

*De Bélisaire à Marcus Sextus :
deux figures de l'exil en peinture sous la Révolution*

Mehdi KORCHANE

Le Fils prodigue, Ulysse, Hélène, Ariane, Psyché, livrés à la dérive ou abandonnés, les exilés ne manquent pas dans le répertoire de la peinture d'histoire depuis l'âge classique, mais ils n'y occupent pas plus de place que les autres héros de la Fable, et beaucoup moins que les grands personnages bibliques. Au siècle des Lumières, en relisant l'histoire et la pensée antiques pour mieux interroger les formes possibles d'exercice du pouvoir dans les temps modernes, la République des Lettres a redistribué les rôles selon leur potentiel philosophique. Le Salon biennal de l'Académie royale de peinture et de sculpture donna à ces nouveaux héros une formidable caisse de résonance. Aux côtés des hommes illustres et des philosophes déçus a pris place Bélisaire, le général disgracié et fait aveugler par Justinien, emblème des excès du pouvoir arbitraire. Il n'est pas le seul, mais il est celui dont la fortune est la plus grande, sous la double impulsion du succès du roman éponyme de Marmontel (1767) et du patronage royal, par le truchement du comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments du règne de Louis XVI, naguère défenseur de Marmontel contre la Sorbonne lorsque celle-ci tenta de censurer un roman qui prêchait la tolérance religieuse. D'Angiviller jugea le thème de Bélisaire mendiant digne d'un prince éclairé et en fit l'objet d'une commande royale dont David s'acquitta pour le Salon de 1781 (Lille, palais des Beaux-Arts), où il rencontra un succès considérable¹.

¹ Ce texte fait la synthèse de mon ouvrage publié à l'occasion de l'exposition *Figures de l'exil sous la Révolution. De Bélisaire à Marcus Sextus*, Vizille, musée de la Révolution française, éd. Patrimoine en Isère, 2016.

Devenu une réalité tangible sous la Révolution, le renversement de l'ordre politique produisant diverses formes d'exclusion dans la société, la problématique de l'exil investit plus que jamais le champ des Beaux-Arts. Pourtant, les artistes ne s'affranchirent pas de la distance que leur procurait le répertoire antique pour évoquer la condition humaine dans leurs temps troublés. La formation académique du peintre d'histoire ne l'avait pas disposé à être un illustrateur en grand du présent, et si, tel David, l'artiste républicain s'émancipa rapidement des préjugés académiques pour hisser la représentation des événements au plus haut degré de dignité, quand la traditionnelle hiérarchie des genres contestait la compatibilité du costume moderne avec le genre de l'Histoire, ce fut pour exalter la Révolution et non pour en figurer les conséquences négatives. Ainsi, la représentation de l'exil dans la peinture et la sculpture au cours de la dernière décennie du XVIII^e siècle fut-elle marquée au coin de l'aporie : dans la France républicaine, la représentation littérale et publique de l'Émigration fut impossible autrement que par le langage infamant de la caricature. Depuis l'étranger, la seule représentation possible de l'exil pour des émigrés qui subissaient le déclassement social fut celle de leur propre figure : représentation par défaut donc, le portrait est l'image de la dignité conservée dans l'adversité. Exemple spectaculaire de cette production, le portrait en pied, par Henri-Pierre Danloux, de *Jean-François de La Marche, évêque et comte de Saint-Paul de Léon* (1793, Paris, musée du Louvre) rédigeant, dans son cabinet de travail londonien, des lettres de secours aux prêtres réfugiés en Angleterre, est par son contenu narratif d'une ambition digne des compositions historiques les plus élaborées.

Jusqu'à Thermidor, les exilés historiques et mythiques ne sont pas convoqués par les artistes pour raconter une aventure individuelle, mais pour envisager un destin collectif. Ils parlent du prix de la liberté publique, de sa privation ou de la difficulté de la conserver, plutôt que de la douleur d'être proscrit. Mais ces figures sont des symboles dont le sens ne se laisse cependant pas aisément maîtriser dans une période où les valeurs changent à mesure que le temps s'accélère ; la Révolution est par excellence le lieu des œuvres avortées, anachroniques ou inachevées. Il en va ainsi du projet de tableau du jeune François Gérard sur le thème de *Marius rentrant dans Rome*, élaboré dans les années 1789-1792. Le consul romain, devenu sanguinaire, fait partie des héros négatifs qui ont fomenté leur vengeance depuis l'exil et pourraient agir comme des repoussoirs à un moment où la Révolution teste ses limites ; après 1792, ce sujet présentant un devenir à rebours des promesses de la République naissante est devenu impossible et l'œuvre du peintre est restée à l'état d'esquisse.

La fortune de Bélisaire fluctue selon la rigueur du moment. Toujours en grâce sous la Constituante (les sculpteurs Antoine Denis Chaudet et Pierre Nicolas Beauvalet en présentent deux plâtres en ronde-bosse au Salon de 1791), celui qui eut la faiblesse d'accepter son sort au lieu d'être régicide recule dans l'estime des républicains et n'est digne que d'orner des paysages. Le vieux général fait un dernier retour flamboyant après la chute de Robespierre, lorsque Gérard, captant l'émotivité ambiante, sublime son errance dans un tableau plébiscité de tous au Salon de 1795 : il figure Bélisaire aveugle cheminant dans une contrée déserte au crépuscule, portant son jeune guide mordu par un serpent (ill. 1). Pétrie d'un sentiment déjà romantique de la nature, l'œuvre est emblématique de la mutation profonde que connaît l'invention pittoresque avec la catharsis thermidorienne, véritable point de bascule dans le cours politique de la Révolution comme dans la psyché des contemporains. De méditation distanciée sur le sens de l'Histoire, l'invocation de l'émigré devient expression subjective, vision romanesque d'un destin individuel, voire la projection intime du moi. Telle est la *Psyché abandonnée* de David (collection particulière), assise nue au bord de la mer, sortant la tête de ses mains pour livrer son désarroi au spectateur. Sans doute ébauchée à l'automne 1794 durant l'incarcération du peintre, ancien prosélyte de Robespierre, ce tableau tiré du poème de La Fontaine est un reflet de son exil intérieur.

Lorsque l'idéologie cessa d'émettre ses principes, les figures mythiques de l'exil retrouvèrent leur autonomie et redevinrent ce qu'elles étaient par essence, des héros pathétiques destinés à émouvoir. Œdipe plus encore que Bélisaire fédéra les âmes sensibles sous le Directoire. L'histoire d'une famille frappée de la fatalité la plus absolue, au point que les liens entre un patriarche et sa descendance en furent irrémédiablement brisés, offrait une parabole transparente du destin de la famille nationale. Mais de tous les épisodes, seul celui d'Œdipe à Colonne, acmé tragique qui isole l'émigré des contingences passées et le fait contempler sa propre finitude, mobilisa l'imagination des artistes.

La réactivation de la Terreur par le Directoire après son coup d'État du 18 fructidor an V, et, plus encore, avec l'arrivée au pouvoir des néojacobins en 1799, n'endigua pas le besoin d'épanchement sentimental d'un public démobilisé de la politique et n'aspirant qu'à retrouver la paix civile. Un tableau cristallisa la sensibilité exacerbée de ce moment critique de l'histoire nationale. Le phénomène psychosocial consécutif à son exposition au Salon, dépassant de loin les normes de la réception critique de l'art, constitue en lui-même un moment significatif de cette histoire. Pierre Guérin (1774-1833), jeune peintre à peu près inconnu, a imaginé le retour d'un proscrit fictif dans une république romaine en crise : *Marcus Sextus*,

échappé aux proscriptions de Sylla, trouve à son retour sa fille en pleurs auprès de sa femme expirée (ill. 2). La figure principale s'inspirait explicitement du Bélisaire de Gérard auquel Guérin avouait avoir ouvert les yeux, donnant ainsi à voir le héros arrivé au terme de son parcours. Choisisant le registre de l'invention fictionnelle plutôt que le langage distant de l'allégorie, en donnant cependant à la composition trinitaire une forte charge emblématique, Guérin a inventé une machine spéculaire d'une redoutable efficacité : les contemporains se virent dans le tableau. Bien plus qu'une métaphore de l'Émigration, par son schéma familial *Le Retour de Marcus Sextus* prenait en charge toutes les souffrances privées éprouvées au cours des dernières années. La réception hyperbolique de l'œuvre tient à son alignement parfait avec le moment présent ; fin tragique d'une histoire pour une fin de siècle crépusculaire, le *Proscrit* de Guérin était assez universel pour complaire à tous les partis et exprimer la volonté générale de terminer la Révolution. Ainsi l'exil que les Beaux-Arts représentent au cours de cette décennie ne parle-t-il de l'expérience du déracinement, il n'est pas l'écho de la dispersion d'une caste, mais des errements d'un peuple qui improvise son chemin sur la *terra incognita* d'un monde en recomposition.



Ill. 2 : Pierre Guérin, *Le Retour de Marcus Sextus*, esquisse, 1799.