



# tetr #4ade

revue du centre de recherche  
en arts et esthétique

**L'Art et le Mal**

sous la direction de Saskia Hanselaar

## Édification et peinture d'histoire : des limites à la représentation du Criminel et du fait divers dans le premier XIX<sup>e</sup> siècle

Saskia Hanselaar

Dans une thèse sur les criminels en art et en littérature, publiée pour la première fois en 1897 et rééditée en 1902 et 1908, Enrico Ferri, professeur à l'université de Rome et à l'université libre de Bruxelles, établit que « sur cent tableaux (et la proportion est encore moindre pour les sculptures), il n'y en a pas plus d'un ou de deux ayant un criminel pour sujet principal ou pour figure de second plan<sup>1</sup>. » Pourtant, la violence et les assassinats sont légion dans la peinture d'histoire durant toute la période moderne mais également tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, en témoignent les nombreux tableaux présentés au Salon ou encore les sujets des concours des Prix de Rome<sup>2</sup>. Toutefois, ces œuvres évoquent les faits antiques, religieux ou historiques les plus importants et ne mettent pas en relief de simples criminels, auteurs de faits divers. Les personnages, qu'ils soient Oreste, Œdipe, Lucrèce ou encore Judith, sont avant tout des héros et incarnent des valeurs morales et vertueuses, qui sont au cœur de la définition de la peinture d'histoire. Les artistes peuvent représenter des actes criminels pourvu que la scène montrée soit en mesure d'éduquer et d'édifier le spectateur sur la nature même du Bien et du Mal. L'action prime sur l'individu.

La Révolution de 1789 aurait pu transformer la façon

<sup>1</sup> E. Ferri, *Les Criminels en art et en littérature*, Paris, Félix Alcan, édition de 1908 [1897], p.27

<sup>2</sup> P. Grunhec, et al., *Les Concours des Prix de Rome : 1797-1863*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 8 octobre-14 décembre 1986, 2 vol., Paris, ENSBA, 1986.

d'envisager la dépeintion du criminel ou du fait divers ; celui-ci pouvant prendre place auprès des actions commises durant cette période et faire ainsi partie de la Grande Histoire. Mais il apparaît que malgré des changements majeurs dans la législation et la manière même d'appréhender le crime, les exécutions et les tortures restent des représentations dédiées à une diffusion plus populaire par le biais de l'estampe, comme au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. À cette époque, le taux de criminalité de la France est l'un des plus bas d'Europe, comme il l'est encore aujourd'hui<sup>4</sup>. En 1791, le nouveau code pénal réduit à six chefs d'accusation l'application de la peine de mort. Celle-ci n'est plus précédée de torture car elle ne doit plus être la cause de souffrances inutiles<sup>5</sup>. Grâce à la guillotine, qui devient par l'article 3 du Code Civil la nouvelle forme d'exécution des condamnés<sup>6</sup>, on tue de manière républicaine dans le respect de l'individu et en toute égalité. Chacun, quel que soit son crime, est donc coupé en deux. Le terme de criminel<sup>7</sup> en tant que

<sup>3</sup> Cf. Samuel Devismes dans ce numéro.

<sup>4</sup> Voir à ce sujet l'ouvrage de Jean-Claude Chesnais, *Histoire de la Violence*, Paris, Robert Laffont, 1981 et Michel Nassiet, *La Violence, une histoire sociale, France, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2011

<sup>5</sup> T. Pastorello, « La mutation de la peine de mort au XVIII<sup>e</sup> siècle », publié en ligne sur le site *Suite 101*, juillet 2013, <http://suite101.fr/article/la-mutation-de-la-peine-de-mort-au-xviii-siecle-a19308#.U4DFVx9OLIU> (consulté le 20 mai 2014)

<sup>6</sup> D.-A. Boariu, « L'Arrière-douleur, Peinture et décapitation au XIX<sup>e</sup> siècle », in Sébastien Baudoin et al., *Représentations littéraires et picturales de la douleur du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle*, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2 et LSHS, publié en ligne sous format pdf et consulté le 13 mai 2014 : [celis.univ-bpclermont.fr/spip.php?article819](http://celis.univ-bpclermont.fr/spip.php?article819), p. 182. Voir aussi Daniel Arasse, *La guillotine et l'imaginaire de la terreur*, Paris, Flammarion, 1987 et Martial Guédron, *La plaie et le couteau, la sensibilité anatomique de Théodore Géricault (1791-1824)*, Paris, Kimé, 1997.

<sup>7</sup> Le terme « criminel » ne prend la valeur qu'on lui donne aujourd'hui qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, avec le développement de la criminologie.

substantif ne passe dans le langage courant que dans les années 1820, en parallèle des attentats et des crimes faisant scandale à cette époque, tel que le meurtre du duc de Berry<sup>8</sup>. Les objets de ces attaques sont toujours les puissants et intéressent par leur rapprochement avec l'Histoire de France et mondiale. Dans les années 1830, en parlant du régicide Giuseppe Fieschi, et de l'attentat contre Louis-Philippe, on parle pour l'une des premières fois d'un « homme [...] criminel »<sup>9</sup>. Si la condamnation de l'assassin ne consiste plus qu'en une exécution rapide et quasiment indolore, l'image de celui-ci doit cependant être conspuée, comme l'y encourage le marquis de Sade : « Artistes trop crédules, brisez, renversez, défigurez les traits de ce monstre [Charlotte Corday], ou ne l'offrez à nos yeux indignés qu'au milieu des furies du Tartare<sup>10</sup>. »

Face à ce problème de morale et de genre, la première et la seconde partie de cette étude présenteront la manière dont le Crime est défini dans la peinture d'histoire elle-même autour de 1800 et comment la science semble apporter une nouvelle définition du criminel sans permettre aux artistes de transcender les limites imposées par le genre historique. Ensuite, ce travail s'attachera à montrer que ce n'est pas uniquement le criminel qui est un objet de fascination mais bien la mort qui lui est donnée, incitant à faire preuve d'originalité pour moraliser une œuvre représentant un cadavre.

8 Louis Pierre Louvel assassine le duc de Berry le 13 février 1820 à sa sortie de l'opéra. Le but du criminel était d'éteindre la souche des Bourbons, ce qui ne se pourra puisqu'un héritier mâle naît. Le geste de ce criminel eut néanmoins de lourdes conséquences sur la France de l'époque : suppressions des libertés individuelles et de la liberté de la presse entre autres. Cet acte entraîna le gouvernement vers une crise politique d'importance.

9 Jean Clair, *op. cit.*, p. 98.

10 D.A.F. de Sade, *Discours prononcé lors de la fête des Piques en l'honneur de Marat et de Le Pelletier* [sic], le 29 septembre 1793 in Bruno Gaudichon, « À qui profite le crime ? L'Ami du peuple et la "petite grisette grincée". A propos de l'assassinat de Marat dans la peinture du XIXe siècle », in Jean Clair, *op. cit.*, p. 87. (p. 85-93).

## Perception du Crime ou d'un crime ?

Le criminel est présenté comme un monstre par le marquis de Sade, cité précédemment. Ce terme désigne en réalité ce qui doit être montré, expliquant ainsi que le Mal doit être connu afin d'être reconnu et combattu. Par l'appellation familière du mot « monstre », il est assimilé à un être dépourvu de morale, proche d'un état sauvage et son apparente laideur reflète la noirceur de son âme, tout comme la beauté reflète la bonté dans les principes platoniciens liés au Beau Idéal. Tout comme Diderot, il faut donc faire une différence entre petit et grand crime, entre fait divers et attentat d'ampleur nationale : « Je hais toutes ces petites bassesses qui montrent une âme abjecte ; mais je ne hais pas les grands crimes ; premièrement parce qu'on en fait de beaux tableaux et de belles tragédies ; et puis c'est que les grandes et sublimes actions et les grands crimes portent le même caractère d'énergie »<sup>11</sup>. Autour de 1800, celui qui accomplit un crime est donc encore sous le sceau d'une condamnation morale et sociale. Toutefois, qu'est-ce que la valeur d'un crime du quotidien face aux tourments sanglants des années de la Terreur ? Le crime a revêtu plusieurs visages bien connus des Français, car pouvant être leur voisin, le boulanger ou un peintre. Souvent, faits divers et grande Histoire se sont rejoints durant cette période. Les membres du tribunal révolutionnaire ont eu les mains entachées par le sang de ceux, qu'ils ont condamnés, c'est-à-dire leurs nouveaux frères et sœurs dans l'égalité. François Topino-Lebrun, élève de Jacques-Louis David, qui aurait représenté les têtes de ceux qu'il a envoyé à la mort pour soulager sa conscience et donc son propre traumatisme<sup>12</sup>, porte cette double identité de bourreau

11 Diderot, *Essais sur la peinture, Œuvres complètes*, (R. Lewinter), Paris, 1969, vol. VI, p. 131.

12 A.-S. De Bawr, *Mes Souvenirs*, Paris, Passard, 1853 (2<sup>de</sup> édition), p. 155-156 : « j'ai le malheur de condamner des aristocrates ; les figures de ces malheureux me poursuivent le jour, la nuit, en tous lieux, et je ne sais comment il se fait qu'en les retraçant sur la toile il me semble que cela me soulage un

durant la Terreur et de victime d'un complot entraînant sa mort en 1801. Il est alors lui-même guillotiné. Les notions de bien et de mal sont entremêlées à la fin des années 1790 et brouillent la perception du meurtrier et donc du crime perpétré.

Ce trouble de définition au tout début du siècle facilite la compréhension d'une des œuvres les plus emblématiques de ce corpus. En 1808, Pierre Paul Prud'hon est le premier peintre à tenter de définir le masque que prend le Crime par le biais de l'allégorie, souvent utilisée durant la période révolutionnaire. *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime* [fig. 1] dépeint un homme venant de tuer et de dépouiller un éphèbe, présenté au premier plan de la composition. La pénombre permet de laisser le visage de l'assassin dans un clair-obscur qui ne fait qu'encourager la perception des ténèbres de cette âme perdue. Dans cette toile, prévue pour la salle du tribunal criminel du Palais de Justice de Paris et qui devait symboliser les nouveaux fondements légaux et judiciaires que l'Empire mettait en place, la justice est présentée poursuivant sans relâche le coupable, tel que le veut le nouveau code impérial de 1810, plus punitif. Quatre personnages centraux illustrent cette idée : la Justice ou Thémis, la Vengeance ou Némésis, le Crime et la Victime. La composition, nouvelle pour l'époque, ou encore le peu d'attributs alloués aux différents acteurs, facilement reconnaissables dans leurs rôles respectifs, en font un des tableaux les plus admirables de Prud'hon<sup>13</sup>. Les figures extrêmement linéaires des deux allégories féminines et de la Victime dépassent l'exactitude anatomique, formant deux éléments harmonieux<sup>14</sup>, placés

peu ». Elle tient ses informations d'un intime de François Frédéric Lemot, sculpteur, qui voit les études chez Topino-Lebrun dans les années 1790.

13 S. Laveissière et al., cat. d'expo., *Prud'hon ou le Rêve du Bonheur*, Paris, RMN, 1997, p. 222.

14 T. Kirchner, « Allégorie et abstraction : le credo artistique de Pierre-Paul Prud'hon », in collectif, *Pierre Paul Prud'hon*, Paris, La Documentation française-musée du Louvre, 2001, p. 161.

sur la terre et au ciel, que l'apparition du Crime vient déranger. Sur plusieurs points, cette figure gêne l'ordre établi par Prud'hon. Sa laideur et son regard mauvais, ainsi que la torsion de son corps imposent au spectateur un être tourmenté, bien contraire à la noble simplicité voulue par les théories de Winckelmann. En outre, la fureur présente lors de l'exécution d'un crime est l'expression de la passion la plus absolue telle que la condamne l'historien de l'art allemand car elle ne peut qu'entraîner la laideur<sup>15</sup>. Pour créer un visage du Mal, sans trouble et clairement identifiable, Prud'hon prend donc à contre-pied le Beau Idéal, afin de dresser le portrait du Laid maléfique. La nette verticalité de cette force brute est opposée aux positions horizontales de Thémis et Némésis mais également de la victime. L'injustice de sa mort prématurée est accentuée par la blancheur cadavérique de sa chair, montrant la mort le ravissant à la vie. Le relâchement de son corps rappelle celui d'Abel dans le tableau de François-Xavier Fabre<sup>16</sup>, envoyé au Salon en 1790 ; l'œuvre de Prud'hon a ainsi souvent fait l'objet d'une comparaison avec le premier meurtre de l'humanité, quitte à tromper sur sa signification<sup>17</sup>. Le Crime est donc « un perturbateur, quelqu'un qui risque de rompre l'équilibre interne de la composition et des hommes »<sup>18</sup> par sa présence phallique. Par son caractère universel, cet homme personnifie le Crime premier sous l'Empire et non un criminel basement contemporain. L'allégorie manichéenne telle que celle de Prud'hon permet de créer un assassin parfait et une victime idéale, tous deux facilement reconnaissables et délaissant le doute engendré par les actions citoyennes de la Révolution.

15 M. Gagnebin, *Fascination de la laideur : la main et le temps*, Paris, l'âge d'Homme, 1978, p. 99.

16 Fabre, *La Mort d'Abel*, 1790, huile sur toile, Montpellier, musée Fabre.

17 S. Laveissière, « *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime* », in cat. exp., *Prud'hon ou le Rêve du Bonheur*, sous la dir. de S. Laveissière et Gary Tinterow, Paris, RMN, 1997, p. 227-228.

18 Kirchner, 2001, p. 162.

## Une nouvelle définition par la science

En l'espace de quelques années, de nouvelles tendances scientifiques changent la perception du criminel. En effet, l'étude des assassins, parricides, voleurs, etc. est amorcée dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle par la physiognomonie ou encore la phrénologie, abordant l'acte non plus comme une question de morale mais bien comme une question médicale<sup>19</sup>. En 1781, le traité de Johann Caspar Lavater, *L'Art de connaître les hommes par la physiognomonie* est traduit et marque profondément la société française ainsi que les artistes. L'étude basée sur les traits du visage pour déterminer l'essence même de l'homme apparaît comme une technique pouvant définir le caractère. La phrénologie apparaît en 1790 suite aux recherches de l'anatomiste Franz Joseph Gall et connaît un grand succès, non seulement dans les cercles littéraires et artistiques mais également médicaux<sup>20</sup>. Elle est fondée sur l'observation du cerveau et détermine les facultés physiques et psychiques d'un individu. Gall, par une comparaison avec des animaux carnassiers, indique même la « bosse » du crime sur le crâne de condamnés, censée être placée derrière les oreilles. Le muséum d'histoire naturelle de Paris et d'autres institutions conservent des têtes moulées sur les cadavres des condamnés, faisant état de la grande mode de la phrénologie durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>21</sup>. En 1836, le Musée de la Société phrénologique est créé à Paris ; outre les criminels, les génies des temps présent et passé sont également l'objet d'une attention toute particulière<sup>22</sup>. Le criminel a donc un visage stigmatisé,

19 Cf. « Entre nature et culture : la médecine du crime dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », in L. Mucchielli (Ed.), *Histoire de la criminologie française*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 29-53.

20 L. Bossi, « L'anthropologie criminelle : la médicalisation du mal », in Jean Clair (éd.), *Crime et châtement*, catalogue de l'exposition, Musée d'Orsay, Paris, Réunion des Musées Nationaux/Gallimard, 2010, p. 219.

21 <http://criminocorpus.hypotheses.org/4330>

22 Cf. Thierry Laugée, « Un Panthéon morbide : la naissance du

relaté par de nombreux adeptes de ces nouvelles sciences, faisant ainsi du Mal un objet d'études et non plus une superstition inexplicable. Pour différents auteurs, travaillant au sein des prisons, le délinquant est avant tout un être brutal et primitif<sup>23</sup>. Il est à rapprocher des catégories les plus basses du règne animal. Bien que, dans les années 1840, certains scientifiques commencent à réfuter les théories de Gall, celles-ci restent présentes dans l'esprit des artistes et de certains médecins, tout autant que dans la culture populaire, jusqu'à la Troisième République<sup>24</sup>. Ces nouvelles idées changent drastiquement la perception du crime. Auparavant, la notion de libre-arbitre laissait entendre que l'homme avait le choix entre le Bien et le Mal. Par la science, l'homme-criminel est désormais jugé fou et irresponsable ou sa nature physique est censée le prédisposer au crime.

Théodore Géricault est l'un des artistes les plus intéressés par cette transition et il est impliqué au premier plan dans la conception artistique et scientifique du criminel. Il est impossible de ne pas évoquer les différents portraits de monomanes que l'artiste a exécutés. Les travaux de Philippe Pinel sur la question de la folie et sur la manière de la guérir par l'hygiène morale apportent un regard nouveau sur ceux qui sont détenus dans les hospices de l'après-révolution<sup>25</sup>. A la suite de la création du *Radeau de la Méduse*<sup>26</sup> en 1819, Géricault rencontre de nombreuses personnalités du monde médical et il entre plus particulièrement en contact avec un jeune prodige de la médecine, E. J. Georget, qui publie en 1820, *De la folie, traité de la physiologie du*

Musée de la Société phrénologique de Paris », *Etudes françaises*, vol. 49, n°3 - *La Physiognomie au XIX<sup>e</sup> siècle : transposition esthétique et médiatique* sous la dir. de Valérie Stienon et Erika Wicky, 2013, p. 47-61.

23 Bossi, 2010, p. 220.

24 Bossi, 2010, p. 222 : Louis-François Lelut, *Rejet de l'organologie de Gall et de ses successeurs*, Paris, Fortin-Masson & Cie, 1843.

25 Bossi, 2010, p. 222.

26 Huile sur toile, 491 x 716 cm, Paris, musée du Louvre.

*système nerveux*<sup>27</sup>. En 1828, alors que Georget meurt prématurément de la tuberculose, les cinq toiles *La folle, monomane du jeu*<sup>28</sup>, *La folle, monomane de l'envie ou la Hyène de la Salpêtrière*<sup>29</sup>, *Le monomane du vol ou le fou cleptomane*<sup>30</sup>, *Le Monomane du vol d'enfants*<sup>31</sup>, *Le monomane du commandement militaire*<sup>32</sup> sont en sa possession et constituent alors des représentations servant à la science<sup>33</sup> [fig. 2]. Les portraits de Géricault donnent une impression crue et sans condescendance des aliénés. Comme le dit si bien Annick Opinel, il ne cède pas à une vague tendance romantique en évoquant la folie et un assassin. Par ces œuvres, il souligne surtout « une vacuité pathologique de l'esprit »<sup>34</sup>, censée expliquer la naissance du crime dans l'âme humaine.

À la manière de Leonard de Vinci, Géricault aurait pu se décrire comme un *pittore anatomista*<sup>35</sup>. Afin de ne pas

27 À ce sujet voir Nina Athanassoglou-Kallmyer, « Géricault médical. Savoir scientifique et savoir de soi sous la Restauration », in *Mélanges offerts à Jacques Vilain. Naissance de la modernité*, Paris, 2009, p. 129-139, Albert Boime, « Portraying Monomaniacs to service the Alienist's Monomania : Géricault and Georget », *Oxford Art Journal*, 14, 1991, p. 79-91 et Martial Guédron, *La plaie et le couteau : la sensibilité anatomique de Théodore Géricault (1791-1824)*, Paris, 1997.

28 1822, huile sur toile, 77 x 64 cm, Paris, musée du Louvre.

29 1822, huile sur toile, 72 x 58 cm, Lyon, musée des Beaux-arts.

30 1823, huile sur toile, 61,2 x 50,1 cm, Gand, musée des Beaux-arts.

31 1821-23, huile sur toile, 86,8 x 54 cm, Springfield (Massachusetts), Museum of Fine Arts.

32 1822, huile sur toile, 86 x 65 cm, Winterthur, collection Oskar Reinhart.

33 Annick Opinel, *Le peintre et le mal, France, XIXe siècle*, Paris, PUF, 2005, p. 26-27.

34 Opinel, n. 32, p. 29.

35 M. Vène, *Ecorchés, L'exploration du corps XIVE-XVIIIe siècle*, Paris, Albin Michel, Bibliothèque nationale de France, 2001,

détruire le corps qui est créé à l'image de Dieu, il est décidé que les cadavres des condamnés à mort pourront être utilisés pour les dissections anatomiques, d'autant que « le cadavre est coupé de l'homme qu'il incarnait, de son âme, et devient un objet d'étude »<sup>36</sup>. Le cadavre du criminel a donc valeur de victime sacrificielle dans le système moral et artistique<sup>37</sup>. La violence dont il a fait preuve dans sa vie est ainsi répercutée sur son corps de manière posthume. Géricault développe cette pratique plus particulièrement pour la préparation du *Radeau de la Méduse*, qu'il présente au Salon de 1819 et qui reste sa seule peinture d'histoire [fig. 3]<sup>38</sup>. Lors de ses essais, il réalise la tête d'un supplicié, qui lui a été donnée par un médecin<sup>39</sup> et il emménage dans un atelier à côté de l'hôpital Beaujon afin de pouvoir récupérer plus facilement des cadavres<sup>40</sup>. Au moment même où il travaille sur cette œuvre monumentale, il entreprend diverses études autour de l'assassinat du juge Fualdès<sup>41</sup>.

p. 15.

36 Ibid., p. 13.

37 Comme le précise Magali Vène, les criminels, ainsi que les suicidés et autres anonymes errant dans les villes, sont utilisés par la médecine et certains artistes, car ils sont déjà par leurs actes en dehors de la société. Grâce à la contribution post-mortem à la science, le criminel peut être enterré dignement et ainsi racheter une partie du Mal qu'il a infligé aux autres (ibid., p. 17-18).

38 Cf. Nina Athanassoglou-Kallmyer, « Géricault Severed Heads and Limbs: The Politics and Aesthetics of the Scaffold », in *The Art Bulletin*, December 1992, vol. LXXIV, n°4, p. 614 et notes.

39 1818, huile sur toile, Stockholm, nationalmuseum.

40 Cat. exp. *Géricault*, Paris, Grand-Palais, 10 octobre 1991-6 janvier 1992, p. 244.

41 Ancien Jacobin, qui aurait voté la mort de Louis XVI, Fualdès est attaqué par des proches afin de lui soutirer de l'argent. Il est donc emmené, saigné sur une table et son corps est ensuite jeté dans l'Aveyron par ses assassins. Ce meurtre a déclenché une crise politique, concernant le passé de la victime et la période de la Terreur Blanche, pendant laquelle de nombreux révolutionnaires républicains ont été poursuivis et tués. Voir

Il veut traiter ce scandale politique par la peinture d'histoire dans un style antique ; plusieurs études pour ce projet sont conservées dans différents musées<sup>42</sup> [fig. 4]. Ce meurtre choque profondément la France de la Restauration, en raison de sa cruauté mais également à cause du scandale lié au gouvernement de Louis XVIII<sup>43</sup>. L'abandon du projet est relaté par le biographe de l'artiste, Charles Clément : « Il avait fait trois ou quatre compositions déjà pour le tableau qu'il méditait, lorsqu'on lui montra des images à deux sous ; il prétendit qu'elles valaient mieux que ses dessins et abandonna son projet<sup>44</sup>. » Géricault se trouve ainsi confronté à la problématique et donc aux limites assignées par la peinture d'histoire : le thème vulgaire ne peut être traité, car sinon il ferait l'apologie du crime<sup>45</sup>. Cette vision

---

Roger Simon, « Géricault et l'affaire Fualdès », in Régis Michel (éd.), *Géricault*, Paris, 1996, vol. 1, p. 163-178.

42 *L'Enlèvement de Fualdès*, 1817-1818, plume et encre brune, lavis brun sur traits à la mine de plomb, 21 x 27 cm ; *Assassinat de Fualdès le 19 mars 1817 : translation du cadavre*, 1817-1818, plume et encre brune, lavis brun sur traits à la mine de plomb, 20, 9 x 26,6 cm ; *Assassinat de Fualdès le 19 mars 1817 : immersion du cadavre*, 1817-1818, mine de plomb, 21 x 27,5 cm, Paris, musée du Louvre ; *Les assassins portent le corps de Fualdès vers l'Aveyron*, 1818, crayon noir, lavis de brun sur papier jaune, 21, 5 x 29 cm, Lille, palais des Beaux-arts ; *Assassinat de Fualdès*, 1817-1818, plume et encre brune, lavis brun sur traits à la mine de plomb, 20,3 x 27,4 cm, collection particulière ; *Les Assassins de Fualdès prennent la fuite*, 1817-1818, plume et encre brune, lavis brun sur traits à la mine de plomb, 19,6 x 26,4 cm, Rouen, musée des Beaux-arts.

43 B. Chenique, « Meurtres politiques, faits divers et guerre civile », in *Géricault ou la Folie d'un monde*, Paris, Hazan, 2006, p. 122.

44 Clément, 1879, p. 364, n°165 cité dans Géricault, 2006, p. 122.

45 En 1818, Sébastien Cœuré réalise une série de lithographies sur l'affaire Fualdès, en retraçant les différents moments du sordide meurtre : *Fualdès dragged into the Bancal*, 1818, lithographie, imprimé par Charles Motte, publié par Martinet, BnF, Paris ; *Madame Manson menacée*, 1818, BnF, Paris ; *le corps de Fualdès transporté vers l'Aveyron*, 1818, BnF, Paris (Nina

serait donc condamnable non seulement par la morale mais surtout par la loi, puisque de nombreuses représentations de criminels, des portraits plus spécifiquement, ont été interdits par le gouvernement de la Restauration mais également sous Louis-Philippe<sup>46</sup>. Seule une allégorie telle que celle de Prud'hon ou celle du *Radeau de la Méduse* permet d'élever le trivial vers une noble composition<sup>47</sup>. En parallèle de cet échec en peinture et de fait du classicisme<sup>48</sup>, c'est donc l'essor et le triomphe du fait divers et de sa diffusion dans les journaux, les pamphlets ou les « canards », grossièrement réalisés et agrémentés de gravures sur bois des meurtres les plus sanglants<sup>49</sup>.

### Nouveau genre post-mortem pour le criminel

Le rapport de Géricault à la peinture d'histoire s'arrête donc devant l'échec de la transposition peinte d'un fait divers alors même que la peinture de genre brouille les limites en particulier par l'émergence du genre anecdotique. Face à ce besoin de définition stable du genre historique dans les années 1820<sup>50</sup>, la présence d'un sujet jugé non

---

Athanassoglou-Kallmyer, *Théodore Géricault*, Londres, Phaidon, 2010, p. 118-119).

46 N. Athanassoglou-Kallmyer, « La Mort du duc de Berry, dilemme des peintres », *Paris 1820 : l'affirmation de la génération romantique*, actes de la journée d'études organisée par le centre André Chastel le 14 mai 2004, sous la dir. de Sébastien Allard, Berne, Peter Lang, 2005, p. 47-59 et Chenique, 2006, p. 123.

47 Chenique, 2006, p. 122.

48 Athanassoglou-Kallmyer, 2010, p. 122.

49 Athanassoglou-Kallmyer, 2005, p. 49.

50 À ce sujet, voir François de Vergnette, « Débats sur la hiérarchie des genres et sur la définition de la peinture d'histoire sous la Restauration et la Monarchie de Juillet », in Lucie Lachenal, Catherine Méneux (éd.), *La critique d'art de la Révolution à la monarchie de Juillet*, actes du colloque organisé à Paris le 26 novembre 2013, site de l'HiCSA, mis en ligne en juillet 2015, p. 191-212.

noble ou non héroïque signifierait de fait la fin de la carrière d'un artiste se lançant dans cette voie. Les questions de morale et de politique entraînent une réponse dans le choix des artistes et donc dans la politique artistique sous la Restauration. Seule la lithographie autorise les artistes à réaliser de rapides compositions et des portraits flatteurs de certains meurtriers ou régicides, à l'instar de la figure de Pierre Louis Louvel, l'assassin du duc de Berry, par Horace Vernet ou encore par Louis Henriquel-Dupont<sup>51</sup>. Ces portraits sortent donc du cadre médical, chemin emprunté par Géricault. Néanmoins, ces œuvres marquent une nette opposition politique à l'imagerie officielle voulue par Louis XVIII, dans laquelle ce sont les victimes qui sont dépeintes sous un jour héroïque ou hagiographique<sup>52</sup>, tout comme dans l'œuvre d'Alexandre Menjaud, *Les derniers moments du duc de Berry dans la salle de l'ancien opéra*<sup>53</sup>.

En partie lié à la censure de la presse après la mort du duc de Berry en 1820, la seule représentation possible en peinture reste donc le portrait macabre des têtes guillotonnées. Ces œuvres permettent une forme d'expression unique, dépassant les cadres imposés par la peinture d'histoire et la censure. La rapidité de l'exécution du condamné entraîne une réaction chez les artistes, qui, poussés par la science, représentent dans un temps imparti lui aussi (à cause de la décomposition des chairs) une vision post-mortem morcelée. La tête du Mal n'est finalement plus qu'un objet d'étude sur la table du chirurgien mais aussi devant les yeux du peintre, qui réinterprète à l'envie ces symboles politiques et sociaux de décadence. Les têtes les plus connues sont celles réalisées pour l'assassin Fieschi. Celle de Raymond Brascassat, peintre de nature morte, peinte en 1836 et conservée au musée Carnavalet à Paris, est représentative

<sup>51</sup> H. Vernet, *Louis Pierre Louvel*, lithographie, Paris, BnF, département des Estampes ; Louis Henriquel-Dupont, *Louis Pierre Louvel*, lithographie, Paris, BnF, département des Estampes.

<sup>52</sup> Athanassoglou-Kallmyer, 2010, p. 114.

<sup>53</sup> 1824, huile sur toile, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

de cette tendance<sup>54</sup> [fig. 5]. Hugues Fourau exécute lui aussi une *Tête de Fieschi* (1836, huile sur toile, Orléans, musée des Beaux-arts). Il attend à la vie de Louis-Philippe et de ses fils en 1835, instant que représente Eugène Lami dans une grande fresque chaotique intitulée *Attentat de Fieschi, le 28 juillet 1835*<sup>55</sup>, œuvre moins connue que les portraits post-mortem du criminel. Toutefois, si Lami ne met pas l'accent dans son œuvre sur le criminel lui-même ni même sur le roi mais bien sur les victimes blessées et tuées dans la foule, amenuisant l'importance politique de l'acte, le titre est représentatif d'un changement net dans la manière de présenter ce type de crime. En effet, le crime de lèse-majesté est bien présent mais par cette fresque il devient un fait divers. Il ne s'agit pas d'un attentat contre Louis-Philippe, mais bien de l'attentat de Fieschi, rendant encore plus trouble l'identité du criminel, ce que confirment les nombreuses représentations cadavériques de cet homme. Les portraits deviennent ainsi de véritables peintures de genre ou portraits de genre, au travers desquels les artistes expriment leur propre malaise face à l'exécution de la mort et à ces hommes qui n'attendent plus directement une personnalité symbolique mais tuent de manière aléatoire et font des victimes innocentes.

En 1825, l'un des fondateurs du musée Crozatier au Puy en Auvergne, François Gabriel de Becdelièvre, peintre, collectionneur et conservateur, réalise la tête d'un parricide et un portrait de son vivant, bien avant les nombreuses représentations de Fieschi<sup>56</sup>. Sans maître

<sup>54</sup> C. Marionneau, *Brascassat. Sa vie et son œuvre*, Paris, Veuve Renouard, 1872 et Boariu, op. cit., p.194-195.

<sup>55</sup> 1845, huile sur toile, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

<sup>56</sup> Peu d'informations sont pour l'instant connues sur cet artiste, resté dans sa région d'origine. Peintre amateur, créateur du musée du Puy-en-Velay et collectionneur (1778-1855), il semble s'intéresser au début des années 1820 à des représentations macabres (*Étude d'un lynx tué en 1822*, huile sur toile, 83 x 98 cm, Le Puy, Musée Crozatier - *Guide-catalogue du musée*



connu<sup>57</sup>, Becdelièvre aurait côtoyé ou aurait été inspiré par Géricault<sup>58</sup>. Le parricide Lamouroux est traité dans un genre réaliste et comporte toutes les descriptions physiognomoniques correspondant au criminel : il a le nez cassé, les arcades sourcilières proéminentes, les lèvres fines ou encore la mâchoire carrée [fig. 6]. Dans une mise en scène dérangeante, il est figuré, en buste, de son vivant avec l'objet de son crime dans la main gauche, c'est-à-dire le marteau qui lui a permis de tuer son père. Sa tête, cette fois guillotinée, est étonnante [fig. 7]. La tête est simplement posée sur un linge, afin d'éviter l'écoulement du sang et de cacher la plaie béante du cou tranché. Elle est ensuite arrangée sur un plat, qui fait inmanquablement penser à la décollation de Saint Jean-Baptiste. Cette manière de traiter la tête guillotinée du criminel lui accorde une valeur sainte, qui amende le Mal. Cependant, l'anonymat induit par le titre « *portrait d'un parricide exécuté* » entend donner un exemple et ne pas succomber à la séduction opérée par le criminel lui-même. Une autre peinture de ce genre, conservée au musée Bargoin de Clermont-Ferrand et attribuée à Becdelièvre, indique clairement des similitudes physiques entre les deux têtes et sa fonction finale d'objet d'étude par le point de vue différent volontairement choisi par le peintre [fig. 8]. Elle est identifiée comme la *tête du parricide Lamouroux*<sup>59</sup>, et perçue comme « une toile remarquable par son modelé, son chromatisme et son expression saisissante <sup>60</sup> ». La fascination exercée par Lamouroux sur l'artiste, qui est également conservateur depuis deux ans à cette date, est l'affirmation de l'utilité par la peinture de la représentation du criminel. La suite

---

Crozatier, Le Puy-en-Velay, 7 juin 1932, p. 72).

57 Bénézit, *id.*

58 Communication orale de Bruno Chenique du 26 mai 2014.

59 Bénézit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, édition de 1999, tome 1, p. 941.

60 P. Cabanne et G. Schurr, *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture (1820-1890)*, Paris, éditions de l'Amateur, 2003, p. 99.



Fig. 6  
François-Gabriel de Becdelièvre, *Portrait d'un parricide*, vers 1826, huile sur toile, Le Puy, musée Crozatier.



Fig. 7  
François-Gabriel de Becdelièvre, *Portrait d'un parricide exécuté au Puy en 1825*, vers 1825, huile sur toile, Le Puy, musée Crozatier.

en trois tableaux qu'effectue Becdelièvre est de ce point de vue inédite car elle démontre que le portrait peut s'avérer tout aussi édifiant que la peinture d'histoire elle-même, grâce à une séquence chronologique faisant office d'œuvre d'art totale. En outre, si cette œuvre n'est pas de la même main, elle montre la volonté de Becdelièvre de considérer la tête comme un simple objet d'étude, servant l'éducation du peintre et du citoyen.

Des années 1790 aux années 1820, la défense de la peinture d'histoire se fait telle qu'il est impossible pour les artistes de déroger à la tradition d'une lecture édifiante et morale. Malgré certaines tentatives, toutes avortées, l'artiste est donc dans l'impossibilité de transcrire les faits divers, alors même que le criminel devient de plus en plus fascinant aux yeux des contemporains et gagne une place visible dans la société, rendu d'autant plus grande par les têtes guillotonnées rendues éternelles par les moulages phrénologiques. La tête du guillotiné, nouveauté macabre grâce à l'invention révolutionnaire, crée le besoin de sa représentation au même titre qu'une découverte scientifique. Au-delà du Mal et de la mort, c'est donc par l'intermédiaire de l'étrangeté qu'il faut examiner la position des artistes au début du siècle. Seuls les genres en pleine expansion et moins dignes d'être défendus par la critique et les théoriciens permettent d'expérimenter avec la nature morte, le portrait ou la scène de genre. Ces genres donnent l'occasion au peintre de traiter le criminel comme une démonstration spectaculaire, sans doute sensualiste et horrifique, pouvant instruire à l'instar des tableaux de Becdelièvre ou de Géricault. Ils perdent le caractère moral et grandiose, nécessité par la peinture d'histoire mais atteignent une force intimiste et une matérialité inédites dans la conception même du crime et du criminel.

Fig. 8  
Anonyme [ici attribué à François-Gabriel de Becdelièvre], *Tête du parricide Lamouroux*, vers 1825, huile sur toile, Clermont-Ferrand, musée Roger-Quilliot.

