



Représenter la violence par la transition : La Mort de César de Jean-Léon Gérôme (1867)

Emma Sutcliffe

► To cite this version:

Emma Sutcliffe. Représenter la violence par la transition : La Mort de César de Jean-Léon Gérôme (1867). Transversales, 2022, Violences et transitions, 20, http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Transversales/Violence_Transitions/E_Sutcliffe.html. hal-03534059

HAL Id: hal-03534059

<https://u-bourgogne.hal.science/hal-03534059>

Submitted on 16 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Représenter la violence par la transition : *La Mort de César* de Jean-Léon Gérôme (1867)

Emma Sutcliffe

RÉSUMÉ

Cet article se propose d'envisager le thème « Violence et transitions : ruptures ou continuités ? » du point de vue de sa représentation. À travers l'analyse du tableau *La Mort de César* – peint par l'académicien Jean-Léon Gérôme (1824-1904) et présenté lors de l'Exposition Universelle de 1867 – il s'agira de s'interroger sur la puissance de la suggestion face à celle de la démonstration, à une époque où les notions de décence et de retenue, d'autorégulation et de maîtrise de soi, forment des principes inhérents à la théorie des arts. Entre violence d'État et violence privée, conservatrice et fondatrice, individuelle et collective, interne et externe, le sujet de cette œuvre porte également en son cœur la question de la transition politique – celle de la République à l'Empire (~ 44 av. J.-C.), mais également, celle de l'Empire à la République (1870) – et du paradoxe de sa figuration en une image fixe. Paradoxe que nous nous proposerons également d'ériger en véritable concept de la modernité.

SOMMAIRE

I. *La Mort de César* : Épisode de l'histoire romaine

- 1) *Peindre la transition politique*
- 2) *Une violence plurielle*
- 3) *Un acte de barbarie ?*

II. *La Mort de César* : Toile du XIX^e siècle

- 1) *Singularité de l'après violence*
- 2) *Modernité du mouvement de l'image fixe*
- 3) *Inintelligibilité de l'image et violence critique*

III. *La Mort de César* : Objet d'historiographie

- 1) *Postérité de l'œuvre*
- 2) *Montrer, dissimuler ou suggérer ?*
- 3) *Peindre la transition artistique*

« Depuis l'un des premiers hivers de la guerre de Sécession, lorsque, enfant, je m'arrêtais chaque soir devant la vitrine du magasin de Goupil sur Broadway afin de contempler *La Mort de César* de Gérôme, mon admiration à son égard n'a jamais faibli »^[1]. Que peut donc bien attirer l'attention de l'œil encore espiègle et naïf d'Augustus St. Gaudens dans ce tableau ? Peint par

l'artiste vésulien Jean-Léon Gérôme en 1859, présenté pour la première fois huit ans après sa réalisation^[2] lors de l'Exposition Universelle de 1867 et aujourd'hui conservé à la Walters Art Gallery de la ville de Baltimore, cette toile reprend l'épisode, bien connu, des Ides de mars 44 av. J.-C., lorsque des sénateurs romains souhaitant restaurer la République assassinent le redoutable et ambitieux Jules César sans savoir que leur action allait mener, après 15 années de guerre civile, à la proclamation du premier Empire, par Octave devenu Auguste. Au travers d'une progression tripartite – analysant *La Mort de César* comme épisode de l'histoire romaine (I), toile du XIX^e siècle (II) et objet d'historiographie (III) – il s'agira d'essayer de comprendre comment l'attendrissant souvenir infantile évoqué précédemment, ce rituel d'un enfant que la curiosité amène à se hisser sur la pointe des pieds, est en réalité la preuve du caractère envoûtant de l'œuvre de Gérôme, véritable mise en abîme de la transition artistique qui a lieu à son époque.



fig.1 Jean-Léon Gérôme, *La Mort de César*, 1859-1867,
huile sur toile, 85,5 x 145,5 cm,
Baltimore, Walters Art Gallery

Source : ©Creative Commons License - The Walters Art Museum

I. *La Mort de César* : Épisode de l'histoire romaine

1) Peindre la transition politique

« Tous s'enfuyant en désordre, assez longtemps il resta sur le sol, privé de vie »^[3]. Telle est la phrase que l'on peut lire chez Suétone dans ses *Vies des douze Césars* et telle est également la scène que nous donne à voir Gérôme dans son tableau. En effet, pour cette illustration, ce n'est ni le moment de l'assassinat à proprement parler, ni le discours de Marc-Antoine qui s'ensuit que l'artiste a sélectionné, mais le moment transitoire entre ces deux épisodes.

Au fond, à l'arrière-plan, s'enfuyant hâtivement par un escalier surplombé d'une imposante arche encadrée de deux colonnes ioniques, les conjurés, vus de dos, brandissent fièrement leur glaive. Quittant la curie de Pompée, l'exèdre – cette salle à l'agencement semi-circulaire remplie de bancs, ou, comme ici, de sièges en bois individuels, qui permettait au Sénat de converser – ils abandonnent le corps de César. Ce dernier gît, dans le coin inférieur gauche, sur le dos, inerte, dans la pénombre, aux pieds de ce qu'on distingue être la statue de Pompée son vieil adversaire. De l'anatomie du dictateur, on ne perçoit que le bras droit et le haut du visage, tapis dans une obscurité que seul l'or de la couronne de laurier vient rehausser. Le conquérant des Gaules s'était entièrement recouvert de sa toge, tachée de sang au niveau du cœur, afin de s'éteindre plus décemment.

Le tableau dépeignant ici l'instant d'après de l'action, le moment transitionnel, précédant, dans l'art dramatique, la chute du rideau, est tout à fait emblématique du terme d'« *Exeunt* »^[4], cette didascalie utilisée dans les textes des pièces de théâtre afin de signaler que plusieurs personnages quittent la scène. Ainsi, cet *Exeunt* peut être interprété comme la représentation visuelle de la transition politique à venir, comme la métaphore du passage de la République à l'Empire que cet acte était censé éviter.

2) Une violence plurielle

Cette transition politique est marquée par l'acte de violence qu'est l'assassinat de Jules César. Insistons bien sur le terme d'assassinat et non pas d'exécution, puisqu'il s'agit là d'une violence toute particulière. Ni tout à fait de la violence d'État, ni tout à fait de la violence privée, elle est, à la fois, conservatrice, au sens où elle cherche à préserver la continuité politique, et, ironiquement, dans le même temps, fondatrice, malgré elle, d'un nouveau régime, et donc à l'origine d'une rupture. Paradoxalement continuité et rupture, cette violence est également collective, car perpétrée par le groupe des conjurés, mais aussi, individuelle, chacun étant amené à tour de rôle à porter un coup de couteau au corps de la victime, symbolisant les 23 conspirateurs. Violence d'État, privée, conservatrice, fondatrice, collective et individuelle, il s'agit donc là d'une violence plurielle, aussi contradictoire que complémentaire.

3) Un acte de barbarie ?

Violence plurielle, qui, à première vue, s'apparente, évidemment, à un acte de barbarie. Néanmoins, cette maxime est peut-être à nuancer pour l'un des individus constituant ce groupe : la figure de Marcus Junius Brutus. Il s'agit sans doute de l'homme fermant la marche, dont la tête forme le centre du tableau, et qui, étant seul à ne pas brandir son glaive, est sans doute rappelé à l'ordre par Caius Cassius Longinus, se détournant du groupe pour lui faire face, main droite vide levée, tenant son arme de la gauche, et semblant expliquer à son complice qu'il s'agit là d'un moment de réjouissance.

Il est à remarquer que, pour Brutus, cet excès de violence est loin d'être l'expression de pulsions réfrénées par un processus de civilisation^[5]. D'un point de vue généalogique, Brutus étant le fils adoptif de César, et, par conséquent, héritier d'un potentiel roi de Rome, il n'est absolument pas dans son intérêt personnel de commettre cette action. La brutalité dont il fait ici preuve est donc, en réalité, la manifestation d'une grande maîtrise de lui-même, d'une forme d'auto-régulation, d'un réel effort et d'un véritable sacrifice de son propre intérêt pour celui de sa cité. Le grand sens du devoir civique qui habite ce protagoniste est d'ailleurs rappelé par la phrase que

Plutarque lui prête dans sa *Vie de Brutus* : « César [...] ne m'empêche ni ne m'empêchera d'agir selon la loi »^[6].

II. La Mort de César : Toile du XIX^e siècle

1) Singularité de l'après violence

À l'image de Brutus, il y a quelqu'un d'autre qui fait preuve d'une grande décence et d'une grande retenue : c'est le peintre, Gérôme lui-même, puisque celui-ci ne nous donne pas à voir l'expression de la violence, mais l'instant qui l'a suivi. Quelle place occupe donc cette toile dans l'iconographie du sujet qu'elle dépeint ?

« Courbons-nous donc, et trempions nos mains dans ce sang. Combien de fois dans les siècles à venir la scène sublime que nous venons de jouer ne sera-t-elle pas représentée chez des nations à naître et des idiomes encore inconnus ! »^[7] Shakespeare, attribuant cette injonction à Cassius à la scène première de l'acte III de *Jules César*, n'avait pas tort. L'ensemble des représentations visuelles illustrant la mort de César constitue un corpus extrêmement fourni dont il serait bien difficile de donner une liste exhaustive. Néanmoins, en parcourant, même rapidement, une partie des images qui se rapportent à cet événement, allant du Moyen-Âge jusqu'à aujourd'hui^[8], force est de constater que la tendance est à la représentation du moment clé, de l'instant *t*, à savoir de l'assassinat à proprement parler.

Pour ne prendre que des exemples issus du XIX^e siècle – siècle qui a forgé notre vision de l'Antiquité – intéressons-nous d'abord, dans une comparaison synchronique, aux autres tableaux qui furent présentés lors de l'Exposition Universelle de 1867, occasion pour nombre d'artistes français de présenter, ou de représenter leurs interprétations visuelles de l'histoire romaine sous César. Tel Napoléon III écrivant, un an plus tôt, son *Histoire de Jules César*, Gustave Brion et Émile Lévy exhibent respectivement une peinture, *Siège d'une ville par les Romains sous Jules César* et *Vercingétorix se rendant à César*, tandis que Louis-Adolphe Salmon propose, lui, une gravure, *Jules César, d'après le dessin de Ingres*. C'est un allemand, Karl von Piloty, qui, comme Gérôme, choisit le sujet de *La Mort de César*. Si le thème est similaire, l'œuvre est grandement différente, Piloty représentant, non pas l'instant d'après, comme il avait pu le faire quelques années auparavant pour *Seni devant le corps de Wallenstein*, mais l'instant *t*, saisissant le moment où César, assis sur son trône, entouré des conjurés, repoussant la prétendue requête de Tillius Cimber, est sur le point de se faire poignarder dans le dos par « l'un des deux Casca »^[9]. Manifestement sensible au moment privilégié par Suétone, dont l'ouvrage sera traduit en allemand en 1857^[10], le peintre en saisit toute la tension dramatique, le spectateur étant, comme les conjurés qui viennent confirmer son ressenti, focalisé sur le halo lumineux entourant l'arme s'appêtant à transpercer la nuque du dictateur.



Fig.2 Karl von Piloty, *La Mort de César*, 1865,
huile sur toile, 149 x 238 cm,
Hanovre, Niedersächsisches Landesmuseum
Source : ©Wikimedia Commons

Nous pouvons également, dans une comparaison cette fois-ci diachronique, mettre en regard la toile de Gérôme avec un autre tableau du début du XIX^e siècle. Avant le français et l'allemand, c'est un italien, Vincenzo Camuccini, qui, en 1806, débute la tradition moderne de la représentation de la scène de *La Mort de César*^[11]. Chef-d'œuvre bien connu du musée royal de Naples, il est très probable que Gérôme l'ait admiré lors de l'une de ses nombreuses visites en Italie^[12], et, si nous ne pouvons l'affirmer de source sûre, s'en soit inspiré pour son tableau. En effet, le rayon de lumière éclairant l'action, émanant de gauche et formant cette ligne oblique passant juste au-dessus du genou de la statue de Minerve chez Camuccini, n'est pas sans rappeler la lueur du soleil, émanant de droite, dont la ligne diagonale passe juste au-dessous des ornements des colonnes, et, étonnement, également juste au-dessus du genou de Minerve chez Gérôme. Heureuse coïncidence ? En tout cas, nous tendons à croire que l'artiste a longuement observé l'œuvre de Camuccini, et, si cela est le cas, a délibérément choisi de ne pas en reprendre la temporalité. Le peintre italien a sélectionné l'instant où, s'apprêtant à s'enrouler de sa toge, César, « d'après certains, [il] aurait dit à Marcus Brutus qui se précipitait sur lui : "Toi aussi, mon fils !" »^[13] Sous le pinceau de Camuccini, César tend le bras vers celui qu'on suppose être Brutus, sur le point de porter le coup fatal à son père adoptif, dont l'arme est plus longue que celle des autres conspirateurs, qui, poignards en l'air, s'apprêtent à frapper. Autour, les sénateurs innocents, levant les bras de stupeur, ou, se cachant le visage d'effroi, s'affolent de l'action qui est en train de se produire. Camuccini, Piloty ou encore Kaulbach – dont nous n'avons malheureusement pas retrouvé le dessin qui aurait inspiré Gérôme^[14] – ont rendu, à leur manière, l'instant *t*, ce qui ne fait que renforcer notre intuition, selon laquelle, c'est volontairement que

Gérôme a privilégié l'instant d'après de l'assassinat, conférant alors à son œuvre la plus grande des singularités.



fig.3 Vincenzo Camuccini, *La Mort de César*, 1806,
huile sur toile, 149 x 707 cm,
Naples, Museo di Capodimonte
Source : ©Wikimedia Commons

2) Modernité du mouvement de l'image fixe

Non seulement singulière, la toile de Gérôme est également extrêmement moderne. De par sa temporalité, comprendre cette scène nécessite de pouvoir la reconstituer, et, donc, de la connaître au préalable. Reconstitution qui est rendue possible grâce aux seuls témoins de l'action qui vient d'avoir lieu : ces quelques objets qui ont été renversés durant l'affrontement. Le trône, deux chaises au premier rang où l'on constate également la présence d'une toge abandonnée, divers parchemins maintenant aux pieds de la table-basse sur laquelle ils devaient reposer, et, non loin du centre du tableau, un unique billet griffonné, sans doute le message dénonçant le complot transmis plus tôt par le rhéteur Artémidore de Cnide à César, qui ne prit pas le temps de lire^[15]. Ces accessoires sont autant d'indices qui nous permettent de lire le tableau à la manière d'une scène de crime dont nous serions un spectateur-détective, invité à reconstituer les faits. C'est en tout cas l'argument développé par Nina Lübbren, dans un article intitulé « Crime, Time, and the Death of Caesar »^[16], qui y verrait des implications avec le développement du polar à la même époque.

Une autre interprétation, plus personnelle, serait de voir ce tableau comme emblème de ce que la psychologie et la physiologie nomment la « réponse combat-fuite », ou – nous préférons le terme anglais car plus complet – le « fight-flight-freeze response »^[17]. En effet, la scène illustre parfaitement ces trois choix du corps face à une situation de danger. D'abord le « fight », le

combat, ce qui vient d'avoir lieu et dont nous ne sommes plus témoin. Puis le « flight », la fuite, actuelle attitude des conjurés, auteurs de l'action et seuls à être restés en mouvement, puisque l'unique personnage qui subsiste, le sénateur bedonnant assis seul dans l'hémicycle, se trouve dans le « freeze », cet état de stupéfaction ou de pétrification. Si, au XIX^e siècle, la plupart des critiques croyaient à un sénateur endormi qui serait un trait comique de la part du peintre^[18], les récentes réévaluations de la toile de Gérôme s'accordent plutôt à dire que ce protagoniste, dont le poing gauche fermement serré sur l'accoudoir de son siège est bien la preuve de son état d'éveil, serait, en réalité, pétrifié par ce qu'il voit^[19]. Force est de constater que la trajectoire de son regard mène à un vaste pavement aux tons bleutés, et, surtout, au centre de cette mosaïque complexe, à une tête de Méduse, dont la teinte rouge fait écho aux traces du sang de César. Ce sol à la perspective étendue et au motif chargé, qui, en attirant le regard du sénateur, et, dans le même temps, celui du spectateur, le pétrifie métaphoriquement par la vision de la Gorgone, comme l'est cet instant suspendu par l'image fixe que nous en donne la peinture. Méduse, symbole d'un « temps embryonnaire »^[20], instant *t* à jamais figé de sa propre vue dans le miroir, contraste avec le billet non lu, emblème d'un instant hypothétique, perdu, qui ne se produira plus, de ce qu'aurait pu être un autre instant d'après. Quoi qu'il en soit, que nous soyons spectateur-détective ou spectateur-figé, c'est bien là une position novatrice dans laquelle nous place Gérôme.

3) Inintelligibilité de l'image et violence critique

Il s'agit là sans doute de la raison pour laquelle la toile a connu un immense succès, ce qui est d'autant plus étonnant qu'elle ne fut que modestement exposée à la galerie Goupil à Paris en 1860 et que, malgré sa médaille d'honneur, elle se fera extrêmement discrète lors de sa présentation à l'Exposition Universelle de 1867^[21]. Partie très tôt pour les États-Unis^[22], ce n'est donc jamais le tableau en lui-même qui deviendra populaire en France, mais sa reproduction photo-gravée. Difficile, donc, à partir de la seule multitude des copies en noir et blanc et en l'absence de témoignages écrits de se rendre compte des raisons de l'appréciation de l'œuvre à son époque. Néanmoins, à l'occasion du Salon de 1859, Gérôme exposa un second (ou premier) tableau portant le titre de *César* et qui n'est autre qu'une version « tronquée » du tableau de 1867. Si cette variante ne présente que la figure du seul César, amputé du groupe des conjurés, sa réception critique permet toutefois de donner un aperçu de ce qu'ont pu être les ressentis des spectateurs à la vue de *La Mort de César*.

L'étude des commentaires du *César* au Salon de 1859 confirme l'adoration qu'en a la foule^[23], mais dévoile cependant un cruel manque d'unanimité au sein des commentateurs. Il n'y a qu'un petit nombre d'auteurs qui considèrent la composition de la scène comme innovante, et c'est sans doute Charles Baudelaire qui illustre le mieux l'opinion de cette minorité : « Ce terrible résumé suffit. Nous savons tous assez l'histoire romaine pour nous figurer tout ce qui est sous-entendu, le désordre qui a précédé et le tumulte qui a suivi »^[24]. Néanmoins, pour l'immense majorité, peu sensible à ces subtilités, l'œuvre est un véritable scandale et va être à l'origine d'une grande violence écrite. Les plus intransigeants vont jusqu'à abhorrer le peintre : « M. Gérôme est un hérétique, et un hérétique relaps, d'où je conclus à ce qu'il soit brûlé... en effigie, et qu'il n'en soit plus question... aujourd'hui. Pour demain, il ne tient qu'à lui de rentrer en grâce »^[25] peut-on lire sous la plume d'Auguste du Belloy. Zacharie Astruc le range parmi les assassins de son propre protagoniste : « “Et vous aussi, M. Gérôme,” - vous l'avez mortellement frappé de votre pinceau, - le grand César, - avec de très-bonnes intentions sans doute, mais il n'en est pas moins tombé à terre, expirant et vous pardonnant »^[26].

Pour quelles raisons la toile fait-elle couler une encre si calomnieuse ? Au-delà des différents reproches adressés à l'égard de l'exécution du tableau^[27] – couleur de peau trop foncée, raccourci trop prononcé, détail trop léché – c'est son invention et sa composition qui dérangent. Au XIX^e siècle, la peinture étant régie par des codes de représentation définis par l'Académie et l'École des Beaux-Arts, devenir peintre de premier rang – c'est-à-dire peintre d'histoire, peintre de ce type de scène – nécessitait de suivre des règles de composition parmi lesquelles la recommandation de peindre le moment le plus compréhensible du sujet^[28]. Il est alors aisé de comprendre pourquoi Gérôme, l'un des plus célèbres représentants de la peinture officielle du Second Empire – professeur à l'École des Beaux-Arts en 1864, membre de l'Académie en 1865, officier de la Légion d'honneur en 1867 – crée, ici, une rupture avec les principes académiques, dont il se fait habituellement le grand défenseur, en choisissant d'illustrer les suites d'une action et non l'action même, pouvant ainsi conduire à l'incompréhension de la scène dépeinte.

C'est là ce que blâmera essentiellement la critique, considérant l'œuvre comme totalement invraisemblable et indigne de la figure de César. « Tout est équivoque et énigmatique dans cette toile obscure »^[29] alors que « la peinture n'est pas et ne doit pas être une espèce de jeu de mots »^[30], « un sous-entendu spirituel »^[31] où « en donnant tout à faire à l'imagination du spectateur, la difficulté est éludée »^[32]. Meilleur aurait été César encerclé par les conjurés^[33], César poignardé par Brutus^[34] ou César en train de mourir^[35]. Comme le résume parfaitement Charles Dollfus : « Ne valait-il pas mieux choisir *la Mort de César* que *César mort* ? »^[36] Et Jules-Antoine Castagnary de développer :

« Franchissant d'un bond les vingt siècles qui nous séparent de l'éclatante expiation, il eût fait sortir de la mort, avec leur farouche cortège de passions et de haines, les conjurés et la victime : et interprétant l'histoire à la façon de Corneille, entrant jusqu'au vif dans le sombre génie de la vieille aristocratie romaine, ressuscitant pour l'immortalité les ardeurs et les véhémences de ce temps évanoui, il eût groupé, autour du coupable, dans un cercle formidable et menaçant, les accusateurs prêts à le percer : eux, l'éclair dans les yeux, l'indignation aux lèvres, le châtiment dans le geste : lui, pâle, atterré, se voyant entouré et se sentant perdu, balbutiant péniblement son impossible et inutile défense. Ou bien, laissant de côté le personnage civique, et abordant des sentiments d'un ordre plus intime, il eût fait se rencontrer face à face César et Brutus, le père marqué pour l'holocauste, et le fils devenu sacrificateur, et dans le tu quoque déchirant de l'un, dans l'énergie stoïque de l'autre, il eût trouvé une source d'émotions poignantes et éternellement vraies. »^[37]

Paradoxalement, c'est donc en choisissant de ne pas figurer l'acte de violence que le tableau lui-même en est devenu un.

III. *La Mort de César* : Objet d'historiographie

1) *Postérité de l'œuvre*

Œuvre singulière, moderne et incomprise, quelle importance a-t-elle aujourd'hui pour l'histoire de l'art ? Au premier abord, on pourrait instinctivement imaginer que la popularité de l'œuvre a suivi celle du peintre. Il n'en est rien.

« Gloire, rejet, puis réhabilitation s'enchaînent admirablement » écrivait Jacques Foucart au sujet de Gérôme^[38], préfaçant la toute première monographie consacrée à l'artiste. Très apprécié de son vivant^[39], puis tombé dans un vaste oubli de par sa qualité de « joyeux et sacrilège pourfendeur des impressionnistes »^[40], c'est à Gerald Martin Ackerman, historien de l'art

californien, que l'on doit la redécouverte de Gérôme^[41]. Remise au goût du jour par la révélation d'un « XIX^e siècle alternatif »^[42], son œuvre fit l'objet, à l'aube du XIX^e siècle, de recherches plus transversales^[43], et, fort de cette nouvelle approche, une décennie plus tard, en 2010, vint le temps de la reconsidération^[44].

De son côté, l'intérêt pour *La Mort de César* n'a pas faibli. Reprise en bande dessinée ou en couverture de livres^[45], par ce que l'on a récemment nommé « l'autre art contemporain »^[46], elle est restée et reste encore aujourd'hui l'une des images les plus populaires de la culture visuelle de l'événement. Si ce n'est que dernièrement que sa « modernité paradoxale » ou – nous lui préférons ce terme – son « académisme ambigu » a été souligné par les spécialistes^[47], sa constante popularité montre bien que sa valeur d'originalité n'a jamais fait l'ombre d'un doute pour l'œil du public. Elle a produit et produit encore, incontestablement, un fort impact visuel.

2) *Montrer, dissimuler ou suggérer ?*

Plus encore, le violent débat de l'intelligibilité de l'image que cette toile sous-tend est symptomatique de la question de la démonstration de la violence, problématique au cœur de la théorie des arts depuis l'origine. Faut-il la montrer ou la dissimuler ? Opposant Aristote à Platon au sujet de l'art dramatique durant l'Antiquité – purgation des passions pour l'un^[48], incitation à l'agressivité pour l'autre^[49] – la querelle n'épargnera pas le XIX^e siècle lorsque les théoriciens Johann Joachim Winckelmann et Gotthold Ephraim Lessing proscrireont la représentation de la violence, avançant qu'en déformant les corps, elle s'oppose à la notion de « Beau Idéal », centre de la pensée néo-classique^[50].

Une façon d'interpréter l'œuvre de Gérôme serait donc de la voir comme la possibilité d'une troisième et nouvelle voie brisant cette dichotomie. Entre la démonstration et la dissimulation, celle de la suggestion. Suggérer la violence est un parti pris qui a été largement exploré par le cinéma à suspense et est encore aujourd'hui une question fondamentale pour les médias et journaux télévisés. Il n'est sans doute pas exagéré de voir en Gérôme un des premiers à avoir recours à cette solution, et c'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles ses innovations picturales sont désormais considérées comme annonciatrices du septième art et font de l'artiste un peintre pré-cinématographique, inspiration première des péplums italiens et hollywoodiens^[51].

3) *Peindre la transition artistique*

Finalement, le tableau de *La Mort de César*, au-delà d'être malgré lui, en 1867, une prémotion de la transition politique à venir – trois ans plus tard, en 1870, le passage du Second Empire à la Troisième République – peut-être surtout vu comme un manifeste de la transition artistique en cours. Les années 1850 et 1860 ont été caractérisées par ce que les historiens de l'art ont appelé la « crise de la peinture d'histoire »^[52], pratique qui, considérée comme quelque peu répétitive et rébarbative, connaissait un certain déclin, accéléré par la montée des avant-gardes qu'étaient le Réalisme et, par la suite, l'Impressionnisme. Les Impressionnistes étaient d'ailleurs honnis par Gérôme, et, parmi les nombreuses anecdotes qui alimentent la vieillesse du peintre, il ne faut peut-être que retenir celle de l'Exposition Universelle de 1900 lorsqu'il essaya physiquement d'empêcher Émile Loubet, alors Président de la République, d'entrer dans la salle qui contenait la « honte de l'art français »^[53].

La Mort de César, est, en quelque sorte, une mise en abîme de la situation artistique à son époque, et nous pousserons le vice en suggérant que l'Exposition Universelle qui se tient au

Champ de Mars à Paris en 1867 peut être vue comme un écho des événements de l'année 44 av. J.-C. au Champ de Mars à Rome. En ce sens, le tableau est un véritable autoportrait. César, dans le coin bas gauche, c'est un peu la peinture d'histoire qu'on assassine, c'est un peu Gérôme qui voit ses élèves de l'atelier prendre la voie des avant-gardes et qui doit sûrement penser, pris d'un certain désespoir, « vous aussi mes fils ».

Mais le tableau est également un double-autoportrait. Gérôme, c'est surtout Brutus. C'est quelqu'un qui, malgré lui, perpétue un acte de violence – aller à l'encontre des règles fixées par sa propre institution – dans le but de préserver la continuité de sa discipline – à savoir de conserver la suprématie de la peinture d'histoire – et qui, finalement, en créant le scandale, instaure une rupture et en précipite la chute. Malheureusement, l'originalité, méconnue, que constituait la représentation de l'instant d'après de l'action n'aura pas suffi à empêcher la guerre civile : l'avènement de l'avant-garde artistique, les Marc-Antoine et Auguste de la peinture à la fin du XIX^e siècle.

NOTES

[1] « Since an early winter of our Civil War, when, as a boy, I stopped evening after evening at Goupil's window on Broadway and adored Gérôme's *Death of Caesar*, my admiration for him has never wavered » Augustus St. Gaudens préfaçant Fanny F. Hering, *Gérôme: The Life and Works of Jean-Léon Gérôme*, New York, Cassell Publishing Company, 1892, p. 3.

[2] *La Mort de César* fut peint par Gérôme en 1859 comme l'indique la signature en bas à gauche de la toile : « J.L. GEROME MDCCCLIX ».

[3] Suétone [trad. Henri Ailloud], *Vies des douze Césars*, Paris, Gallimard, 2018 [1975], [LXXXII], p. 87.

[4] « Ils sortent ».

[5] Norbert Elias [trad. Pierre Kamnitzer], *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.

[6] Plutarque [trad. Alexis Pierron], « Vie de Brutus », *Vies parallèles*, T.2, Paris, Flammarion, 1995, p. 247.

[7] William Shakespeare [trad. Émile Montégut], *Jules César*, Paris, Hachette, 1870, p. 442.

[8] Une bonne partie de l'iconographie de la mort de César a été recensé par Agnès Vinas et est disponible en ligne sur

https://mediterranees.net/histoire_romaine/cesar/iconographie_mort_cesar.html.

[9] Suétone, *op. cit.*, [LXXXII].

[10] Suétone [trad. Adolf Stahr] *Sueton's Kaiserbiographien*, Stuttgart, Hoffmannsche Verlagsbuchhandlung, 1857.

[11] Richard Ettinghausen [dir.], *Jean-Léon Gérôme (1824-1904)*, Dayton, The Dayton Art Institute, 1972, p. 62.

[12] *Ibid.*

[13] Suétone, *op. cit.*, [LXXXII].

[14] Richard Ettinghausen [dir.], *op. cit.*, p. 62.

[15] Suétone, *op. cit.*, [LXXXI].

[16] Nina Lübbren, « Crime, Time, and the *Death of Caesar* » dans Scott C. Allan [dir.], *Reconsidering Gérôme*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2010, p. 81-91.

[17] Walter B. Cannon, *Bodily Changes in Pain, Hunger, Fear and Rage*, New York and London, D. Appleton and Company, 1915.

[18] Ernest Chesneau, « Libre étude sur l'art contemporain. Salon de 1859. », *Revue des races latines*, 1859, T.14, p. 36-37 ; Étienne-Jean Delécluze, « Exposition de 1859 », *Journal des débats politiques et littéraires*, 13 mai 1859, p. 1 ; Théophile Gautier, « À travers les ateliers », *L'Artiste*, 1858, T.4, p. 18.

[19] Gülru Çakmak, *Jean-Léon Gérôme and the Crisis of History Painting in the 1850s*, Liverpool, Liverpool University Press, 2017, p. 166.

[20] *Ibid.*, p. 72.

[21] Laurence des Cars [dir.], *Jean-Léon Gérôme (1824-1904) : L'Histoire en spectacle*, Paris, Skira Flammarion, 2010, p. 122.

[22] *Ibid.*, p. 122.

[23] Zacharie Astruc, *Les 14 stations du Salon. 1859*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1859, p. 190 ; Alexandre Dumas, *L'art et les artistes contemporains au Salon de 1859*, Paris, Librairie nouvelle, 1859, p. 36 ; Henri Dumesnil, *Le Salon de 1859*, Paris, Vve Jules Renouard, 1859, p. 88.

[24] Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy frères, 1868, p. 296-297 ; « N'est-ce pas là tout le drame ? L'idée philosophique elle-même ne se montre-t-elle pas tout entière dans ce lâche abandon, dans cette ombre dont le peintre a baigné la tête du héros abattu » Ernest Chesneau, *op. cit.*, p. 36 ; « Cette simple tunique ensanglantée me raconte la mort de César bien mieux que les historiens ne l'ont racontée. Qu'est-il besoin de voir les conjurés, la joie de ceux-ci, l'effroi de ceux-là ? Le cadavre n'est-il pas à lui seul tout le drame et tout l'enseignement ? » Louis Jourdan, *Les peintres français : Salon de 1859*, Paris, Librairie nouvelle, 1859, p. 36-37.

[25] Auguste de Bello, « Salon de 1859. II », *L'Artiste*, 1859, T.6, p. 258.

[26] Zacharie Astruc, *op. cit.*, p. 188-189.

[27] Henri Delaborde, « L'art français au Salon de 1859 », *Revue des Deux Mondes*, 1859, T.21, p. 503 ; Charles Dollfus, « Salon de 1859 », *Revue Germanique*, 1859, T.6, p. 242 ; Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 297 ; Paul Mantz, « Salon de 1859. III », *Gazette des Beaux-Arts*, 1859, T.2, p. 199.

[28] « Dans les ouvrages des maîtres de toutes les écoles, la peinture a des allures plus simples, plus franches. Comme elle s'adresse d'abord aux yeux pour pénétrer jusqu'à l'âme, elle procède par images nettement et vigoureusement présentées, et laisse plus particulièrement à ses sœurs aînées, la poésie et l'éloquence, le soin d'employer certains artifices à l'aide desquels elles éveillent successivement les différentes facultés de l'esprit, pour lui faire accepter, en fin de cause, un fait ou une vérité qu'il aurait repoussés si on les lui eut présentés sans précautions oratoires. La peinture, ainsi que la sculpture, va droit au fait ; et c'est en ne remplissant pas cette condition indispensable que M. Gérôme, oubliant les limites naturellement imposées à son art, a exécuté avec beaucoup de talent un ouvrage que le spectateur regarde et quitte avec indifférence. » Étienne-Jean Delécluze, « Exposition de 1859 », *Journal des débats politiques et littéraires*, 27 avril 1859, p. 1 ; « Mais quand l'historien nous montre le corps du maître du monde, si entouré naguère, si délaissé maintenant, il a pris soin de nous décrire auparavant l'effroi, la stupeur, le désordre que ce meurtre a causés dans Rome. L'esprit saisit ce contraste, il en reçoit une vive impression, il y trouve un enseignement. Le peintre n'a point toutes ces ressources. Il ne peut reproduire qu'une seule face du drame. Le langage du peintre, précis comme le fait, réel comme le lieu, ne se prête guère aux abstractions et ne sait point exprimer les antithèses. » Émile Perrin, « Salon de 1859 », *Revue européenne*, 1859, T.2, p. 866-867.

- [29] Paul de Saint-Victor, « Salon de 1859 », *La Presse*, 30 avril 1859, p. 1.
- [30] Henri Dumesnil, *op. cit.*, p. 91.
- [31] *Ibid.*, p. 89.
- [32] *Ibid.*
- [33] « Ouvrons Plutarque, que dit-il ? “Soit hasard, soit dessein formé de leur part (des conjurés) il (César) fut poussé jusqu’au piédestal de la statue de Pompée, qui fut couverte de son sang. Il semblait que Pompée présidât à la vengeance qu’on tirait de son ennemi, qui, abattu et palpitant, venait expirer à ses pieds du grand nombre de blessures qu’il avait reçues.” - Est-ce qu’il n’y a pas là de quoi inspirer une belle composition pleine de passion, de mouvement et de grandeur ? » *Ibid.*, p. 89-90.
- [34] « Nous eussions désiré savoir comment était mort le plus grand homme de l’histoire païenne [...] il fallait nous émouvoir par la douleur qui devait être encore peinte sur ce noble visage en recevant le coup mortel de la main de celui qu’il avait le plus aimé. Nous eussions dû voir la résignation de la noble victime, quelque chose de la lutte suprême où venait de succomber celui dont la mort inaugure un monde nouveau [...] » Mathilde Stevens, *Impressions d’une femme au Salon de 1859*, Paris, Librairie nouvelle, 1859, p. 15-16.
- [35] « Quelle raide attitude ! (le bras droit relevé vers le cadre, et crispé, créait tout un effet dramatique fort simple) » Zacharie Astruc, *op. cit.*, p. 189.
- [36] Charles Dollfus, *op. cit.*, p. 242.
- [37] Jules-Antoine Castagnary, « Salon de 1859 », *Salons (1857-1870)*, T.1, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892, p. 94-95.
- [38] Jacques Foucart préfaçant Gerald M. Ackerman, *Jean-Léon Gérôme*, Courbevoie, ACR Édition, 2000 [1986], p. 6.
- [39] Alfred Arago, *Œuvres choisies de J.L. Gérôme*, Paris, Goupil et Cie, 1815-1892 ; Albert Soubies, *J.-L. Gérôme (1824-1904) : Souvenirs et notes*, Paris, Flammarion, 1904.
- [40] Jacques Foucart, *op. cit.*, p. 6.
- [41] Gérald M. Ackerman, *op. cit.*
- [42] Guy Cogeval préfaçant Laurence des Cars [dir.], *op. cit.*, p. 11.
- [43] Hélène Lafont-Couturier, *Gérôme*, Paris, Herscher, 1998 ; Hélène Lafont-Couturier [dir.], *Gérôme & Goupil : art et entreprise*, Paris, RMN, 2000.
- [44] Scott C. Allan [dir.], *op. cit.* ; Laurence des Cars [dir.], *op. cit.*
- [45] W.H. Weston, *Plutarch’s Lives for Boys and Girls*, New York, Frederick A. Stokes Company, 1900, p. 323 ; Voltaire [trad. Frank J. Morlock], *The Death of Caesar : A Play in Three Acts*, San Bernardino, Borgo Press, 2011.
- [46] Benjamin Olivennes, *L’autre art contemporain : vrais artistes et fausses valeurs*, Paris, Grasset, 2021.
- [47] Gülru Çakmak, *op. cit.*
- [48] Aristote [trad. J. Hardy], *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996.
- [49] Platon [trad. Robert Baccou], « Livre X », *La République*, Paris, Garnier Frères, 1966, p. 357-386.
- [50] Johann Joachim Winckelmann [trad. Dominique Tassel], *Histoire de l’art dans l’Antiquité*, Paris, Hachette, 2005 [1763] ; Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon*, Paris, Hermann, 1990 [1766].
- [51] Marc Gotlieb, « Gérôme’s Cinematic Imagination » dans Scott C. Allan, *op. cit.*, p. 54-64 ; Laurent Guido, Valentine Robert, « Jean-Léon Gérôme : un peintre d’histoire présumé « cinéaste », 1895, 2011, T.63, p. 8-23 ; Dominique Païni, « Peindre l’instant d’après ou Gérôme cinéaste » dans Laurence des Cars, *op. cit.*, p. 333-336.

[52] Gülru Çakmak, *op. cit.*

[53] Alain Bonnet, « L'institutionnalisation de l'indépendance » dans Félicie Faizand de Maupeou [dir.], *Face à l'impressionnisme : Réception d'un mouvement, 1900-1950*, Rouen, PURH, 2019.

Emma Sutcliffe, « Représenter la violence par la transition : *La Mort de César* de Jean-Léon Gérôme (1867) », Revue TRANSVERSALES du LIR3S - 20 - mis en ligne le 12 janvier 2021, disponible sur : <http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/prodscientifique/Transversales.html>.