



# Conversations étudiantes.

**musée fabre**  
montpellier agglomération



© musée Fabre de Montpellier Agglomération, d'après un cliché F. Jaulmes © ADAGP Paris 2013



ARTS, LETTRES, LANGUES,  
SCIENCES HUMAINES ET  
SOCIALES  
**UNIVERSITÉ  
PAUL-VALÉRY  
MONTPELLIER 3**

# Un tour dans l'exposition

*François-André VINCENT, un artiste entre  
Fragonard et David*

Dans la perspective de faire dialoguer différents points de vue sur la peinture, le musée Fabre et l'Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge classique et les Lumières (IRCL, UMR 5186 du CNRS et de l'université Paul Valéry–Montpellier 3), proposent de coordonner un projet participatif à destination du monde étudiant.

Les tableaux sont riches et offrent une multitude de pistes à explorer.

La consigne donnée aux étudiants était:

« A partir de votre discipline de spécialité, développez une analyse sur un aspect particulier de l'œuvre (objet représenté, thématique dégagée à partir du sujet). »

© musée Fabre de Montpellier Agglomération, d'après un cliché F. Jaulmes © ADAGP Paris 2013



« En juin 2013, des étudiants que j'accompagnais au musée Fabre sont ressortis enthousiasmés par le parcours « mythologie classique » que nous avons construit avec l'équipe du service des publics du musée. Certains franchissaient pour la première fois le seuil d'un musée. Aucun n'était spécialiste d'histoire de l'art ; tous, depuis leurs spécialités respectives (encore naissantes pour certains) avaient des réflexions très pertinentes sur les tableaux qu'ils avaient découverts. C'est un peu là, dans ces échanges déliés, sympathiques et stimulants, qu'est née l'initiative participative Conversations étudiantes, à laquelle certains d'entre eux ont ensuite participé avec enthousiasme.

L'engagement d'un spectateur avec un tableau est analogue à celui du spectateur face à une mise en scène. Voir suppose recevoir, s'ouvrir à l'œuvre et à ce que son auteur y livre de lui-même et de ses partis pris artistiques ; voir suppose aussi se livrer, partager ce qui est en soi, aux niveaux affectif, esthétique, culturel, intellectuel, scientifique. L'art, le théâtre, abolissent les hiérarchies : nul besoin d'être un spécialiste pour apporter sa contribution individuelle à la réception collective d'une œuvre.

Et c'est par le théâtre que certains étudiants ont choisi d'aborder les tableaux qui leur ont été proposés ; d'autres les ont approchés par l'histoire, le droit, des questions sociétales comme la place des femmes. Leurs textes reflètent des regards croisés empreints de jeunesse, de dynamisme, d'idéaux, de partis pris, de questionnements.

Je voudrais les remercier pour ce qu'ils partagent là avec nous – et remercier leurs enseignants, des universités Montpellier 1 et 3, qui ont relayé auprès d'eux l'invitation à participer à ce beau projet et qui ont suivi leurs travaux. Accompagner ce projet fut un réel plaisir. »

Janice Valls-Russell,  
Institut de recherche sur la Renaissance,  
l'âge classique et les Lumières  
(IRCL-UMR5186 du CNRS et de l'université Montpellier 3)

**François-André VINCENT**

***Vincent, Alcibiade recevant les leçons de Socrate,***  
**1776**

« Étudiante en Master Recherche Anglais, spécialisée dans le théâtre de Shakespeare, je me suis intéressée à ce tableau car je suis fascinée par la dialectique de l'être et du paraître, que l'on retrouve notamment dans Hamlet, de Shakespeare. Le tableau et la pièce n'ont pourtant pas le même point de vue à ce sujet... »



### **Hamlet ou la leçon de Shakespeare au spectateur : trouver la vérité dans l'illusion théâtrale**

Dis-moi comment tu te tiens et je te dirai qui tu es... cet adage peut s'appliquer à ce tableau dans lequel on découvre Alcibiade, debout, faisant face à Socrate. Elevant son doigt d'un geste didactique, ce dernier est l'orateur délivrant un cours à son élève quelque peu impudent vu son allure désinvolte. Pourquoi ce manque de déférence de la part d'Alcibiade envers le grand philosophe ? Peut-être s'agit-il de la première rencontre entre les deux hommes. On se souvient du *Banquet* de Platon, dans lequel Alcibiade explique sa première impression de Socrate en utilisant la métaphore des silènes – ces boîtes à l'apparence hideuse mais qui contenaient de délicats parfums. Alcibiade admet alors s'être trompé sur Socrate, le jugeant de prime abord comme indigne d'intérêt en se laissant piéger par l'apparence. Cette vision négative de l'illusion vue comme dangereuse et éloignant de la vérité apparaît comme un leitmotiv chez Platon – qu'il reprend d'ailleurs dans la fameuse allégorie de la caverne.

Cette dialectique de l'être et du paraître est également au cœur d'une des pièces phares de Shakespeare : *Hamlet* est en effet une tragédie de l'illusion et de l'incertitude. Tout au long de la pièce, Hamlet doute quant aux réelles intentions et à la véritable identité du fantôme se présentant comme son père et demandant vengeance pour son meurtre. L'oncle d'Hamlet, Claudius, est expert dans l'art de l'hypocrisie, prétendant regretter la mort de son frère et allant jusqu'à duper Hamlet. La responsabilité de Gertrude dans le meurtre de son mari n'est pas claire et Hamlet ne peut réellement se prononcer sur la mauvaise foi possible de sa mère. On voit bien que le paraître est dangereux et qu'il a des conséquences terribles : la folie simulée d'Hamlet entraîne la mort de Polonius, qui pousse sa fille Ophélie au suicide.

Si chez Platon, l'illusion est présentée comme uniquement une déformation de la vérité, elle apparaît comme paradoxale chez Shakespeare – presque comme le *pharmakon* de la pièce, à la fois le poison et le remède. En effet, c'est grâce à l'illusion qu'Hamlet se rapproche de la vérité : il met en scène une pièce dans la pièce – la Souricière – pour rejouer le meurtre de son père et révéler la culpabilité de Claudius. Si l'une des leçons de Socrate à Alcibiade dans le *Banquet* est de ne pas faire confiance à l'apparence, celle de Shakespeare serait au contraire de chercher la vérité dans l'illusion... du théâtre.

**Nora GALLAND**

**VINCENT François-André,  
Bélisaire, réduit à la mendicité,  
secouru par un officier des troupes de Justinien,  
1776**

Actuellement en master de Lettres Modernes, j'ai la chance d'avoir étudié la littérature comparée qui propose notamment d'analyser un motif ou un thème dans différentes traditions littéraires. C'est avec ce regard et cette perspective que j'ai choisi d'aborder le tableau de François-André Vincent. L'intérêt était principalement d'éclairer la figure de Bélisaire à la lumière d'une œuvre picturale et d'une œuvre littéraire du XVIIIe siècle, à savoir le *Bélisaire de Marmontel*.



Bélisaire, un général byzantin officiant sous l'empereur Justinien, est connu pour ses faits d'armes et ses victoires contre les Perses, les Vandales ou encore les Goths. Mais son histoire est aussi celle d'un désaveu : celui de Justinien qui, prêtant foi à une accusation liant Bélisaire à une conjuration, le retire de ses fonctions et l'emprisonne. Ce revers de fortune du triomphe au cachot, a inspiré les peintres et les écrivains qui transformèrent Bélisaire en vieillard mendiant rendu aveugle par les sbires du pouvoir à la suite de sa libération favorisée par la ferveur populaire. C'est l'image que véhicule le tableau de François-André Vincent.

Cependant, en 1767, Jean-François Marmontel publie *Bélisaire*, un roman didactique où le général se voit attribuer la place de Mentor dans les *Aventures de Télémaque* de Fénelon. Âgé, aveugle et tout juste libéré de prison, il rejoint sa famille où Justinien, alerté par le jeune Tibère de la sagesse du vieil homme, lui rend visite *incognito* chaque jour pour profiter de ses enseignements à l'usage des souverains. L'émotion vibrante d'une scène de reconnaissance finale marque l'état de contrition sincère de l'empereur pour le châtimement immérité infligé à Bélisaire, qui lui pardonne. La publication de ce texte fut l'objet d'une querelle qui intéressa des philosophes de premier plan du XVIIIe siècle, comme Voltaire ou Diderot. En effet, les développements du chapitre XV ont été lus par la Sorbonne comme des attaques contre la religion.

Dans le *Bélisaire* de Marmontel, le rapport hiérarchique avec Justinien s'inverse : le général devient le maître qu'on presse d'enseigner. Cet état de fait ne va pas sans évoquer le personnage de Diogène dont la pauvreté, source de sagesse, illumina Alexandre le Grand. Le texte s'inscrit dès lors dans la tradition du genre des *Miroirs du Prince*, bien plus ancien (puisqu'il émerge au Moyen-Âge).

La tradition picturale éclaire le mythe historique de Bélisaire sous un autre jour. La plupart des représentations, qu'elles soient contemporaines à la publication de l'ouvrage de Marmontel (Jollain, 1767), ou postérieures, avec David (1781) ou Marchais (1793), dépeignent le général vieux et aveugle en train de mendier avec l'enfant qui le guide. Bélisaire est montré en situation d'infériorité par rapport au pouvoir de Justinien, souvent figuré par la présence passive d'un officier. L'originalité de Vincent consiste peut-être dans le fait que ce soit précisément un officier qui s'acquitte de donner l'aumône, ce qui suggère un état intermédiaire entre le Bélisaire mendiant et méprisé des troupes de Justinien et le Bélisaire érigé en conseiller sage par Marmontel.

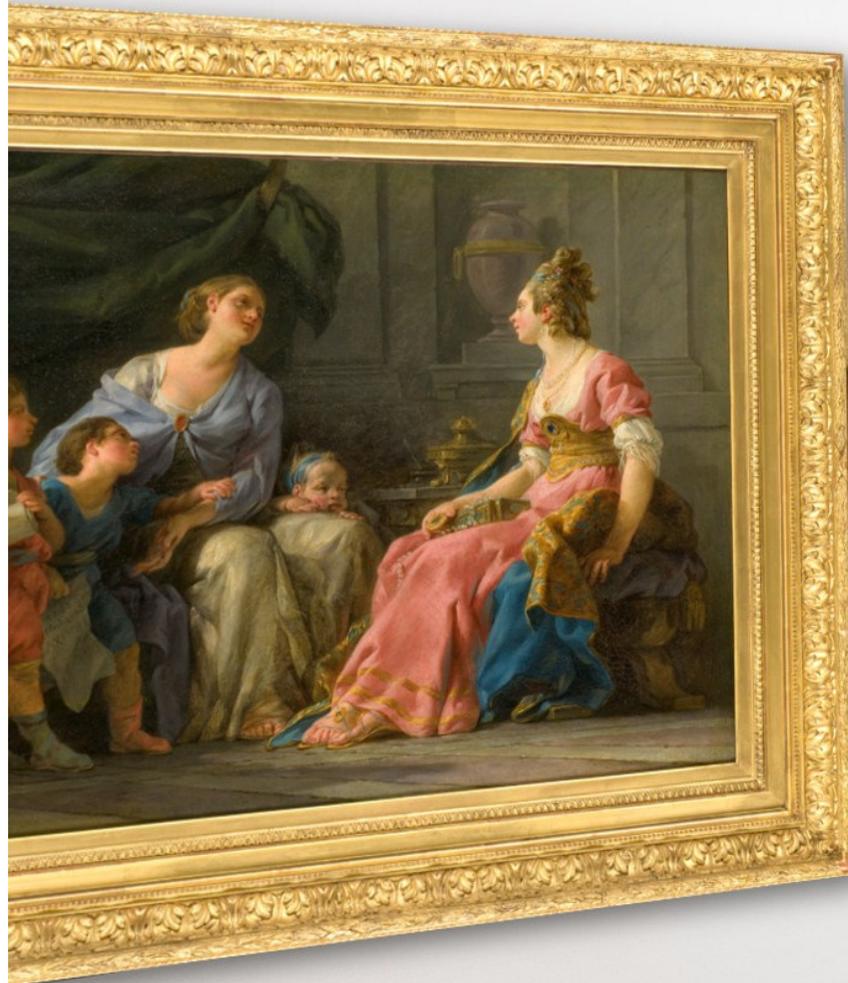
**VINCENT François-André,  
Bélisaire, réduit à la mendicité,  
secouru par un officier des troupes de Justinien,  
1776**

*Vincent Godin-Filion est un doctorant québécois en lettres à l'Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR) en cotutelle auprès de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, sous la direction de Marc André Bernier (Chaire de recherche en rhétorique du Canada - UQTR) et de Maria Susana*

*Seguin (IRCL - UM3). Spécialisé dans la littérature française du XVIIIe siècle, ses recherches se concentrent autour de la question du désenchantement et du réenchantement, dont son intérêt pour Bélisaire : scandale aux frontières du politique, du philosophique et du religieux, l'affaire Bélisaire suscite des débats forts révélateurs du désenchantement des Lumières.*

L'histoire de Bélisaire connaît une faveur considérable au XVIIIe siècle, tant dans les milieux artistiques que littéraires. Vincent l'illustre en 1776, mais elle inspire aussi d'autres grands peintres tels que Durameau (1775) avant lui et David (1780) par la suite ; en 1836, Donizetti en tire un opéra. À l'origine de cet engouement, il y a un roman : en 1767, l'encyclopédiste Jean-François Marmontel publie *Bélisaire*, un conte moral immortalisé par le scandale que suscite sa condamnation par la Sorbonne. Dans le sillage de l'affaire Calas et Sirven, la censure de *Bélisaire* donne lieu, entre les philosophes et les autorités religieuses, à une polémique qui, en embrasant l'opinion, demeure l'une des figures emblématiques du combat que mènent les Lumières contre les pouvoirs arbitraires. Général byzantin sous l'empereur Justinien, Bélisaire est victime de la jalousie de son souverain qui, envieux de sa gloire, le condamne à être aveuglé, puis jeté à la rue. Du moins, voilà ce que la légende en dit. En s'inspirant du personnage historique autant que du mythe, Marmontel fait de Bélisaire un personnage tenant à la fois du héros et du martyr, son destin malheureux appelant la compassion, certes, mais aussi l'indignation face aux abus des souverains. Dans le chapitre XV du roman, Bélisaire prononce ces paroles qui seront jugées scandaleuses par les autorités religieuses : « Mais si la violence et la cruauté lui mettent la flamme et le fer à la main, si les Princes qui la professent, faisaient de ce monde un enfer, tourmentent, au nom d'un Dieu de paix, ceux qu'ils devraient aimer et plaindre, on croira de deux choses l'une, ou que leur religion est barbare comme eux, ou qu'ils ne sont pas dignes d'elle. » La querelle entre Marmontel et la Sorbonne éclate précisément en raison de cet appel à la tolérance civile. Jugée hérétique, l'oeuvre de Marmontel est interdite - ce qui lui vaudra, ironiquement, une publicité appréciable ! Voltaire vole au secours de Marmontel et publie *L'Ingénu* quelques mois plus tard, dans lequel il poursuit le combat pour la tolérance et reprend cette réflexion tirée de *Bélisaire* : « La vérité luit de sa propre lumière ; et on n'éclaire pas les esprits avec la flamme des bûchers. » Dans sa correspondance avec Riballier, syndic de la faculté de théologie de la Sorbonne, Marmontel se défend en insistant sur les visées morales de son *Bélisaire* : « Ce que j'ai voulu rendre odieux, c'est l'atrocité de l'erreur qui damne les infidèles de bonne foi qui ont suivi la loi naturelle ; ce que j'ai voulu rendre odieux, c'est l'atrocité des persécutions ; les poignards aiguisés par le fanatisme, les bûchers allumés au nom d'un Dieu de paix. Si c'est là votre christianisme, ce n'est point celui de l'évangile, et je déclare que ce n'est pas le mien... Je prêche l'indulgence aux princes pour les erreurs des hommes. » *Bélisaire*, c'est un cri du coeur, un appel à l'indulgence des puissants, à la tolérance, à la compassion. Nonobstant ses intentions de création réelles ou supposées, le peintre Vincent, en choisissant Bélisaire pour sujet de son tableau, a conféré à son oeuvre une dimension politique qui est lourde de sens pour ces contemporains. Mais le Bélisaire de Marmontel est-il le même que celui de Vincent ?





Un tour dans les collections  
permanentes

Salles 18 à 27

**LAGRENEE l'Aîné, Louis- Jean-  
François,  
Alexandre consulte l'oracle d'Apollon,  
1789**

*Je suis étudiante en master d'égyptologie, historienne de formation et passionnée des Arts, et ce tableau, présentant un thème de l'Antiquité, a attiré mon attention. En effet, l'oracle de Delphes était un élément central de la culture grecque, aussi fascinant que mystérieux, devant lequel se présente un des plus grands conquérants de l'histoire, couronné pharaon à Memphis.*

Le sanctuaire de Delphes, cité de Phocide en Grèce appelée alors *omphalos*, le « nombril du monde », était extrêmement connu pour son oracle d'Apollon (nommé Apollon Pythien, du fait du serpent Python qu'il aurait abattu, prenant ainsi sa place comme oracle), du VII<sup>e</sup> siècle au II<sup>e</sup> siècle avant notre ère. Les habitants de Grèce venaient interroger l'oracle pour des questions de la vie quotidienne (santé, récolte...), pour eux-mêmes ou en représentation d'une communauté qui les envoyait. Il aidait aussi la cité à se débarrasser d'un mal, et jouait un rôle politique et juridique très important, décidant des lois et garantissant la Constitution. Toute la vie culturelle et religieuse de la cité tournait autour de ses décisions. L'oracle de Delphes était auparavant appelé oracle de la Terre, Gâ. Un berger l'aurait découvert par un trou dans le sol qui provoquait des phénomènes étranges. Il aurait aussi été celui de Poséidon et même de certaines déesses, avant qu'Apollon n'en soit le dieu définitif.

Deux prêtres élus, des prophètes du sanctuaire, et les *hosioi* (personnes assistant le prophète), s'occupaient du culte, de la statue, des rites et du bon déroulement de l'oracle. La Pythie, jeune fille pure choisie dans le peuple, était l'intermédiaire entre le dieu et le consultant. Elle transmettait l'oracle, c'est à dire la parole du dieu, par une sorte de transe. Les consultations avaient lieu une fois par an, vers février-mars, puis tous les mois (neuf consultations sur douze se faisaient en présence du dieu), suivant des rites précis, et seulement durant les jours dits fastes.

Certains objets caractéristiques d'une séance oraculaire sont présents dans le tableau : le trépied servant pour les offrandes (près d'Alexandre), et la cruche ainsi que le calice (dans le coin droit en bas) par lesquels la Pythie pouvait boire l'eau sacrée de Cassotis, afin de prédire l'oracle. Alexandre se serait rendu au sanctuaire d'Apollon vers 330 avant notre ère, afin de le consulter avant de partir en expédition en Asie. Il y est allé un jour néfaste et a forcé la Pythie à lui donner tout de même l'oracle. Elle aurait dit alors : « Tu es invincible, mon fils ! ». Ce passage semble être représenté dans le tableau. Alexandre est avec la Pythie qu'il tient par le poignet, au lieu où l'oracle est réalisé, c'est-à-dire dans le temple de Delphes, devant la statue d'Apollon, dans une fosse oraculaire appelée *adyton*.



**LAGRENEE l'Aîné, Louis- Jean-  
François,  
Alexandre consulte l'oracle d'Apollon,  
1789**

*Étant étudiante en deuxième année de Master d'Anglais et passionnée par William Shakespeare, j'aborde le tableau et le texte shakespearien depuis une perspective d'angliciste. J'ai choisi de m'intéresser à cette œuvre en particulier car sa thématique de la prédiction fait écho avec plusieurs pièces de Shakespeare, notamment Le Conte d'hiver.*

À la Renaissance, nous pouvons voir apparaître un regain d'intérêt pour l'Antiquité, les mythes gréco-romains et pour le thème de la prédiction. Celui-ci est mis en lumière dans plusieurs œuvres de William Shakespeare, auteur emblématique de cette période, dont *Le Conte d'hiver* (*The Winter's Tale*). Dans cette pièce, comme dans le tableau de Lagrenée l'Aîné, la prédiction se présente sous la forme de l'oracle d'Apollon.

Leontes, roi de Sicile, pensant que sa femme, Hermione le trompe avec son ami d'enfance, Polixène, décide de consulter l'oracle d'Apollon à Delphes pour connaître la vérité sur cette prétendue liaison. Il y envoie deux de ses hommes, Cleomenes et Dion, qui à leur retour restituent oralement les paroles de l'oracle: Hermione est coupable d'adultère et doit être jugée. Cette dernière clame tout de même son innocence et demande à ce que l'oracle soit lu en public. Il révèle son innocence. Toutefois, la reine, calomniée, apparaît comme décédée suite à la mort de son fils.

Un certain mystère autour du message de l'oracle émane de cette forme de prédiction. En effet, dans *Le Conte d'hiver*, un discours erroné est rapporté: la vérité est transformée pour être cachée.

Mais malgré les mensonges au sujet du message de l'oracle, la vérité énoncée par Apollon se vérifie, bien des années plus tard. En effet, Pauline révèle qu'il existe une statue d'Hermione, qui prend vie à la fin de la pièce. Cette statue fait écho à celle d'Apollon, ce qui contribue à faire connaître la vérité, permettant à Hermione d'être ainsi lavée de tout soupçon dans une mise en scène qui rappelle le tableau de Lagrenée l'Aîné, lui-même mis en scène et chargé d'un fort impact dramatique.

Si l'on observe le tableau à la lumière de la pièce de Shakespeare, nous pouvons constater un certain parallèle entre la statue d'Hermione dans la pièce et Apollon et noter la théâtralité qui se dégage de cette œuvre picturale. De plus, les mouvements des personnages de l'œuvre de Lagrenée l'Aîné et l'agitation qui s'en dégage rappellent la surprise et la confusion face à la statue d'Hermione qui s'anime et à la vérité qui éclate de sa bouche: en observant le tableau de Lagrenée l'Aîné, on croirait assister à une mise en scène de théâtre.



**Camille COURBIN**

**FABRE François-Xavier ,**  
***Ulysse et Néoptolème enlevant les flèches d'Hercule,***  
**1800**

*Étudiante en Lettres Classiques, je m'intéresse particulièrement à la figure du héros dans la tragédie grecque. Les tourments de Néoptolème sont au cœur du Philoctète de Sophocle et leur manifestation constitue l'acmé de la pièce. J'ai été interpellée par la limpidité avec laquelle Fabre a représenté le point culminant de cette tragédie.*



Dans son tableau *Ulysse et Néoptolème enlevant à Philoctète les flèches d'Hercule* (1800), François-Xavier Fabre centre sa composition sur Néoptolème, partagé entre son devoir militaire envers Ulysse (à gauche), et sa pitié pour Philoctète (à droite).

Alors que les Grecs assiègent Troie depuis dix ans, le devin Hélénos prophétise qu'ils ne pourront pas remporter la victoire sans les armes d'Hercule. Ulysse décide de monter une expédition pour récupérer ces armes. Or c'est Philoctète qui les détient, un guerrier grec qu'Ulysse avait abandonné sur une île déserte dix ans auparavant, à cause des désagréments qu'occasionnait sa grave blessure au pied. Sur les ordres d'Ulysse, Néoptolème gagne la confiance de Philoctète en lui promettant qu'il le ramènera auprès des siens. Trop heureux de l'amitié que lui témoigne Néoptolème, Philoctète lui confie ses armes. Néoptolème a accompli son devoir militaire, et Ulysse le conduit à présent vers le navire.

Mais au moment de repartir, Néoptolème est pris de remords : ce sont ces armes qui ont permis à Philoctète de se nourrir et de survivre pendant ces dix années d'abandon. Hirsute et en haillons, courbé, suppliant, il tend les bras vers Néoptolème et vers son carquois. Néoptolème éprouve alors une profonde compassion, et il a honte de lui voler perfidement ses armes. Il ne peut pas se résoudre à sacrifier ce malheureux pour la victoire grecque, et ne peut pas se laisser entraîner par Ulysse, qui, lui, n'a aucun état d'âme.

Néoptolème est irrésolu : son pied droit suit Ulysse, mais son regard ne peut pas se détacher de Philoctète ; son pied gauche reste en arrière, hésitant. Néoptolème serre le carquois contre lui comme pour s'empêcher lui-même de le rendre. S'il le fait, il échoue dans sa mission et fait perdre la guerre aux siens ; s'il emporte les armes, il trahit Philoctète et l'abandonne à une mort certaine. Néoptolème est déchiré par des obligations contradictoires qui paralysent sa capacité de prendre une décision : « *Hélas, que faire ?* », se lamente-t-il dans le *Philoctète* de Sophocle. Quel que soit son choix, il sera néfaste : c'est un véritable conflit tragique.

Finalement, Néoptolème tranchera le conflit, et choisira de rester intègre en s'opposant à Ulysse, pour se comporter humainement envers ce pauvre hère. Si Philoctète est le héros éponyme de cette tragédie, c'est néanmoins Néoptolème qui est déchiré par le conflit tragique, c'est pourquoi il est un héros tragique remarquable.

**Chloé KAÏMAKIAN**

**FABRE François-Xavier ,  
Ulysse et Néoptolème enlevant les flèches d'Hercule,  
1800**

*L'œuvre choisie et les thèmes abordés dans le texte qui suit ne sont pas directement en lien avec ma spécialité, qui est la Propriété intellectuelle. Cependant, j'ai souhaité prêter une attention particulière à cette scène issue de la mythologie grecque car elle intéresse des notions juridiques qui ont été et qui sont encore au cœur de la construction de nos sociétés. Je vous laisse le découvrir à travers le regard d'une étudiante en droit.*



Pour Sophocle, Philoctète éprouve une haine violente contre Ulysse et les Achéens, ces derniers l'ayant abandonné dix ans plus tôt sur l'île de Lemnos. Hélénos prédit cependant que Troie sera renversée grâce à Philoctète, expert à l'arc, et à ses flèches inévitables, qui avaient appartenu à Hercule. Ulysse et Néoptolème doivent le persuader de lui remettre l'arc et les flèches et l'invitent à les accompagner à Troie. Cette œuvre fait référence à ce passage de la tragédie.

Plus largement, il est fascinant de voir que l'art est une grande source d'information. Parfois, il met en exergue des problématiques qui peuvent se révéler intemporelles. Cette scène permet par exemple de se pencher sur la conception du pouvoir public à l'époque de l'Antiquité, ainsi que sur des notions ayant participé aux réflexions relatives à la construction de l'État et sa légitimité : raison d'État, libertés individuelles.

On peut interpréter l'œuvre comme représentant deux intérêts en confrontation. La liberté de Philoctète est niée au profit d'un intérêt considéré comme supérieur. Il est poussé à rendre les armes d'Hercule afin de sauvegarder l'intérêt du peuple grec et de participer à ses actions militaires. Cet intérêt fait écho au concept de raison d'État.

À l'époque de l'Antiquité, la raison d'État était la norme. Les droits individuels n'étaient pas la préoccupation première. La liberté n'était pas dissociée de l'appartenance à une cité et l'indépendance de cette dernière primait sur celle de l'individu. Ainsi, l'individu était considéré comme indissociable du groupe qui avait pour souci premier de préserver la liberté de la cité, notamment en la défendant.

Avec du recul, on peut se rendre compte que la notion de raison d'État n'a pas la même signification selon l'époque où l'on se situe.

Pour Machiavel, celui qui a l'intention de gouverner doit être prêt à violer la loi de Dieu et d'élire en tant que principe directeur non la raison morale, mais une autre raison, qu'il appelle la raison d'État. A la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, la raison d'État est la connaissance des moyens qui sont susceptibles d'établir, de maintenir et d'agrandir un État. Dans un régime démocratique, la raison d'État est limitée, encadrée. Elle se définit comme un principe, dérogeant au droit commun ou positif, invoqué en vertu de l'intérêt public et de la pérennité de la vie de l'État.

De nos jours, cette notion fait référence à l'état d'urgence et aux circonstances exceptionnelles. Elle permet de se soustraire provisoirement, et dans certaines circonstances, aux normes consacrées et aux libertés individuelles. Aujourd'hui, la raison d'État est devenue l'exception.

**FABRE François-Xavier ,**  
***Ulysse et Néoptolème enlevant les flèches d'Hercule,***  
**1800**

*Étudiant en master d'études anglophones, je me suis spécialisé dans le théâtre de William Shakespeare. Ses œuvres puisent souvent dans la mythologie gréco-romaine, qui m'attire beaucoup, en particulier les œuvres homériques. Dans ce tableau, l'expressivité théâtrale des personnages, et l'émotion qui s'en dégage, m'ont tout de suite plu.*



L'épisode de la Guerre de Troie représenté ici est centré, comme le tableau, sur l'arc et les flèches d'Hercule, attributs légendaires qui, selon une prophétie, sont essentiels à la victoire des Grecs. Tout comme pour Néoptolème, le fils d'Achille, des héros grecs partent les retrouver pour les ramener devant Troie. L'association faite entre le jeune guerrier, au centre, et les armes divines dans ses bras, est ici le principal sujet du tableau. Les trois personnages sont des héros grecs de l'*Iliade* : Néoptolème, initialement absent de l'expédition grecque à Troie, remplace son père Achille sur le champ de bataille, car une prophétie dit que Troie ne tombera que devant un descendant d'Éaque. C'est d'ailleurs Néoptolème qui assassinera Priam, le roi de Troie.

Les attributs d'un dieu sont le meilleur moyen de s'assurer un soutien dans la bataille. Dans *Antoine et Cléopâtre* de William Shakespeare, la veille de la bataille d'Actium, les soldats de l'armée d'Antoine pensent qu'Hercule a quitté leur camp, et perdent avec lui la détermination à vaincre. Le peuple romain ayant adopté le panthéon et la mythologie grecs, il était toujours pour eux de très mauvais augure de perdre un allié sur l'Olympe, surtout un puissant guerrier comme Hercule. Shakespeare traite même d'un épisode de la Guerre de Troie dans *Troilus et Cressida*.

À l'inverse du jeune héros grec, Philoctète, à droite, devait participer à la guerre avant que sa blessure au pied ne le rende inutile sur le champ de bataille. Si les destins de Néoptolème et Philoctète sont jusque-là inversés, Néoptolème comprend la détresse de Philoctète. Ce tableau montre l'hésitation et la compassion de Néoptolème, tandis qu'Ulysse lui prend le bras et l'invite à laisser Philoctète. Le corps des guerriers est déjà tourné vers le navire, mais leur tête, tournée vers Philoctète, indique leurs scrupules à voler, puis abandonner à nouveau un héros malchanceux. Ulysse esquisse un premier pas déterminé vers le navire qu'il pointe du doigt, mais on devine que Néoptolème va demander à ce que Philoctète les accompagne. Ce dernier tend les bras, désespéré, vers l'arc et les flèches d'Hercule, les seules reliques de son amitié avec Hercule. Guéri de sa blessure, Philoctète accompagnera finalement Ulysse et Néoptolème jusqu'à Troie, où il participera à la guerre jusqu'à son issue, et sera avec eux parmi les guerriers grecs cachés dans le cheval de Troie.

**Guillaume FOULQUIÉ**

**SUVEE Joseph Benoît,**  
***Enée dans l'embrasement de Troie,***  
**1784– 1785**

*Le choix de ce tableau de Joseph Benoît Suvée est dû à mon goût pour la mythologie et la Grèce Antique. La figure d'Énée m'a semblée très intéressante étant donné que mon domaine d'étude est la mythologie dans la littérature anglaise, plus particulièrement chez William Shakespeare.*

Joseph Benoît Suvée (1743-1807), peintre belge du XVIIIe siècle peint une scène de la guerre de Troie faisant apparaître Énée. Énée est un personnage littéraire, héros de la guerre de Troie. Il est le fils du mortel Anchise et de la déesse Aphrodite. Dans l'histoire de la guerre de Troie, Énée est un illustre guerrier et principal défenseur des Dardiens. Au moment du siège de la cité, il s'enfuit en portant son père, Anchise sur son dos, accompagné de son fils Ascagne.

Sur la toile, on peut voir Énée qui veut se dégager de l'étreinte de son fils Ascagne et de sa première femme, Créüse, qui tentent de l'empêcher de retourner au combat. Énée, le bras levé comme pour repousser sa femme, est peint dans son attirail de soldat, avec casque et bouclier. Il est la figure même du héros antique. À ses pieds, sa femme et son fils adoptent une attitude suppliante. En arrière-plan l'incendie de la cité provoque la panique dans la foule troyenne. Derrière, à droite, les soldats ont une posture dynamique ; on imagine qu'ils retournent au combat, d'où l'attitude d'Énée qui semble vouloir les rejoindre. En haut des escaliers se trouve sûrement Anchise en toge, à la barbe blanche. Il tient dans ses bras une statuette qui représente les pénates (même si casquée et armée de lance, elle fait aussi songer à la déesse de la guerre, Athéna). Les couleurs ocre du tableau prolongent la lueur des flammes à l'arrière-plan, baignant le tableau dans une atmosphère prémonitoire de la destruction imminente et terrible de Troie.

Énée apparaît d'abord chez Homère dans l'*Iliade* et il est ensuite repris par de nombreux auteurs tels qu'Hésiode, Ovide, et surtout, Virgile, qui lui consacra un poème épique, l'*Énéide*. Le personnage d'Énée traverse le Moyen-Âge et inspire aussi des auteurs de la Renaissance européenne. C'est ainsi qu'on le retrouve dans le *Troilus et Cressida* de William Shakespeare (1602).

Selon François Pierre Guillaume Guizot, Shakespeare « semble avoir voulu donner un double sens » à sa pièce. La représentation d'Énée par Suvée suivrait cette logique dans le sens où le héros, qui est sensé s'enfuir, adopte une attitude contraire, en voulant retourner au combat.

Alors qu'Énée est souvent représenté en fuite, Anchise sur les épaules, comme sur la toile de Carle Van Loo *Énée portant son père Anchise* (1729), ce tableau diffère et rappelle l'ambivalence d'autres interprétations littéraires de cette histoire.



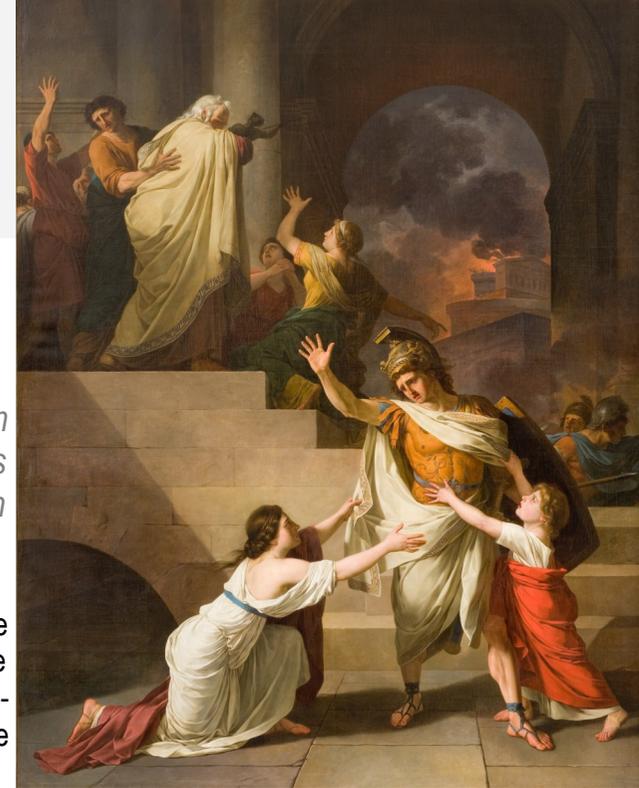
**SUVÉE Joseph Benoît,  
Énée dans l'embrasement de Troie,  
1784– 1785**

*J'ai choisi de commenter le tableau de Joseph Benoît Suvée, Énée dans l'embrasement de Troie, en raison d'un intérêt durable pour l'Énéide, l'œuvre qui m'a initié à la littérature antique. De plus, mon cursus en Lettres m'a fait découvrir des textes de différentes périodes qui retraitent la matière troyenne et m'ont aidé à mettre en perspective cette peinture.*

Si la guerre de Troie est l'un des mythes fondateurs de la civilisation gréco-romaine, il n'a cependant jamais cessé d'être convoqué dans les arts européens. Repris dans la société chevaleresque médiévale aussi bien que dans la monarchie absolue de Louis XIV, ces thèmes antiques ont trouvé un nouvel intérêt aux yeux d'artistes de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, stimulés par la découverte des ruines de Pompéi et d'Herculanum et voulant s'éloigner d'une esthétique rococo, formant ce qu'on a plus tard appelé le néoclassicisme.

Dans ce tableau, Suvée s'inscrit dans cette longue tradition en choisissant de se placer du point de vue d'Énée, héros troyen qui, dans l'*Énéide*, la célèbre épopée latine de Virgile, est un fondateur de la civilisation romaine. Le héros est au cœur d'une scène de panique. Comme Suvée le figure en arrière-plan, la ville de Troie est en effet détruite et incendiée par les Grecs, qui y ont pénétré grâce à la ruse d'Ulysse. Le palais de Priam est attaqué, les combats s'enchaînent, l'horreur s'empare des Troyens : les visages des personnages se trouvant sur l'escalier expriment crainte et désespoir.

Toutefois, Suvée représente une scène qui fait l'objet de plusieurs variantes, sans reprendre celle de Virgile. Dans l'*Énéide*, Énée, après s'être réfugié près d'un temple de Cérès avec son père Anchise et son fils Ascagne, retourne dans sa demeure occupée par des soldats grecs pour aller chercher sa femme Créüse. Mais celle-ci est défunte ; son fantôme apparaît, pour encourager Énée à quitter les lieux et à suivre son destin, le menant à son installation dans le Latium et à la fondation de Rome. Dans cette peinture, le mythe met en avant un autre dilemme : retourner au combat au risque d'abandonner sa famille, ou s'enfuir, sans respecter son devoir, avec les membres de sa famille ayant survécu au massacre, comme l'implorant son épouse défunte et son fils. L'alternative est renforcée par la direction du regard d'Énée, tourné avec émotion sur les yeux de sa femme en pleurs, et qui s'oppose à celle de sa main droite, levée, au centre du tableau, vers les combats où son devoir se situe. Cette actualisation du mythe sert ainsi un questionnement moral majeur en cette fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : le devoir de fidélité envers sa patrie ou envers sa famille.



**Clément CHATEAU**

**LAGRENEE Le Jeune, Jean-Jacques,  
Le fermeté de Jubellus Tauréa,  
1779**

*Ce tableau a tout de suite attiré mon attention. C'est non pas la violence qui s'en dégage, mais davantage la tension et la confusion esquissées par l'auteur qui m'ont intrigué. Qui plus est, je trouvais intéressant de rapprocher la notion de Droit, au sens large du terme, à cet acte insensé de Jubellus, mais néanmoins empli de conviction.*

Dans cette œuvre, Jean-Jacques Lagrenée met la lumière au centre de son tableau sur une violence saisissante et une confusion certaine. Comment observer, et réfléchir à cette création d'un point de vue juridique ?

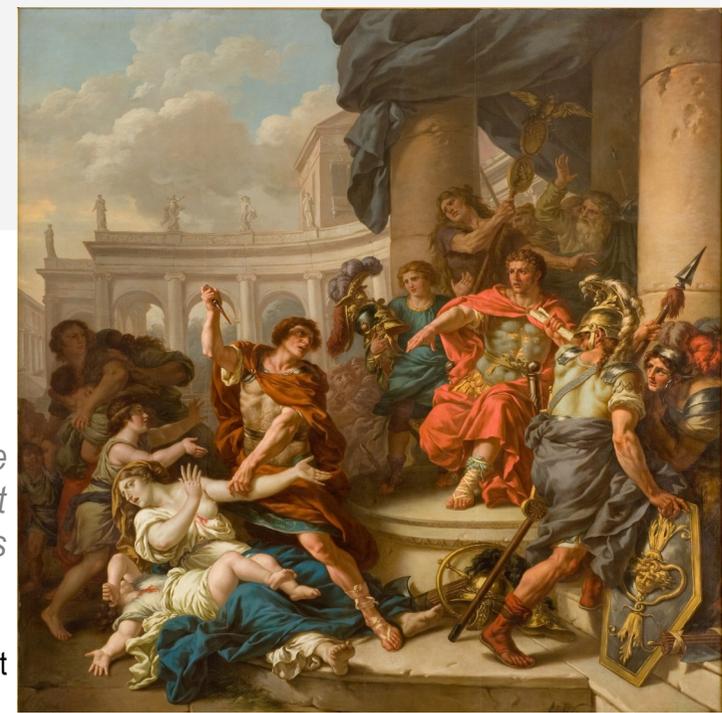
Tableau datant de 1779, un parallèle historique entre cette époque pré-révolutionnaire et la tension qui se dégage de Jubellus devant le Sénat Romain semble nécessaire.

Cette peinture commandée par Louis XVI à Monsieur Lagrenée, décrit le consul Marcus Fulvius Flaccus, stupéfait face à Jubellus Tauréa, qui pour contester l'exécution de certains sénateurs, assassine aux yeux de tous sa femme et son enfant. L'idée de Tauréa était de donner au sénateur un spectacle digne de sa propre cruauté.

L'auteur retranscrit cette pensée en dégageant une impression de panique et de mouvement qui contraste avec le regard déterminé de Tauréa.

Au travers de cette violence, le parallèle historique peut mettre en avant davantage l'idée de révolte du peuple face à l'exercice du pouvoir. De la sorte cette œuvre de l'esprit semble involontairement faire écho à la révolution française qui débutera dix années après la création du tableau. Lagrenée peint en effet un événement que l'on pourrait qualifier de manifestation face à la répression politique.

Le peintre peut souligner au travers de cet événement les conséquences d'un État autoritaire, voir totalitaire, ou le peuple en est réduit à répondre à la répression par le sang. Comme nous l'avons suggéré précédemment, la folie de Jubellus Tauréa esquissé par Lagrenée, semble davantage renvoyer à un geste politique dans le but de la construction d'un État plus juste.



**Paul AMBROSINO**

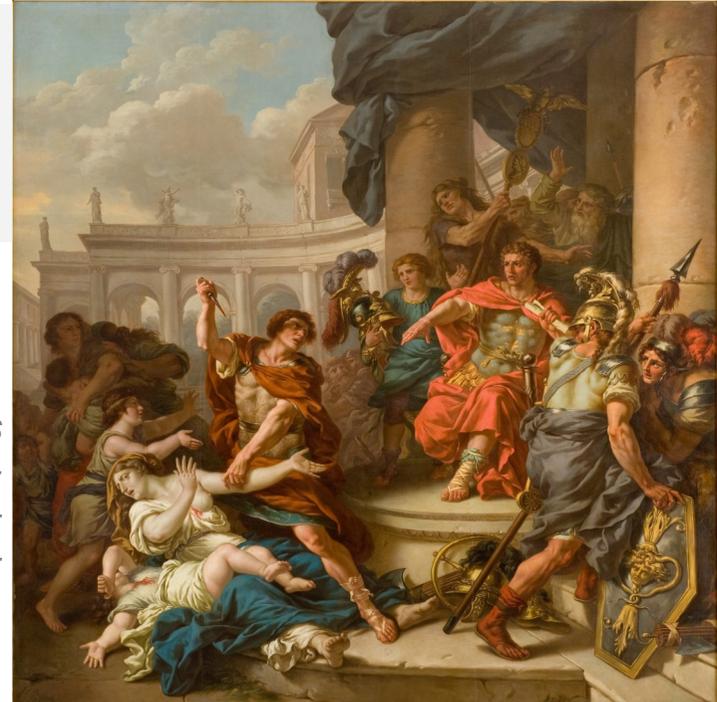
**LAGRENEE Le Jeune, Jean-Jacques,  
Le fermeté de Jubellus Tauréa,  
1779**

*Les Lettres Classiques m'ont amenée à m'intéresser aux modèles de vertus antiques. L'exemplarité dans le suicide en constitue un élément marquant. En effet, en plus des résonances éthiques et philosophiques, le spectaculaire, l'horreur ou la fureur peuvent se mêler à l'acte édifiant et en complexifier la réception. C'est pourquoi je me suis intéressée à la figure de Jubellus Taurea qui traduit ce difficile balancement entre vertu et démesure.*

Les Anciens pensaient l'histoire comme pourvoyeuse d'exemples pour les générations à venir. L'acte édifiant, *exemplum*, pouvait donc traverser les siècles dans une visée moralisatrice et la politique de restauration des valeurs ancestrales initiée par Auguste en accroît la portée. Ainsi, sous Tibère, les *Faits et Dits mémorables* de Valère Maxime rassemblent des *exempla* classés par thème et constituent un tableau de vices et vertus. C'est à partir de tels récits que le XVIII<sup>e</sup> siècle réinvestit les vertus antiques. *Le fermeté de Jubellus Tauréa* de Jean-Jacques Lagrenée de 1779, par exemple, s'inspire d'un épisode des *Faits et Dits mémorables* dans la section traitant du courage.

Lors de la deuxième guerre punique, Capoue, cité de Campanie, trahit Rome pour s'allier à Hannibal. Or, en 211 av. J.-C., elle est prise par les Romains. Tandis que Fulvius Flaccus, général romain, exécute les sénateurs rebelles, une missive lui ordonne de cesser toute répression. C'est alors qu'un Campanien, Jubellus Taurea, l'interpelle. Il l'adjoint de le mettre à mort afin que le général puisse se vanter d'avoir exécuté un homme plus courageux que lui. Fulvius ne le peut pas. Jubellus exécute alors devant lui sa femme et ses enfants et se donne la mort. Ainsi, au lieu de profiter de la clémence du Sénat, il fustige la cruauté de Fulvius et suscite l'admiration par son sacrifice. Pourtant, en raison de sa démesure, la valeur de cet acte peut échapper au lecteur moderne. Fréron, dans l'*Année littéraire* de 1779, assimile d'ailleurs Jubellus à un « farouche assassin » et la toile de Lagrenée Le Jeune semble en appuyer la folie.

En effet, le regard de Jubellus, accentué par la diagonale du tableau, la raideur de sa posture et ses muscles saillants soulignent une détermination furieuse. Les regards convergents des témoins manifestent leur horreur. L'agonie de l'épouse, la pâle clarté et la volupté des corps blessés donnent une tonalité pathétique et suscitent l'indignation. En outre, la posture de Fulvius, tendu vers Jubellus, et les traits de son visage expriment son effroi. Le regard de Jubellus croise le sien dans une attitude de défi, mais il évite également la vue de ses proches poignardés. Cet évitement pourrait souligner sa résolution mais aussi une attitude plus humaine qui l'inciterait à se détourner de la scène. Jubellus se rapprocherait ainsi du héros tragique aristotélien qui, par son caractère nuancé, doit éveiller la pitié en plus de la frayeur. Cette peinture ambiguë s'inscrirait alors dans la tradition antique de l'imitation, où l'écart entre l'œuvre produite et sa source d'inspiration (*variatio*) renouvelle le sujet et favorise l'émulation



**HALLE Noël ,  
Cornélie, mère des Gracques,  
1779**

*Je suis actuellement en master professionnel métiers du livre et de l'édition. Mon choix s'est porté sur ce tableau pour le sujet représenté et la période de création. En effet, ma période de prédilection est le XVIIIe siècle et je m'intéresse plus particulièrement à la position des femmes dans cette société à domination masculine.*

« Une mère de famille campanienne, que recevait Cornelia, lui montrait ses bijoux qui étaient les plus beaux de cette époque. Cornelia la retint en prolongeant l'entretien jusqu'au retour de ses enfants de l'école.

-Voici, dit-elle, mes bijoux, à moi. »

Valère Maxime, *Faits et dits mémorables*, 4, 4.



Ce tableau de Noël Hallé nous offre une représentation de Cornelia Africana, fille de Scipion l'Africain et héritière des Scipions qui épousa en 176 Tiberius Sempronius Gracchus, figure importante de la scène politique. Elle donna le jour à douze enfants, dont Tiberius, Caius et Sempronia, les trois enfants présents sur le tableau. Lorsque son époux disparut, Cornélie dut s'occuper seule des enfants ; Plutarque dira le plus grand bien d'elle dans sa « Vie de Tiberius Gracchus », où il explique qu'à la mort de Tiberius, Cornélie prit en charge non seulement la maison, mais également les enfants qu'elle éleva avec tendresse et sagesse. En ce qui concerne son rôle de mère, elle éleva ses enfants dans les traditions patriciennes et mit un soin tout particulier dans l'éducation de ses deux fils, dont elle voulait faire de grands hommes, en leur inculquant la rhétorique, la morale et la politique.

À travers l'éducation de ses enfants, Cornélie correspond au modèle féminin du XVIIIe siècle, période où ce tableau a été réalisé. À cette époque, il n'est pas rare que la mère soit chargée d'éduquer les enfants, en particulier dans les familles les moins aisées. Il est, de ce fait, assez paradoxal que l'on ait toujours refusé l'instruction aux femmes, tout en leur confiant la responsabilité de l'éducation des enfants et en critiquant tout de même les limites de celle-ci. L'instruction des enfants passait par la lecture de manuels censés inculquer aux jeunes gens l'art de vivre en société et les valeurs morales et sociales.

La tenue de Cornelia telle qu'elle est représentée indique son appartenance à un certain rang et au patriciat romain mais la sobriété de sa tenue s'oppose à l'opulence de celle de l'autre femme représentée. Comme le rapporte l'anecdote la vraie noblesse revendiquée par Cornelia n'est pas fondée sur l'apparence de la richesse mais sur la transmission de valeurs à ses enfants.

Cornélie reste-t-elle un modèle de la femme idéale du XXIe siècle ? D'après le tableau, elle est la figure même de la mère protectrice par son étroite maternité. D'après son histoire, elle est capable de prendre en charge plusieurs choses à la fois, à savoir la maison, la famille et la vie sociale. Ce qui semble être, aujourd'hui encore, l'image idéalisée d'une mère exemplaire.

**HALLE Noël ,  
Cornélie, mère des Gracques,  
1779**

*Le tableau de Noël Hallé offre une conception de la place des femmes au XVIII<sup>e</sup> siècle qui peut conduire à une lecture intéressante du point de vue littéraire. Travaillant sur le statut et l'implication de la femme au sein de la vie intellectuelle du siècle des Lumières, je pense que ce tableau apporte un éclairage au rôle éducatif et maternel qu'elle a pu endosser dans un cadre patriarcal.*



La figure de Cornélie a été forgée par les écrivains et historiens de l'Antiquité. Plutarque propose une vision tutélaire de Cornélie qui se définit à travers son rôle de femme : fille de Scipion, épouse de Tibérius, puis veuve et enfin mère des Gracques. Toujours présentée par l'intermédiaire de figures masculines, elle s'impose comme le modèle de la femme romaine, portant les vertus de fidélité et de dévouement à sa famille.

Noël Hallé peint une scène rapportée par Valère Maxime : « Une mère de famille campanienne, que recevait Cornélie, mère des Gracques, lui montrait ses bijoux qui étaient les plus beaux de cette époque. Cornélie la retint en prolongeant l'entretien jusqu'au retour de ses enfants de l'école. "Voici, dit-elle, mes bijoux, à moi." ». Hallé représente l'image de la femme vertueuse dont les plus beaux ornements sont ses enfants.

Cornélie reçut une éducation sénatoriale et apprit la littérature, la musique mais aussi la géométrie et la philosophie ; elle se distingue par l'éducation qu'elle porte à ses deux fils. Cette instruction et ses discours en font la maîtresse de l'éloquence dès la Renaissance grâce entre autres à Joachim Du Bellay et l'érigent en première femme de lettres au sens où l'entendaient les Lumières. Elle est également l'ancêtre des salonnières puisqu'elle recevait ses contemporains érudits dans sa maison de campagne. Cornélie devient alors une allégorie des femmes de lettres, la première d'une lignée qui légitime toutes les autres, et ce jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Marie-Anne Barbier exploite cette image dans sa tragédie éponyme et confère à Cornélie un véritable rôle politique qui dépasse ses attributions de mère et d'épouse. À travers ses fils, dont l'orientation politique rejoint les revendications du XVIII<sup>e</sup> siècle, Barbier insiste sur son engagement dans la défense des pauvres et de la liberté en prêtant à Cornélie l'image de *mater patriae*. Paradoxalement, cette autorité est acquise grâce à ce rôle maternel. Cornélie, « la gloire de notre sexe », se définit finalement par son statut de mère qui lui permet d'intervenir dans la vie politique à travers ses fils. Cette réalité sociale du XVIII<sup>e</sup> siècle rejoint l'image de la Cornélie de Hallé. D'ailleurs, Cornélie prodigue son éducation à ses fils mais sa fille est rapidement mariée au jeune Scipion afin d'accomplir son rôle de femme. Dans le tableau, elle est cachée derrière sa mère et ne semble pas revenir de l'école pendant que ses frères sont désignés par Cornélie comme étant sa plus belle parure. Malgré la volonté d'ériger Cornélie en symbole d'un proto-féminisme, on se retrouve face à l'échec de l'émancipation féminine. Cornélie reste encore au XVIII<sup>e</sup> siècle une mère dont le plus honorable don est sa progéniture.

**Clémence DUMON**

**HALLE Noël ,  
Cornélie, mère des Gracques,  
1779**

*Si j'ai choisi d'écrire au sujet du tableau de Noël Hallé, Cornélie, Mères des Gracques, c'est d'abord que sa composition, ses drapés, l'expression des deux femmes m'ont particulièrement plu. En outre, étudiante en lettres modernes, j'avais découvert l'épisode qu'il représente, quelques années auparavant, à l'occasion d'une version latine d'un texte de Maxime Valère. Ce récit avait retenu mon attention.*



Cornélie est la femme romaine exemplaire : veuve chaste et fidèle à la mémoire de son époux, elle refuse de se remarier avec le roi d'Égypte, Ptolémée VI. Plus encore qu'une épouse admirable, c'est une mère aimante, qui consacre sa vie à l'éducation de ses enfants. Cornélie fut élevée dans un environnement qui privilégiait la connaissance. Son père, Scipion l'Africain, protecteur des écrivains, contribua à l'accès de la culture grecque à Rome.

Ici, c'est entourée de ses trois enfants qu'elle est représentée : sa fille est appuyée sur son genou droit, Cornélie pose sa main sur l'épaule de l'un de ces fils et les désigne tous deux de l'autre main. Ils tiennent un *volumen*, signe d'instruction. Modeste, Cornélie est drapée de blanc et de bleu, tandis que la femme face à elle, dans une quasi-symétrie, est très richement ornée. Sur les genoux de celle-ci, non pas une tête d'enfant, mais un coffret ; dans sa main, non pas l'épaule d'un petit garçon, mais un large médaillon. L'or de sa tenue retient la lumière. Pourtant, ce qui attire le regard, ce sont les visages des enfants et celui de Cornélie, s'orientant dans une même diagonale lumineuse. Elle met en valeur leur tête, c'est-à-dire leur esprit. Ce sont eux qui parent leur mère. À l'élégante dame, venue vanter la beauté ses ornements, Cornélie répond : « Les voilà, mes richesses ». Ces enfants, si précieux, élevés dans un esprit de justice par leur mère, ce sont les Gracques, plus tard des tribuns, qui tenteront d'initier des réformes agraires.

En 1703, Marie-Anne Barbier est la première à porter à la scène la lutte des Gracques contre le Sénat romain, dans *Cornélie, mère des Gracques*. Le titre nous laisse entendre l'importance accordée à cette femme, que la dramaturge érige en défenseur des droits du peuple, dans une Rome où règne l'iniquité. Inspirée des Vies de Tibérius et de Caius Gracchus de Plutarque, qui dressaient de cette femme un élogieux portrait, Marie-Anne Barbier n'hésite pas à ajouter encore au mérite de son héroïne. Cornélie incarne la liberté de la condition féminine, grâce à son pouvoir d'agir sur l'Histoire par une droiture morale et une rhétorique admirable, dont témoignent ses lettres. Certaines nous sont parvenues et éveillèrent l'intérêt de philologues, de poètes (citons notamment Joachim Du Bellay), à travers les siècles. Considérée comme modèle par les femmes de l'Antiquité, elle enthousiasme jusqu'aux femmes de l'âge classique.

**GREUZE Jean- Baptiste,  
La gâteaux des rois,  
1774**

*Je suis étudiant au sein du M2 Droit des créations immatérielles de Montpellier. Je suis fasciné par toute forme d'Art, surtout la musique, mais il est vrai que j'admire beaucoup la peinture pour sa capacité à parfois complètement transcender la réalité. J'ai trouvé que le tableau de J.-B. Greuze était particulièrement éloquent sur les thématiques de la transmission et de l'héritage, et j'ai été fasciné par le fait que, sans le savoir, l'artiste avait peut être réussi à dépeindre, à représenter artistiquement, des opérations juridiques aussi complexes.*



Le tableau de Jean-Baptiste Greuze semble être particulièrement propice à une confrontation avec des notions telles que celles de « transmission » et « d'héritage ». D'un point de vue juridique, c'est au sein du droit patrimonial de la famille et plus précisément au cœur du droit des successions que la question de la transmission et de l'héritage est évoquée.

La transmission est perçue comme étant un terme désignant « toute opération par laquelle les droits ou les obligations d'une personne sont transférés à une autre soit par la volonté de l'homme (le testament), soit en vertu de la loi (transmission successorale ab intestat). La transmission peut être réalisée entre vifs ou à cause de mort, à titre onéreux ou à titre gratuit » (Cornu, *Vocabulaire juridique*).

L'héritage, pour sa part, correspond au patrimoine d'une personne envisagé au moment du décès de celle-ci et qui est voué à être transmis aux héritiers.

L'Épiphanie et son traditionnel partage de la galette des rois restent des usages dont la célébration est l'opportunité pour toutes les générations d'une famille de se réunir, de parler des événements présents mais aussi du futur. L'héritage et la transmission font précisément partie des choses que l'on aborde lorsque l'on évoque le futur.

Dans le cadre de l'œuvre de Jean-Baptiste Greuze, on peut imaginer la représentation artistique d'une succession. Par exemple, on pourrait voir au premier plan le Chef de Famille, son visage traduisant le poids relatif mais bien présent des années et exprimant sa préoccupation, son inquiétude quant à l'assurance des ressources de la génération future, à savoir sa descendance, après son décès. Cette descendance est symbolisée sur la toile par la présence de plusieurs enfants autour de la table. C'est cette conception qui fonde les idées de transmission et d'héritage, on souhaite que les descendants, qui sont incarnés par les enfants et les petits enfants, conservent des biens au sein la famille.

La galette des rois pourrait être la représentation du patrimoine du Chef de Famille. S'il vient à décéder, la question de l'attribution de ses biens propres va se poser. Dès lors, la loi va intervenir pour fixer les parts de son patrimoine qui seront attribuées à chaque héritier. Ces fractions patrimoniales pourraient être représentées sur la peinture par les parts de Galette réparties de façon équitable entre les différents enfants et le conjoint survivant, qui occupe une place singulière.

**Geoffrey LABORDE**

**GREUZE Jean- Baptiste,  
La gâteau des rois,  
1774**

*Outre le fait que la peinture de Greuze me semble particulièrement propice au jeu de l'analyse, ce tableau m'a semblé intéressant en ce qu'il permet de mettre en rapport des disciplines et des catégories esthétiques différentes, notamment l'art pictural et l'art théâtral. Travaillant sur le théâtre français et anglais du début du XVIIIe siècle, j'ai été amené à réinvestir des problèmes de théorie dramatique dans une perspective interdisciplinaire.*



« Il y a autant de tableaux réels qu'il y a dans l'action de moments favorables au peintre », écrit Diderot.

Dans la scène du *Gâteau des rois*, huile sur toile peinte en 1774 par Jean-Baptiste Greuze, nous retrouvons tous les ingrédients qui inspirèrent l'auteur du *Fils naturel* et nourrirent cette réflexion sur le drame sérieux.

Moins que la description réaliste d'un milieu social, celui de la petite bourgeoisie du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce qui frappe l'œil en premier est ici l'évocation, presque expressionniste, tant elle exacerbe les traits, des attitudes et des gestes, des êtres et de leurs passions. Que ce soit la figure grave et autoritaire du père ou celle de la tendresse maternelle, ou encore ces visages d'enfants tendus vers ce gâteau chargé tant de promesses gustatives que de symboles religieux, tous les éléments participent d'une mise en scène picturale par laquelle le spectateur est amené à s'identifier à ces personnages, qui par-delà plus de deux siècles, nous semblent encore si familiers. Et si la lumière et la composition du tableau focalisent le regard vers le centre de la scène, sur cette part de galette posée sur une assiette comme une offrande à la gourmandise, Greuze ne délaisse pourtant jamais les menus détails de l'image, les angles morts et les recoins cachés de la composition, qui reflètent l'étoffe du quotidien, ses grandes joies et ses petites souffrances. Ainsi, dans *Le Gâteau des rois*, de la petite fille cachée derrière une chaise et qui jette un regard triste et envieux sur son père.

Par ailleurs, Diderot aime dans la peinture de Greuze sa capacité à représenter l'instant, à fixer dans une temporalité très brève ces moments de grande intensité émotionnelle. Il suffit de regarder le panier de pommes, en bas à droite du tableau, qui vient de tomber, et les fruits qui roulent sûrement encore sur le sol. Ou ce jeune enfant dans les bras de sa mère, qui tient dans les mains un livre dont il vient sans doute de refermer les pages. S'offrent à notre regard des gestes et des expressions comme fossilisées dans le temps et la matière, et dont nous essayons de deviner le sens.

Et nous comprenons alors, en regardant aujourd'hui cette scène du *Gâteau des rois*, l'engouement de Diderot qui lui fit s'exclamer dans son *Salon* de 1763 : « Greuze est mon peintre ».

**Alban DÉLÉRIS**

**DAVID Jacques-Louis,  
Portrait d'Alphonse Leroy,  
vers 1783**

*Étudiante en anglais, je m'intéresse tout particulièrement à l'influence du contexte historique et idéologique dans les œuvres littéraires. Ce portrait peint par Jacques-Louis David m'a paru intéressant car il laisse transparaître la philosophie du siècle des Lumières, à travers le thème de la science (figure du médecin, lampe quinquet), et celui du savoir et de la raison (livre, jeux de lumière).*



Ce portrait réaliste d'Alphonse Leroy (1741-1816) met en scène le médecin, dans son cabinet, s'appêtant à étudier une œuvre du physicien grec Hippocrate (460-370 avant Jésus-Christ), qui est aujourd'hui encore considéré comme le père de la médecine. La nature même de cette peinture, le portrait, semble indiquer que la personne représentée était d'une certaine importance. Cette idée peut être confirmée par les couleurs utilisées par l'artiste : les couleurs chaudes des vêtements (orange, rouge, jaune) contrastent avec le fond brun dans le but de mettre en avant le personnage. Il s'avère qu'Alphonse Leroy était l'un des plus éminents médecins de Paris qui s'intéressait à la gynécologie, comme l'atteste ce portrait où le livre au premier plan n'est autre que le *Morbi Mulierum* d'Hippocrate, c'est à dire une étude des maladies contractées par les femmes. Il consacrait également une partie de son temps à l'élaboration de produits pharmaceutiques dans le but de guérir les maux de son époque. Même si Leroy semble porter son regard vers le peintre, une observation plus attentive permet de remarquer que ses yeux sont légèrement orientés vers le haut, comme si le docteur était déjà en train de réfléchir au contenu du livre qu'il avait peut-être déjà lu.

Ce tableau peut être vu comme représentatif du mouvement des Lumières. Ce courant philosophique, atteignant son apogée à la fin du XVIIIe siècle, consistait à diffuser un savoir afin d'endiguer l'ignorance qui était alors incarnée par l'obscurité. Ce portrait met en scène un savant, un docteur, mot dont l'étymologie désigne l'influence du personnage en tant que propagateur d'un savoir. En effet, « docteur, » prend racine dans le nom latin *doctor*, « enseignant, maître », et le verbe *docere*, « enseigner ». Il est d'autant plus intéressant de remarquer que ce médecin puise son savoir dans une œuvre d'Hippocrate afin d'assimiler les connaissances des anciens, pour ensuite alimenter les réflexions lors des échanges qui avaient lieu pendant les réunions de la Société royale de médecine, créée en 1776.

La forte luminosité qui se dégage de la lampe quinquet peut incarner l'illumination qu'apporte le savoir, la lampe éclairant visiblement le visage d'Alphonse Leroy et son manuscrit. Cette innovation technologique assez récente en 1783 fournissait autant de lumière que douze bougies réunies. Cet objet, qui occupe une place considérable dans la partie gauche du tableau, peut représenter un témoignage de la modernité apportée par les sciences du XVIIIe siècle.

**DAVID Jacques-Louis,  
Portrait d'Alphonse Leroy,  
vers 1783**

*J'ai choisi de commenter le portrait d'Alphonse Leroy car, bien que je me sois spécialisée dans le domaine du droit de la propriété intellectuelle, l'histoire et le droit de la médecine m'ont toujours beaucoup intéressée. Explication simple, mais véridique !*



Si pour nos sociétés occidentales la santé apparaît bien souvent comme un dû et le médecin « punissable » à défaut de « bien soigner », elle fut pour longtemps le fruit du hasard. La maladie était une fatalité contre laquelle le médecin (rémunéré) pouvait peu, et la loi ne lui en tenait pas souvent rigueur. Mais remontons le temps. Il serait faux d'affirmer que le médecin fut, pour des millénaires, irresponsable. Les dispositions du code d'Hammourabi (environs 1750 av. J-C.) punissaient le médecin pour faute professionnelle s'il éborgnait par maladresse « son patient lors de la cure d'un abcès du sac lacrymal ». On lui coupait les mains. En Angleterre, dans l'arrêt Stratton versus Swolan en 1373, on déclare « non coupable le médecin infligeant des blessures à son patient s'il n'a pas l'intention de commettre un acte criminel ».

Qu'en est-il en France ? Le Parlement de Paris, le 26 juin 1696, affirme solennellement l'irresponsabilité juridique du médecin. Le Parlement le sait bien, la fiabilité et l'exactitude de leurs connaissances sont quasi inexistantes. Au mieux considère-t-on la médecine comme un art. Le peuple le sait aussi, et ne se prive pas d'en rire jaune (on pense au « Médecin malgré lui » de Molière) – à défaut d'en mourir. Mais à la fin du XVIIIe siècle, les connaissances dans le domaine médical et du corps humain commencent à se préciser. Alphonse Leroy, spécialisé dans ce qu'il appelle « les maladies de l'enfance et des femmes », est représenté ici derrière son bureau, une plume à la main, comme pour asseoir ses connaissances grandissantes. Il fut le premier à pratiquer la symphyséotomie pubienne, une opération chirurgicale facilitant l'accouchement, sous la direction de son inventeur Jean-René Sigault en 1777.

C'est enfin au XIXe siècle que la médecine fait ses preuves, acquiert ses lettres de noblesse, et prend le rang de science. C'est d'ailleurs précisément ce passage au rang de science qui entraînera la revendication d'une bonne santé pour tous et qui, juridiquement, se traduira par le « droit à » la santé. Devenu scientifique, le médecin ne peut plus se tromper. Il doit soigner au vu des données acquises de la science, faute de quoi il engage sa responsabilité juridique. C'est ce que déclare pour la première fois en France la 1ere Chambre civile de la Cour de Cassation, le 18 juin 1835, dans le domaine de la médecine privée. Puis, en 1948, le droit d'accès à la santé est érigé au rang de Droit de l'Homme, à l'article 25 de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme.

**Sofia CARMENI**

**DAVID Jacques-Louis,**  
**Académie dite « Hector »,**  
**1778**

*Étudiant en lettres modernes à l'université Paul-Valéry Montpellier 3, je me suis intéressé à l'académie "Hector" de Jacques-Louis David car ce tableau me paraissait soulever une question à la croisée des études littéraires et de l'histoire de l'art : les enjeux du retour à l'antique, entre fidélité aux modèles anciens et volonté de renouvellement.*



Dans la composition de cette académie peinte par Jacques-Louis David en 1778, rien ne vient explicitement désigner la « matière » de Troie. Seul son titre – ce « seuil » littéraire de l'œuvre picturale, pour reprendre en l'adaptant la terminologie formulée par Gérard Genette – nous incite à y voir Hector, le guerrier valeureux et droit chanté par Homère dans l'*IllIade*.

Hector, prince troyen anéanti par la colère d'Achille, martyrisé jusque dans la mort par le héros grec furieux, est encore compté au Moyen Âge parmi les « Neuf Preux » de la chevalerie idéale. Les poètes de la Renaissance réinvestiront à leur tour cette figure dans le registre épique : Pierre de Ronsard notamment, dans sa *Franciade* inachevée, donnera à Hector un fils dénommé Francion, dont il fait l'illustre aïeul des monarques français et le héros fondateur de la geste nationale.

Contre cette lecture « politique » du personnage, David nous représente ici Hector sous les traits d'un jeune homme fauché dans la fleur de l'âge : le corps vierge de toute blessure du guerrier repose mollement sur un morceau d'étoffe, dont seule la teinte rouge sombre fait signe vers la mort qui vient de le frapper. L'absence de tout autre élément de caractérisation, le choix fait par le peintre d'euphémiser la mort en un sommeil paisible, la grâce improbable de ce corps privé de vie, tout concourt à souligner la vertu idéale du héros et à faire de son sort un symbole de la jeunesse injustement frappée.

Tout ce passe comme si, rétive au traitement « national » que la Renaissance avait voulu lui faire subir (l'échec de la *Franciade* en témoigne), la figure d'Hector retrouvait au seuil de la Révolution française sa portée universelle. Sous la main de David, le prince troyen nous apparaît dans la vérité nue du sacrifice : la jeunesse du corps représenté et son incorruptibilité incarnent la possibilité de maintenir la dignité de l'homme jusque dans la mort, jusque dans la défaite, quand bien même l'individu appartiendrait – et c'est le cas de d'Hector – au camp de l'ennemi.

**Gabriel RAUPP**

DAVID Jacques-Louis,

*Académie dite « Hector »*,

1778

*Je suis étudiante en Master Recherche Anglais, spécialisée dans le théâtre de Shakespeare. J'ai choisi de comparer la représentation héroïque d'Hector dans ce tableau (s'appuyant sur le texte d'Homère) et le caractère démystifié de ce personnage chez Shakespeare.*

### **Hector : héros ou pas héros, telle est la question...**

Sacralisé par une posture rappelant le Christ sur la croix, Hector est nu, représenté de façon héroïque. On se souvient que « héros » vient du grec « heros » signifiant «homme élevé au rang de demi-dieu ». Précisément, David utilise un effet de clair-obscur digne du Caravage pour mettre en valeur ce guerrier troyen lui offrant ainsi l'immortalité dans la grandeur. Cette dramatisation de la mort d'Hector fait écho au portrait du personnage dans *l'Illiade* d'Homère. Bien que ce dernier adopte un point de vue pro-grec, Hector est peint comme un valeureux guerrier mourant l'épée à la main, en pleine *acmé* (l'apogée du guerrier dans le combat), alors qu'Achille lui porte le coup fatal.

Si l'héroïsme est essentiel au traitement de la guerre de Troie par Homère dans l'Antiquité, un changement de perspective s'opère dans la littérature du Moyen-Âge par des poètes comme Geoffrey Chaucer. La guerre de Troie devient la toile de fond de la « légende » de *Troilus et Creseyde*. La figure du guerrier cherchant à défendre son honneur et atteindre la gloire n'est plus ce sur quoi l'auteur insiste. Au contraire, Chaucer parle d'une histoire d'amour qui tourne mal entre Troilus et Creseyde pendant la guerre de Troie. Ils tombent amoureux mais sont séparés, suite à quoi Creseyde retombe amoureuse d'un autre ce qui brise le cœur de Troilus. Ce conte de Chaucer a inspiré la pièce *Troilus et Cressida* de Shakespeare, dans laquelle Hector apparaît également.

Il est intéressant de remarquer que Shakespeare ne participe pas à l'idéalisation du guerrier comme le fait Homère, par exemple dans le portrait d'Hector. Au contraire, Shakespeare construit cette pièce comme une démystification de l'héroïsme présenté dans *l'Illiade*, qu'il parodie à demi-mot. Lors du combat final entre Achille et Hector, les deux individus ne font preuve d'aucune bravoure : le contraste entre l'éloge du guerrier chez Homère et son blâme chez Shakespeare est saisissant – une condamnation sans équivoque prononcée tout au long de la pièce par le satirique Thersites. On peut dire que la guerre de Troie homérique n'a pas eu lieu dans la pièce de Shakespeare car on n'y retrouve pas deux guerriers combattant avec honneur mais un Achille passif ordonnant à ses myrmidons de tuer un Hector lâche et désarmé. Si le tableau fait d'Hector un immortel héroïque, Shakespeare détruit cette idéalisation du personnage par une drôle de fin de partie... glissant vers un absurde digne de Beckett.



**Nora GALLAND**

**DAVID Jacques-Louis,**  
**Académie dite « Hector »,**  
**1778**

*Le tableau de David intitulé Hector a attiré mon attention par son dépouillement. En tant qu'étudiante de Lettres classiques il m'a semblé intéressant de confronter cette représentation du personnage, sorti de son contexte mythologique, avec l'image qu'en donne l'épopée homérique.*



Jacques-Louis David réalise *Hector*, alors qu'il est pensionnaire de l'Académie de France à Rome. Joseph-Marie Vien, le nouveau directeur de l'institution, vient alors d'instaurer l'envoi régulier à Paris des « académies » réalisées par les peintres pour les soumettre à l'appréciation des académiciens. David se prête à cet exercice canonique du nu et fait de la figure empruntée à l'*Iliade* un prétexte à l'étude et au rendu des torsions du corps.

Peu d'éléments permettent de situer le tableau dans l'univers homérique. Les blocs de pierre composant le décor peuvent vaguement évoquer les remparts de Troie. La position du corps rappelle qu'après avoir tué son ennemi et lui avoir pris ses armes, Achille, pour l'humilier jusqu'au bout, traîne à plusieurs reprises son cadavre attaché à son char avant que Priam ne vienne l'implorer de lui rendre la dépouille de son fils. Aucun attribut ne permet d'identifier Hector. Les différents éléments prennent surtout du sens au regard du titre du tableau.

Dans l'*Iliade*, lorsqu'Achille ne traîne pas le corps derrière son char, il le laisse face contre terre. Le choix de David de le peindre étendu sur le dos à la renverse permet de rappeler l'outrage qu'Achille fait subir au cadavre tout en mettant en valeur le corps qui reste à la fois digne et indemne : chez Homère il est protégé de la corruption par l'intervention d'Aphrodite et d'Hermès. La dépouille, qui semble encore animée d'une certaine souplesse, occupe toute la diagonale et se détache sur le fond sombre. Le buste, tourné vers le spectateur par une légère torsion, est frappé par la lumière et occupe une surface importante de la toile, tandis que le visage reste dans l'obscurité. Les ombres viennent mettre en valeur la musculature du bras droit étendu au premier plan. La tension des jambes et du buste confère encore à la figure une impression de force. L'éclat, la vigueur et la beauté du héros résistent à la mort et au temps. L'héroïsme dépasse le contexte antique et mythologique.

Dans le chapitre « Note sur la nudité de mes héros » de la brochure qu'il publie pour accompagner l'exposition du tableau des *Sabines* en 1799, David insiste sur la « tâche difficile » que s'impose le peintre qui choisit de représenter ses figures nues plutôt qu'habillées. Le nu d'inspiration antique apparaît comme l'expression des valeurs héroïques et de la vertu en même temps qu'il démontre le savoir-faire du peintre.

**Marion ALBERTO**

Nom étudiants	Spécialité (enseignant) université
Guillaume Foulquié	Master 2 études anglophones, dirigé par Nathalie Vienne-Guerrin ; IRCL – Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge classique et les Lumières (UMR5186 du CNRS et de l'université Montpellier 3), dirigé par Nathalie Vienne-Guerrin
Lucie Dangel	Master 2 droit des créations immatérielles, dirigé par Agnès Robin ; ERCIM - Equipe de Recherche Créations IMmatérielles et droit (UMR5815 du CNRS et de l'université Montpellier I), dirigé par Nathalie Mallet-Poujol
Chloé Kaimakian	L2 Lettres classiques ; université Montpellier 3
Paul Ambrosino	Master 2 droit des créations immatérielles, dirigé par Agnès Robin ; ERCIM - Equipe de Recherche Créations immatérielles et droit (UMR5815 du CNRS et de l'université Montpellier I), dirigé par Nathalie Mallet-Poujol
Sandra Sire	L3 Lettres classiques ; université Montpellier 3
Laetitia Sedda	Master 1 métiers du livre et de l'édition, dirigé par Florence Magnot-Ogilvy ; IRCL – Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge classique et les Lumières (UMR5186 du CNRS et de l'université Montpellier 3), dirigé par Nathalie Vienne-Guerrin
Alice Audoyer	Master 1 Lettres, spécialité Littérature française et comparée, dirigé par Evelyne Berriot-Salvadore ; IRCL – Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge classique et les Lumières (UMR5186 du CNRS et de l'université Montpellier 3), dirigé par Nathalie Vienne-Guerrin
Clémence Dumon	Master Lettres, spécialité Littérature française et comparée, dirigé par Susana Seguin ; IRCL – Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge classique et les Lumières (UMR5186 du CNRS et de l'université Montpellier 3), dirigé par Nathalie Vienne-Guerrin
Vincent Godin-Filion	Doctorant en Littérature française, dirigé par Susana Seguin et Thierry Belleguic (université de Laval, Québec) ; IRCL – Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge classique et les Lumières (UMR5186 du CNRS et de l'université Montpellier 3), dirigé par Nathalie Vienne-Guerrin
Sabria Chebli	Master 1 Lettres, spécialité Littérature française et comparée, dirigé par Catherine Pascal ; IRCL – Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge classique et les Lumières (UMR5186 du CNRS et de l'université Montpellier 3), dirigé par Nathalie Vienne-Guerrin
Nora Galland	Master 2 LLCER études anglophones, dirigé par Nathalie Vienne-Guerrin ; IRCL – Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge classique et les Lumières (UMR5186 du CNRS et de l'université Montpellier 3), dirigé par Nathalie Vienne-Guerrin
Charlène Cruzent	Master 2 LLCER études anglophones, dirigé par Nathalie Vienne-Guerrin ; IRCL – Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge classique et les Lumières (UMR5186 du CNRS et de l'université Montpellier 3), dirigé par Nathalie Vienne-Guerrin

Sofia Inès Carmeni	Master 2 droit des créations immatérielles, dirigé par Agnès Robin ; ERCIM - Equipe de Recherche Créations immatérielles et droit (UMR5815 du CNRS et de l'université Montpellier 1), dirigé par Nathalie Mallet-Poujol
Nora Galland	Master 2 LLCER études anglophones, dirigé par Nathalie Vienne-Guerrin ; IRCL – Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge classique et les Lumières (UMR5186 du CNRS et de l'université Montpellier 3), dirigé par Nathalie Vienne-Guerrin
Gabriel Raupp	Master 2 Lettres, spécialité Littérature française et comparée, dirigé par Evelyne Berriot-Salvadore ; IRCL – Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge classique et les Lumières (UMR5186 du CNRS et de l'université Montpellier 3), dirigé par Nathalie Vienne-Guerrin
Marion Alberto	Master 1 Métiers de l'enseignement, de l'éducation et de la formation, spécialité Lettres classiques, dirigé par Aline Estèves et Julien Dubouchet, Montpellier 3 ; CRISES – Centre de recherches interdisciplinaires en sciences humaines et sociales (EA 4424), université Montpellier 3, dirigé par Frédéric Rousseau
Sarah Guizal	Master 1 LLCER recherche études anglophones, dirigé par Agnès Lafont ; IRCL – Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge classique et les Lumières (UMR5186 du CNRS et de l'université Montpellier 3), dirigé par Nathalie Vienne-Guerrin
Clément Chateau	L1 Lettres modernes ; université Montpellier 3
Camille Courbin	Master 2 LLCER études anglophones, dirigé par Nathalie Vienne-Guerrin ; IRCL – Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge classique et les Lumières (UMR5186 du CNRS et de l'université Montpellier 3), dirigé par Nathalie Vienne-Guerrin
Olivia Carty	Master 2 égyptologie, dirigé par Stéphane Pasquali, Montpellier 3 ; Archéologie des sociétés méditerranéennes (UMR5140 du CNRS et de l'université Montpellier 3), dirigé par David Lefèvre
Alban Déléris	Doctorant en Littérature française, dirigé par Bénédicte Louvat-Molozay ; IRCL – Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge classique et les Lumières (UMR5186 du CNRS et de l'université Montpellier 3), dirigé par Nathalie Vienne-Guerrin
Geoffrey Laborde	Master 2 droit des créations immatérielles, dirigé par Agnès Robin ; ERCIM - Equipe de Recherche Créations Immatérielles et droit (UMR5815 du CNRS et de l'université Montpellier 1), dirigé par Nathalie Mallet-Poujol