

Du héros et du grand homme : Alexandre, Socrate et les critiques du Salon de 1787

Catherine GUÉGAN

Personnage central de la peinture d'histoire, le héros a longtemps été l'incarnation de toutes les vertus. Depuis le XVI^e siècle en effet, l'art français n'a cessé d'exalter les grands, et particulièrement les rois, en les assimilant aux figures mythiques de l'histoire ancienne. Les choses changent au XVIII^e siècle ; tant dans le domaine des lettres que dans celui des arts visuels (ces derniers avec un certain retard néanmoins), on s'interroge sur les critères qui en définissent la grandeur¹. Bien qu'il conserve un certain prestige, le héros se voit progressivement concurrencé par le grand homme, dont les qualités intellectuelles ou spirituelles sont plus conformes aux idéaux des Philosophes. L'article de Jaucourt dans l'*Encyclopédie* entérine ce mouvement de redéfinition entamé au début du siècle ; le statut de héros tient désormais davantage à des qualités physiques ou de tempérament qu'à son caractère vertueux :

On définit un *héros*, un homme ferme contre les difficultés, intrépide dans le péril et très vaillant dans les combats ; qualités qui tiennent plus du tempérament et d'une certaine conformation des organes, que de la noblesse de l'âme. Le *grand homme* est bien autre chose : il joint aux talents et au génie la plupart des vertus morales ; il n'a dans sa conduite que de beaux et nobles motifs [...]. Le titre de *héros* dépend du succès, celui de grand homme n'en dépend pas toujours. Son principe est la vertu, qui est inébranlable dans la prospérité, comme dans les malheurs [...]. Enfin l'humanité, la douceur, le patriotisme réunis aux talents, sont les vertus d'un grand homme ; la bravoure, le courage, souvent la témérité, la connaissance de l'art de la guerre et le génie militaire, caractérisent davantage le *héros*².

¹ Voir notamment Ph. Roger, 1996, p. 43-45. Les références bibliographiques complètes figurent en fin d'article.

² Article « Héros », *Encyclopédie*, 1751-65, t. VIII, p. 182. Le texte de Jaucourt est reproduit intégralement ci-après.

Les artistes ont eu leur part à cette redéfinition des valeurs héroïques, ce qu'illustrent deux tableaux exposés au Salon de 1787, *l'Alexandre et Bétis* de Louis Lagrenée et *La mort de Socrate* de Jacques-Louis David. Ils permettent en outre de mesurer, à travers les commentaires critiques et les interprétations auxquels ils ont donné lieu, la place que tient le héros dans l'imaginaire des spectateurs du Salon à la fin de l'Ancien Régime.

Pour comprendre les réactions de la critique et les attentes du public, il convient dans un premier temps de rappeler combien le principe de convenance oriente encore la représentation du héros. Précepte normatif, la convenance détermine ce par quoi les personnages d'une œuvre se définissent et se distinguent les uns par rapport aux autres, que ce soit l'âge, le sexe ou le rang. Or la critique impose non seulement à l'artiste le respect de ces conventions, mais aussi que la représentation de chaque personnage soit conforme à l'idée que s'en fait le public³. De fait, celui-ci épouse le plus souvent le préjugé nobiliaire, récusant toute peinture qui ferait entrer dans le genre de l'histoire ce qui relève du commun, du trivial, même si elle en révèle les aspects sublimes : il y a un style et un mode de représentation propres à chaque sujet. Ainsi la représentation de la pauvreté matérielle est-elle jugée incompatible avec la représentation du héros, fût-elle un fait avéré ; elle est même bannie du champ de la peinture pour son « indécence⁴ ». Comme au XVII^e siècle, noblesse morale et noblesse sociale restent étroitement liées : tout ce qui relève d'un comportement non choisi, non poli, est vulgaire ; tout artiste qui ne marque pas nettement cette différence commet une faute « contre le vrai et contre le goût⁵ ». Ainsi le public répugne-t-il à ce que certains artistes mettent au jour les réalités d'une histoire occultée par la légende en rompant soit avec une lecture hagiographique des textes, soit avec le principe de convenance, et présentent une vision de l'histoire peu conforme à la règle classique de vraisemblance⁶. Bien qu'il se satisfasse de voir re-

³ [Le Prévost d'Exmes], *Inscriptions*, 1787, p. 6 et p. 14 ; [Meister], *Correspondance littéraire*, t. XV, 1787, p. 149 ; *Journal Général de France*, n°112, p. 446.

⁴ *Journal de Paris*, 1787, n°276, p. 1192 : la critique porte sur le morceau de réception de Peyron à l'Académie, *Curius Dentatus refusant les présents des Samnites*, dont le prosaïsme semble relever d'un choix délibéré de représenter la rusticité des mœurs du général romain.

⁵ *L'Année littéraire*, 1787, n°39, p. 20.

⁶ *Journal de Paris*, 1787, n°266, p. 1165 : « si M. Peyron avait trouvé dans les Historiens la preuve de cette pauvreté, il devait se garder de la rendre ainsi » ; voir aussi [Lefébure], *Encore un Coup de patte*, 1787, p. 21.

présenter un certain nombre d'archétypes (la femme vertueuse, le héros vaincu, le vainqueur magnanime), il exige qu'ils soient restitués dans toute leur épaisseur ; ceux qui retiennent le plus son intérêt sont ceux qui allient aux qualités mâles — la dignité et le sens du devoir — la sensibilité de la passion⁷. Les peintres sont critiqués lorsqu'ils représentent un Alexandre efféminé tel un Pâris, un Ulysse « mesquin, peu noble, et traité d'une petite manière⁸ ». Car l'ignoble s'inscrit aussi dans la physionomie : un gros nez, une grande bouche, des lèvres épaisses, une cuisse courte ou une jambe mal tournée. La convenance exige également que le héros se présente face au spectateur : le placer de dos ou dans l'ombre est inacceptable⁹. Il y a en effet glissement sémantique de la position dans l'œuvre à la définition morale du caractère : l'ombre entache le héros et ce faisant l'avilit¹⁰. Il ne faut pas davantage que soient mis en lumière des faits qui terniraient sa réputation en révélant ses travers. L'argument est à la fois éthique et politique : l'artiste doit respecter le principe de grandeur morale du héros, souvent considéré comme une incarnation du monarque, et préserver la pureté de son image même si, ce faisant, il occulte la vérité historique¹¹.

Dans les comptes rendus du Salon de 1787, l'essentiel du discours sur la convenance porte sur l'*Alexandre* de Louis Lagrenée, dit l'aîné (1725-1805)¹². Le sujet a en effet de quoi heurter : contrevenant à l'image traditionnelle en peinture du roi magnanime, couvert de gloire par le fait des armes¹³, il montre Alexandre sous un jour particulièrement négatif, condamnant dans un accès de colère Bétis, satrape de Darius et gouverneur de la province de Gaza, à être traîné vivant par un attelage de chevaux. Bien que les intentions du peintre aient été autres — il avait moins à dessein de mettre en avant le caractère violent du conquérant que la fermeté héroïque du

⁷ *Journal Encyclopédique*, t. VII, oct. 1787, p. 162.

⁸ Alexandre Lenoir, *L'Ombre de Rubens*, 1787, p. 19 ; [Le Prévost d'Exmes], *Inscriptions*, 1787, p. 3.

⁹ *Ibid.* ; [Lefebure], *Encore un Coup de patte*, 1787, p. 16.

¹⁰ *Ibid.* ; *Tarare*, 1787, p. 9.

¹¹ *Costumes et annales des grands théâtres*, 1787, n°15, p. 124.

¹² [Le Vacher de Charnois], *Mercur de France*, 22 sept 1787, p. 168.

¹³ *Fidélité d'un satrape de Darius*, exposé sous le n°5 ; le livret du Salon donne un long texte qui décrit très précisément l'action. Sur l'iconographie d'Alexandre, voir Ch. Grell et Ch. Michel, 1988.

¹⁴ Depuis Le Brun, qui sut gagner les faveurs de Louis XIV en peignant pour lui *La Reine des Perses aux pieds d'Alexandre*, le héros a constamment été représenté sous son jour le plus flatteur. Voir Ch. Michel (dans Ch. Grell et Ch. Michel), 1988, p. 100 et suivantes.

satrape —, la critique juge la représentation en préjugant du héros principal, mue par un réflexe qui attribue le premier rôle à Alexandre, seul propre à fixer l'imaginaire du spectateur et retenir son attention. Toute l'interprétation du tableau repose sur ce malentendu : le peintre a voulu proposer un exemple de grandeur morale, mais en faisant porteur du message un personnage secondaire, il en a faussé la lecture¹⁵. De fait, c'est une leçon politique que l'œuvre distille : Bétis devient une victime de l'arbitraire, symbole de tous ceux qui ont été sacrifiés au caprice ou à la faiblesse du monarque. Pour la première fois dans la peinture française, Alexandre apparaît barbare et cruel, capable d'une atrocité qui est la face cachée de la grandeur. Le désir de gloire ne dissimule plus celui d'écraser l'adversaire qui le sous-tend, révélant les pulsions les plus viles, celles qui échappent au contrôle de la raison et aux règles de la civilité. Encore la cruauté d'Alexandre pourrait-elle être excusée si le tableau avait une fonction cathartique. Mais la représentation échoue dans cet objet, mettant de surcroît en évidence la noirceur d'un crime qu'aucune raison, fût-elle d'Etat, ne peut rendre acceptable. De fait, Alexandre semble n'être sous l'emprise d'aucun débordement et pleinement assumer son acte : son expression reste figée dans la froideur avec laquelle il a décidé de la mise à mort¹⁶.

Le problème que pose le tableau de Lagrenée est donc crucial pour comprendre la déstabilisation qu'une telle image implique, puisqu'elle introduit en place d'un monarque positif un être faillible soumis aux passions et arbitraire¹⁷. Or la levée de l'ambiguïté qui pèse sur le sujet ne change rien à la lecture déviée que font la plupart des critiques, en plaçant Alexandre au centre du dispositif du tableau. Mouffle d'Angerville, qui prend soin de citer le texte du livret de l'exposition avant d'analyser le tableau, voit bien que c'est de la vertu stoïque de Bétis qu'il s'agit. Mais cette vertu ne fait que rendre plus évident l'acte tyrannique du roi de Macédoine, dont la bassesse s'oppose au courage du satrape¹⁸. C'est bien Bétis le héros de

¹⁵ En 1785, sa *Mort de la femme de Darius* avait déjà suscité le même type de critique, l'ambiguïté de la composition brouillant la perception du sujet (*Avis important d'une femme*, 1785, p. 13).

¹⁶ *L'Année littéraire*, 1787, n°38, p. 294-95.

¹⁷ Ch. Grell, 1988, p. 82, montre qu'une telle conception repose en grande partie sur l'interprétation qu'a donnée Rollin du personnage d'Alexandre dans son *Histoire ancienne*.

¹⁸ *Giornale delle belle arti*, t. IV, n°28, 14 juillet 1787, p. 215 ; [Sérourx d'Agincourt, J.-B.], *Memorie per le belle arti*, t. III, juin 1787, p. 121-123 ; le tableau de Lagrenée, alors directeur de l'Académie de France à Rome, a été exposé à Rome avant d'être présenté au Salon de 1787 ; il a fait l'objet de deux comptes rendus dans la presse romaine, le

l'œuvre, ce que rendent explicite la composition et le style de l'artiste¹⁹. C'est un héros winckelmannien, stoïque dans la douleur, dont le silence et l'absence de mouvement traduisent la grandeur sublime du caractère²⁰. Pourtant, les habitudes semblent si fortes que peu de critiques parviennent à appréhender une image d'Alexandre différente de celle fixée par les modèles artistiques traditionnels. Ce dernier continue d'incarner, comme au siècle précédent, le monarque idéal²¹. Ainsi le jugement éthique est-il édulcoré au profit d'assertions qui ne risquent nulle censure, remarques qui banalisent le crime pour le rendre presque anodin²². Ou bien le personnage est interprété comme l'illustration d'un « caractère », ce qui permet d'une part de dissocier débordement des passions et arbitraire du pouvoir, d'autre part d'évacuer le problème de la tyrannie en insistant sur le fait qu'il représente moins une figure particulière qu'un type humain universel. En dénonçant le caractère odieux d'un vice dégradant pour l'homme, le tableau aurait pu être un *exemplum vitii*. Encore eût-il fallu que l'artiste mette davantage l'accent sur le caractère négatif du personnage : « en rendant une vérité, il aurait donné une leçon utile²³ ».

Le critique du *Giornale delle belle arti*, qui a vu l'œuvre à l'Académie de France à Rome — dont Lagrenée est le directeur — avant qu'elle ne soit envoyée à Paris, l'interprète dans le même sens, pour terminer sur des considérations générales sur la nature et l'exercice du pouvoir. Il présente le tableau comme le contrepoint de *La mort de la femme de Darius*, toile exposée par l'artiste au Salon de 1785, et comme une réflexion sur la nature humaine et sur celle du bien et du mal : à l'action vertueuse peinte deux ans auparavant fait pendant celle,

premier en 1785, alors qu'il était en cours d'élaboration, le second en 1787 ; voir notes suivantes.

¹⁹ [Sérroux d'Agincourt, J.-B.], *Memorie per le belle arti*, t. III, juin 1787, p. 122 : « Crediamo veramente, che il Sig. Lagrenée abbia voluto dichiarare il protagonista della sua tela Beti, e non Alessandro : giacché la figura di Beti e infinitamente superiore in merito a quella del Macedone. E disegnato il corpo di Beti non solo con accuratezza, ma con eleganza somma di forme, e bellissime estremità. La testa non può essere più espressiva, e spira veramente coraggio, e costanza ».

²⁰ *Ibid.* : « quegli però non solo non resto dalle minacce commosso, ma neppure degnossi di aprir le labbra, e dirigere una sola parola ad Alessandro [...] i tormenti non poterono strappare nè una parola nè un lamento della bocca di Beti ».

²¹ [Pujoulx], *Grandes prophéties*, 1787, p. 15.

²² *La Bourgeoise au Sallon*, 1787, p. 5 : « Il fait là une vilaine action. // — Belle composition, Madame ».

²³ [Robin], *L'Ami des Artistes*, 1787, p. 19 ; Beffroy de Reigny interprète dans le même sens le choix du sujet dans *Le Cousin Jacques hors du Sallon*, 1787, p. 19 : « je pense que le peintre n'aura pris ce sujet-là que pour nous inspirer plus d'horreur du trait odieux de ce Prince ».

peu honorable, exposée dans l'épisode du satrape²⁴. Contrairement aux commentateurs français, le rédacteur rappelle qu'un tel acte de barbarie a été blâmé par tous les historiens. Il insiste également sur le fait que c'est bien là le projet et la réussite de l'artiste que d'avoir su mettre en lumière cette cruauté mentale qui précède l'acte de barbarie, cette faille du héros qui devient bourreau²⁵. Au propos moral se greffe le propos politique : l'œuvre humanise le monarque — il perd son statut divin — et ce faisant le rabaisse au rang de la commune humanité qui, si elle ne sait maîtriser ses passions les plus basses, plonge dans la barbarie ; la morale est l'affaire de tous, et les grands ne sauraient échapper à ses règles. Alexandre perd ainsi non seulement son statut de héros — il ne saurait provoquer un processus d'identification chez qui le contemple —, mais encore toute dignité. Le critique pose ici le problème de la responsabilité des acteurs de l'histoire devant la postérité, instance morale suprême qui juge des actes et distribue les récompenses en fonction de la seule vertu. La gloire d'Alexandre est obscurcie par son acte de cruauté ; l'ivresse du pouvoir débouche nécessairement sur la tyrannie, passion extrême comme l'est la colère. Or, rappelle le rédacteur, seul un gouvernement qui échappe aux passions est un gouvernement sage.

Mais ce qui est loué à Rome ne l'est pas forcément à Paris : les critiques semblent avoir du mal à juger de la réussite de l'œuvre et de son adéquation au projet de l'artiste, d'une part parce que ce projet n'est pas réellement perçu, d'autre part parce qu'ils ne peuvent concevoir qu'Alexandre déroge à son statut de héros. La plupart de leurs analyses reposent en effet sur une définition idéale que l'artiste n'a pas respectée, définition reposant sur une tradition picturale qui n'a pas intégré les jugements parfois très critiques portés par les historiens et les hommes de lettres sur le roi de Macédoine. D'où l'effet pervers du tableau, que bien peu interprètent comme un exemple de fidélité à son roi et moins encore comme l'expression d'une vertu qui viendrait rendre plus saillante la cruauté d'Alexandre. Représenter ce dernier sous les traits d'un héros faillible, c'était pourtant donner au spectateur la possibilité de

²⁴ *Giornale delle belle arti*, 1785, t. II, n°35, p. 215 : « siccome le operazioni umane sono per istinto un composto di bene e di male [...] si è accinto ad esporne una quegli fa poco onore, ne si può leggere senza orrore, e ciò per fara comprendere, che anche i Monarchi e li uomini più grandi, se non sano porre un freno alle passioni messe in maggior orgasmo dalla prosperità, sono soggetti alla sorte comune de mortali, di commettere cioè degli errori, e degli sbagli che gli avviliscono poi agl'occhi della disappassionata posterità ».

²⁵ *Ibid.* : « L'abile maestro l'ha saputo mettere nel suo chiaro punto di vista ».

porter un jugement moral non seulement sur l'homme, mais sur la fonction qu'il exerce. Cette possibilité est d'ailleurs évoquée par Lagrenée dans sa correspondance avec le comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments du roi²⁶, et éclaire les répu gnances de ce dernier à accepter le sujet. Laissé libre de son choix, le peintre s'était arrêté sur *La Fidélité d'un satrape de Darius*, tiré de l'*Histoire ancienne* de Rollin²⁷, épisode auquel il s'était proposé d'ajouter des personnages qui ne figuraient pas dans le récit afin « d'en augmenter l'intérêt », en jouant sur le registre du sentiment (la mère et la fille du satrape représentant le pôle de la sensibilité) et de la morale (les soldats condamnant l'action d'Alexandre)²⁸. D'Angiviller exprima à plusieurs reprises des réserves sur le sujet, « trop sévère et trop triste », mais laissa en fin de compte le champ libre à l'artiste ; non sans quelques détours, soulignant une fois que l'expression risquait d'être trop uniforme²⁹, une autre fois que le sujet risquait d'être confondu avec celui d'Hector, traîné autour des murailles de Troie attaché au char d'Achille³⁰. De fait, les craintes de d'Angiviller portaient sans doute moins sur l'iconographie que sur l'image négative du monarque que proposait un tel tableau. Et c'est bien ainsi que l'interprètent Beffroy de Reigny et l'auteur des *Observations critiques* : « le vainqueur de l'Asie n'est ici qu'un tyran cruel, et son action n'est faite que pour révolter³¹ ».

L'art a enjolivé la réalité des faits : les exploits des héros sont parfois des crimes, et seuls ceux qui croient aux images et aux fables, les naïfs, s'en laissent imposer. Vanter la grandeur guerrière, c'est approuver les crimes qui y sont attachés, c'est justifier le monarque par le sang qu'il fait couler. Or tout pouvoir qui s'appuie sur la force et sur le crime est nécessairement tyrannique, et honteux³². Le tableau pose ainsi, bien qu'indirectement, le problème de l'obéissance aux ordres du tyran, quand la raison ne les justifie pas. Car l'héroïsme de Bétis est ambigu : certes, il symbolise la fidélité d'un sujet à son roi, mais aussi le refus de la soumission à une autorité qu'il ne

²⁶ Montaiglon, A. de, Guiffrey, J., eds., *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome* (C. D. A. F. R.), Paris, 1906, t. XV, p. 67 (A. N. O¹1943) : « De l'autre côté Effeston et plusieurs autres guerriers condamnent en silence l'action barbare d'Alexandre ».

²⁷ 1731-38, t. VI, p. 371 ; éd. 1752, livre XV, p. 366-69.

²⁸ C. D. A. F. R., t. XV, p. 66-67 (A. N., O¹1943).

²⁹ *Ibid.*, p. 81 (A. N., O¹1144, fol. 72).

³⁰ *Ibid.*, p. 90 (A. N., O¹1943).

³¹ *Observations critiques*, 1787, p. 9.

³² [Beffroy de Reigny], *Le Cousin Jacques hors du Sallon*, 1787, p. 19.

reconnaît pas, et à laquelle il préfère la liberté et la mort. Par là, la figure de Bétis pourrait bien rejoindre celle de Socrate.

En 1787, l'autre tableau le plus commenté du Salon — il l'emporte largement dans les comptes rendus sur celui de Lagrenée — est en effet *La mort de Socrate* de Jacques-Louis David (1748-1824)³³. Le thème choisi par l'artiste n'est pas nouveau : en 1731 Rollin, dans son *Histoire ancienne*, avait consacré une large place à ce philosophe qui incarne par excellence la figure du grand homme. Considérée par l'historien comme « l'un des plus considérables événements de l'antiquité³⁴ », la mort de Socrate constitue un testament philosophique que Diderot avait dès 1758, dans son *Discours sur la poésie dramatique*, exhorté les artistes à illustrer³⁵.

Accusé de corrompre la jeunesse et de bafouer les dieux par son enseignement, Socrate fut, on le sait, condamné par le tribunal athénien des Héliastes à boire la ciguë. Dans le *Phédon*, dont David s'inspire, Platon a retracé les derniers moments du maître, s'entretenant dans sa cellule avec ses disciples de l'immortalité de l'âme. Mais, prenant des libertés avec l'histoire — Platon était en effet absent ce jour-là —, le peintre a placé le philosophe-narrateur au pied du lit de Socrate, lui tournant le dos, délaissant plume et rouleau, silencieux (la draperie de son manteau couvre sa bouche), replié sur « sa douleur profonde qui semble l'avoir plongé dans l'oubli de lui-même³⁶ ». Le tableau se présente ainsi comme une double fiction : celle née de l'imagination de l'artiste, et celle du philosophe³⁷, dont le récit constitue le seul témoignage des derniers moments du « roi de la philosophie³⁸ ». En fait, la représentation condense plusieurs moments de ce récit : le départ de Xantippe, la femme de Socrate venue lui faire ses adieux, le discours de Socrate sur l'immortalité de l'âme, entamé juste après le départ de cette dernière, le moment où le bourreau lui tend la coupe pendant que se lamentent ses amis. Axant la

³³ N° 119 du livret, peint pour Charles-Michel Trudaine de la Sablière.

³⁴ 1731, éd. 1765, t. IV, p. 284.

³⁵ Sur le thème de Socrate chez Diderot, voir J. Seznez, 1957 ; sur l'iconographie de la *Mort de Socrate*, les sources du tableau de David et l'œuvre elle-même, voir l'étude de G. Oberreuter-Kronabel, 1986, p. 24 et suivantes ; le tableau a donné lieu à de nombreuses interprétations, dont l'une des plus récentes est celle de Th. Crow, 1994, p. 204-218.

³⁶ [Robin], *L'Ami des Artistes*, 1787, p. 36.

³⁷ D. Johnson, 1993, p. 67 : « Plato has conjured up in his imagination the image of Socrates' last corporal moment on earth and it is through means of his imaginative vision that he places himself within the scene ».

³⁸ [Robin], *L'Ami des Artistes*, 1787, p. 37.

composition autour du geste « en suspens » du philosophe, David réunit en une image prégnante ces moments non simultanés, rejetant dans le fond de la composition le départ de Xantippe et de deux vieillards, identifiés par les critiques soit comme « des vieillards qui n'ont pas le courage d'assister au dénouement d'une scène si douloureuse³⁹ », soit comme « quelques-uns des juges qu'on suppose revenir à l'aréopage dont ils remontent les marches : après avoir appris à l'accusé sa condamnation, ils semblent gémir de cet étrange arrêt⁴⁰ ». A tout le moins, ces figures servent la continuité narrative ; elles renvoient au temps du procès et à la condamnation de Socrate, posant, en arrière-plan, le problème de l'arbitraire de la justice.

Alors que les jugements des critiques divergent sur les moyens de la représentation, un accord semble se faire sur le traitement du sujet, perçu comme une leçon de philosophie : « ce tableau sublime est peut-être un des plus beaux traités que l'on puisse faire sur l'immortalité de l'âme⁴¹ ». La réussite de l'artiste est d'avoir su allier au sublime des idées la perfection de l'exécution⁴². En effet, tout le tableau est régi par de subtiles oppositions dont la figure de Socrate est toujours le pivot, qui structurent la composition et donnent toute leur force aux idées qu'il développe. Cette cohérence et cette rationalité sont les qualités les plus appréciées de l'œuvre⁴³. Dans le *Mercure de France*, Le Vacher de Charnois insiste sur les liens nécessaires qui unissent chaque figure et sur l'attention extrême accordée aux détails, tous porteurs de sens, qui concourent à la compréhension du sujet. David œuvre en peintre-philosophe, construisant son tableau en termes rationnels, où la cohérence du discours sert de véhicule à l'idée qui le soutend⁴⁴. Pour le critique de *L'Année littéraire*, la plus grande réussite du peintre réside dans « l'expression des sentiments de l'âme », qui s'accorde au moment choisi : le contraste entre l'attitude sereine de Socrate et l'accablement de ses disciples met bien en valeur son détachement suprême devant la mort⁴⁵.

³⁹ [Meister], *Correspondance littéraire*, t. XV, 1787, p. 165.

⁴⁰ [Mouffle d'Angerville], *Mémoires secrets*, [1787], 1789, t. XXXVI, p. 371.

⁴¹ *Observations critiques*, 1787, p. 16.

⁴² *Costumes et annales des grands théâtres*, 1787, n°18, p. 147.

⁴³ [Bonnefoy de Bouyon], *Lanlaire*, 1787, p. 24 ; *Mercure de France*, 22 sept. 1787, p. 177 ; *L'Année littéraire*, 1787, n°38, p. 298 ; *Journal Général de France*, 1787, n°115, p. 458-59 ; n°116, p. 462.

⁴⁴ 22 sept. 1787, p. 178.

⁴⁵ 1787 n°38, p. 298 ; [Potocki], *Lettre d'un étranger*, 1787, p. 27 ; *Observations critiques*, 1787, p. 16.

Ce principe de composition par antithèse, sur lequel reposent la plupart des tableaux peints par David dans les années 1780, constitue aux yeux du rédacteur de la *Lettre d'un amateur* la marque de son originalité et l'un des traits distinctifs de son art, perçu comme le fruit d'un « système », d'une réflexion singulière⁴⁶. Ce critique est l'un des rares, il faut le souligner, à percevoir la nouveauté de ce principe, où l'unité d'effet ne repose plus sur la « magie du clair-obscur », l'harmonie du coloris, mais bien plutôt sur l'opposition des objets entre eux. Où il y avait synthèse, David introduit la dissociation : l'antithèse devient principe unitaire. Mais une telle innovation ne va pas sans susciter des réserves — la percevoir n'est pas forcément y adhérer —, et l'auteur entend que l'artiste réinsère dans ce nouveau système des éléments de l'ancien, afin que la nouveauté qu'il introduit dans son œuvre n'opère pas sur le mode de la rupture⁴⁷.

Au centre de ce dispositif, le geste du philosophe résume son discours : la main droite, tendue vers la coupe, renvoie au monde matériel, rappelle l'acceptation de sa condamnation et sa fermeté face à la mort ; la main gauche désigne le ciel, séjour des dieux et des idées pures, « paradis » des philosophes, et évoque l'immortalité de l'âme pour qui pratique sur terre la tempérance et la justice. Cette opposition est perçue par la plupart des critiques comme l'une des idées les plus subtiles du tableau⁴⁸ :

l'intention des deux mains décèle encore le Peintre-Poète. De la gauche, Socrate montre le Ciel ; cette main est vraiment éloquente : son geste persuasif annonce que l'âme est immortelle, et qu'il est des Dieux, vengeurs du Juste qu'on opprime. La main droite est nonchalamment étendue vers le vase qui contient la ciguë ; elle ne tombe même pas d'aplomb sur la coupe, et cette espèce de distraction est aussi remarquable que l'intention de l'autre⁴⁹.

⁴⁶ *Lettre d'un amateur*, 1787, p. 12 : « varié comme la nature, il ne ressemble à personne, et ne se ressemble presque jamais à lui-même ».

⁴⁷ *Ibid.*, p. 13 : « J'y désirerais seulement une vapeur légère qui unit davantage les figures avec le fonds ».

⁴⁸ [Mouffle d'Angerville], *Mémoires secrets*, [1787], 1789, t. XXXVI, p. 372 ; [Le Vacher de Charnois], *Mercure de France*, 22 sept. 1787, p. 177-78 ; [Lefébure], *Encore un Coup de patte*, 1787, p. 25 ; [Potocki], *Lettre d'un étranger*, 1787, p. 26-27 ; La Harpe, *Correspondance littéraire*, 1807, p. 116-17.

⁴⁹ Le Vacher de Charnois, *Costumes et annales*, 1787, n°18, p. 148.



Louis Lagrenée, *Fidélité d'un Satrape de Darius*
Collection du musée d'art et d'archéologie d'Aurillac



Jacques-Louis David, *La Mort de Socrate*
The Metropolitan Museum of Art
Catherine Lorillard Wolfe Collection, Wolfe Fund, 1931 (31. 45)
All Rights Reserved, The Metropolitan Museum of Art

De fait, le tableau propose au spectateur deux leçons, l'une philosophique, l'autre politique. Certains voient en effet dans la fermeté « stoïcienne » du philosophe, « le triomphe de la vertu, qu'un courage héroïque, qu'une âme divine élève au-dessus de tout¹ ». Mais *La mort de Socrate* illustre aussi, et surtout, le triomphe de la philosophie². Sur l'injustice des lois, qui condamnent le sage. Sur la mort, qu'elle dépasse en la méprisant. Par son attitude, Socrate nie le supplice inique et affirme la supériorité de son enseignement, qui est à l'origine de sa condamnation. Dans le *Phédon*, Socrate rappelle en effet que le vrai philosophe doit affronter hardiment la mort, qui le délivre du corps, entrave pour l'âme dans la poursuite de la vérité. Cette acceptation est bien rendue, souligne le rédacteur de *L'Année littéraire*, par son attitude, ferme sans être rigide, et dépourvue du goût de l'ostentation qu'affecteraient les stoïciens³ — il faut sans doute voir dans cette assertion une critique indirecte des jansénistes. Par antithèse, la figure de l'esclave-bourreau symbolise la soumission contrainte aux lois de la Cité et met en relief celle, volontaire, de Socrate. En acceptant la sentence, Socrate s'en délivre. Les chaînes déliées à ses pieds symbolisent ce dépassement, en même temps qu'elles évoquent la réflexion du philosophe sur « la liaison intime du plaisir et de la douleur, qui se suivent comme s'ils étaient attachés ensemble⁴ ». Le contraste qui naît de la juxtaposition de ces deux personnages vient rendre plus évident le caractère de chacun. David oppose la force de l'âme au relâchement du sentiment⁵ (le philosophe a la tête droite, l'esclave, la tête baissée), la liberté intérieure à l'esclavage de l'esprit prisonnier du corps, ainsi que deux attitudes contraires devant la mort. L'un l'accepte, l'autre la fuit, se voilant les yeux, « parce que son courage ne va pas jusqu'à contempler son maître mourant⁶ ».

L'illustration de cette fermeté, qui relève de l'*exemplum virtutis*, ne suffit pas à expliquer le tableau. Certes, le discours sur l'immortalité de l'âme est le propos central du dialogue

¹ [Potocki], *Lettre d'un étranger*, 1787, p. 27.

² *Lettre d'un amateur*, p. 11 : « J'ai vu dans son tableau du serment des Horaces l'enthousiasme du patriotisme, et dans celui de Socrate le triomphe de la philosophie ».

³ 1787, n°38, p. 298 ; voir aussi [Befroy de Reigny], *Le Cousin Jacques*, 1787, p. 45-46 ; [Robin], *L'Ami des Artistes*, 1787, p. 37 ; [Potocki], *Lettre d'un étranger*, 1787, p. 27.

⁴ [Mouffe d'Angerville], *Mémoires secrets*, [1787], 1789, t. XXXVI, p. 371-374, et [Meister], *Correspondance littéraire*, t. XV, 1787, p. 165 ; la remarque a une résonance burlesque.

⁵ [Potocki], *Lettre d'un étranger*, 1787, p. 26.

⁶ [Robin], *L'Ami des Artistes*, 1787, p. 37.

platonicien, que nul ne saurait manquer de relever. Le seul geste de Socrate, note Mouffle d'Angerville, suffit à caractériser la nature de ce discours : qu'il désigne le ciel, et c'est toute sa métaphysique qui est affirmée⁷. De fait, le visage du philosophe semble sublimé. Non seulement parce que la laideur physique peut être embellie par la beauté morale⁸ — tout le talent de l'artiste est d'avoir su faire sentir la beauté abstraite de l'âme de Socrate dans son expression⁹ —, mais parce que l'acceptation de la mort est promesse d'immortalité, elle révèle le caractère divin du philosophe : le beau et le bon fusionnent¹⁰.

Son âme, écrit Potocki, paraît déjà avoir quitté sa dépouille terrestre ; c'est cependant dans sa figure, dans son maintien, dans tous ses traits, qu'elle se peint d'une manière vraiment sublime. Socrate, dont l'air patibulaire contrastait avec son génie vraiment divin, bien que rendu dans toute sa ressemblance, paraît un Dieu, un génie bienfaisant, que la vertu élève au-dessus des autres hommes, et qu'elle embellit de tous ses charmes.

Par quel contraste puissant, par quel charme Socrate, le difforme Socrate, écrase tant de beauté, de grâce et de sentiment réunis ? C'est le triomphe de la vertu, qu'un courage héroïque, qu'une âme divine élève au-dessus de tout¹¹.

La sérénité des traits de son visage a un caractère « céleste » qui irradie tout son être :

Les sublimes vérités qui occupent dans ce moment l'âme du philosophe l'élèvent au-dessus de lui-même ; l'enthousiasme ferme et tranquille que lui inspire l'idée d'un Être suprême,

⁷ *Mémoires secrets*, [1787], 1789, t. XXXVI, p. 372.

⁸ Cette opposition renvoie à la théorie des contraires développée dans le *Phédon* : le beau naît du laid comme le laid du beau.

⁹ Le Vacher de Charnois, *Costumes et annales*, 1787, n°18, p. 147-48, et *Mercure de France*, 22 sept. 1787, p. 177-78 : « M. David a conservé à Socrate la tête qu'un buste antique nous a donnée pour celle de ce célèbre philosophe : on sait que sur cette figure le crime, par une singularité remarquable, paraissait se peindre dans toute sa difformité ; cependant, l'expression sublime que le talent du peintre lui a communiquée, ôte à ses traits leur caractère sinistre sans rien enlever à la ressemblance » ; voir aussi *Mémoires secrets*, [1787], 1789, t. XXXVI, p. 373 ; *Observations critiques*, 1787, p. 16-17.

¹⁰ [Demoustier], *Le Bouquet du Salon*, 1787, p. 5 ; *Observations critiques*, 1787, p. 16 : « Je reconnais les traits de Socrate ; mais combien sa figure s'embellit dans ce moment ! Ce ne sont plus les traits dont la difformité portait l'empreinte même du vice ; c'est le plus grand des philosophes, c'est un homme divin dont l'âme s'élance vers le ciel ! » ; [Lefébure], *Encore un Coup de patte*, 1787, p. 26.

¹¹ *Lettre d'un étranger*, 1787, p. 27.

d'une durée éternelle, remplit son cœur de confiance et de sérénité¹².

Meister y voit même, en un raccourci synchrétique, une manifestation particulière de la grâce divine, qui confère au tableau son unité profonde¹³. Apôtre de la vérité selon Diderot¹⁴, Socrate, ici entouré de ses disciples, apparaît comme un Christ antique dont la mort assure la survie de l'Idée au-delà des lois humaines¹⁵. Le tableau consacre donc le triomphe de la philosophie : par la représentation, la peinture transcende l'événementiel — la mort de Socrate — pour donner la substance de l'acte philosophique — le dépassement de la mort par la maîtrise des passions, l'affirmation de l'immortalité de l'âme —, et contribue à transmuier le personnage du philosophe en l'aureolant d'une beauté nouvelle¹⁶.

Mouffe d'Angerville, comme Le Vacher de Charnois et le rédacteur de *L'Année littéraire*, insistent bien sur ce sens particulier de l'œuvre : acceptant impassiblement une condamnation injuste, Socrate exprime par sa sérénité la conscience de son innocence. Il se montre par là non seulement au-dessus de la justice qui le condamne¹⁷, mais en dénonce l'iniquité¹⁸. Car la scène renvoie indirectement au jugement et à l'arbitraire du tribunal qui l'a jugé coupable¹⁹. Ayant refusé lors de son procès le plaidoyer de Lysias, composé selon les règles traditionnelles de la rhétorique, Socrate avait lui-même assuré sa défense, avec une fierté de langage qui semble l'avoir perdu dans l'esprit de ses juges. Socrate a été condamné non seulement à cause de ce franc parler et des haines qu'il s'est atti-

¹² [Meister], *Correspondance littéraire*, 1787, t. XV, p. 165-66.

¹³ *Ibid.*, p. 166 : « le sentiment qui domine essentiellement dans cette scène touchante est l'espèce d'attendrissement qui dispose l'âme au recueillement religieux d'une modération profonde ».

¹⁴ *Salon de 1767*, éd. 1995, p. 204.

¹⁵ [Le Vacher de Charnois], *Mercure de France*, 22 sept. 1787, p. 177.

¹⁶ L'artiste, lui aussi affligé d'une difformité physique, s'identifie-t-il ici au philosophe ? Nouveau Socrate, tout comme lui voué à Apollon, il consacre sa vie à son art, comme le penseur l'a consacrée à la philosophie. Et, comme l'acceptation de la mort élève le philosophe au-dessus de la commune humanité, de même le génie de l'artiste le distingue-t-il de ses pareils.

¹⁷ *Mémoires secrets*, [1787], 1789, t. XXXVI, p. 373 : « il joint à la fermeté d'un Philosophe qui reçoit sa condamnation injuste, cette sérénité de front, ce calme de l'âme d'un innocent » ; [Le Vacher de Charnois], *Mercure de France*, 22 sept. 1787, p. 177-78.

¹⁸ Le Vacher de Charnois, *Costumes et annales*, 1787, n°18, p. 148 ; Socrate avait repoussé la demande du tribunal de fixer sa peine, ce qui eût été reconnaître qu'il était coupable.

¹⁹ *L'Année littéraire*, 1787, n°38, p. 298.

rées en démasquant l'ignorance des grands²⁰, mais aussi parce qu'il passait pour un sophiste. Or, ces derniers étaient considérés par les Athéniens comme les destructeurs des traditions et comme des professeurs d'immoralité, impies et athées. Le personnage de Socrate symbolise ainsi tous ceux qui ont souffert de l'arbitraire du pouvoir et de l'oppression exercée sur la pensée, ceux qui se sont vus privés de liberté pour avoir librement exprimé la leur. La prison et la tonalité nocturne de la scène, si justement accordée, note Potocki, au sujet²¹, sont par excellence les figures de cette oppression²², la métaphore de l'ennemi que combattent les Lumières.

Il serait hâtif de tirer des conclusions de portée générale de la confrontation de ces deux tableaux. A tout le moins peut-on tenter d'en esquisser quelques unes sur la place que tiennent le grand homme et le héros dans l'imaginaire des spectateurs du Salon. Le premier, ici incarné par Socrate, apparaît bien comme une figure majeure de la peinture d'histoire, seule capable d'en interpréter les exigences morales. Mais cette belle unanimité autour de la figure du grand homme ne s'accompagne pas moins d'une réticence à voir se modifier l'image du héros, en qui se résumaient autrefois les valeurs nobles du courage et de la vertu. Sans doute les critiques, tout comme le public, éprouvent-ils des difficultés à percevoir dans l'Alexandre de Lagrenée une problématique qui déroge à leurs habitudes de lecture et leur héritage culturel. Refusant l'ambivalence, ils ne retiennent du héros que ce qui cadre avec leurs propres conceptions, qu'ils s'appuient sur la tradition picturale ou sur les principes de la théorie de l'art. Car la fonction dévolue par eux à la peinture d'histoire est de stimuler l'aptitude au bien en présentant au spectateur des exemples de vertus héroïques, sublimes et morales. Tout sujet dérogeant à cet impératif est catégoriquement condamné pour n'offrir qu'une pure délecta-

²⁰ En 1790, Collot d'Herbois fait jouer à la Comédie-Française *Le procès de Socrate, ou le régime des temps anciens*, où Socrate est condamné à mort par les aristocrates, tyrans d'Athènes.

²¹ *Lettre d'un étranger*, 1787, p. 26. La prison est également un des lieux de l'imaginaire néoclassique, reflet d'une sensibilité qu'attirent les ténèbres : [Lefébure], *Encore un Coup de paite*, 1787, p. 25 : « Comme cette voûte continue à propos d'entretenir l'âme dans cette mélancolie conforme au sujet ». En octobre 1787, l'abbé Ferrand publie dans le *Journal Encyclopédique*, t. VII, oct. 1787, p. 271-273, une élégie intitulée « Les Cachots », dans laquelle il définit les liens entre poétique des ténèbres et sublime, mais condamne aussi, au nom des Lumières, les prisons comme symbole de la tyrannie.

²² *Journal de Paris*, 1787, n°276, p. 1192.

tion, dénuée de toute visée éthique²³. Le sublime se voit ainsi restreint aux sujets fiers et austères, censés restituer la sévère grandeur des mœurs antiques. Toute représentation de la complexité de la nature humaine, toute mise au jour de ce que la tradition classique a refoulé, sont ainsi récusées au nom d'une morale essentiellement pragmatique. Car le grand homme comme le héros ont non seulement vertu pédagogique, mais polémique : c'est en effet, à travers eux que s'expriment les exigences de réforme politique et morale des Lumières, exigences qui, à la veille de la Révolution, tiennent une place fondamentale dans le discours critique.

Bibliographie

[Aubert, J.-L.], *Affiches, Annonces et Avis divers ou Journal Général de France, 1787*, nos 238, 260, 262, 267, 276, B. n. F., Cabinet des Estampes, fonds Deloynes t. XV, 395, ms.

Avis important d'une femme sur le Salon de 1785, par Mme E.A.R.T.L.A.D.C.S., dédié aux femmes, s.l., 1785, B. n. F., Cabinet des Estampes, fonds Deloynes t. XIV, 344.

[Beffroy de Reigny, L.-A.], *Le Cousin Jacques hors du Salon, ou Folie sans conséquence à l'occasion des Tableaux exposés au Louvre en 1787*, A Lunéville, et se trouve à Paris chez Royez, 1787, B. n. F., Cabinet des Estampes, fonds Deloynes t. XV, 389.

[Bonafous de Fontenai, L.-A., abbé], *Journal Général de France, 1787*, nos 104, 110, 112, 114, 115, 116, 118, 119, 128, B. n. F., Cabinet des Estampes, fonds Deloynes t. XV, 402, ms.

[Bonney de Bouyon, F.-L., abbé], *Lanlaire au Salon académique de peinture*, par M. L. B... de B., de plusieurs académies, auteur de la Gazette infernale, à Gattières, et se trouve à Paris chez les marchands de nouveautés, 1787, B. n. F., Cabinet des Estampes, fonds Deloynes t. XV, 375.

Cat. exp. 1980, Lyon, musée des Beaux-Arts : *Triomphe et mort du héros : La peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet*.

Crow, Th., « A male Republic : Bonds between Men in the Art and Life of Jacques-Louis David », in *Femininity and Masculinity in eighteenth-century Art and Culture*, (Perry, G., Rossington, M., ed.), Manchester University Press, 1994.

[Demoustier, Ch.-A.], *Le Bouquet du Salon*, s. l. n. d., B. n. F., Cabinet des Estampes, fonds Deloynes t. XV, 388.

Diderot, D., *Salons*, éd. Hermann, t. I : *Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, 1984 ; t. II : *Salon de 1765*, Paris, 1984 ; t. III : « Ruines et paysages », *Salon de 1767*, Paris, 1995 ; t. IV : « Héros et martyrs », *Salons de 1769, 1771, 1775, 1781 et Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie*, Paris, 1995.

²³ *Observations critiques*, 1787, p. 13-14 : « Ce sont ces traits de générosité que les artistes devraient imprimer sur la toile, plutôt que ces actions atroces qui ne sont faites que pour déchirer l'âme, sans tourner en aucune manière au profit de l'humanité ».

Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres, mis en ordre et publié par M. Diderot [...], Paris, 1751-65.

Giornale delle belle arti, t. II, 1785, n°35 ; t. IV, 1787, n°28.

Grell, Ch., Michel, Ch., *L'école des princes, ou Alexandre disgracié*, Paris, 1988.

Johnson, D., *Jacques-Louis David, Art in Metamorphosis*, Princeton, 1993.

Journal de Paris, 1787, nos 258, 262, 266, 269, 276, 277, 279, 281, B. n. F., Cabinet des Estampes, fonds Deloynes t. XV, 394, ms.

Journal Encyclopédique, t. VII, oct. 1787, p. 159-165 : « Exposition des peintures, sculptures et autres ouvrages de MM. de L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture de Paris ».

L'Année littéraire, t. VII, 1787, n° 38 et n° 39.

La Bourgeoise au Salon, A Londres, et se trouve à Paris chez les marchands de nouveautés, 1787, B. n. F., Cabinet des Estampes, fonds Deloynes t. XV, 384.

La Harpe, J.-Fr., *Correspondance littéraire à S. A. I. Monseigneur le Grand Duc*, t. V, Paris, 1807, p. 116-120.

[Le Prévost d'Exmes], *Inscriptions pour mettre au bas de différens tableaux exposés au Sallon du Louvre en 1787*, A Londres, et se trouvent à Paris chez Royez, Libraire, Quai des Augustins, 1787, B. n. F., Cabinet des Estampes, fonds Deloynes t. XV, 387.

[Lefébure, L.-H.-Fr.], *Encore un coup de patte, pour le dernier, ou Dialogue sur le Salon de 1787*, s.l., 1787, B. n. F., Cabinet des Estampes, fonds Deloynes t. XV, 378.

[Lenoir, A.], *L'Ombre de Rubens au Salon, ou l'Ecole des Peintres, Dialogue critique*, par M. L. N., A Athènes, 1787, B. n. F., Cabinet des Estampes, fonds Deloynes t. XV, 371.

Lettre d'un amateur de Paris à un amateur de Province sur le Sallon de peinture de l'année 1787, A Paris, chez les Libraires du Sallon et chez les Marchands de nouveautés, 1787, B. n. F., Cabinet des Estampes, fonds Deloynes t. XV, 381.

Le Vacher de Charnois, J.-C., *Costumes et annales des grands théâtres de Paris, en figures au lavis et coloriées* : « L'exposition des tableaux », Paris, Janinet, t. II, 1787, n°14, 15, 16, 17, 18.

[Le Vacher de Charnois, J.-C.], *Mercur de France*, 22 sept. 1787, p. 164-89 : « Exposition des Peintures, Sculptures et gravures de MM. de l'Académie Royale dans le Sallon du Louvre, depuis le 25 août jusqu'à la fin de septembre 1787 », B. n. F., Cabinet des Estampes, fonds Deloynes t. XV, 396, ms.

[Meister, J.-H.], *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Tourneux éd., Paris, 1877-82, t. XV, 1787 : « Notice des principaux tableaux du Salon exposés cette année », p. 146-153, p. 160-68, p. 183-90.

Montaignon, A. de, Guiffrey, J., eds., *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, Paris, 1906 (t. XV : 1785-90).

[Mouffe d'Angerville, B.-Fr.], *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres*, A Londres, chez Adamson, 1789, t. XXXVI, Lettres sur le Salon de 1787, p. 345-406.

Oberreuter-Kronabel, G., *Der Tod des Philosophen. Untersuchung zum Sinngehalt eines Sterbepildtypus des französischen Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Munich, 1986.

Observations critiques sur les Tableaux du Sallon de l'Année 1787, II^e suite du Discours sur la Peinture, A Paris, chez les marchands de nouveautés, B. n. F., Cabinet des Estampes, fonds Deloynes t. XV, 373.

[Potocki, Stanislas-Kostka, comte], *Lettre d'un étranger sur le Salon de 1787*, s.l.n.d. ; publiée, avec des variantes légères, en 1862 par Paul Lacroix dans la *Revue Universelle des Arts*, t. XVI, p. 370-80, d'après le texte figurant dans les *Nuits de Paris* de Restif de la Bretonne ; le seul original connu est conservé à la bibliothèque du musée Czartorisky à Cracovie.

[Pujoux, J.-B.], *Les Grandes Prophéties du Grand Nostradamus sur le grand Salon de peinture de l'an de grâce 1787 contenant des prédictions en vers et en prose sur les tableaux qui sont exposés au Salon et sur les critiques qui paraîtront cette année, le tout dicté par le prophète à Jean-Lait-par-Mil, mis en ordre et en langage moderne par le même*, A Salon, en Provence, 1787, B.n.F., Cabinet des Estampes, fonds Deloynes t. XV, 374.

[Robin, Ch.-C., abbé], *L'Ami des Artistes au Sallon*, par M. L.A. R., A Paris, chez l'Esclapart, libraire de Monsieur, Frère du Roi, rue du Roule n°11, et se trouve à Paris chez les marchands de nouveautés, 1787, B. n. F., Cabinet des Estampes, fonds Deloynes t. XV, 379.

Roger, Ph., « Les grands hommes de Rivarol », in *Le culte des grands hommes au XVIII^e siècle*, Entretiens de La Garenne-Lemot, actes du colloque, 3-5 octobre 1996.

Sez nec, J., *Essais sur Diderot et l'Antiquité*, Oxford, 1957.

[Seroux d'Agincourt, J.-B.], *Memorie per le belle arti*, 1787, t. III, p. 121-25.

Tarare au Sallon de Peinture, A Ferrare, et se trouve à Paris chez les marchands de nouveautés, 1787, B. n. F., Cabinet des Estampes, fonds Deloynes t. XV, 376 : 1^e partie, et 377 : 2^{de} partie.