un examen stylistique rarement cité, incluant un éloge dithyrambique étonnant du dessin dauidien, « vertu qu'on a trop peu estimée, trop peu fait remarquer » (pp.150-152). Enfin, une mention spéciale pour Klaus HOLMA, qui fut l'un des premiers à s'intéresser au tableau de Lepelletier pour son iconographie plus que pour son destin énigmatique : *David son évolution et son style*, Paris, 1940.

<sup>8</sup> *Journal de Paris national*, mardi 22 janvier 1793, l'an II<sup>e</sup> de la République.

<sup>9</sup> FURET, François, *La Révolution française*, Paris, Fayard, 1988, p.180.

<sup>10</sup> *Journal de Paris national*, loc cit.

<sup>11</sup> BATICLE, op.cit., p.133.

les-Eaux le 29 janvier, se suicide, ayant sur lui... son acte de naissance et une note explicative de son forfait du 20 janvier. Une thèse plus confidentielle présente ce forfait comme un acte prémédité relevant d'une sombre machination politique, et le suicide du meurtrier, comme une « sanglante mascarade, car le vrai Pâris mourut à Londres en 1813 »<sup>12</sup>. Quoi qu'il en ait été, lorsque qu'elle apprend la mort de Lepelletier le 21 janvier 1793, la courte majorité régicide de la Convention nationale tient son premier martyr d'envergure politique. Les proches de la victime pleurent publiquement « un des plus purs amis du Peuple ».<sup>13</sup> Le député Bertrand Barrère dit en peu de mots ce que beaucoup éprouvent : « ce n'est point St-Fargeau qui a été assassiné, c'est la représentation nationale. »<sup>14</sup> Jean-Paul Marat, « L'Ami du peuple » en personne, médecin, publiciste, leader politique adulé des petites gens, écrit dans son Journal de la République : « Michel Le Pelletier n'avait point ce génie transcendant, cette énergie d'âme qui font les grands hommes; mais il avait cette douceur de caractère, cette justesse d'esprit, cette droiture de vues et cet amour du bien public qui font les sages, mérites d'autant plus éminents que les écueils d'une grande fortune et les préjugés de la naissance militaient à la fois pour l'entraîner hors des sentiments de la sagesse... ».<sup>15</sup>

Le 13 juillet 1793, la veille de la date anniversaire de la prise de la Bastille, le jour même où Robespierre lit à la Convention nationale le plan visionnaire d'instruction publique élaboré par Lepelletier peu avant sa mort — il plaidait notamment pour une instruction primaire gratuite et obligatoire —, en fin de soirée, « L'Ami du peuple », à son tour, est attaqué, chez lui, 30 rue des Cordeliers. Une jeune aristocrate, Marie Anne Charlotte Corday d'Armont, ralliée à la Révolution, mais convaincue de la responsabilité de Marat dans l'éviction des girondins et l'instauration de la Terreur, le poignarde dans sa baignoire. Il meurt peu après. Le lendemain, la nouvelle se répand. Arrêtée de suite sur le lieu du crime, jugée promptement par le Tribunal révolutionnaire, Charlotte Corday est guillotinée le 17 juillet. « Marat étoit », écrit ce jour-là Le Journal de Paris, « le vrai ami du Peuple; il a rendu de grands services, il pouvoit en rendre encore... il travaillait pour le Peuple; il faut que le Peuple le pleure. » Comme Pâris, Corday a prétendu avoir agi seule. Comme l'assassinat de Lepelletier, celui de Marat alimente la hantise des complots. Certes, le contexte est tout autre. Mais la Convention nationale réagit en juillet avec la même célérité qu'en janvier : elle tient son deuxième martyr d'envergure politique, le plus important peut-être, celui dont la disparition suscitera la plus fervente piété populaire et créera, politiquement, le vide le plus néfaste au sein de la Terreur désormais sans contrepoids.

---

<sup>12</sup> Ibid., p.134.

<sup>13</sup> *Journal de Paris national, loc cit.* Noter ici l'orthographe : ami, 'a' minuscule, Peuple, 'P' majuscule. L'inverse de Marat, Ami du peuple. Jusque dans l'orthographe, Lepelletier et Marat, *prédestinés à se faire face?*

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> DÉY, M., *Histoire de la Ville et du Comté de Saint-Fargeau, Auxerre*, 1856, p.362-3. N.B : Il serait peut-être intéressant que des historiens des sciences politiques et juridiques se livrent à une comparaison systématique des écrits de Lepelletier (publiés par son frère Félix) et de Marat. Sur Lepelletier, lire MARTUCCI, Roberto, « En attendant Le Peletier de Saint-Fargeau », *Annales historiques de la Révolution française*, 2002, n°2, pp.77-104.

## II. Données de base.

— En 1826, M<sup>me</sup> de Mortefontaine, née Suzanne Louise Lepelletier de Saint-Fargeau, fille unique de Louis-Michel, première « fille adoptive de la République » après la mort de son père<sup>16</sup>, achète le tableau représentant celui-ci et s'engage pour ce à verser, aux héritiers de David, une somme alors démentielle : 100 000 francs. Depuis lors, le tableau a cessé d'être visible<sup>17</sup>. Ceci implique de postuler une fidélité suffisante de la trace la plus rigoureuse, d'ailleurs une des seules, que nous en possédions à ce jour : un dessin au crayon noir de taille réduite, fait en 1793 d'après le tableau par un élève du peintre, Anatole Desvoge, actuellement conservé au Musée des Beaux-Arts de Dijon (fig.1). Pour précieux qu'il soit, ce dessin, bien entendu, ne donne du tableau qu'une vision appauvrie, le privant notamment d'un élément fondamental : ses couleurs<sup>18</sup>. Le tableau de Marat, lui, est resté visible : depuis 1893, il repose aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles (fig.2).

— Le tableau de Lepelletier occupe, dans l'Histoire de la Peinture en France, une place unique. Il s'agit du premier tableau important peint après l'exécution de Louis XVI, donc d'une certaine manière, du premier vrai grand tableau achevé de la Révolution<sup>19</sup>. Cette primauté se double, dans cette première phase de son histoire qui court de janvier à juillet 1793, d'une unicité que sa disparition ultérieure et la starisation de son pendant ont souvent occultée. Avant d'être le préfigurateur et complément indissociable, non dissocié jusqu'à la mort de David, du Marat, le tableau de Lepelletier a donc eu une existence propre, courte, mais réelle, au cours de laquelle, tant au niveau de la forme que du fond, il s'est suffi à lui-même, sans qu'il

---

<sup>16</sup> Celle-ci se fait le 25 janvier 1793, en présence de l'enfant. Telle que décrite par Bertrand Barrère, la référence en est romaine : « Rappelons-nous cette belle institution des Romains, faisons passer dans la législation le principe de l'adoption, et que la Convention donne aujourd'hui le premier exemple de l'adoption en la décrétant pour l'unique rejeton de Lepelletier » (cité par J.L. David, *op.cit.*, p.116). Sur la portée politique du geste, voir Thomas Crow, *L'atelier de David*, Paris, Gallimard, 1997 (traduction du livre précité de 1995), p.189. Notons encore que cette question de l'adoption était déjà discutée avant le meurtre de Lepelletier : le *Journal de Paris* du 20 janvier 1793 fait état d'une remarque de Condorcet : « Hâtons-nous aussi de décréter des lois d'adoption ». Comme quoi Jeannine Baticle avait raison d'écrire : « Une des choses qui frappe un observateur impartial dans le déroulement de la Révolution française, c'est l'espèce de génie politique de certains tribuns qui, au coup par coup, savaient récupérer les événements et les armer contre leurs adversaires avec une rapidité, un réalisme et un sens de l'opportunité qui manquaient complètement aux monarchistes, prisonnier souvent d'une tradition sclérosée » (*op.cit.*, p.132).

<sup>17</sup> Certains auteurs estiment qu'il fut détruit. Beaucoup d'autres, à l'instar de M. Déy, pensent qu'il est « enseveli dans une nouvelle espèce d'oubliettes du château de Saint-Fargeau », et qu'il s'agit donc d'une oeuvre « morte pour le monde, comme un de ces prisonniers de la Bastille dont l'existence mystérieuse était une vie dans la tombe » (*ibid.*, pp.401-402). Signalons que David a peint, en 1804, le portrait de Suzanne Louise Lepelletier.

<sup>18</sup> Un témoignage de 1825, cité par M. Déy en 1855, analysé par Jeannine Baticle en 1988, décrit le tableau et donne une idée des couleurs. Mais cette description présente des variantes, notamment la position du bras, plus proche du Marat, et une chemise sur la poitrine, ce qui a fait envisager qu'elle pourrait concerner une copie, elle aussi disparue (DEY, *op.cit.*, pp.402-3. BATICLE, *loc.cit.*). Observons que cette description est plus proche de *La Déposition* d'Alessandro Tiarini (1617, Pinacothèque de Bologne) proposée par Klaus Holma comme modèle des figures davidiennes d'Hector (*La Douleur d'Andromaque*) et Lepelletier (HOLMA, Klaus, *op.cit.*, chap.IV).

<sup>19</sup> SIMON, *op.cit.*, p. 459.

soit nullement question d'un quelconque pendant, que celui-ci ait pour sujet Marat ou qui que ce soit d'autre (pendant cette brève période, il est prévu pour occuper, seul, la salle des séances de la Convention nationale)<sup>20</sup>.

— Ceci change le 14 juillet 1793. Depuis la tribune de la Convention, en présence du tableau de Lepelletier, Guirault, porte-parole de la section du Contrat Social, dit à David : « tu a transmis à la postérité l'image de Le Pelletier mourant pour la patrie, il te reste un tableau à faire. » David répond : « oui, je le ferai ». Le 14 octobre, il demande à ses collègues de la Convention la permission, avant d'officiallement leur offrir son tableau de Marat terminé, de le prêter, « ainsi que celui de Le Pelletier », à la section du Museum pour la cérémonie d'honneur qui doit leur être rendue à tous deux, et des les exposer ensuite « l'un l'autre une quinzaine de jours » dans son atelier au Louvre, ce qui lui est accordé. Les deux tableaux forment désormais un diptyque, au sens figuré du terme. Après le 14 novembre, ils sont exposés ensemble à la Convention nationale. En février 1795, ils sont retirés ensemble des murs de cette Convention, puis quelques mois plus tard, restitués ensemble à David. Dès lors, ils sont tenus tous deux à l'écart de tout regard, et ce jusqu'au décès de l'artiste le 29 décembre 1825. Ce qui alimentera, dès le XIX<sup>ème</sup> siècle, une constante de la littérature davidienne : la place unique occupée par ces deux tableaux dans le cœur du peintre<sup>21</sup>. Lorsque David part en exil, son ancien et plus fidèle élève, Antoine Gros, les couvre de céruse et les cache, agissant semble-t-il sur instructions de David. Vers 1824, au verso d'un dessin, ce dernier rédige une liste abrégée de ses oeuvres, et symptomatiquement, il écrit, sur une seule ligne, « P<sup>tier</sup> et m<sup>t</sup> »<sup>22</sup>. Début 1826, « P<sup>tier</sup> et m<sup>t</sup> » refont surface, ensemble, dans l'appartement parisien de David, 14 rue Saint-Germain-des-Prés, qu'occupait alors, depuis l'exil du maître à Bruxelles, Antoine Gros. Le 3 mars, ils y sont inventoriés, article 91, sous la mention : « Deux originaux représentant Marat et Lepelletier après leur mort, prisés ensemble cinq mille francs »<sup>23</sup>. La dispersion des biens du peintre qui s'ensuit et l'acharnement de Suzanne de Mortefontaine séparent peu après les deux tableaux, pour la première fois de leur existence. Et la dernière : nul depuis ne les a revus ensemble.

— L'interpellation solennelle de Guirault le 14 juillet, et la réponse de David, officialisent le caractère de commande publique du tableau de Marat. Même si en 1822, soit près de 30 ans après les faits, David indiquera, dans une liste manuscrite de ses oeuvres, qu'il a peint Lepelletier « par ordre de la Convention »<sup>24</sup>, celui-ci, par

---

<sup>20</sup> DELÉCLUZE, *op.cit.*, p.155.

<sup>21</sup> Exemple ancien : « L'auteur lui-même paraissait donner à ce tableau (Marat) et à celui de *Lepelletier mourant*, la préférence sur tous les autres. L'impartialité de sa critique sur plusieurs ouvrages doit faire concevoir une très-haute idée de ces deux tableaux » (THIBAudeau, M.A., *Vie de David, Premier peintre de Napoléon*, Bruxelles, 1826, p.97). Sur ce, il faut aussi prendre en compte le souci répété de David, après la récupération des deux tableaux, de bien stipuler qu'ils sont sa propriété incontestable (WILDENSTEIN, *op.cit.*, doc.1265), alors que par ailleurs (Ibid., doc.1409), David dira de ses tableaux en général : « une fois faits, je m'occupe fort peu de ce qu'ils deviennent ».

<sup>22</sup> PRAT, ROSENBERG, *op.cit.*, II, p.1173.

<sup>23</sup> WILDENSTEIN, *op.cit.*, doc. 2043. Ce montant d'estimation donne une idée de la disproportion de l'offre de M<sup>me</sup> de Mortefontaine.

<sup>24</sup> WILDENSTEIN, *op.cit.*, doc. 1938. Cette affirmation se retrouve en 1886 dans un témoignage de Népomucène Lemercier, auteur dramatique qui avait fréquenté l'atelier de David, rapporté par un autre auteur,

contre, semble bien être le fruit d'une initiative personnelle, ce que prouve notamment la discussion sur la question de son paiement qui suit la présentation du tableau le 29 mars. Un témoignage ultérieur, isolé, dira bien que le tableau a commencé dès les funérailles, David prenant place avec un chevalet et une toile « sur le piédestal de la statue de Louis XV, où est exposé le corps » du défunt. Le peuple aurait donc « eu le spectacle du peintre copiant ce sanglant modèle ».<sup>25</sup> Mais ceci paraît aussi théâtral que douteux : le tableau semble au contraire être resté, au moins jusqu'à la mi-mars, un secret d'atelier.

— Ce secret d'atelier est aussi, semble-t-il, une oeuvre d'atelier. Que David se soit fait aider, pour nombre de ses tableaux, dès les années 1780 et jusqu'à la fin de sa vie, par ses élèves jugés par lui les plus aptes, est un fait avéré, et documenté. Les tableaux de Lepelletier et Marat sont peints dans des délais exceptionnellement courts : deux mois et quelques jours tout au plus pour le premier, un peu moins de trois mois pour le second. Ceci sous la direction d'un homme qui cumule fonctions artistiques (dessinateur, peintre, ordonnateur des fêtes et pompes funèbres révolutionnaires), fonctions politiques (député de Paris depuis 1792, membre du Comité d'Instruction Publique, membre en septembre 1793 du Comité de Sûreté Générale), sociabilités multiples<sup>26</sup>. Après la mort de David, en 1827, le critique Auguste Jal affirme que le tableau de Lepelletier est l'oeuvre d'un de ses élèves : François Gérard<sup>27</sup>. En 1855, Etienne-Jean Delécluze, lui-même ancien élève de David, mais entré dans son atelier bien plus tard, précise que seule « la tête a été peinte par David ». Le Marat, lui, « est en entier du maître »<sup>28</sup>. Mais la naissance, dès 1793, dans l'atelier au Louvre, de copies, complique la situation. Dans le cas de Lepelletier, le principe de copies est acquis, mais la concrétisation, et si oui, par qui, n'est pas établie. Dans le cas de Marat, aucun doute possible : trois copies au moins existent, respectivement conservées au Musée national du château de Versailles, au Musée des Beaux-Arts de Dijon, au Musée des Beaux-Arts de Reims. Davantage de copies furent exécutées, dans de relativement courts délais : le nombre exact n'est pas connu. Pour ces copies, au moins deux noms sérieux circulent : François Gérard, encore lui, et Gioacchino Giuseppe Serangeli, élève italien de David, né à Rome en

---

académicien, Ernest Legouvé. Ce texte peut sembler fantaisiste, mais il contient potentiellement quelque ingrédient de vérité. Il est rarement cité, aussi le reproduisons nous : « Le jour où il (David) fut chargé par la Convention de faire le portrait de Lepelletier de Saint-Fargeau assassiné par Pâris, c'est Lemerrier qu'il emmena pour l'aider. Le corps avait été déposé dans une salle basse des Tuileries; l'artiste s'y enferma, et, resté seul avec son élève, lui dit : 'Va me chercher un poulet et un couteau.' Le couteau et le poulet apportés, David étendit sur le corps un grand drap, puis coupant le cou du poulet, il aspergea le drap de tâches de sang. Une telle recherche de réalisme étonnera chez le peintre de Léonidas et de la Mort de Socrate. Qu'on se rappelle le portrait de Marat. Celui de Lepelletier fut achevé avant la fin du jour. Lemerrier m'a souvent raconté avec enthousiasme cette journée de travail d'un homme de génie, ces yeux ardemment attachés sur ce cadavre, ce pinceau poursuivant fiévreusement les restes de vie sur ce visage qui se décomposait d'heure en heure » (LEGOUVÉ, Ernest, *Soixante ans de souvenirs*, I, Paris, Hetzel, 1886, pp.58-9).

<sup>25</sup> WILDENSTEIN, *op.cit.*, doc. 407.

<sup>26</sup> Parcourir sur ce le chapitre de Daniel et Guy Wildenstein consacré à cette période. Etienne-Jean Delécluze aura sur le sujet cette jolie formule, disant des oeuvres de cette époque qu'elles sont « celles d'un somnambule qui a travaillé sans s'en douter » (*op.cit.*, p.179).

<sup>27</sup> SIMON, *op.cit.*, p.471 sq.

<sup>28</sup> DELÉCLUZE, *op.cit.*, p.150.

1768, mort à Turin en 1852<sup>29</sup>. Qui fit quoi, exactement, et pourquoi, reste à ce jour mal clarifié. Pour plurielle qu'elle ait été, la destination des copies paraît avoir poursuivi un but identique : la multiplication des icônes des deux principaux « martyrs de la liberté », qui comme l'aurait dit, à David, François Paré, député de la Convention nationale, « vaudraient bien, dans les auditoires des tribunaux et dans les salles d'assemblée des corps administratifs, les tristes crucifix ou les portraits des rois harnachés dont notre gothique et servile superstition avait coutume de les parer ».<sup>30</sup>

— Pour les versions originales des deux tableaux, les intentions initiales de David sont mieux documentées. Le 29 mars 1793, lorsqu'il présente son *Lepelletier* à la Convention nationale, il fait un discours situant sa démarche. Le 14 novembre 1793, il fait de même pour son *Marat*. Souvent cités et commentés, ces discours sont deux pierres angulaires de tout examen attentif des deux tableaux. Ils en affirment la dimension commémorative et la valeur républicaine d'exemplum virtutis. Leur intérêt, les renvois nombreux que nous y ferons, nous ont conduit à les reproduire, en tête de nos annexes, dans leur intégralité.

— S'appuyant sur ces deux discours, la littérature davidienne a souligné, à juste titre, la charge éminemment politique des deux oeuvres qui s'inscrivent dans un contexte précis : suite à l'exécution non consensuelle du roi, la lutte féroce entre la droite (les girondins) et la gauche (les montagnards, dont David épouse la cause), la victoire de la gauche, la radicalisation de la Révolution qu'incarne la Terreur, le déploiement d'une propagande républicaine orchestrée en grande partie par David, notamment lors des funérailles et cérémonies exemplaires de panthéonisation de *Lepelletier* et de *Marat*. Ce contexte phagocyte la production bibliographique sur les deux tableaux. Le *Marat* se taille la part du lion, au point que, hors du cercle restreint des historiens d'art épris du sujet, l'existence même du tableau de *Lepelletier* soit largement ignorée. Les manuels d'histoire de l'art ont pris le pli de voir dans le *Marat* un « incunable de la modernité ». Cet incunable, on ne le dit pas assez, poursuit une expérimentation qui a commencé avec le *Lepelletier*.

— Les deux tableaux sont couramment perçus de nos jours comme « portraits ». Qu'ils soient, dès 1793 même, en deçà de toute charge politique ou idéalisation référencée, deux portraits, posthumes, de deux révolutionnaires que leurs pairs de la Convention nationale, le premier vrai destinataire public des deux tableaux, avaient côtoyés et devaient donc pouvoir, un minimum, reconnaître, est une évidence. La clé du succès passait par cette dimension médiatrice. Ont trouvé matière à s'y exprimer : la finesse d'observation psychologique de David, son réalisme de détail, son goût de la mise en scène. Mais jamais David, insistons sur ce, n'appellera ces tableaux des

---

<sup>29</sup> Le nom de Serangeli est le plus documenté (diverses traces de paiement par David — voir WILDENSTEIN, *loc.cit.*). Le nom de Gérard est avancé, avec des réserves, par Jules David (*op.cit.*, p.640). On trouve aussi mention d'un Langlois. Selon Wildenstein, deux Langlois sont passés par l'atelier de David : Eustache-Hyacinthe, dessinateur graveur né en 1777, et Jérôme-Martin, peintre né en 1779 (ce qui lui donne moins de quinze ans au moment des faits...).

<sup>30</sup> DAVID, J.L., *op.cit.*, p.147. Au sujet de *Marat*, lire BOWMAN, F.P., « Le culte de *Marat*, figure de Jésus », *Le Christ romantique*, Genève, Droz, 1973, pp.62-7.

« portraits ». Que ce soit dans ses discours de 1793, ou dans ses mentions ultérieures, dont les listes récapitulatives qu'il dressera de ses oeuvres sont le plus explicite exemple<sup>31</sup>, il parle clairement, pour l'un et l'autre, de « tableaux historiques ». Donc d'oeuvres qui dans la classification traditionnelle interne de la peinture, relèvent du genre le plus élevé, le plus enclin aux proliférations référentielles, le plus prisé. Et d'oeuvres qui se révèlent d'emblée perçues par leur signataire, par leur premier public aussi, à l'aune des deux événements historiques qu'elles sacralisent, comme constituant en soi deux événements historiques.

— En matière de modèles, les deux tableaux sont habituellement situés à l'intersection du réalisme circonstanciel et de l'idéalisation politicienne croisant références classiques et chrétiennes, héroïques et christiques. Pour le Marat, aux modèles précités, s'ajoute une référence catholique souvent commentée : la Mise au Tombeau peinte vers 1602-1603 par Caravaggio, conservée à la Pinacothèque Vaticane<sup>32</sup>. Pour le Lepelletier, la référence chrétienne est celle des *pietà* et des dépositions de croix, dont celle peinte en 1616-17 par Alessandro Tiarini, conservée à la Pinacothèque de Bologne. La référence classique, par contre, recourt à l'autocitation : David reprend la figure d'Hector de son propre tableau de 1783, *La Douleur d'Andromaque*, laquelle fut mise en relation avec le même thème traité en 1760 par Gavin Hamilton, avec le héros du Testament d'Eudamidas peint par Nicolas Poussin avant 1650, avec un personnage d'un « tombeau de Florence dont David avait fait un dessin connu notamment par un calque »<sup>33</sup>. Par ailleurs, David, à Rome, rencontra plusieurs fois le peintre Pompeo Batoni, dont la figure de Meleagre sur un tableau terminé en 1743, *Atalante pleurant la mort de Meleagre*, présente avec les figures futures d'Hector et Lepelletier une évidente similitude<sup>34</sup>.

— Le processus de création, chez David, passe par le dessin, qui joue un rôle décisif. Ce rôle est double : mnémotechnique (le « garde-manger » précité), préparatoire d'un projet spécifique (première étape de la genèse d'une nouvelle oeuvre). Pour Lepelletier, deux dessins existent, conservés l'un au Louvre, l'autre à la Bibliothèque nationale de Paris. Pour Marat, le Musée national de Versailles possède un dessin. Dans les deux cas, ces dessins se concentrent sur la tête, et adoptent des angles de vision différents du tableau terminé. Pour le Marat, David explique, dès le 15 juillet 1793, qu'il le représentera tel qu'il l'a vu la veille de sa mort, lorsqu'il l'avait visité chez lui avec Maure, député, le découvrant dans sa baignoire aussi enturbanné qu'un More, en train d'écrire « pour le bonheur du peuple »<sup>35</sup>. Ce rôle prioritaire du dessin ouvre, dès la genèse d'un projet, la porte aux interférences mnémotechniques : c'est par lui que les « albums romains » (le fond de roulement du « garde-manger ») opèrent en continu sur la création des oeuvres nouvelles. Rome est la plus grosse clé. Rome : lieu d'apprentissages et de métissages. Qui doit être prise ici dans son acception la plus large : « la Ville des Césars, la Ville des Papes, la Ville Eternelle qui

<sup>31</sup> WILDENSTEIN, doc.1938 et alii.

<sup>32</sup> Une comparaison détaillée figure sur le site 'www.e-torricelli.it/pmm/marat' (analisi del dipinto).

<sup>33</sup> SCHNAPPER, *op.cit.*, p.70.

<sup>34</sup> Le thème était familier à David, qui l'utilise dans sa *Frise Antique* considérée par plus d'un comme son manifeste artistique au retour de Rome (TRAËGER, *op.cit.*, p.404).

<sup>35</sup> DAVID, *op.cit.*, p.143.

deux fois a conquis le monde »<sup>36</sup>; la capitale officieuse d'une Italie politiquement encore non unifiée à l'époque de David; l'aimant, qui de la Renaissance au XIX<sup>ème</sup> siècle, attire une communauté internationale d'artistes venus de tout l'hémisphère nord; la médiatrice enfin pour ceux, la majorité jusqu'au XIX<sup>ème</sup> siècle, qui lui doivent le peu d'informations dont ils disposent sur les civilisations grecque, égyptienne, du Proche et du Moyen-Orient<sup>37</sup> — David est de ceux-là. Sa culture générale est phénoménale, en perpétuelle extension. Il maîtrise ses sources, et les sources de ses sources. Il jongle sans complexe avec des millénaires d'iconographies multiples qu'il refond et plie à ses désirs. Ont été notées déjà, dans son oeuvre prise globalement, les « traditions disparates » nourries « d'incursions sérieuses dans l'archéologie et l'histoire de l'art », son « idiosyncrasie des transformations saturées de sens latents »<sup>38</sup>. On a parlé, pour son tableau jamais terminé du Serment du jeu de paume, de son sens aiguisé de la « superposition symbolique de différents niveaux de signification pour toucher différentes strates du public »<sup>39</sup>. David brille surtout, et ceci à tous les moments de sa carrière, par une hétérogénéité d'intérêt exceptionnelle<sup>40</sup>, qui nous contraint, nous, aujourd'hui, à une précision à laquelle nous ne pouvons que tendre sans y prétendre.

### III. Le portrait de Lepelletier de Saint-Fargeau : saint Sébastien révolutionnaire.

Selon nous, le tableau de Lepelletier, tel qu'il naît dans l'atelier de David, présente une familiarité de composition troublante avec le saint Sébastien de marbre attribué au sculpteur Giuseppe Giorgetti, placé à l'instigation du cardinal Francesco Barberini dans la nouvelle chapelle dédiée au saint en 1672, à l'intérieur de la basilique San Sebastiano fuori le Mura (fig.3). Ce marbre de Giuseppe Giorgetti est l'un des plus beaux bijoux de la sculpture baroque romaine, quoique son auteur ait été peu étudié, et soit peu coté. Avec son frère Antonio Giorgetti, il est compté parmi les assistants de Gianlorenzo Bernini. Ici, il aurait sculpté son sujet d'après un dessin, soit de Bernini lui-même, soit de Ciro Ferri, architecte responsable de la

---

<sup>36</sup> ZOLA, Emile, *Rome*, Paris, 1896, p.6.

<sup>37</sup> « A l'exception du comte de Caylus, personne n'avait visité la Grèce; tout ce que l'on connaissait de l'Antiquité passait par Rome » (HERDING, Klaus, « Utopie concrète à l'échelle mondiale : l'art de la Révolution », *La Révolution française et l'Europe 1789-1799*, I, p.XXVII).

<sup>38</sup> HOWARD, Seymour, « Crise et classicisme : David et Rome », *David contre David, op.cit.*, I, pp.44-45.

<sup>39</sup> BOIME, Albert, « Les thèmes du *Serment* : David et la franc-maçonnerie », *David contre David, op.cit.*, p.262.

<sup>40</sup> Cette hétérogénéité est dans son caractère, mais tient aussi peut-être d'une stratégie élaborée au gré de ses formations et lectures. Parmi les ouvrages qu'on sait connus de David, se trouvent les volumes somptueux de D'HANCARVILLE : *Antiquités Etrusques, Grecques et Romaines tirées du cabinet de M. Hamilton...*, à Naples, 1766-7. L'auteur y prescrit, pour la sculpture, un *mode d'emploi* qui correspond bien à ce que David, amateur de sculpture, entendra : prendre « non un modèle seul, qui à force d'être copié, assujéti à une manière, mais » travailler « d'après plusieurs », faire et refaire, et refaire encore, et « par ce moyen, au lieu d'apprendre à n'être qu'un copiste à force de travail », être soi-même « un homme capable de faire des morceaux à mettre à côté de ceux qui l'auroient instruit » (tome I, pp.141-2).

décoration de la chapelle. La statue est encastrée aux pieds de l'autel. Au-dessus, sous la table d'autel, Francesco Barberini fit placer une urne contenant les restes du saint rapatriés d'un ancien autel de la crypte de la basilique. La chapelle est donc un lieu saint. La basilique, elle, rassemble aujourd'hui des vestiges qui courent du I<sup>er</sup> siècle après J.C jusqu'au XIX<sup>ème</sup>, et sont de première importance dans l'histoire de Rome et de la chrétienté. Le site est stratégique entre tous : sur la Via Appia Antica, entre la Tomba di Cecilia Metella et l'église Domine Quo Vadis?, tout près de la Tomba di Romolo et du Circo Massenzio. Au I<sup>er</sup> siècle, se trouvait déjà là un cimetière païen, dans une zone dite ad cumbas, d'où catacumbas. Au III<sup>ème</sup> siècle, cette zone accueille une vaste catacombe répartie sur trois étages où se retrouveront les reliques de saint Sébastien. Dans la première moitié du IV<sup>ème</sup> siècle, une Basilica Apostolarum imposante est édifée en l'honneur des apôtres Pierre et Paul dont le culte, depuis là, rayonne. Au Moyen Age, Pierre et Paul ont depuis longtemps d'autres sanctuaires : le culte de saint Sébastien migre de la catacombe vers la basilique, et lui donne son nom. La forte dévotion populaire dont Sébastien fait l'objet depuis le VII<sup>ème</sup> siècle assure au site un succès croissant, tel qu'il engendre des translations de reliques, notamment vers l'église Saint-Médard de la ville française de Soissons, ancienne capitale du royaume franc de Neustrie. Du bas Moyen Age aux Temps Modernes, la catacombe de San Sebastiano, à laquelle on accède par la basilique, est l'une des seules régulièrement ouvertes au public. Au XVI<sup>ème</sup> siècle, le site bénéficie de la Contre-Réforme. Philippe de Néri, fondateur de l'Ordre de l'Oratoire, canonisé en 1622 avec ses concurrents jésuites Ignace de Loyola et François Xavier, renforce la popularité des lieux en remettant à l'honneur le « pèlerinage des sept églises ». Les concessions pontificales répétées de fouilles archéologiques ont exhumé quantité de restes de martyrs présumés. Mais les monuments se délabrent : au début du XVII<sup>ème</sup> siècle, un programme de rénovation de la basilique commandité par le cardinal Scipione Borghese débute, que poursuit dans la seconde moitié du siècle Francesco Barberini<sup>41</sup>.

A l'époque où David séjourne à Rome, que ce soit pour le pèlerin, le lettré féru de classicisme ou le promeneur curieux, le site et ceux qui l'avoisinent sont incontournables. Dans ses Lettres contenant le Journal d'un voyage fait à Rome en 1773, Jean-Baptiste Marie Guidi, contemporain de David et Gérard, écrit : « L'église, qui est assez belle, n'est remarquable que par une statue de Saint Sébastien, qui est représenté mort, & couché : c'est un des beaux ouvrages du chevalier Bernin »<sup>42</sup>. David a-t-il visité la basilique? Rien ne le prouve actuellement. Mais qu'il ne l'ait pas fait paraît peu probable. Deux dessins accèdent même le contraire : une « vue de

---

<sup>41</sup> FERRUA S.I., Antonio, *Guide pour la basilique et de la catacombe de saint Sébastien*, Vatican, Commission Pontificale d'Archéologie Sacrée, 1982, passim.

<sup>42</sup> A Genève et Paris, 2 tomes, 1783. L'ouvrage est publié après le premier séjour de David, mais ce qui compte ici, c'est qu'il exprime un lieu commun du temps. L'attribution de la sculpture à Bernini était de matière à favoriser l'intérêt. Mais il faut noter qu'elle semble due à la mauvaise information de l'auteur : en 1765, Nicola Roisecco par exemple, dont le livre connaît un beau succès, indique clairement qu'il s'agit d'un « marmo candido dal Giorgetti, con disegno del Bernini » (*Roma antica e moderna*, Roma, 1765, t.I, p.283). Et autre exemple, le guide de François Deseine, un *best-seller* maintes fois réédité et traduit, spécifie, dès 1713, que « la Statuë de marbre blanc couchée & lardée de flèches, à la place d'un parement d'autel, est du frère d'Antoine Giorgetti » (*Rome moderne, première ville d'Europe, avec toutes ses magnificences et ses délices* — connu sous le titre *Les délices de Rome* —, 1713, tome IV, p.839).

Rome avec San Sebastiano fuori le Mura sur la gauche » ; deux études de chapiteaux ornés de griffons, avec une inscription de David : « à St Neri. Sur le chemin de St Sebastien ». <sup>43</sup> Compte tenu de ce que Jal et Delécluze ont dit sur le tableau de Lepelletier, autre question : François Gérard est-il passé par là? Nous ne le savons pas davantage. Mais sa biographie donne des indices : né à Rome en 1770, d'un père français et d'une mère italienne, Gérard y vit jusqu'en 1782. Il suit alors sa famille en France, mais reviendra souvent à Rome. Qu'il n'ait pas connu la basilique et les monuments voisins est improbable. Son goût de la sculpture semble avoir été précoce, et son premier maître, avant le peintre Nicolas Brenet, puis David, fut le sculpteur Augustin Pajou chez qui, dira son premier biographe Charles Lenormant en 1847, Gérard « avait appris à modeler habilement », ce dont « son talent de peintre se ressentit toujours » <sup>44</sup>. David quant à lui avait pour la sculpture un attrait notoire, qu'il favorisait chez ses élèves. S'ils sont, l'un et/ou l'autre, entrés dans la basilique, ils ont dû remarquer le plafond à caissons et sa statue en bois de saint Sébastien sculptée pour Scipione Borghese par Giovanni Vasanzio (alias Jan van Santen, artiste hollandais), dont l'emplacement étonne plus que la facture. Mais ils ont dû surtout regarder le marbre de Giuseppe Giorgetti, dont la facture surprend assurément plus que l'emplacement.

La pièce frappe bien sûr par sa pose mouvementée, son corps apollinien percé de flèches métalliques fondues par Carlo Spagna, son mélange de tension douloureuse et de béatitude en harmonie parfaite avec l'esprit baroque du XVII<sup>ème</sup> siècle romain <sup>45</sup>. Mais frappe surtout le fait, rarissime dans l'iconographie du saint — une des plus abondantes, constantes, riches de tout l'art chrétien — qu'il est représenté couché, allongé, une jambe repliée, un drap couvrant partiellement le bas du corps, la tête surélevée par un chevet apparemment composé d'un manteau à franges posé sur un fragment de son armure (fig.4). Une vision aussi peu normative d'un thème à ce point rebattu ne pouvait passer inaperçue aux yeux d'un artiste tel que David. Fit-il un dessin ultérieurement disparu? S'en est-il simplement souvenu? S'est-il agi d'une réminiscence? Et Gérard? Le plus souvent, saint Sébastien est représenté debout, assis parfois, appuyé contre un arbre auquel un ou deux bras sont attachés, contre un poteau ou « une colonne par suite d'une contamination avec le Christ à la colonne de la Flagellation » <sup>46</sup>, le corps percé d'un nombre changeant de flèches. Cette iconographie là, David la connaît : il l'a dessinée plusieurs fois, notamment d'après Veronese à Venise, un bronze du Louvre, un tableau anonyme italien du XVII<sup>ème</sup> siècle aujourd'hui au Musée Granet d'Aix-en-Provence <sup>47</sup>. De cette iconographie standard, en Italie, en France, dans les Flandres, lieux où David a déjà voyagé lorsqu'il peint Lepelletier, les églises et les musées sont remplis. Dans les collections françaises en particulier, les exemples abondent — sculptures de Claude

---

<sup>43</sup> PRAT, ROSENBERG, *op.cit.*, dessins n°883 et 1300.

<sup>44</sup> LENORMANT, Charles, *François Gérard. Peintre d'histoire*, Paris, 1847, p.31.

<sup>45</sup> MONTAGU, Jennifer, *Roman Baroque Sculpture. The industry of art*, New Haven London, Yale University Press, 1989, fig.102. Ce mélange, on le trouve dans l'église des expatriés Florentins de Rome, *San Giovanni dei Fiorentini* (où repose le grand rival de Bernini, Francesco Borromini), sur le saint Sébastien peint en 1627 par Gian Battista Vanni, que Giorgetti avait sans doute vu, et que David vit peut-être aussi.

<sup>46</sup> REAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, III, *Iconographie des saints*, III, Paris, P.U.F., 1959, p.1193.

<sup>47</sup> PRAT, ROSENBERG, *op.cit.*, dessins n° 740, 1148, C 304.

Dejoux ou François Coudray au Louvre (qui avaient été, en 1712 et 1779, leurs pièces de réception à l'Académie), tableaux du XVII<sup>ème</sup> siècle d'Antonio de Bellis au Musée des Beaux-Arts de Lyon, de Francesco Cairo (très proche du marbre de Giorgetti) au Musée des Beaux-Arts de Tours, et beaucoup d'autres. Que David pouvait connaître. Surtout à partir du 8 novembre 1790 : lorsqu'avec les peintres, graveurs et sculpteurs Debure, Desmaret, Doyen, Mouchy et Pajou, il est chargé de « dresser l'inventaire des peintures, dessins, gravures, tapisseries, vitraux qui se trouvent en France »<sup>48</sup>. Autant de raisons, pour peu qu'il l'ait vue, de ne pas oublier la version extraordinaire de Giorgetti.

Si l'influence de Giorgetti (et/ou Vanni) sur David il put y avoir, décalque il n'y a pas. Le corps de Lepelletier est tronqué sous les genoux, celui de Sébastien est entier, et un peu plus musclé. La pose de Lepelletier est moins tourmentée. Le torse est plus relevé, par de plus épaisses couches d'oreillers. Le bras droit n'est pas visible, celui de Sébastien est replié sur le cœur. Mais d'autres similitudes formelles entre les deux gisants sont réelles : un corps d'homme de même physionomie, jeune, torse nu, le bas partiellement couvert d'un drap cachant les parties intimes, une cage thoracique côtes visibles, ventre rentré, le même bras gauche, la tête dans une position pratiquement identique, une même chevelure bouclée encadrant une tête au front dégagé, les mêmes paupières closes, gonflées, un même sourire esquissé (fig.5-6). Une iconographie de saint martyr. Chrétienne. De combattant de la liberté. De héros classique. Romaine. Qui selon nous, sur le plan du fond, permet, entre Sébastien et Lepelletier, des analogies, des interférences, des symétries. Lesquelles, en 1793, ont très bien pu traverser l'esprit de David, de ses élèves, de plus d'un de ses collègues de la Convention nationale, du public, parce qu'elles pouvaient produire du sens.

#### — Une iconographie de saint martyr.

De « témoin d'une vérité qu'il fait apparaître par sa médiation » : car « le martyr en effet, fonde par l'épreuve de sa foi, une foi universelle, et suscite une foi particulière. Il désigne la vérité qui s'incarne dans son corps souffrant; il la porte dans sa souffrance à la vue de tous. Il force à croire. Plus que modèle, parce que 'témoin', le martyr est un pasteur impérieux. Et le 'dit' du martyr, un dire exemplaire »<sup>49</sup>. Ceci, écrit sur saint Sébastien dans le contexte conflictuel du christianisme des premiers siècles, vaut pour Lepelletier après sa mort dans le contexte tempétueux de la Révolution. « Par le culte des martyrs, l'Eglise invente son rituel de fondation », un rituel que Sébastien, théâtre dans sa chair de l'affrontement du paganisme romain et du christianisme militant, incarne à la perfection, lui qui « s'offre aux yeux des fidèles dans l'éclatante beauté d'une jeunesse que le martyre n'altère pas. Le corps saint, parce que sanctifié dans la douleur, de Sébastien,

---

<sup>48</sup> WILDENSTEIN, *op.cit.*, doc 279.

<sup>49</sup> *Saint Sébastien. Rituels et figures*, Paris, Musée National des Arts et Traditions populaires, 25/11/1983 — 16/04/1984, pp.27-8. Sur l'iconographie de saint Sébastien, se reporter aussi au site très détaillé, comprenant de nombreux links : <http://bode.diee.unica.it/~giua/SEBASTIAN>

apparaît comme revêtu de signes extrêmes d'une incorruptibilité qui le laisse intact. Nulle marque, nulle souillure ne vient en attaquer l'intégrité. Les flèches pénètrent le corps de Sébastien, mais ne l'atteignent pas. Les blessures qui se veulent mortelles deviennent bien au contraire les indices explicites de la victoire sur la mort »<sup>50</sup>. Avec son culte des « martyrs de la liberté » initialisé par le portrait de Lepelletier — théâtre dans sa chair de l'affrontement entre le vieil absolutisme catholique (dont le symbole tombe le lendemain même du crime de Paris) et le militantisme républicain de la nouvelle Rome, héros figé dans une jeunesse inaltérable, dont l'icône incorruptibilise la blessure désormais signe du triomphe à terme des idées auxquelles l'assassiné s'est voué au prix de son sang —, la Révolution ne procède pas autrement. « Voyez ses traits comme ils sont sereins », dit David le 29 mars 1793, « c'est que quand on meurt pour son pays, on n'a rien à se reprocher ». Un révolutionnaire béatifié, pur entre tous les purs, qui à l'imitation du saint chrétien, devra servir d'exemple — « Voyez-vous cette plaie profonde? vous pleurez mes enfants! vous détournez les yeux! Mais aussi, faites attention à cette couronne, c'est celle de l'immortalité : la patrie la tient prête pour chacun de ses enfants; sachez la mériter... combattez ou mourez comme Michel Lepelletier », poursuit David : « alors, mes enfants, la couronne de l'immortalité sera votre récompense. » En quelques lignes, deux fois le mot : immortalité<sup>51</sup>.

#### — Une iconographie christique.

Sébastien figure parmi les martyrs chrétiens dont l'iconographie, barbe exceptée, se rapproche le plus de celle du Christ sur la croix, déposé, mis au tombeau : corps nu, couvert à demi d'un drap, plaies béantes, en extase et agonie. « Comme saint François d'Assise », note Louis Réau, « ses dévots allaient jusqu'à l'assimiler au Sauveur. L'arbre auquel il fut attaché était comparé à la croix de Jésus, ses cinq plaies à celles du Christ ».<sup>52</sup> Dans leur Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, Fernand Cabrol et Henri Leclercq affirment : « il y a peu de martyrs dont le nom soit plus célèbre et la sainteté plus révérée que celle de Saint Sébastien »<sup>53</sup>. Peu dont les artistes aient à ce point, génération après génération, depuis la Renaissance au moins, pratiquement tous tenté la représentation. Parfois même, tel Guido Reni pour ne citer que lui, à plusieurs reprises. Avec son tableau de Lepelletier, David, aidé ou non par Gérard, a peut-être peint le sien — le Christ, aucun doute : il l'a peint, sur la croix, entre ses deux séjours romains, en 1782. Le tableau, qu'il classait comme son Saint Roch (considéré par lui comme son premier chef-d'oeuvre) parmi ses oeuvres historiques, fut retrouvé au XX<sup>ème</sup> siècle dans la cathédrale Saint-Vincent de Mâcon.

---

<sup>50</sup> Ibid., p.66.

<sup>51</sup> Dans le discours prononcé lors de la panthéonisation de Lepelletier, signé Vergniaud, président de la Convention, la rhétorique était déjà celle-là : « l'immortalité est acquise à Pelletier. Pelletier est mort pour la défense de la liberté; voilà son plus bel éloge » (BATICLE, *op.cit.*, p.143).

<sup>52</sup> REAU, *op.cit.*, p.1191-1192.

<sup>53</sup> Cité et commenté dans *Saint Sébastien*, *op.cit.*, p.30 sq.

Que pouvaient savoir David et Gérard des détails de la légende de saint Sébastien? Au XIII<sup>ème</sup> siècle, le dominicain génois Jacopo da Varazze, dit Jacques de Voragine, rédige en latin un recueil hagiographique, *Legenda aurea*, la Légende dorée, dans lequel il consacre un chapitre à saint Sébastien. Ce texte, destiné aux laïcs, connaît pendant plusieurs siècles un succès considérable : des dizaines d'éditions, de nombreuses traductions. Il devient, avec la Bible, la principale source d'inspiration des artistes à travers toute la chrétienté. L'optique de Voragine est celle du prosélytisme : l'histoire vraie importe moins que la leçon édifiante. L'imprégnation dans la piété populaire est profonde, et durable. En 1643, le jésuite belge Johannes Bollandus rédige, pour les religieux, une nouvelle version d'un des textes qui pour eux font référence : la *Passio Sancti Sebastiani* écrite vers 432-440 sous le pape Sixte III. La diffusion ici est plus confidentielle. David et Gérard eurent-ils vent de ces ouvrages? Furent-ils instruits de leur impact sur des générations de fidèles, notamment, pour la Légende dorée tombée semble-t-il en désuétude au XVIII<sup>ème</sup> siècle, par la voie des emprunts faits, aux XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles, par une pléthore de bréviaires, cantiques, vies de saints colportés jusque dans les lieux le plus reculés?<sup>54</sup> Nous l'ignorons. Mais leur éducation chrétienne est un fait avéré. Quelles furent leurs convictions religieuses? Celles de David surtout, puisque c'est lui qui signe et présente le tableau, et lui sans doute aussi qui construit l'image. En 1793, aucun doute : David a foi, d'abord et avant tout, en lui-même et dans la Révolution. Mais avant? Il est né à Paris, le 30 août 1748, dans une famille de commerçants aisés. Son éducation parisienne, notamment au Collège des Quatre Nations, est catholique, dans une société française d'Ancien Régime dont L'Encyclopédie éprouve pas mal de peine à élargir l'horizon. On cite souvent cette déclaration du peintre, qui avant son départ pour Rome, en 1775, dit : « l'antique ne me séduira pas, il manque d'entrain et ne remue pas »<sup>55</sup>. Qu'espère-t-il donc trouver à Rome qui puisse alors le « remuer », sinon l'art religieux? Question de forme. Question de foi? Delécluze donne peut-être un indice : en 1805, David peint le portrait du pape Pie VII. Et dit à Delécluze : « il m'a donné sa bénédiction... Eh! mon Dieu, oui... cela ne m'était pas arrivé depuis que j'ai quitté Rome... »<sup>56</sup> Lors de ses séjours romains, aurait-il donc fréquenté les églises pour plus que leurs trésors d'art? Le 16 mai 1782, David se marie à Paris, dans l'église Saint-Germain l'Auxerrois. Mariage religieux donc. Conviction ou simple concession aux us et coutumes? On a fait état, plus tard, de son adhésion à la franc-maçonnerie en 1787<sup>57</sup>, et de sa participation active, en 1795, à la Société des Théophilanthropes (adeptes d'un système philosophico-religieux d'inspiration déiste)<sup>58</sup>. En 1793-1794, au faîte de sa « vie politique », ses diverses déclarations contiennent nombre de formules qui tiennent peut-être du tic de langage, mais montrent qu'il ne partage pas l'athéisme virulent d'un grand nombre, envers lequel d'ailleurs la méfiance de Robespierre et de

---

<sup>54</sup> *Legenda aurea : sept siècles de diffusion*, actes du colloque international à l'Université de Québec, Montréal, 11-12/05/1983, Montréal, Bellarmin & Paris, Librairie Vrin, 1986. En particulier : VELAY-VALLANTIN, Catherine, « Du renoncement à la présence 'dans le siècle' : le récit hagiographique dans la littérature de colportage (XVIIe-XVIIIe s.) », pp.197-212.

<sup>55</sup> SCHNAPPER, *op.cit.*, p.37.

<sup>56</sup> DELÉCLUZE, *op.cit.*, p.248.

<sup>57</sup> BOIME, Albert, *op.cit.*, pp.259-291.

<sup>58</sup> WILDENSTEIN, *op.cit.*, doc. 1270.

son entourage, accrue après la mort de Marat, est connue<sup>59</sup>. Ceci n'interdit donc pas de penser que dans son approche des modèles chrétiens, l'intérêt pour la forme, prioritaire sans doute chez le dessinateur, ait été mâtiné, à certains moments, d'un respect relatif et variable du fond. Sur saint Sébastien en tout cas, foi ou non, le succès iconographique du thème, lui, ne pouvait lui échapper — c'était d'ailleurs un vecteur non négligeable d'information sur le fond.

Au XIII<sup>ème</sup> siècle, la tradition iconographique du saint mue : après avoir été le militaire d'âge mûr et en armure, présentant parfois une couronne, Sébastien devient l'Apollon catholique jouant sur angélisme et jeunesse, « prétexte commode pour glorifier la beauté du corps nu »<sup>60</sup>, efféminé parfois, dans un contexte ecclésiastique<sup>61</sup>, ce dont le XVIII<sup>ème</sup> siècle maîtrise les déclinaisons. Mais invariablement, dès l'origine, Sébastien est, et va rester, par excellence, perçu comme le soldat du Christ, « Christimiliti et martvri ecclesiae », « Christi Athletae »<sup>62</sup>, le défenseur de sa révélation : le Nouveau Testament. « C'est par son intermédiaire », écrit Jacques de Voragine, « que le Christ a combattu dans l'Eglise et qu'il a remporté la victoire après de nombreux martyrs »<sup>63</sup>. De même, Lepelletier sera, après sa mort, présenté comme le champion de la Révolution, l'apôtre de sa révélation : la Déclaration universelle des Droits de l'Homme et du Citoyen. Sur l'irréversibilité de laquelle les révolutionnaires d'une certaine manière, le 21 janvier 1793, en exécutant le roi, prennent une sérieuse option. Qu'ils doublent en inaugurant simultanément, avec la mort de Lepelletier, leur culte des « martyrs de la liberté ». C'est justement parce qu'il a voté pour la mort du roi que Lepelletier, officiellement, est frappé par Pâris. Selon les discours de ses amis politiques, de son frère Félix, des orateurs de la France entière, il meurt pour cet acte de foi. Comme sont morts pour leurs actes de foi, en un martyr qui est de suo acte de foi, tant de martyrs chrétiens, à l'imitation de Jésus fils de Dieu. Jésus qui sous la Révolution est resté populaire, en dépit des vagues de déchristianisation, parce qu'il permet de « faire le lien entre philosophes et martyrs », parce qu'il est un bienfaiteur de l'humanité, parce qu'on y voit un « sans-culotte » avant l'heure, un pur « archétype du martyr »<sup>64</sup>. Que saint Sébastien avait suivi. Que Lepelletier, dans son contexte propre, suit aussi tel que David le montre, en lui conférant un air de piété.

Entre parenthèses, ceci vaut pour le tableau, pas pour les dessins préparatoires, qui nous l'avons rappelé plus haut, adoptent d'autres angles de vision, et se concentrent sur la tête. Toutefois, un détail du dessin conservé à la Bibliothèque

---

<sup>59</sup> La bibliographie sur ce sujet abonde. Deux sources récentes : *Robespierre*, edited by Colin Haydon & William Doyle, Cambridge, 1999. ASTON, Nigel, *Religion and Revolution in France, 1780-1804*, McMillan, London, 2000.

<sup>60</sup> REAU, *op.cit.*, p.1192.

<sup>61</sup> *Oxford Dictionary of Saints*, Oxford, University Press, 1987, pp.380-381. Pour information, l'iconographie sébastienne fait de longue date l'objet d'une interprétation comme imagerie emblématique de l'homosexualité masculine. Nous n'avons pas jugé utile d'explorer ici cette dimension, qui constituerait selon nous une fausse piste. Mais on ne peut exclure que les tableaux de Lepelletier et de Marat, au cours de leur histoire, aient pu être, par l'un ou l'autre de leurs spectateurs, approchés sous cet angle, sans lien aucun avec les intentions du peintre.

<sup>62</sup> Disent les inscriptions latines près de la statue de Giorgetti.

<sup>63</sup> VORAGINE, Jacques de, *La Légende dorée*, édition publiée sous la direction d'Alain Bourreau, Gallimard, 2004, p.133 (Bibliothèque de la Pléiade).

<sup>64</sup> JOURDAN, A.R.M., *Les monuments de la Révolution française. Le discours des images dans l'espace parisien 1789-1804*, thèse présentée à la Faculté des Lettres d'Amsterdam, 1993, p.77 sq.

nationale de Paris (fig.7), fait par David d'après le plâtre du masque mortuaire<sup>65</sup>, dont on a souligné la similitude de composition avec celui de Marat conservé à Versailles (fig.8), pourrait indiquer que David est bien entré dans la basilique San Sebastiano fuori le Mura. Sur ce dessin, Lepelletier porte un turban. Pour Marat, l'accessoire sera facilement justifié par le fait que dans sa baignoire, il en portait un, dont on a supposé qu'il était lié à une médication antipyrétique. Pour Lepelletier, ce détail, ceci fut noté, ne s'explique guère<sup>66</sup>. Le Sébastien de Giorgetti ne porte pas de turban. Mais la sainte Anastasie qui se trouve aux pieds de l'autel central de l'église Santa Anastasia, au bas du Monte Palatino, à côté du Circo Massimo, oui (fig.9). Cette statue de marbre, datée des environs de 1680, serait due à Ercole Ferrata<sup>67</sup>. Elle est donc à peu près contemporaine du marbre de Giorgetti, et sauf pour la main droite, dont les doigts chez elle sont plus écartés, et la chevelure, non visible, elle en paraît un double symétrique (fig.10). A dire vrai, dans ce cas, il est difficile de savoir avec certitude qui s'est inspiré de qui, et d'après quoi : Ercole Ferrata, en effet, est lui aussi placé dans le sillage immédiat de Bernini — la pose qu'affectent les statues respectives de Giorgetti et Ferrata évoque sa Bienheureuse Ludovica Albertoni, statue de marbre et jaspe terminée en 1674, placée dans l'église San Francesco a Ripa. David et Gérard ont-ils visité cette église? Sont-ils de même entrés à Santa Anastasia, une des plus anciennes églises de Rome, bordant un des quartiers les plus chargés de mémoire? Si oui, et s'ils ont vu — dans quel ordre, peu importe — le marbre de Giorgetti, ils n'ont pu manquer de constater la symétrie de composition, d'autant plus remarquable entre Sébastien et Anastasie, que cette dernière, elle aussi, n'est habituellement pas représentée gisante, mais debout, attachée à une colonne. Au moment où David dessine Lepelletier juste après sa mort, tandis qu'il a déjà peut-être en tête de jouer avec l'image de Sébastien, ou qu'il se prépare à le faire inconsciemment, une interférence — une de plus — se serait-elle alors produite? Pour fermer cette parenthèse, observons que sur le plan du fond, Anastasie présente, avec saint Sébastien, quatre points communs : elle est martyrisée sous Dioclétien; suivant une variante tardive de sa légende, elle aurait survécu à un premier martyr par le feu, pour succomber à un second, par le glaive; elle est étroitement associée au Christ dont elle personnifie la résurrection « que les Grecs appelaient 'anastasis' »; issue selon La Légende dorée « d'une des plus grandes familles de Rome », elle y est de longue date fortement vénérée<sup>68</sup>.

<sup>65</sup> Ce plâtre fut moulé par Claude-André Deseine, sculpteur sourd-muet qui fit aussi un buste de Lepelletier conservé au Musée des Beaux-Arts de Bourges. Deseine était un élève de l'abbé de l'Épée, fondateur en France d'un enseignement pour sourds-muets utilisant la langue des signes. Sous la Révolution, et par la suite, David accueillit dans son atelier plusieurs artistes sourds-muets, et encouragea ses élèves à s'intéresser à la langue des signes perçue comme langage éminemment visuel (MIRZOEFF, Nicolas, *Silent poetry. Deafness, sign, and visual culture in modern France*, Princeton, Princeton University Press, 1995, p.70 sq.)

<sup>66</sup> PRAT, ROSENBERG, *op.cit.*, I, p.134.

<sup>67</sup> Certains l'attribuent au sculpteur originaire de Lombardie Francesco Aprile (DESEINE, F., *op.cit.*, IV, p.839). Mais à l'époque de David, le nom d'Ercole Ferrata semble s'imposer (ROISECCO, *op.cit.*, p.469; TOMMASI, R., *Sculpture romaine des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles*, Milan, Ventura, 1919, chap.III). Observons que la pose de cette sculpture est étrangement très proche du modèle en cire de la mort de Marat que réaliseront Philippe Curtius ou Madame Tussaud, modèle en cire dont la parenté avec le tableau de David est discutée. Curtius ou Tussaud auraient-ils été aidés par un support graphique, un dessin de David par exemple?

<sup>68</sup> RÉAU, *op.cit.*, I, p.73.

## — Une iconographie de combattant de la liberté.

Le règne de Dioclétien (285-305) est caractérisé par deux faits marquants : la division du pouvoir, la persécution des chrétiens. Division du pouvoir : pour sauver l'Empire dont il tente de restaurer la grandeur et qu'il sait menacé d'implosion, Dioclétien fait des compromis, crée d'abord une dyarchie (deux empereurs : Maximien et lui), puis une tétrarchie (deux césars adjoints aux empereurs : Constance Chlore et Galère). Dioclétien est donc, sous l'ancien régime du paganisme, le dernier empereur de l'histoire romaine ayant disposé seul du pouvoir absolu. De l'échec de la tétrarchie sort le nouveau régime : l'empire chrétien fondé par Constantin. Pour le lettré de 1793, une analogie superficielle, ici, pouvait séduire : Louis XVI, lui aussi, fait des compromis, tente de sauver son pouvoir, puis sa vie, échoue, fait figure de dernier monarque absolu de droit divin de l'Ancien Régime. Dioclétien, Louis XVI : deux autocrates si l'on veut — la comparaison s'arrête là. Dioclétien dans le martyrologe chrétien en tout cas : un « tyran ». Et Louis XVI, sur le billet que perce le glaive de Pâris au-dessus du corps de Lepelletier peint par David et Gérard, dans le discours du peintre le 29 mars 1793 : un « tyran ».

Persécution des chrétiens : Dioclétien déclenche ce que les historiens appellent la « dernière persécution », l'ultime campagne d'éradication du christianisme tentée par l'empire païen. Promise à l'échec : abstraction faite d'une vaine et éphémère tentative ultérieure de restauration du paganisme sous Julien l'Apostat (361-363), ce n'est là qu'un ultime sursaut d'un pouvoir qui se disloque, et d'une religion qui sous Constantin, cesse d'être la religion d'état. Mais comme le sont souvent les ultimes sursauts, celui-ci est d'une absolue brutalité, qui va marquer les mémoires, et fournir au martyrologe chrétien une pléiade de héros exemplaires. Dont Sébastien, victime emblématique. « Assassiné lâchement pour avoir voté la mort du tyran » dit David, par un ancien garde du corps du Roi Très Chrétien — titre éloquent des rois de France —, Lepelletier, lui aussi, en 1793, pourra être, et sera, perçu comme la victime d'un dernier sursaut brutal d'un système de pensée archaïque peu productivement compatible avec le courant de renouveau, un système condamné dont la cime symbolique passe de vie à trépas quelques heures après Lepelletier. La symétrie s'arrête là. Quoi que.

Selon la Légende dorée, Sébastien est originaire de Narbonne. Hasard? Narbonne est la première colonie romaine fondée en Gaule, sur un site celtique. Sébastien donc, en quelque sorte : un Français avant la lettre, descendant des premiers Romains de France. Devenu citoyen de Milan, « animé d'une foi chrétienne très ardente », il est pris en affection par Dioclétien, intègre la garde prétorienne, mais, dit le texte, seulement « pour pouvoir aider et consoler les chrétiens persécutés. »<sup>69</sup> Un agent secret en somme, infiltré dans le haut commandement ennemi. Efficace. Mais qui prend des risques. Et finit par être découvert. Dioclétien le convoque. Lui dit : « Ingrat, je t'ai placé au premier rang dans mon palais, et toi tu as travaillé contre moi et mes dieux!. » Sébastien répond : « Pour toi et pour l'Etat romain j'ai toujours prié Dieu, qui est dans le ciel. » Chrétien, mais patriote. Pour

---

<sup>69</sup> VORAGINE, Jacques de, *La Légende dorée*, Paris, Seuil, 1998, pp.92-97 (Points Sagesses n°137).

Dioclétien néanmoins, un traître. Qu'il fait « attacher à un poteau au milieu du champ de Mars », ordonnant « à ses soldats de le percer de flèches. » En 1793, « traître et parjure »<sup>70</sup>, Lepelletier l'est indiscutablement aux yeux des contre-révolutionnaires, et pour son assassin, Pâris, tel que le présentent à la Convention nationale les montagnards qui font voter sa traque. « Aux yeux des Royalistes », écrit Jeannine Baticle, il « est le renégat, le traître par excellence, et son assassinat prend le caractère d'une exécution. »<sup>71</sup> Beaucoup d'aristocrates ont voté pour la mort du roi. Mais à l'instar du cousin de Louis XVI, le duc d'Orléans renommé Philippe Egalité — David a fréquenté son cercle à la fin des années 1780, et Lepelletier le connaît bien —, que Pâris, dira-t-on, aurait voulu occire mais ne put trouver, se rabattant sur le premier régicide rencontré, Lepelletier, sous l'Ancien Régime, a suivi un parcours qui dans l'esprit du meurtrier, aggrave son vote. Certes, Lepelletier n'avait rien d'un prétorien de Louis XVI. Mais issu d'une lignée aristocratique ancienne, il est homme de prétoire. Né le 29 mai 1760, il appartient à une famille qui depuis plusieurs générations, brille dans la haute magistrature au service de l'Etat. Son père, Etienne-Michel Le Peletier, comte de Saint-Fargeau, avocat général au parlement de Paris en 1757, s'est fait remarquer au début des années 1760 pour avoir représenté le Ministère public dans le procès contre les jésuites dont Louis XV supprime la Compagnie sur le sol français en 1764. Président à mortier<sup>72</sup> au Parlement de Paris cette année-là, Etienne-Michel devient plus tard l'un des meneurs d'une fronde parlementaire contre l'arbitraire de l'autorité royale et est exilé en province à l'instigation du chancelier de France Maupeou. A sa mort en 1778, Louis-Michel, fils unique d'un premier mariage, hérite d'une fortune colossale qui en fait un des hommes les plus riches de France. A son tour avocat général en 1784, puis président à mortier au Parlement de Paris en 1785, il est l'un des juges du Cardinal de Rohan dans la fameuse affaire du Collier. Etroitement lié à la haute société de l'Ancien Régime, il en est une figure unanimement respectée, et enviée. Membre des représentants de la noblesse aux états généraux dès mai 1789, il rejoint l'Assemblée nationale sur ordre de Louis XVI le 27 juin, mais se distancie de la noblesse, renonce à ses droits seigneuriaux et privilèges, adhère au bloc constitutionnel, plaide pour l'abdication du roi après la fuite de Varennes. Ardent défenseur des principes démocratiques, il vote pour l'abolition de la peine de mort, des galères, des châtiments corporels, et dédie une part importante de sa réflexion à la mise sur pied d'une éducation nationale. Au cours du procès du roi, il est d'abord partisan d'une peine de réclusion, puis se ravise. Le 20 janvier, Pâris, chez Février, lui demande : « quelle opinion avez-vous eue dans l'affaire du roi? ». Il répond : « J'ai voté pour la mort, suivant ma conscience »<sup>73</sup>. On connaît la suite. Certes, si Dioclétien a ordonné la mort de Sébastien, Louis XVI, lui, n'a pas commandé à Pâris de frapper Lepelletier. Mais lorsque sur le tableau, David et/ou Gérard suspendent au dessus du corps de ce dernier le glaive de Pâris, dont Félix Lepelletier, demi-frère du martyr avait dit qu'il était « un sabre de la garde du roi, à tête de coq et fleur de

---

<sup>70</sup> *Chronique infernale. Grand conseil extraordinaire à l'occasion de l'arrivée de Pelletier-de-S.Fargeau, Marat, Beauvais, Gorsas, Lafayette, les vingt-deux brissotins et Philippe Egalité*, par le paysan bas-breton, au Tartare et à Bruxelles, 1793, p.8.

<sup>71</sup> BATICLE, *op.cit.*, p.133.

<sup>72</sup> Accessoire vestimentaire, à savoir : une toque ronde.

<sup>73</sup> DEY, *op.cit.*, p.359.

lis », la responsabilité morale du roi est clairement désignée. Pâris n'est qu'un instrument. Et Lepelletier le légiste, à ce compte, devient un combattant de la liberté. Mort pour ses idées. En héros sublime. Comme Sébastien le prétorien.

#### — Une iconographie de héros classique.

En tête de la préface de son *Antiquité expliquée et représentée en figures* — David connaît l'ouvrage, dont il a copié des gravures<sup>74</sup> —, le bénédictin Bernard de Montfaucon observe : « Je m'aperçus d'abord que l'étude du profane était absolument nécessaire à ceux qui travaillent sur les Peres de l'Eglise. Combien d'allusions ne trouve-t-on pas dans leurs livres, qui regardent ou les anciens usages tant des Grecs que des Romains & des autres nations, ou la mythologie? »<sup>75</sup>. Ce qui vaut pour la littérature vaut pour l'art figuratif : tout au long de son histoire par vagues successives, l'iconographie chrétienne a emprunté et investi d'un nouveau sens quantité de motifs puisés dans l'art antique, spécialement dans la sculpture funéraire. La Renaissance et le Baroque ont accentué le phénomène. A Rome, par la force des choses, il est d'une rare persistance. L'iconographie de saint Sébastien, favorisée en cela peut-être par sa légende qui en fait un militaire au service des empereurs romains, ne fait pas exception, particulièrement dans sa version apollinienne qui s'inspire des blessés, demi-dieux ou figures mythologiques des reliefs de sarcophages (les figures d'Endymion ou Meleagre par exemple), et des guerriers des reliefs de l'arc de Constantin (fig.11), ou encore de la colonne trajane, notamment une des scènes les plus fortes : les prisonniers romains, nus, torturés par les femmes Daces (fig.12).

Outre le corps nu du soldat martyrisé, l'imagerie sébastienne a peut-être repris, de cette dernière scène en particulier, l'articulation féminin-masculin, pour en inverser le sens, à la faveur d'un épisode de la légende du saint qui en souligne la spécificité accrue : Sébastien soigné par Irène. Trait peu fréquent dans le martyrologe chrétien : Sébastien survit à son premier martyre. Ramassé et soigné par une veuve chrétienne, il affronte de nouveau les empereurs qui cette fois, ordonnent qu'il soit battu à mort et que son corps soit jeté à l'égout, pour éviter que ses reliques soient retrouvées et fassent l'objet d'un culte. A ce deuxième martyre, le saint ne survit pas, mais la nuit suivante, il « apparut à sainte Lucine, lui révéla où était son corps, et lui ordonna de l'ensevelir auprès des restes des apôtres : ce qui fut fait. »<sup>76</sup> Dans son histoire iconographique, ce deuxième martyre du saint occupe une place secondaire. Toutefois, Sébastien soigné ou pleuré par Irène est un thème apprécié des artistes baroques, entre autres des peintres caravagesques, italiens et français — Georges de La Tour par exemple, dont la version du thème, admirée par Louis XIII, lui vaut d'être nommé peintre du roi.

Que David n'ait rien sur de cela nous paraît douteux. Ceci dit, cet aspect n'a pas, selon nous, d'incidence sur le tableau de Lepelletier, où le héros meurt de son

<sup>74</sup> ROSENBERG, PRAT, *op.cit.*, dessins n°962, 965, etc.

<sup>75</sup> MONTFAUCON, Bernard de, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, Tome I,1, A Paris, 1719, p.I.

<sup>76</sup> VORAGINE, ed 1998, *op.cit.*, p.96.

premier martyr, et figure seul. On peut certes spéculer sur l'ironie du sort du tableau lui-même — quel amateur de l'oeuvre de David n'aimerait aujourd'hui, une nuit seulement, avoir la chance de sainte Lucine : que Lepelletier lui apparaisse, et lui désigne l'endroit où son tableau, s'il ne fut pas détruit, fut donc caché. On peut spéculer aussi sur la finalité du tableau, l'angle de vision du peintre, l'implication d'une foule spectatrice patriote garantissant au saint martyr une résurrection distributive — les « enfants » du discours de David le 29 mars — et le triomphe de sa cause. Et si le tableau, comme cela fut dit, relève d'une esthétique — ceci vaut aussi pour le Marat — qui préfère intégrer dans l'individualité du corps masculin l'élément de féminité, plutôt que de confronter un corps masculin à d'autres corps féminins<sup>77</sup>, alors, l'iconographie de saint Sébastien pouvait présenter un réel intérêt. En outre, le contexte de sociabilité masculine et d'amitié virile renforcée, dont on a dit aussi souvent déjà, qu'il régnait dans l'atelier de David, comme d'ailleurs à un autre niveau, sur les bancs de la Convention nationale, au sein des clubs et factions, correspond bien à celui véhiculé pendant des siècles par les guildes militaires garantes de l'ordre public urbain — archers, arquebusiers —, traditionnellement placées sous le patronage de saint Sébastien. Tout comme il correspond à ce qu'exprime le thème du tableau de Nicolas Poussin, *Le Testament d'Eudamidas*<sup>78</sup>, modèle, nous l'avons rappelé plus haut, de *La Douleur d'Andromaque*, et donc aussi, par répercussion, du tableau de Lepelletier.

Que David ait connu la scène des soldats romains torturés par les femmes Daces, par contre, ne fait aucun doute : l'importance des reliefs de la colonne trajane dans sa formation romaine est établie de longue date. Elle joue à différents niveaux : répertoire sensationnel de formes qu'il copie intensivement pendant six mois, narration multipliant les angles de vision, esthétisation de la violence, précision archéologique du détail, synthèse artistique au service d'une propagande politique. Un territoire se cartographie, où le peintre acquiert une expertise dans la sculpture antique. Mais où s'élabore surtout une thanatologie. S'il a vu le marbre de Giorgetti, David a pu se dire que c'était là bien bel exemple de récupération chrétienne d'une iconographie antique. Logique, somme toute, pour un saint qui après Pierre et Paul, est traditionnellement perçu depuis plus de mille ans comme le troisième de Rome, le plus authentiquement romain peut-être. Le reprenant à son tour pour son tableau historique de Lepelletier, David, consciemment ou non, a peut-être dès lors simplement rendu à César ce qui appartenait à César. Ce qui cadrerait parfaitement avec sa pensée : revenir à l'antique pur, retourner aux sources. Dépouiller les formes de leurs artifices pour en saisir le coeur, au moment clé de leur mise en demeure : la mort.

---

<sup>77</sup> LAJER-BURCHARTH, *op.cit.*, p.5.

<sup>78</sup> OLSON, Todd P., *Poussin and France. Painting, Humanism and the Politics of Style*, New Haven London, Yale University Press, 2002, chap. 9, p.163 sq. Lieu commun de la littérature davidienne : le tableau de David est un manifeste néo-poussinien. Selon Olson, « the story of Eudamidas articulated even the most intimate of bonds between men in economic terms. *Amitié* was founded on the differentiation of men as active agents from women who were passive objects of exchange ». Il est intéressant de mettre ceci en relation, outre avec l'oeuvre de David, avec sa propre expérience : Seymour Howard a noté que le mariage de David et Charlotte Pecoul s'était conclu avec le frère de celle-ci, « en l'absence de la promise » (*op.cit.*, p.43).

## — Une iconographie romaine.

La genèse du Sébastien de Giuseppe Giorgetti est étroitement liée au rapatriement des reliques du saint, qui pour l'occasion, font l'objet d'une reconnaissance canonique<sup>79</sup>. Autre symétrie possible, de fond s'entend : la genèse du tableau de Lepelletier, elle aussi, est liée à une reconnaissance canonique de ses ossements, celle de sa panthéonisation. Pour cette cérémonie, de même que pour ses funérailles mises en musique par François-Joseph Gossec, comme plus tard pour Marat, David, on le sait, s'est inspiré de rites romains. Le tableau de Lepelletier le montre, semble-t-il, tel que l'ont vu, sur son catafalque, les participants de ces cérémonies. La couronne de l'immortalité à laquelle il se réfère dans son discours de présentation du tableau le 29 mars, et qui n'est pas représentée sur celui-ci, est celle qui fut posée sur la tête du martyr lors de ses funérailles. Cette couronne, elle est bien visible sur cet autre modèle que nous avons rappelé plus haut pour la figure de Lepelletier : celle d'Hector du tableau de 1783, *La Douleur d'Andromaque sur le corps d'Hector*, son mari. Selon nous, par incidence, le modèle du Sébastien de Giorgetti apporte, sur cette oeuvre précédente de David, et sur sa reprise en 1793, un éclairage intéressant. Il importe ici de se reporter au tableau mis en dépôt au Musée du Louvre (fig.13), mais également au dessin au crayon noir et à la plume, projet préparatoire qu'en conserve la Bibliothèque municipale de Mulhouse (fig.14).

Entre l'angle de vision de ce dessin, du tableau aussi, et celui des tableaux des « martyrs de la liberté » de l'An II, la similitude a déjà été notée.<sup>80</sup> Mais entre le haut du corps d'Hector sur ce dessin, dont la torsion est plus accentuée que sur le tableau, et celui du Sébastien de Giorgetti, la familiarité de composition nous semble plus troublante encore (fig.15). Le tableau est peint après son premier séjour romain, avant son second : donc à un moment où ses impressions romaines peuvent opérer avec un maximum d'intensité. Ceci situerait la vue du marbre et peut-être son dessin — les dessins de David sont loin d'avoir tous été retrouvés —, quelque part entre 1775 et 1780. En 1793, reprendre la figure affinée d'Hector, prince troyen, pour représenter Lepelletier, aristocrate révolutionnaire, avec en filigrane, saint Sébastien, se tient, pour plus que la seule autocitation formelle, ou le seul sens de la mise en scène dans lequel le baroque romain excellait. Ce que David vise en 1783, éclaire sur ce qu'il vise en 1793 : dans les deux cas, il s'agit d'une iconographie de fondation personnelle et collective.

*La Douleur d'Andromaque* fut décrite comme référence du peintre, non seulement à *L'Illiade* d'Homère (chants VI et XXII), ce qu'atteste l'inscription en grec sur le candélabre à la droite du tableau, mais encore à la tragédie de Jean Racine, *Andromaque*, en ce que le tableau met au premier plan la douleur de la veuve et son inquiétude sur le destin du fils qu'elle eut d'Hector, Astyanax<sup>81</sup>. Si tel fut le cas, on peut alors se demander si David a lu les préfaces de Racine, la seconde surtout, dans

---

<sup>79</sup> FERRUA, *op.cit.*, p.31.

<sup>80</sup> HOLMA, *op.cit.*, p.62; LAJER-BURCHARTH, *op.cit.*, p.301.

<sup>81</sup> P.A. Coupin en 1827 est l'un des premiers biographes de David à faire ce lien entre le tableau et la tragédie de Racine « dont le sujet était puisé aux mêmes sources » (*Essai sur J.L. David, peintre d'histoire*, Paris, 1827, p.14).

laquelle l'auteur se justifie d'avoir, par rapport à ses sources antiques, prolongé la vie d'Astyanax, car « sans parler de Ronsard qui a choisi ce même Astyanax pour le héros de sa Franciade, qui ne sait que l'on fait descendre nos anciens rois de ce fils d'Hector, et que nos vieilles chroniques sauvent la vie à ce jeune prince, après la désolation de son pays, pour en faire le fondateur de notre monarchie? »<sup>82</sup> Compte tenu du prestige de Racine, David, en 1783, doit savoir que cette pièce, créée en 1667, publiée en 1668, est sa plus importante, qu'elle « marque le véritable point de départ de sa carrière », fondant et sa réussite personnelle en dépit des critiques, et celle d'une régénération de la tragédie classique désormais dégagée de « l'éthique de la générosité » et du « parti pris du noir et du blanc » des pièces de Pierre Corneille, pour poser un univers dramatique fortement inspiré de la littérature antique, dont les deux lois fondamentales « sont la cruauté et la beauté », dont l'objectif assumé est de « susciter la terreur et la pitié, faire frémir et pleurer devant des maux et des périls, des épreuves et des souffrances qui portent à faire réfléchir »<sup>83</sup>. Un univers mitigé de conflits impitoyables. De calculs politiques. Qui convient parfaitement à l'esthétique davidienne de 1780 à 1794. Et qui en 1783, sert son ambition professionnelle, puisque *La Douleur d'Andromaque* est son morceau de réception à l'Académie, présenté en priorité le 22 août aux « officiers de l'Académie »<sup>84</sup> (lettrés courtisans qui d'Homère et Racine, n'ignorent pas grand-chose, et se montrent enthousiastes), agréé par eux le 23 août, exposé ensuite au Salon où il fait sensation (pour sa rigueur de composition et de message). Autrement dit : ce tableau, pour David, est son accréditation officielle auprès d'un lieu de pouvoirs dont il recherche « l'approbation des membres les plus influents »<sup>85</sup>, son acte de naissance comme sociétaire à part entière de cette « noble institution », la plus haute dont un artiste en quête de reconnaissance sociale puisse espérer intégrer les rangs, une opération diplomatique qu'il a jugée prioritaire sur la commande de Louis XVI, *Le Serment des Horaces*, qu'il peindra à Rome l'année suivante en réponse au programme de tableaux historiques d'incitation patriotique initialisé en 1776 par le comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments du roi. Bref, une oeuvre fondatrice pour l'artiste, sincère en ce qu'il s'y affirme en tant que tel, dans une étape clé de la construction de sa subjectivité où interviennent choix conscients de style et échos inconscients de sa psyché<sup>86</sup>; une oeuvre calculée, en ce qu'elle rend implicitement hommage à la fondation mythique du pouvoir absolu qui chapeaute l'Académie : celui du roi en personne. D'où naturellement, dix ans plus tard, la profondeur du jeu auquel il se livre lorsqu'il reprend, dans ce tout autre contexte de 1793, pour peindre *Lepelletier*, héros de la liberté « assassiné lâchement » par le garde Pâris, sa figure

<sup>82</sup> RACINE, *Andromaque. Tragédie*, notes de Denise P. Cogny et Pierre Cogny, Paris Bruxelles Montréal, 1973, pp.30-31.

<sup>83</sup> PUZIN, Claude, *Littérature. Textes et documents. XVII<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Nathan, 1987, pp.221-2 &.237-8 (Collection Henri Mitterand).

<sup>84</sup> VAN de SANDT, Udolpho, « David pour David : 'Jamais on ne me fera rien faire au détriment de ma gloire' », *David contre David, op.cit.*, p.125. N.B. : l'épisode choisi par David faisait immédiatement suite à celui choisi par Vien, directeur de l'Académie de France à l'époque où David s'y trouvait (ils firent le voyage aller ensemble), pour son tableau peint pour le roi, *Priam partant supplier Achille de lui rendre le corps d'Hector* (ibid., p.138).

<sup>85</sup> CROW, éd. 1997, p.60.

<sup>86</sup> LAJER-BURCHARTH, *op.cit.*, pp.302-3. L'auteur met notamment en rapport : sujet du deuil d'Andromaque, deuil précoce par David de son père, rôle clé de sa mère dans son orientation professionnelle.

d'Hector, ce prince vertueux qui à la fin du chant VI de l'Illiade, tançait la lâcheté de son frère Pâris et rêvait « d'installer partout le cratère de la liberté ».

On a dit de l'Andromaque de Racine, que toute sa tragédie était « suspendue à un cadavre » : celui d'Hector dont le tombeau manifeste l'émergence d'une force sépulcrale supérieure aux contingences humaines<sup>87</sup>. Après la meurtre de Lepelletier, la tragédie de la Révolution est-elle toute suspendue à son cadavre? D'une certaine façon, dans les jours qui suivent le décès, elle peut le paraître, dans la mesure où de l'acceptation du culte des martyrs que ce cadavre doit inaugurer, dépend la réconciliation nationale rendue nécessaire par la question de l'exécution du roi, votée sans appel au peuple, et acquise d'une courte majorité. « Je vois disparaître aux pieds de son lit de mort les rivalités et les défiances », dit un citoyen Delaporte, confrère de Lepelletier dans l'Yonne, « son sang a cimenté l'horreur des despotes »<sup>88</sup>. Et « ce n'est plus une veuve éplorée qui s'assied auprès de son corps », écrit en 1940 Klaus Holma, « c'est toute une foule en deuil, en vénération devant le martyr. Un demi-dieu de ce genre adoré comme dans l'Hellas on adorait un Héraclès ou un Thésée, pouvait-il être représenté autrement qu'idéalisé, transfiguré? Sa demeure est, au moins dans l'imagination de l'artiste, le pays des formes parfaites et si les idéologies meurent, l'art semble recréer l'homme pour la postérité »<sup>89</sup>. Le tableau fonctionne comme une déploration où le corps du martyr est résidu du sacrifice, regardé en un temps qui est déjà celui de l'universelle rédemption.

« Foule en deuil ». Foule anxieuse. On a vu dans le glaive de Pâris suspendu au dessus du corps de Lepelletier, transperçant son bulletin de vote pour la mort du roi, l'expression d'une angoisse propre au contexte de cette époque confuse, mêlée d'une référence à l'épée de Damoclès, thème antique qui apostrophait David depuis plusieurs années<sup>90</sup>. Une angoisse racinienne si l'on veut. Sourde. Sournoise — on songe aux serpents qui sifflent sur nos têtes d'Oreste à la fin d'Andromaque (qui resurgissent eux, dans le discours que lit David sur son tableau de Marat). Mais cette épée opère aussi comme les flèches dans l'iconographie de Sébastien en tant que saint patron des archers : à double sens, en ce qu'il y a « glissement de la flèche du martyr à l'aiguille du métier »<sup>91</sup>. Le 23 janvier, dans un discours à la Convention nationale, Marie-Joseph Chénier (frère du poète André Chénier), associé à David pour les funérailles, aborde cette dualité : d'une part, « le fer de l'assassin » qui a tué « l'ami de la liberté », d'autre part, le « glaive de la loi » qui a frappé « le tyran ».<sup>92</sup> Le glaive est autant ce qui menace que ce dont on menace. A court terme : glissement du glaive du meurtre à celui de la justice républicaine pourchassant Pâris et tous les criminels de son engeance. A moyen terme : « le sabre de Pâris », écrira-t-on, « arma en quelque sorte le comité de salut public »<sup>93</sup> — cette dichotomie menacé-menaçant reparaitra sur le Marat, par le biais de ses deux plumes, dont la

---

<sup>87</sup> BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de, COUTY, Daniel, *Dictionnaire Grandes Oeuvres de la Littérature Française*, Paris, Bordas, 2003, pp.53-56. En ce sens, le cadavre d'Hector n'est pas du tout secondaire dans l'action : il en est un ressort intrinsèque.

<sup>88</sup> DÉY, *op.cit.*, p.363.

<sup>89</sup> HOLMA, *op.cit.*, p.62.

<sup>90</sup> SIMON, *op.cit.*, p.471.

<sup>91</sup> *Saint Sébastien, op.cit.*, p.44.

<sup>92</sup> SIMON, *op.cit.*, p.474.

<sup>93</sup> DÉY, *op.cit.*, p.363.

configuration évoque presque... les flèches de Sébastien (la plume dans la main de Marat rappelant que ses mots étaient ses redoutables flèches — « la terreur des traîtres », dit David —, les insignes de son pouvoir; la plume posée sur le billot, pointée vers lui, rappelant tout à côté, selon le parti du tableau<sup>94</sup>, la lettre qu'aurait utilisé comme subterfuge, pour accéder à lui, Charlotte Corday?)

« Foule en deuil », foule anxieuse : foule canalisée. L'exécution du roi quelques heures à peine après la mort de Lepelletier, quoique préprogrammée, a en quelque sorte vengé ce dernier. La double portée du tableau est là : il constate et condense l'expérience du martyr, il en affirme la dimension propitiatoire et exemplaire. Andromaque, a-t-on souvent noté, s'avère si obsédée par le souvenir d'Hector, qu'elle ne voit en son fils que le souvenir de celui-ci<sup>95</sup>. Dans son discours du 29 mars, David affecte de ne voir, dans les « enfants de France » qui sauront suivre le modèle de Lepelletier, que les souvenirs en devenir du « martyr qui le premier est mort pour vous donner la liberté ». Leur fidélité souhaitée à l'éthique du martyr sera comme une résonance lointaine de celle qu'adoptait Andromaque (acte IV, scène 1) lorsqu'elle se refusait à « trahir un époux qui croit revivre en elle ». Jour après jour. Et chaque jour tel le premier jour. Dimension sébastienne ici aussi, en ce que Lepelletier, tel Sébastien, est le « héros d'un temps toujours renaissant des origines »<sup>96</sup>. On a beaucoup écrit sur l'importance du thème de la régénération morale et sociale de la Révolution, surtout une fois franchi le cap symbolique de l'exécution du roi. Pour laquelle David a voté, s'affranchissant ainsi irrévérablement de son ancien mécène et commanditaire. Il n'est pas inintéressant ici de relire le discours de David le 29 mars, car l'artiste, à ce jeu, en présentant son tableau tel qu'il l'a conçu, met en scène, au cœur de la régénération collective, la sienne propre, personnelle, en tant que peintre, en tant qu'homme.

Régénération en tant que peintre. « Chacun de nous est comptable à la patrie des talents qu'il a reçus de la nature », commence-t-il par dire. « Je prie la Convention nationale d'accepter l'hommage de mon faible talent. Je me croirai bien récompensé si elle daigne l'accueillir » conclut-il. Deux fois ce mot : « talent ». La réaction officielle de la Convention est à la hauteur de l'attente : « cette composition aussi précieuse par le trait qu'elle consacre à la postérité que par le génie qui l'a produite, et la main hardie qui l'a exécutée, a été sentie comme elle devait l'être. La Convention nationale a donné les marques de l'émotion profonde que ce nouveau chef-d'oeuvre de l'auteur doit exciter dans l'âme de tous les amis de la liberté. La Convention décrète la mention honorable, l'impression et envoi du discours aux départements, que ce tableau sera gravé aux frais de la République, sous l'inspection de David, et qu'un exemplaire sera envoyé à chaque administration de département, et présenté à tous les députés des pays libres qui viendraient solliciter leur incorporation en France. »<sup>97</sup> Dans son discours, David ne se proclame pas que « vrai

---

<sup>94</sup> Cette lettre, en fait, n'aurait pas été utilisée, et n'aurait été retrouvée sur Charlotte Corday qu'après son arrestation (TRAÉGER, Jorg, « La Mort de Marat et la religion civile », *David contre David, op.cit.*, I, p.402). Au sujet des mots en tant que flèches, on peut se demander si David est entré dans la Basilica San Agostino (où se trouve la *Madonna dei Pellegrini* de Caravaggio) et s'il a vu le grand vitrail au-dessus de l'autel principal, lequel montre saint Augustin fléchant, d'une plume, l'hérésie...

<sup>95</sup> BEAUMARCHAIS, COUTY, *loc cit.* « Le seul bien qui me reste d'Hector », écrit Racine (I, 4).

<sup>96</sup> *Saint Sébastien, op.cit.*, p.100.

<sup>97</sup> WILDENSTEIN, *op.cit.*, doc. 427.

patriote » en un « un véritable manifeste » politique<sup>98</sup> : il s'affirme aussi, à mots découverts, grand peintre, ce que le tableau dé-montre, en un double manifeste artistique — une image percutante relayée par un texte emphatique — dont la Convention décrète la diffusion simultanée — insistons sur ce : diffusion du discours autant que du tableau. Par ces fruits admirés de son initiative légitimée, David fonde la nécessité d'indépendance de l'artiste et annonce subtilement la guerre qu'il va bientôt livrer au système de l'Académie qu'il déteste. La question n'est plus de se plier aux caprices du commanditaire, de subir les censeurs, pire, de devoir s'infliger l'autocensure<sup>99</sup>, mais de librement, spontanément « saisir avec avidité tous les moyens d'éclairer ses concitoyens ». Reprendre l'iconographie d'Hector de son propre tableau de réception à la très royale Académie en 1783, n'est par conséquent ni fortuit, ni superficiel. Lorsqu'il présente en mars 1793 son *Lepelletier*, David, en fait, présente, ni plus ni moins, son nouveau tableau de réception, dans cette nouvelle France de l'An II, au sein même du centre nerveux de son nouveau pouvoir issu du peuple : la Convention nationale. Pour ses membres lettrés, la filiation entre Rome et Troie est un vieux thème, dont L'Énéide de Virgile fut des siècles durant l'intarissable source<sup>100</sup>. Celle entre la France et Troie, via Rome, visiblement aussi pour ceux qui ont lu Racine — sur les bancs de la Convention, il y en a plus d'un. Ce qui valait en 1783 pour la monarchie, peut valoir en 1793 pour la République. Le système change, l'Etat se régénère, les racines, elles, subsistent dans l'imaginaire collectif — en tout cas, de la collectivité restreinte de la Convention (répétons-le, premier public du tableau, nourri d'une culture classique acquise sur les bancs des collèges de l'Ancien Régime). La vérité archéologique, ici, importe aussi peu qu'elle pouvait importer chez Jacques de Voragine. David d'ailleurs l'écrira, quoique plus tard, dans la notice pour l'exposition de son tableau *L'Enlèvement des sabinnes* : « l'origine de l'empire romain est enveloppée d'obscurité. Le fait sur lequel les historiens varient le moins, c'est qu'après la prise de Troie, quelques Troyens s'étant embarqués, et ayant été jetés par les vents sur les côtes de Toscane, descendirent près la rivière du Tibre, et s'établirent au pied du mont Palatin... Ce qui n'est que fiction pour l'historien, est une vérité incontestable pour le peintre et le poète... »<sup>101</sup> Avant de partir pour Rome et y peindre *Le Serment des Horaces*, David aurait argumenté : « pour peindre des Romains, il faut être à Rome ». Quand il peint *Lepelletier*, il s'y trouve, puisqu'il est à Paris, nouvelle Rome<sup>102</sup>. C'est-à-dire : nouvelle Troie — s'il a lu Racine, il se souvient sans doute qu'à la fin de la pièce,

---

<sup>98</sup> RHEIMS, Maurice, *Pour l'amour de l'art...*, Paris, Gallimard, 1984, p. 93.

<sup>99</sup> Le 7 mai 1794, dans son plan du projet de fête en l'honneur de l'Être Suprême, David aura ces mots : « ô mon Dieu... punis-moi d'avoir consenti à devenir l'esclave d'un roi... J'ai baisé la verge dont un maître insolent me frappoit, je me suis vendu à lui, j'ai supplié, j'ai craint sa colère, j'ai cessé d'être moi-même! » (WILDENSTEIN, *op.cit.*, doc. 968).

<sup>100</sup> A l'occasion de l'édition in folio des oeuvres de Virgile par Didot achevée en 1798, dont David fait réaliser les gravures par Gérard et Girodet, une gravure signée Girodet reprend, en illustration du livre XI de l'Énéide, cette figure d'Hector pour représenter Pallas, fils d'Evandre, pleuré par Enée et Ascagne. Autre contexte troyen donc, plus directement lié à Rome. Signalons aussi qu'en 1803, David demandera de pouvoir retoucher son tableau, car il « souffre d'y voir certains défauts faciles à réparer », précisant qu'il veut « simplement retoucher et non pas repeindre après avoir fait enlever le vernis, cela s'entend » (WILDENSTEIN, *op.cit.*, doc. 1409).

<sup>101</sup> WILDENSTEIN, *op.cit.*, doc. 1326.

<sup>102</sup> Parcourir VOVELLE, Michel, *La Révolution française. Image et récit 1789-1799*, Paris, Messidor, 1986 (tome III); MOSSÉ, Claude, *L'Antiquité dans la Révolution française*, Paris, Albin Michel, 1989.

Andromaque prend le royaume en main, et que donc, Astyanax, le fils d'Hector gouvernera. En 1793, d'une certaine manière, les fils putatifs du sacrifice de Lepelletier dont le martyr est immortalisé par David, gouverneront. Et David, lui, régnera sur les arts.

Régénération en tant qu'homme, par le biais de son art. « Citoyens », dit-il, « le ciel, qui répartit ses dons entre tous ses enfants, voulut que j'exprimasse mon âme et ma pensée par l'organe de la peinture, et non par les sublimes accents de cette éloquence persuasive qui font retentir parmi vous les fils énergiques de la liberté. » David exorcise-t-il ici, publiquement, des frustrations intimes? Son défaut de prononciation — il le dit lui-même hérité de son père<sup>103</sup> — et sa déformation du visage — née d'un possible coup de fleuret accidentel, elle aurait résulté d'une exostose de la parotide qui lui valut le sobriquet de « grosse joue » —, sont des poncifs anecdotiques de ses biographies, sans parler des propos désobligeants tenus à son encontre par ses détracteurs<sup>104</sup>. Leurs conséquences psychologiques restent peut-être encore à mesurer pleinement — une clé de son admiration pour Marat, lui aussi peu gâté par son physique, mais orateur exceptionnel, se trouve peut-être là<sup>105</sup>. Dans ce temple de l'éloquence qu'était la Convention nationale, l'artiste qu'on a dit bafouilleur maladroit, affirme, avec adresse<sup>106</sup>, la suprématie absolue de ses pinceaux — ses flèches, son glaive, ses armes à lui<sup>107</sup> —, s'affranchit de ses éventuels complexes, gagne par son seul « talent » une position sociale où les railleries sur un physique ironiquement ingrat pour un homme à ce point épris de beauté classique, n'auront plus d'effet. David, l'homme, renaît à lui-même, généré par le bassin matriciel de la Convention nationale. Un homme « qui a pris le rôle de peintre officiel-'chaman' », écrit Seymour Howard<sup>108</sup>. A Paris, le 29 mars 1793, son triomphe est total. Et son tableau de Lepelletier démontre que son atelier est prêt, plus que tout autre, pour renouveler l'expérience — le 14 juillet, Guirault ne s'y trompera pas.

---

<sup>103</sup> WILDENSTEIN, *op.cit.*, doc.1368 (texte de l'autobiographie inachevée rédigée par David vers 1800).

<sup>104</sup> Exemple, l'article que lui consacre la très antirévolutionnaire *Biographie Moderne ou Galerie historique, civile, militaire, politique et judiciaire*, tome II, Paris, 1806 : « Une tumeur qu'il a à la joue, rend ses traits hideux, et dérange son organe, au point qu'il ne peut proférer dix paroles de suite sur le même ton ». Tome III, 1807, l'article sur Lepelletier le décrète « connu avant la rév. (sic) par des moeurs très-relâchées »; l'article sur Marat est un torchon. La question du physique de David est abordée par Neil McWilliam, « Les David du XIX<sup>ème</sup> siècle », *David contre David, op.cit.*, II, pp.1118-9.

<sup>105</sup> Soit dit en passant, dans son portrait de Marat, son contemporain Fabre d'Eglantine le dit, lui aussi, affecté d'un défaut de prononciation — il prononce les 'c' comme des 's' (*Portrait de Marat*, Paris, s.d., p.6 sq). Sa laideur, elle, est une constante de sa légende noire, soumise depuis deux siècles à toutes sortes d'exagérations. Par ailleurs, dans son discours du 14 novembre, David dit : « que ses ennemis pâlisent encore en voyant ses traits défigurés » — comme si, en fait, David s'identifiait à son sujet, ou plutôt, l'identifiait à ce qu'il avait lui-même de plus disgracieux?

<sup>106</sup> Une interprétation d'Albert Boime considère qu'une partie du discours est emprunté au journaliste extrémiste Jacques René Hébert, fondateur en 1790 du journal *Le Père Duchesne* (examiné par Robert Simon, *op.cit.*, p.474).

<sup>107</sup> Voir ses armoiries telles qu'il les a peintes lui-même : sur une palette de peintre, une reprise des glaives tendus du *Serment des Horaces* (WILDENSTEIN, *op.cit.*, page en tête d'ouvrage).

<sup>108</sup> HOWARD, *op.cit.*, p.50.

## Conclusion : « Uomo Parigini, e Pittore Romano ».

Le 11 juillet 1794, à l'occasion d'un discours<sup>109</sup> dont il ne sait pas encore qu'il est son dernier à la tribune de la Convention nationale avant la chute de Robespierre, David dit : « Toi, incorruptible Marat, montre le passage que le fer assassin ouvrit à ton âme. Toi, Pelletier, découvre ce flanc déchiré par un satellite du dernier de nos tyrans ». Que les deux tableaux soient, dans son esprit, mouvements d'une même symphonie, ne paraît faire aucun doute. D'une certaine façon, il donne en sus deux clés indiscutables de la lecture qu'il fait alors lui-même, ce jour-là, de son diptyque : cette lumière latérale sur le tableau de Marat, l'âme du mourant qui se volatilise? La plaie de Lepelletier, les gouttes de sang qui tombent du glaive de Pâris en droite ligne sur le nombril du martyr, le lieu et le ferment de la transsubstantiation républicaine<sup>110</sup>? Par leur juxtaposition même dans la salle des séances de la Convention, de part et d'autre de la tribune du président, les deux tableaux pouvaient sembler incarner une forme seyante, et saillante, d'union nationale, tant Lepelletier et Marat, hors de leur engagement révolutionnaire — ce qui n'est pas rien —, pour ceux qui les avaient connus, avaient peu en commun. Union chimérique : au moment où David parle, la Convention nationale, plus que jamais, est divisée. Robespierre est sur un siège éjectable. David aussi. Seize jours plus tard, il entame la période la plus noire de son existence. « Plus un homme vit avec son temps, plus il meurt avec lui », écrira Stefan Zweig. David va survivre. Et rebondir. Mais quelque chose en lui s'éteint avec la fin de Robespierre. La ferme volonté qu'il manifeste, en 1795, de récupérer ses deux tableaux, et d'établir qu'ils sont, sans discussion, sa pleine propriété<sup>111</sup>, outre qu'elle témoigne d'un attachement pour ses oeuvres qu'il n'aura pas toujours, traduit peut-être une volonté de conserver une flamme : celle du souvenir. Des souvenirs. Souvenir des compagnons disparus. Souvenir de la République de l'An II. Souvenir d'un double accomplissement iconographique — « P<sup>t</sup>ier et m<sup>t</sup> », comme il l'appelle — dont il mesure mieux que quiconque la singulière puissance.

---

<sup>109</sup> Il s'agit en fait d'un discours sur la fête préparée en l'honneur de Joseph Barra et Agricola Viala, deux enfants morts en héros pour la république, exauçant ainsi en quelque sorte l'appel à répétition patriotique du discours de David le 29 mars 1793 (WILDENSTEIN, *op.cit.*, doc.1096). David a commencé un portrait de Joseph Barra, qu'il ne terminera pas. Ce tableau se trouve aujourd'hui au Musée Calvet d'Avignon. Klaus Holma a suggéré dès 1940 que l'examen de ce tableau ne soit pas dissocié de celui des deux martyrs précédents peints par David, l'ensemble constituant de ce fait sa « trilogie héroïco-rituelle » révolutionnaire (*op.cit.*, p.62). Pour ce tableau de Barra, sont habituellement considérés, comme modèles italiens, la statue de Santa Cecilia de Stefano Maderno (Eglise Santa Cecilia), ainsi que les martyrs féminins sculptés par Bernini ou peints par Pietro da Cortona (HOWARD, *op.cit.*, note 27). A ceux-ci, vaut d'être ajouté le Saint Sébastien soigné par Irène peint en 1615 par Bartolomeo Schedoni, conservé au Museo Capodimonte de Naples, dont David s'inspira pour un dessin de Prométhée (PRAT, ROSENBERG, *op.cit.*, dessin C 304). Notons ici que le tableau de Batoni précité, *Atalante pleurant la mort de Meleagre*, dont la figure présente des similitudes avec Hector, Lepelletier, Sébastien, était le pendant d'un tableau traitant précisément du thème de Prométhée (*Il Settecento a Roma*, Roma, Palazzo Venezia, 10/11/2005 — 26/02/2006, p.181).

<sup>110</sup> Maurice Rheims (*op.cit.*, p. 97), invoquant Freud, a relié l'obsession de David pour les glaives, poignards, couteaux, à la mort de son père assassiné d'un coup de couteau ou d'épée. En plaçant le glaive dégoulinant en droite ligne du nombril, David a-t-il inconsciemment fait allusion au meurtre de son propre géniteur?

<sup>111</sup> WILDENSTEIN, *op.cit.*, doc.1265.

« Ses oeuvres trahissent d'ordinaire assez de froideur, mais dans les deux tableaux dont je viens de parler, il est moins froid que dans tous les autres ». Ces mots sont de la plume d'un des curieux venus, à Paris, en 1826, voir les tableaux que les fils de David défunt ont mis en vente : Stendhal<sup>112</sup>. Un autre amoureux fou de Rome. De l'Italie. Pour laquelle sa vie durant, oeuvre après oeuvre, David n'a eu cesse de manifester « un attachement inviolable »<sup>113</sup>. Dans sa biographie de François Gérard, Charles Lenormant dira : « le seul peut-être parmi ses condisciples, il savait ce dont il était question quand le maître parlait de l'Italie. David avait eu besoin de se refaire écolier pour apprendre ce que Gérard avait respiré dans les premières émanations de l'air natal »<sup>114</sup>. Leur association pour le tableau de Lepelletier, dont les modalités sont un secret qu'ils semblent avoir emporté dans leurs tombes, n'en donne à celui-ci que davantage de romanité. Et d'avoir sédimenté, comme ils l'ont fait, les strates de référence, dans un tableau qui, en tant que portrait, devait avoir un minimum vital de ressemblance, tient du prodige. Seuls pouvaient l'accomplir des hommes dont le cerveau est formaté par l'expérience romaine comme par une table de multiplication. En septembre 1785, suite à l'exposition romaine du Serment des Horaces, un critique italien, après avoir rappelé combien « Roma puo dirsi a ragione la Madre commune delle Arti », voyait en David un successeur de Nicolas Poussin en ce qu'il est « Uomo Parigini, e Pittore Romano »<sup>115</sup>. La formule est plaisante. Elle va à David comme un gant. En 1785. Sous la Révolution aussi.

« Réussir est tout : les moyens pour y parvenir sont indifférents ».<sup>116</sup> Ces mots sortent de la bouche de David, le 11 juillet 1793. Cinq mois plus tôt, on peut gager qu'il pense déjà de même. Comme les députés montagnards auprès desquels il siège sur les bancs de la Convention nationale, il ne peut pas ne pas savoir pertinemment que le « culte des martyrs », et donc le succès du premier tableau qui lui sert de support principal, ne réussira que s'il suscite une piété populaire équivalente à celle des saints millénaires du vieux calendrier chrétien (que la Révolution ne remplacera officiellement par le sien que le 6 octobre 1793<sup>117</sup>). La question est autant sans doute de se substituer au culte de ces saints — « refondre les éléments antiques et chrétiens dans une nouvelle valeur commune : celle du 'citoyen', ou de 'l'homme' selon la Constitution républicaine », a-t-on écrit<sup>118</sup> —, que d'en utiliser les armes confirmées, surtout pour une figure comme Lepelletier qui ne jouissait pas auprès du

---

<sup>112</sup> STENDHAL, *Courrier anglais. New Monthly Magazine*, III, établissement du texte et préfaces par Henri Martineau, Paris, Le Divan, 1935, p.67.

<sup>113</sup> WILDENSTEIN, *op.cit.*, doc. 1636. Sur ce sujet, il est opportun de parcourir l'ensemble du livre : les auteurs ont compilé des dizaines de citations de David attestant une passion persistante pour tout ce qui touche à l'Italie — vers laquelle par exemple, il tente encore d'émigrer, en vain, après Waterloo. Des témoignages de tiers appuient cette passion — ainsi, en février 1793, cette lettre d'une parisienne qui dit que « David est de toutes nos fêtes », et que « s'il maniait la parole comme le pinceau, il serait ensemble Cicéron et Brutus, car il a l'âme vraiment romaine » (WILDENSTEIN, *op.cit.*, doc.413).

<sup>114</sup> LENORMANT, *op.cit.*, p.35.

<sup>115</sup> WILDENSTEIN, *op.cit.*, doc.155.

<sup>116</sup> WILDENSTEIN, *op.cit.*, doc.459.

<sup>117</sup> TRAËGER, *op.cit.*, p.413. Le calendrier révolutionnaire était déjà en usage, et fera rétroactivement commencer son ère le 22 septembre 1792. L'auteur observe que « Charlotte Corday, quant à elle, se soumet encore au vieux calendrier chrétien, si l'on en juge par la date de sa lettre ».

<sup>118</sup> *Ibid.*, p.411. L'auteur observe que le tableau de Lepelletier était exposé à la Convention « à côté des tables de la Loi portant le texte de la Constitution de 1793, et *Marat*, du côté de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen. »

« peuple souverain », de son vivant, de l'aura d'un Marat. Klaus Holma est l'un des premiers à l'avoir clairement saisi, en 1940 : « David était le représentant d'une mystique et il est très significatif qu'il ait employé pour Le Peletier le même motif que son Hector, déjà imité d'un Christ de Pietà : inconsciemment il donne à son martyr révolutionnaire une forme et une attitude traditionnelles. Quoi de plus naturel en un temps qui prétendait supprimer la religion, qu'un sentiment inné chez l'homme se cherche un objet d'adoration et essaie de le rendre conforme à ce qu'il était habitué à voir »<sup>119</sup>. Epoque de transferts, fugitive, où sur nombre de lèvres, la litanie « Au nom de Marat, de Pelletier, la liberté ou la mort », va succéder au rituel « Au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit »<sup>120</sup>. Epoque où les leaders politiques mesurent que le dessein de contrôler les masses oblige à tenir compte de leur culture visuelle, de pratiques séculaires trop profondément ancrées dans la vie quotidienne pour être abruptement gommées.

A cet égard, sur une récupération assaisonnée d'une iconographie aussi adéquate, aguerrie, ancienne que celle de saint Sébastien, en vue d'une substitution révolutionnaire ou d'un retour aux sources antiques, personne, en 1793, ne semble avoir dit quoi que ce soit. David et Gérard en tout cas, n'ont rien dit sur ce qui s'est passé dans l'atelier entre le 21 janvier et le 29 mars. Mais si l'on crédite Etienne-Jean Delécluze<sup>121</sup>, David, en vérité, a peut-être tout dit, au vu et au su de tous. Coïncidence? Indice? Une signature dédicatoire. Quatre mots, deux nombres. Non visibles sur le dessin d'Anatole Desvoge, ni non plus sur la gravure mutilée de Pierre-Alexandre Tardieu. Mais placés par le peintre au bas de son tableau : « David à Lepelletier 20 janvier 1793 ». Un mot, un nombre surtout : « 20 janvier ». Le jour où chez Février, Pâris frappe Lepelletier<sup>122</sup>. Le jour où selon la *Depositio Martyrum* de 354... Sébastien meurt<sup>123</sup>. Et le jour où selon le calendrier catholique romain ancien et moderne, se fête... la saint Sébastien.

Marc Vanden Berghe  
Ioana Plesca  
Décembre 2005

---

<sup>119</sup> HOLMA, *op.cit.*, p.62.

<sup>120</sup> ASTON, *op.cit.*, p.270. Le « Ô mon Dieu et la Patrie » de l'Être Suprême s'y substituent bientôt, pour aussi peu longtemps.

<sup>121</sup> DELÉCLUZE, *op.cit.*, p.153. « Au bas du tableau, on lit encore : David à Lepelletier, et la date de la mort de ce dernier : 20 janvier 1793 ». Pour être complet, il y a lieu de mentionner 1°. que P.A. Coupin, en 1827, dit (ce qui semble peu probable) que l'inscription est « au haut du tableau », et ne donne que l'année : « L'an 1793, 2<sup>e</sup> de la République. A Michel Lepelletier assassiné pour avoir voté la mort du tyran. J.L. David son collègue » (*op.cit.*, p.14); 2°. que la description de 1825 (d'un tableau qui pour rappel, présente des différences et est donc potentiellement une copie) mentionne « dans l'un des angles du tableau, en grosses lettres le nom de L. DAVID, avec le millésime de 1793 » (*op.cit.*, p.403).

<sup>122</sup> Même s'il meurt vers une heure du matin, donc en fait le 21 janvier, le même jour que Louis XVI, ce sur quoi s'interrogeront certains textes (exemple : *Discours prononcé par A.J.B. Maurin. A l'occasion de la Fête funèbre célébrée à Valenciennes le 3 mars 1793... en l'honneur de L.M. Lepelletier*, s.ed., 1793, p.4), dans la mémoire des contemporains, une majorité de documents l'atteste, c'est quand même bien cette date du 20 janvier qui s'est imprimée.

<sup>123</sup> VORAGINE, éd.2004, *op.cit.*, pp.1126-1128.

## ANNEXE 1 —

### Discours de David à la Convention nationale le 29 mars 1793 : hommage du tableau historique de Lepelletier [source : Daniel et Guy Wildenstein, op.cit., doc.427]

N.B. Jeannine Baticle, op.cit., annexe V, reproduit le discours original écrit de la main de David, avec ses biffures.

« Chacun de nous est comptable à la patrie des talents qu'il a reçus de la nature; si la forme est différente, le but doit être le même pour tous. Le vrai patriote doit saisir avec avidité tous les moyens d'éclairer ses concitoyens, et de présenter sans cesse à leurs yeux les traits sublimes d'héroïsme et de vertu.

C'est ce que j'ai tenté de faire dans l'hommage que j'offre en ce moment à la Convention nationale, d'un tableau représentant Michel Lepelletier assassiné lâchement pour avoir voté la mort du tyran.

Citoyens, le ciel, qui répartit ses dons entre tous ses enfants, voulut que j'exprimasse mon âme et ma pensée par l'organe de la peinture, et non par les sublimes accents de cette éloquence persuasive qui font retentir parmi vous les fils énergiques de la liberté. Plein de respect dans ses décrets immuables, je me tais, et j'aurai rempli ma tâche si je fais dire un jour au vieux père, entouré de sa nombreuse famille : 'Venez, mes enfants, venez voir celui de vos représentants qui, le premier, est mort pour vous donner la liberté : voyez ses traits comme ils sont sereins; c'est que quand on meurt pour son pays, on n'a rien à se reprocher. Voyez-vous cette épée qui est suspendue sur sa tête, et qui n'est retenue que par un cheveu? eh bien, mes enfants, cela veut dire quel courage il a fallu à Michel Lepelletier, ainsi qu'à ses généreux collègues, pour envoyer au supplice l'infâme tyran qui nous opprimait depuis si longtemps, puisqu'au moindre mouvement, ce cheveu rompu, ils étaient tous inhumainement immolés.

Voyez-vous cette plaie profonde? Vous pleurez, mes enfants! vous détournez les yeux! Mais aussi, faites attention à cette couronne, c'est celle de l'immortalité : la patrie la tient prête pour chacun de ses enfants; sachez la mériter; les occasions ne manquent point aux grandes âmes. Si jamais, par exemple, un ambitieux vous parlait d'un dictateur, d'un tribun, d'un régulateur, ou tentait d'usurper la plus légère portion de la souveraineté du peuple, ou bien qu'un lâche ôsat vous proposer un roi, combattez ou mourez comme Michel Lepelletier, plutôt que d'y jamais consentir; alors mes enfants, la couronne de l'immortalité sera votre récompense.'

Je prie la Convention nationale d'accepter l'hommage de mon faible talent. Je me croirai bien récompensé si elle daigne l'accueillir. »

## — ANNEXE 2 —

### Discours de David à la Convention nationale le 14 novembre 1793 : hommage du tableau historique de Marat

[Source : Daniel et Guy, op.cit., doc.674]

« Le peuple redemandoit son ami, sa voix désolée se faisait entendre, il provoquait mon art, il voulait revoir les traits de son ami fidèle : David! saisis tes pinceaux, s'écria-t-il, venge notre ami, venge Marat : que ses ennemis vaincus pâlisent encore en voyant ses traits défigurés, réduis-les à envier le sort de celui que, n'ayant pu corrompre, ils ont eu la lâcheté de faire assassiner. J'ai entendu la voix du peuple, j'ai obéi.

Accourez tous! la mère, la veuve, l'orphelin, le soldat opprimé, vous tous qu'il a défendu au péril de sa vie, approchez! et contemplez votre ami, celui qui veilloit n'est plus; sa plume, la terreur des traîtres, sa plume échappe de ses mains. O désespoir! notre infatigable est mort. Il est mort, votre ami, en vous donnant son dernier morceau de pain; il est mort, sans même avoir de quoi se faire enterrer. Postérité, tu le vengeras; tu diras à nos neveux combien il eût pu posséder de richesses, s'il n'eût préféré la vertu à la fortune. Humanité, tu diras à ceux qui l'appeloient buveur de sang, que jamais ton enfant chéri, que jamais Marat, ne t'a fait verser de larmes.

Toi même, je t'évoque, exécration calomnie; oui, je te verrai un jour, et ce jour n'est pas loin, étouffant de tes deux mains tes serpents desséchés, mourir de rage, en avalant tes propres poisons. Alors, on verra l'aristocratie épuisée, confuse, ne plus oser se montrer.

Et toi Marat, du fond de ton tombeau, tes cendres se réjouiront, tu ne regretteras plus ta dépouille mortelle, ta tâche glorieuse sera remplie; et le peuple, une seconde fois couronnant tes travaux, te portera dans ses bras au Panthéon.

C'est à vous, mes collègues, que j'offre l'hommage de mes pinceaux; vos regards, en parcourant les traits livides et ensanglantés de Marat, vous rappelleront ses vertus, qui ne doivent jamais cesser d'être les vôtres.

Citoyens, lorsque nos tyrans, lorsque l'erreur égaraient encore l'opinion, l'opinion porte Mirabeau au Panthéon. Aujourd'hui, les vertus, les efforts du Peuple ont détruit le prestige; la Vérité se montre, devant elle, la gloire de l'ami des rois se dissipe comme une ombre, que le vice, que l'imposture fuient du Panthéon, le peuple y appelle celui qui ne le trompas jamais.

Je vote pour Marat les honneurs du Panthéon. »