

Les collections de la République des Lettres  
dirigées par Thierry Belleguic, Éric Van der Schueren  
et Sabrina Vervacke

Sous la direction de  
ISABELLE PICHET

Le Salon de l'Académie royale  
de peinture et sculpture

*Archéologie d'une institution*

[www.editions-hermann.fr](http://www.editions-hermann.fr)

ISBN: 978 2 7056 8962 9

© 2014, Hermann Éditeurs, 6 rue Labrouste, 75015 Paris

Toute reproduction ou représentation de cet ouvrage, intégrale ou partielle, serait illicite sans l'autorisation de l'éditeur et constituerait une contrefaçon. Les cas strictement limités à l'usage privé ou de citation sont régis par la loi du 11 mars 1957.

  
**hermann**  
Depuis 1876

Peinture d'histoire et histoire de l'art  
au Salon de 1781 : « Léonard de Vinci  
mourant dans les bras de François 1<sup>er</sup> »  
de François-Guillaume Ménageot

Frédérique Baumgartner (U. Columbia)

Étroitement lié à l'Académie royale de peinture et sculpture créée en 1648, le Salon, où étaient présentés tous les deux ans les œuvres des artistes académiciens, était un lieu où les grands principes de la doctrine académique étaient connus des exposants. Ainsi, nul n'ignorait la fameuse hiérarchie des genres, décrite par Félibien dans sa *Préface aux Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, publiée en 1668<sup>1</sup>. Si la peinture d'histoire a occupé de manière constante la première place dans cette hiérarchie, la popularité du genre, tout comme la motivation des artistes à s'y astreindre, allaient connaître des fluctuations. Dans les trois premiers quarts du XVIII<sup>e</sup> siècle, alors que le marché de l'art se développait et était parvenu à détourner certains artistes du Salon, les genres dits mineurs allaient connaître un nouvel essor au détriment du grand genre<sup>2</sup>. Fragonard, qui abandonna simultanément le Salon et

---

1. André Félibien, « Préface aux Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667 », *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII<sup>e</sup> siècle*, Alain Mérot (éd.), Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, p. 43-59.

2. Dans son étude sur le mécénat privé, Colin B. Bailey écrit : « Before 1777 at least, critics laid responsibility for the languishing state of history painting with patrons themselves, whose preference (it was claimed) was for decoration, genre painting and the *bambochade* ». Pour illustrer ce phénomène, Bailey cite l'exemple de la collection du marquis de Véri : « Different genres and different styles in modern art were represented but morally elevating history painting – with the exception

la peinture d'histoire malgré le succès de son ambitieux *Corésus et Callirhoé* au Salon de 1765, est un exemple de cette nouvelle tendance<sup>3</sup>. Et force est de constater que les tentatives de l'Académie pour relancer la grande peinture d'histoire se soldèrent le plus souvent par des échecs<sup>4</sup>. Il fallut donc attendre l'accès au trône de Louis XVI en 1774 et plus particulièrement la nomination du comte d'Angiviller comme directeur des Bâtiments l'année suivante pour que la peinture d'histoire retrouvât tout son éclat. En effet, le comte d'Angiviller, bien décidé à exploiter la peinture d'histoire comme moyen de promouvoir le pouvoir royal, allait multiplier les grandes commandes officielles sur des sujets habilement choisis. Parallèlement à ce redéploiement de la grande manière, le Salon devait continuer à attirer un public toujours plus nombreux, tandis que la critique d'art se chargerait de désigner les plus belles réussites artistiques (tout comme les échecs) de l'exposition tenue dans le Salon Carré du Louvre.

C'est dans ce contexte que le peintre François-Guillaume Ménageot (1744-1816), agréé à l'Académie en 1777 en qualité de peintre d'histoire et reçu en 1780, allait goûter à la célébrité au Salon de 1781<sup>5</sup>. *Léonard de Vinci mourant dans les bras de François I<sup>er</sup>* (Figure 1), grande toile commandée par d'Angiviller pour le compte du roi<sup>6</sup>, fut reconnue comme l'œuvre la plus

of Julien de Parme's *Caracalla* – was notably absent» (Colin B. Bailey, *Patriotic Taste. Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2002, p. 71 et p. 120).

3. Certains critiques, comme Diderot, envisagèrent *Corésus et Callirhoé*, morceau d'agrément de Fragonard, comme la promesse d'un renouveau de la peinture d'histoire. Mais l'artiste ne peignit pas le morceau de réception attendu, préférant se consacrer à des commandes privées sur des sujets plus légers.

4. Le marquis de Marigny, prédécesseur du comte d'Angiviller au poste de directeur des Bâtiments, avait tenté avec l'aide de son conseiller Cochin de rendre son prestige à la peinture d'histoire dans les années 1760, comme en témoigne la commande de Choisy, mais ses efforts avaient été contrecarrés par Louis XV. La peinture d'histoire, y compris religieuse, n'est néanmoins pas absente du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme l'a montré Philip Conisbee dans son étude *Painting in Eighteenth-Century France*, Ithaca, Cornell University Press, 1981.

5. L'étude la plus complète sur le peintre est celle de Nicole Willk-Brocard, *François-Guillaume Ménageot (1744-1816). Peintre d'histoire, directeur de l'Académie de France à Rome*, Paris, Arthéna, 1978.

6. La toile ayant été élargie d'environ 25 cm et réduite en hauteur d'environ 29 cm, elle mesure aujourd'hui 278 x 357 cm. Du fait de cette modification, le

aboutie de l'exposition, « sans contredit, la perle du Salon » devait affirmer le critique d'art du *Pique-Nique*<sup>7</sup>. L'auteur des *Mémoires secrets*, dans son éloge consacré au tableau, y vit même une promesse de postérité pour l'artiste :

Quelle gloire pour M. Ménageot de se voir unanimement porté cette année à la tête du Salon et, à peine reçu académicien, de laisser loin derrière lui ses maîtres ! Son tableau pour le roi, déjà cité avant l'ouverture, a soutenu sa réputation naissante, l'a prodigieusement accrue depuis qu'il est offert aux critiques du public, et sans doute il en sera parlé longtemps encore après<sup>8</sup>.

Comme l'avait pressenti cet auteur, c'est en effet grâce à *Léonard de Vinci mourant dans les bras de François I<sup>er</sup>* que Ménageot devait trouver sa place dans l'histoire de l'art ; le tableau est à la fois considéré comme l'œuvre maîtresse de l'artiste et, en raison de son sujet tiré de l'histoire moderne, comme l'une des ultimes tentatives de résistance à un néo-classicisme croissant. En revanche, la gloire fut de courte durée. Tandis que David avait été désigné comme l'unique rival potentiel de Ménageot lors du Salon de 1781, où celui qui allait devenir le chef de file de l'école française avait présenté *Bélisaire demandant l'aumône*, Ménageot fut définitivement éclipsé par David dont *Le Serment des Horaces*, exposé au Salon de 1785, institua le néo-classicisme comme la manière incontestée de la peinture d'histoire. L'œuvre

tableau est à présent rectangulaire alors qu'il était carré à l'origine (10 pieds carrés comme l'indique le livret du Salon de 1781). Des gravures ainsi qu'une étude peinte pour le tableau conservée au Los Angeles County Museum of Art (huile sur toile, 54,30 x 54,93 cm) donnent une idée de la composition originale. Si la suppression d'une partie du baldaquin a ôté de la grandeur à la scène, on constate que les modifications n'affectent ni la lecture ni le sens de l'œuvre. Le tableau est actuellement conservé au musée de l'hôtel de ville d'Amboise, la ville où Léonard de Vinci est mort en 1519.

7. Cité dans Thomas E. Crow, *La Peinture et son public à Paris au dix-huitième siècle*, trad. André Jacquesson, Paris, Macula, 2000, p. 217. Parmi les autres périodiques et brochures saluant le tableau de Ménageot, on peut citer *L'Année littéraire. Réflexions joyeuses d'un garçon de bonne humeur sur les tableaux exposés au Salon de 1781*, *Le Pourquoi, ou l'Ami des artistes*, et *Lettre d'Arthiophile à Madame Merard de St-Just sur l'exposition au Louvre en 1781*.

8. Bernadette Fort (éd.), « Année 1781. Lettre 1 », *Les Salons des « Mémoires secrets » 1767-1787*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1999, p. 225.

peint de Ménageot, parmi lequel figure par exemple *Méléagre supplié par sa famille* exposé au Salon de 1791, témoignage de ce consensus artistique<sup>9</sup>.

L'immense succès des œuvres néo-classiques de David ainsi que l'importance de son atelier ont nécessairement contribué à ce que l'on se désintéresse d'autres déclinaisons de la peinture d'histoire, telle que celle proposée par Ménageot. Cependant, cette œuvre a effectivement eu une postérité puisqu'elle annonce le style troubadour – forme hybride de la peinture d'histoire proposant une vision romancée du Moyen Âge et de la Renaissance, qui devait atteindre son apogée dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. *Léonard de Vinci mourant dans les bras de François I<sup>er</sup>* atteste donc qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, la peinture d'histoire n'est déjà plus un genre monolithique<sup>10</sup>. De ce point de vue, il est frappant de constater qu'Ingres, peintre qui a affirmé tout au long de sa carrière son individualité artistique tout en cherchant à s'imposer dans le milieu institutionnel, pratiquait le style troubadour comme le montre sa propre version de la mort de Léonard de Vinci exposée au Salon de 1824 (Figure 2). Si le tableau de Ménageot ne présente pas la même originalité artistique que celui d'Ingres, il témoigne néanmoins d'un désir de redéfinir la place de l'artiste au sein même des institutions et de rendre publique cette nouvelle conception par le biais du Salon. L'essor du commerce privé des œuvres d'art, auquel Ménageot fut exposé très tôt et dont il tira plusieurs succès, a sûrement donné un élan de confiance au peintre et joué un rôle dans sa capacité à envisager une place plus importante pour l'artiste dans un monde de l'art lui aussi en phase de devenir moins monolithique. Cependant, la redéfinition de la place de l'artiste selon Ménageot ne devait pas prendre la forme d'un rejet de l'Académie royale, au sein de laquelle l'artiste était d'ailleurs parfaitement intégré (on le retrouvera directeur de l'Académie

9. Parmi les études critiques sur la peinture néo-classique, citons celle de Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, Princeton University Press, 1967, et celle de Norman Bryson, *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

10. Pour une étude approfondie de la peinture troubadour, voir François Pupil, *Le Style troubadour, ou La Nostalgie du bon vieux temps*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1985.

de France à Rome de 1787 à 1792). Au contraire, l'ambition du peintre était de mettre à profit la protection royale dont les artistes académiciens bénéficiaient pour glorifier aux yeux du public du Salon la figure de l'artiste plutôt que celle du roi. C'est à travers sa maîtrise du langage de la peinture d'histoire – le genre le plus estimé – et sa manipulation de celui-ci que Ménageot chercha à atteindre son objectif dans un tableau se concentrant, avec à-propos, sur la figure d'un artiste de génie : Léonard de Vinci.

### L'Histoire de France : une commande pour l'unité nationale imaginée par le comte d'Angiviller

Rappelons rapidement la genèse du tableau de Ménageot. *Léonard de Vinci mourant dans les bras de François I<sup>er</sup>* fait partie d'une série de neuf peintures, commandées par d'Angiviller à sept peintres d'histoire. Connue sous le nom de *L'Histoire de France*, cette série qui devait par ailleurs servir de modèle pour un ensemble de tapisseries devant être tissé aux Gobelins, illustre différents événements de l'histoire de France du Moyen Âge aux temps modernes<sup>11</sup>. Largement impliqué dans le choix des sujets, d'Angiviller affirma à travers cette commande son inclination pour les sujets nationaux<sup>12</sup>. Par ailleurs, ce vaste chantier qui allait s'étendre sur une décennie (les premiers tableaux, signés Brenet et Durameau, datent de 1777 et le dernier, signé Suvée, de 1787), indique que le

11. Outre le *Léonard de Vinci mourant*, la commande comprenait : *La Mort de Du Guesclin* de Brenet (1777), *La Contenance de Bayard* de Durameau (1777), *Le Président Molé arrêté par les Frondeurs* de Vincent (1779), *L'Action courageuse d'Eustache de Saint-Pierre au siège de Calais* (1779), *Le Combat de Marcel et Maillart* (1783) et *La Reprise de Paris par le connétable de Richemont* (1787) de Berthélemy, *Sully aux pieds d'Henri IV* de Le Barbier (1783) et *L'Assassinat de l'amiral de Coligny* de Suvée (1787). Pour un rappel sur le contexte de cette commande, voir Jean Locquin, *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785. Étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Henri Laurens, 1912, en particulier p. 41-69, 158-165 et 280-286. Voir également l'analyse critique de T. E. Crow, *La Peinture et son public*, op. cit., p. 207 et suivantes.

12. Pour une discussion sur le rôle du comte d'Angiviller dans l'exaltation de la mémoire nationale à la fin de l'Ancien Régime, voir David Bell, *The Cult of the Nation in France. Inventing Nationalism, 1680-1800*, Cambridge, Harvard University Press, 2001.

directeur des Bâtiments de Louis XVI fut bien à l'origine de la résurgence de la peinture d'histoire dans le dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle, suite à une longue période de flottement.

Lorsque d'Angiviller accède au poste de directeur des Bâtiments, l'état de crise de la peinture d'histoire est un fait avéré depuis presque deux décennies. Dès 1747, La Font de Saint-Yenne, dans ses *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, alerte l'opinion sur la dégénérescence de la peinture d'histoire. La Font décrit le style rococo en regrettant « un goût excessif pour un embellissement dont le succès a été extrêmement nuisible à la peinture<sup>13</sup> » ; suite à ce constat, il explique qu'il appartient aux critiques d'art d'orienter le goût du public en le guidant dans des analyses approfondies des peintures d'histoire, aboutissant à une édification artistique et morale collective. L'approche de d'Angiviller est moins pédagogique et plus idéologique. Ambitieux et pragmatique, le directeur des Bâtiments, ami proche de Louis XVI, cherche avant tout à contrôler plus fermement l'Académie et le Salon de manière à rétablir la peinture comme instrument de pouvoir ainsi que l'Académie avait su le faire au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>. Bien entendu, le mécénat royal était l'un des moyens d'atteindre cet objectif.

Le projet politique du comte d'Angiviller – renforcer l'autorité royale à travers un discours nationaliste – est particulièrement mis en lumière par la commande de *L'Histoire de France* ; les sujets choisis par le directeur des Bâtiments, considérés comme récents dans la mesure où ils n'étaient pas issus de l'Antiquité, étaient tous à la gloire de la monarchie française. Cependant, au lieu de ne traiter que du personnage du roi, d'Angiviller retint des

13. La Font de Saint-Yenne, René Démoris (éd.) et Florence Ferran (éd.), *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, 1747, La Peinture en procès. L'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 93.

14. Comme l'écrit Félibien dans sa préface mentionnée plus haut, « Ce grand roi [Louis XIV] qui commença d'être victorieux aussitôt qu'il commença à régner, pouvait bien croire qu'il n'aurait pas moins besoin de la main de ces illustres artisans que de la plume des plus savants hommes pour laisser des marques éternelles de sa puissance, et apprendre à la postérité l'histoire de ses grandes actions » (A. Félibien, *op. cit.*, p. 45).

événements mettant en scène des héros plus accessibles, comme le chevalier Bayard (1476-1524) dont les hauts faits, témoignant d'une dévotion sans bornes envers la royauté, étaient censés faire naître un sentiment patriotique chez le spectateur. Même au sein d'un public très hétérogène, chaque individu, dans l'esprit de d'Angiviller, pouvait se retrouver dans l'un des protagonistes mis en scène dans la commande de *L'Histoire de France*.

Suite à l'appel de La Font, plusieurs critiques d'art s'étaient émus du déclin de la peinture d'histoire. Ainsi, si le mérite artistique de certains tableaux de *L'Histoire de France* fut contesté<sup>15</sup>, la commande fut bien perçue. D'après Pidansat de Mairobert, le Salon de 1777 où furent exposés les tableaux de Brenet et de Durameau invitait à « faire un cours de morale entier<sup>16</sup> », une remarque témoignant du succès de d'Angiviller à éliminer des murs du Salon les sujets dits licencieux. De même, en accord avec une grande partie de l'opinion, *L'Année littéraire* devait affirmer dans sa critique du Salon de 1779 où furent exposés les tableaux de Berthélémy et de Vincent, qu'il était « mille fois plus agréable pour des Français de voir représenter sur la toile les actions mémorables de leurs ancêtres que celles des Popilius, Métellus, Régulus, Jabellus et autres noms en us<sup>17</sup> ».

Le tableau de Ménageot est un exemple ambitieux de peinture d'histoire qui reçut une attention toute particulière étant donné l'abondance de visiteurs au Salon<sup>18</sup>. *Léonard de*

15. Comme le souligne F. Pupil, *L'Histoire de France* manquait d'homogénéité : « Il aurait fallu renforcer l'unité stylistique de ce vaste programme pour le rendre convaincant. Au lieu de cela, chaque peintre donna son interprétation personnelle du passé national et la mesure de son talent » (F. Pupil, *op. cit.*, p. 359).

16. Cité dans Pierre Rosenberg, *La « Mort de Germanicus » de Poussin, du Musée de Minneapolis*, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1973, p. 55.

17. Cité dans Louis Hauteceur, « Le Sentimentalisme dans la peinture française. De Greuze à David », *Gazette des Beaux-Arts* 1, 1909, p. 284.

18. Même si le sujet de la mort de Léonard de Vinci est traité dès 1776 par Jean-Démsthène Dugoure, considéré comme le premier exemple français de la représentation de cet événement, le tableau de Ménageot, bien que postérieur (1781), a beaucoup plus marqué les esprits puisqu'il est exposé au Salon et que son format est nettement plus ambitieux (le dessin de Dugoure mesure 19 x 14,8 cm). Sur ce dessin, voir Luis Belhaouari, « Jean-Démsthène Dugoure et le dessin d'histoire dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Histoire de l'Art* 20, Décembre 1992, p. 67-78.

*Vinci mourant dans les bras de François I<sup>er</sup>* – seule œuvre de la commande mettant en scène un artiste – a eu quelques précédents en Europe<sup>19</sup>. Le récit poignant des derniers moments de Léonard de Vinci fait par Giorgio Vasari, dans lequel le biographe rend hommage au roi autant qu'à l'artiste, a pu jouer un rôle dans l'intérêt manifesté par d'Angiviller pour cet événement. Vasari écrit :

[Léonard] fut pris d'un paroxysme annonçant la mort. Ainsi, le roi se leva et lui tint la tête [...] afin d'alléger son mal. Son esprit, qui était tout à fait divin, sachant ne pouvoir recevoir un plus grand honneur, expira dans les bras de ce roi<sup>20</sup>.

La description que Ménageot fit de son tableau dans le livret du Salon paraphrase Vasari :

Léonard de Vinci, peintre florentin, né en 1455, que l'on peut regarder comme l'homme le plus universel de son siècle, tant par ses profondes connaissances que par ses talents agréables, fut appelé à la cour de François Premier ; ce prince le logea dans son château à Fontainebleau, il l'aimait tant, que Léonard étant tombé malade, il allait le visiter souvent ; un jour, comme le roi entrait chez lui, Léonard de Vinci, voulant se soulever pour lui témoigner sa reconnaissance, tomba en faiblesse, le roi voulut le soutenir, et cet artiste expira dans ses bras<sup>21</sup>.

Dans l'esprit de d'Angiviller, c'était incontestablement la gloire de François I<sup>er</sup> qui se manifestait dans cet épisode : grand mécène, celui-ci avait réussi à attirer à sa cour les artistes les plus fameux de son temps et ceux-ci ne pouvaient que lui en être reconnaissants. Ainsi, comme l'a noté Francis Haskell au sujet

19. On sait par exemple qu'Angelica Kauffman en a peint une version en 1778 (l'œuvre a disparu). La peinture d'Angelica Kauffman est mentionnée par Francis Haskell, *Past and Present in Art and Taste. Selected Essays*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1987, p. 92.

20. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1568. Traduction Diane Bodart, 2014.

21. « Exposition de 1781 », *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*. Paris, Liepmannsohn et Dufour, 1869-1872, p. 32.

du thème confié à Ménageot, « the chief mourner, François I, is of greater importance than the man he mourns » – une formule qui illustre bien l'ambition monarchique de d'Angiviller. Haskell ajoute : « Ménageot's picture, in fact, was a celebration of royal patronage more than of artistic genius<sup>22</sup>. » Cette lecture reflète la manière dont le tableau a été traditionnellement interprété par les historiens d'art, ceux-ci attribuant ainsi implicitement à Ménageot le rôle du peintre d'histoire discipliné. Il est possible que l'art de David, aux résonnances séditieuses, ait contribué, par contraste avec celui de Ménageot, à classer ce dernier du côté des artistes dociles. Rappelons qu'en 1789 courut la rumeur que d'Angiviller envisageait de censurer le *Brutus* de David qui devait figurer sur les murs du Salon cette année-là. Comme l'a analysé Régis Michel, le « triomphe de l'antique [au Salon de 1789] est un paradoxe : le genre noble – voir David – échappe à l'administration qui l'a ressuscité. Elle n'en contrôle plus l'idéologie<sup>23</sup> ». Par comparaison, Ménageot semble avoir *a priori* parfaitement respecté les directives de d'Angiviller. Celui-ci sera d'ailleurs satisfait de la prestation de l'artiste comme en témoigne sa lettre à Pierre, directeur de l'Académie et responsable du Salon, datée du 3 juillet 1781, c'est-à-dire peu de temps avant l'ouverture de l'exposition inaugurée traditionnellement en hommage au roi le 25 août, jour de la Saint-Louis : « Je crois inutile de vous prévenir que mon intention est que les ouvrages commandés au compte du roi tant pour la peinture que pour la sculpture tiennent [au Salon] le premier rang<sup>24</sup>. » Le rôle de protecteur des arts que d'Angiviller entendait faire jouer à Louis XVI se manifesterait donc à deux niveaux : d'une part, le thème traité par Ménageot et, d'autre part, la concentration du regard du public sur l'impressionnante commande passée par le roi.

D'un côté, la commande de l'*Histoire de France* peut être considérée selon l'expression de Régis Michel comme « le point

22. F. Haskell, *op. cit.*, p. 92-93.

23. Régis Michel, « L'Art des Salons », *Aux Armes et aux Arts! Les Arts de la Révolution 1789-1799*, Paris, Éditions Adam Biro, 1989, p. 11.

24. Cité dans Denis Diderot, Jean Seznec et Jean Adhémar (éd.), *Salons*, vol. 4, Oxford, Clarendon Press, 1967, p. 296.

culminant d'une offensive iconographique<sup>25</sup>». Mais d'un autre côté, *Léonard de Vinci mourant dans les bras de François 1<sup>er</sup>* ne présente pas véritablement les caractéristiques visuelles qui pourraient lui valoir d'être considéré comme une mise en œuvre complaisante du projet de d'Angiviller, à savoir célébrer le roi en tant que mécène plutôt que l'artiste en tant que créateur, comme le récit de l'histoire de l'art l'a relaté jusqu'à présent. Rendant hommage à Léonard de Vinci plus qu'à François 1<sup>er</sup>, la composition de Ménageot, qui signale l'irruption de la figure de l'artiste dans le champ de la grande peinture d'histoire, témoigne au contraire d'une émancipation de l'artiste vis-à-vis de la tutelle royale, mais non sans profiter du prestige associé à la présence du monarque. Si la critique, qualifiant le sujet d'« extrêmement honorable pour les artistes<sup>26</sup> », s'étonna qu'il n'ait pas été traité précédemment, elle ne s'attarda pas sur la façon dont le peintre envisagea le rapport entre le roi et l'artiste. Le fait est que l'objectif de Ménageot n'était pas d'attaquer la personne du roi – l'artiste n'a jamais cherché le tapage politique – mais de redéfinir la position de l'artiste dans la sphère publique. Le Salon placé sous le haut patronage du roi, conçu par d'Angiviller comme un lieu de propagande et attirant un public fort nombreux, était sans aucun doute le lieu le plus emblématique où déclarer l'identité nouvelle, et l'on pourrait même dire moderne, de l'artiste.

#### Le monde de l'art selon François-Guillaume Ménageot

Bien qu'attaché à l'Académie en tant qu'institution – et celle-ci lui en savait gré – Ménageot n'en était pas moins conscient de l'existence d'un monde de l'art toujours plus vaste, défiant le monopole de l'Académie sur les arts et ouvrant de nouvelles perspectives aux artistes. Un aperçu du milieu social de Ménageot permet de mieux saisir la manière dont le peintre percevait le

25. Régis Michel, « Diderot et la modernité », *Diderot et l'art de Boucher à David: les Salons 1759-1781*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1984, p. 118.

26. B. Fort, *op. cit.*, p. 225.

monde des arts de son époque et le rôle que cela a pu jouer dans sa volonté de réévaluer le statut de l'artiste à l'occasion d'une commande officielle.

François-Guillaume Ménageot naquit à Londres et grandit à Paris dans un milieu artistique distinct de l'Académie royale de peinture et sculpture. Son père, Augustin Ménageot, à l'origine peintre médiocre, se fit marchand d'art dans les années 1740. Nourrissant beaucoup d'espoirs pour son fils, il souhaitait que celui-ci reçût une éducation artistique de qualité. Ce fut chose faite en 1762, lorsque François-Guillaume rejoignit l'atelier du peintre d'histoire Jean-Baptiste Deshayes. Augustin Ménageot, quant à lui, devint un marchand d'art reconnu. Il se lia d'amitié avec des personnages influents comme Diderot qui le décrivait comme « un honnête homme » et fit appel à son expertise lorsque lui-même dut venir en aide à l'Impératrice Catherine II de Russie pour la constitution de sa collection. Augustin Ménageot était également en relations d'affaires avec les Bâtiments du Roi et profita de ce que son fils était à l'Académie pour s'en servir comme interlocuteur avec la direction des Bâtiments<sup>27</sup>. Comme l'a noté Mary Sheriff dans son étude sur Élisabeth Vigée-Lebrun, il faut souligner que la profession de Ménageot père n'entraîna nullement la progression académique de Ménageot fils, malgré les craintes que ce type de situation familiale était censé soulever pour l'Académie, soucieuse d'éviter les conflits d'intérêt : François-Guillaume enchaîna Prix de Rome (1766), années d'études à l'École Royale des Élèves Protégés (1766-1769), années de pensionnat à l'Académie de France à Rome (1769-1774), agrément (1777) et enfin statut d'académicien (1780) sans que l'Académie soulève la question de la profession de son père. En revanche, l'admission d'Élisabeth Vigée-Lebrun à l'Académie fut sur le point d'échouer au prétexte du mariage de l'artiste avec le marchand d'art Jean-Baptiste-Pierre Lebrun

27. Pour des informations détaillées sur la carrière de marchand d'art d'Augustin Ménageot, voir Nicole Willk-Brocard, « Augustin Ménageot (ca. 1700-1784), marchand de tableaux. Quelques jalons », *Gazette des Beaux-Arts* 131, n° 1551 (avril 1998), p. 161-182.



– manœuvre typiquement discriminatoire de l'Académie mais déjouée grâce à l'appui de Marie-Antoinette<sup>28</sup>.

Au-delà de son intervention dans les activités paternelles, François-Guillaume se frota au monde du commerce de l'art précisément à travers sa proximité avec les Lebrun. De 1778 à 1784, il habita à Paris un appartement situé dans la maison que le marchand d'art partageait avec sa femme Élisabeth Vigée-Lebrun<sup>29</sup>. Portraitiste de la reine mais aussi très appréciée de la haute société, celle-ci a elle-même joué un rôle important dans la progression de la carrière de François-Guillaume. Grâce à elle, le peintre, « très-bel homme, parfaitement aimable, spirituel et très-gai<sup>30</sup> » d'après les *Souvenirs* de l'artiste, se vit confier des commandes privées notamment de la part du comte de Vaudreuil, l'un des plus grands collectionneurs de l'époque<sup>31</sup>. De plus, si les conditions du développement de la carrière d'Élisabeth Vigée-Lebrun furent infiniment plus difficiles que celle de Ménageot étant donné son statut de femme peintre (rappelons que l'Académie limitait à quatre le nombre d'académiciennes en son sein), son habileté à naviguer dans le monde de l'art et sa volonté d'affirmer publiquement son statut d'artiste ont pu servir de modèle à François-Guillaume. De même, François Boucher devenu professeur de Ménageot en 1765 à la mort de Deshays, offrit au jeune peintre un modèle

28. Voir Mary Scheriff, *The Exceptional Woman: Élisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.

29. La vie de Ménageot dans la maison des Lebrun est abordée dans l'article de Michel Gallet, « La Maison de Madame Vigée-Lebrun rue du Gros-Chenet », *Gazette des Beaux-Arts* (novembre 1960), p. 275-284.

30. Élisabeth Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, vol. 1, Paris, Des femmes, 1984, p. 90. Madame Vigée-Lebrun évoque également dans ses *Souvenirs* la rumeur selon laquelle Ménageot aurait retouché ses portraits. Comme le note l'artiste, cette rumeur était d'autant plus « absurde » que Ménageot « avait une manière de peindre entièrement opposée à la mienne » (*Ibid.*, p. 89).

31. Colin B. Bailey nous informe que « Vaudreuil owned a version of Ménageot's *morceau de réception*, *Study Attempting to Arrest Time*, and he also commissioned *Hercules Returning Alcesto to her Husband* (whereabouts unknown), a relatively large history painting for a private patron, which he lent to the Salon of 1785 » (C. Bailey, *op. cit.*, p. 180).

précoce d'émancipation, moins sur le plan de la créativité<sup>32</sup> que sur le plan du développement professionnel. Comme l'a noté Mark Ledbury, « Boucher's flexibility, virtuosity and ability to negotiate the market and the Academy would have provided an important early blueprint for his pupils<sup>33</sup> ».

En résumé, les mentors de Ménageot dont les succès dépassaient le cercle de l'Académie, ont offert au peintre un modèle fort d'entrepreneuriat artistique; à leur image, Ménageot est parvenu à se hisser au plus haut niveau de l'Académie tout en entretenant des relations fructueuses avec des collectionneurs privés et en nouant des contacts avec les marchands d'art. Dans ce contexte, il était particulièrement bien placé pour représenter Léonard de Vinci selon un mode témoignant d'une nouvelle perception de l'artiste reposant sur la notion d'autonomie.

#### L'émule de Poussin

Conformément à l'enseignement rigoureux que Ménageot avait reçu à l'Académie, *Léonard de Vinci mourant dans les bras de François 1<sup>er</sup>* reflète la familiarité de l'artiste avec le langage de la peinture d'histoire. Afin de ne laisser aucune ambiguïté sur ce fait, Ménageot cita presque littéralement *La Mort de Germanicus* (1627) de Nicolas Poussin (Figure 3), exemple parfait de la peinture d'histoire telle que l'Académie la concevait<sup>34</sup>. Compte tenu du sujet confié à Ménageot, la référence était incontournable. Comme l'a noté Pierre Rosenberg:

32. Il faut cependant noter que le soutien sans faille apporté par Ménageot à ses élèves lorsqu'il était directeur de l'Académie de France à Rome, attestait de son ouverture aux nouvelles recherches artistiques. Le 20 septembre 1791, il envoyait un courrier à l'Académie royale à Paris précisant que *Le Sommeil d'Endymion*, peint cette année-là à Rome par Girodet, illustrait « un genre original qui appartient à son auteur; ce jeune artiste, qu'on peut déjà regarder comme un homme, donne les plus belles espérances » (Thomas E. Crow, *L'Atelier de David. Émulation et Révolution*, trad. Roger Stuveras, Paris, Gallimard, 1997, p. 168).

33. Mark Ledbury, « The Hierarchy of Genre in the Theory and Practice of Painting in Eighteenth-Century France », *Debates on Aesthetics in the Eighteenth Century. Questions of Theory and Practice*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 330.

34. Commandée à l'origine par le cardinal Francesco Barberini, *La Mort de Germanicus* (aujourd'hui conservée au Minneapolis Institute of Arts) se trouvait à Rome lorsque Ménageot était lui-même pensionnaire à l'Académie.



Poussin avait inventé une composition, abordé un thème jamais traité avant lui et lui avait donné une forme si définitive dans une langue si convaincante qu'il semblait quasiment impossible d'en renouveler l'interprétation et même d'aborder les thèmes voisins, le thème du lit funéraire et du mourant, en échappant à son emprise<sup>35</sup>.

Parmi les éléments contribuant à faire de la composition de Poussin un modèle absolu d'*historia*<sup>36</sup>, citons notamment la mise en scène de plusieurs personnages exprimant à travers des gestes et des expressions bien lisibles des émotions diverses (tristesse, compassion, volontarisme), faisant toutes écho au thème central du tableau : la mort de Germanicus. L'organisation des personnages, selon une frise se déroulant de part et d'autre du général romain gisant sur son lit de mort vêtu d'une toge blanche immaculée attirant le regard, aide également à la lisibilité de la scène. Le groupe des soldats, à gauche, comprend des hommes endeuillés et d'autres pleins d'ardeur parmi lesquels un personnage vêtu d'une cape bleue qui lève le doigt, un geste solennel indiquant au spectateur qu'il assiste au moment crucial où l'armée de Germanicus fait serment de venger ce dernier. Dans le groupe des femmes, à droite, Agrippine qui tient le petit Caligula par la main, est mise en valeur par sa position au tout premier plan. Elle exprime sa douleur en se couvrant le visage de la main droite.

Les similitudes entre *La Mort de Germanicus* et *Léonard de Vinci mourant dans les bras de François 1<sup>er</sup>* sont évidentes. Ménageot à tout d'abord emprunté à Poussin la position oblique du lit. De plus, comme Germanicus, Léonard porte un vêtement blanc qui lui couvre partiellement le torse tandis que le haut de son corps repose sur un large oreiller. Enfin, la position de François 1<sup>er</sup> de profil, la tête penchée vers le mourant, fait écho à celle de la femme se tenant debout à l'extrême droite dans *La Mort de Germanicus*. Compte tenu de la notoriété du tableau de Poussin, ces similitudes ne pouvaient échapper aux visiteurs

35. P. Rosenberg, *op. cit.*, p. 56.

36. C'est le terme de Leon Battista Alberti dans *De Pictura* (1435).

avertis. Par ailleurs, l'intensité dramatique de *Léonard de Vinci mourant dans les bras de François 1<sup>er</sup>* en faisait un exemple digne de Poussin, à la différence du malheureux *Septime Sévère et Caracalla* de Greuze<sup>37</sup> (1769), échec retentissant qui contribua néanmoins à relancer l'idée que la peinture d'histoire se devait d'édifier le spectateur<sup>38</sup>.

### Léonard de Vinci, héros de la peinture d'histoire et de l'Histoire de l'art

Si l'on ne peut contester la référence à Poussin, dans quelle mesure le tableau de Ménageot enseignait-il réellement au public du Salon la leçon que d'Angiviller comptait lui apprendre ? Il faut souligner que dans *Léonard de Vinci mourant dans les bras de François 1<sup>er</sup>*, le traitement de la lumière et des corps ne met pas particulièrement le roi en valeur<sup>39</sup>. Non seulement celui-ci occupe une partie assez sombre de la composition, mais sa position est statique et son visage peu expressif. « François 1<sup>er</sup> est froid », constatèrent les *Mémoires secrets*<sup>40</sup>. Cet élément est particulièrement notoire si l'on compare le traitement du visage de François 1<sup>er</sup> par Ménageot avec le modèle dont l'artiste s'est inspiré – le portrait du monarque exécuté par Titien en 1538-1539, remarquable de vivacité. Bien entendu, on ne peut pas attendre de Ménageot un portrait digne de la main de Titien ; notons néanmoins que le personnage de Léonard, à la différence de celui de François 1<sup>er</sup>, est très expressif. « On ne regarde pas

37. Greuze avait lui aussi tenté de se mesurer à Poussin dans son *Septime Sévère et Caracalla*. Dans sa lettre adressée à l'Académie où il tente de justifier son tableau, il écrit : « Je vous supplie d'être persuadé que j'ai étudié aussi bien que vous l'avez pu faire les ouvrages de ce grand homme [Poussin] et que j'y ai surtout cherché l'art de mettre de l'expression dans les figures » (P. Rosenberg, *op. cit.*, p. 57).

38. Pour une discussion sur la peinture d'histoire et la notion d'« exemplum virtutis » au XVIII<sup>e</sup> siècle, voir R. Rosenblum, *op. cit.*

39. L'analyse visuelle qui suit présente des similarités avec celle contenue dans la brochure publiée par le musée de l'hôtel de ville d'Amboise. Ces similarités s'expliquent par le fait que le musée d'Amboise a utilisé lors de la rédaction de sa brochure une version de mon texte datant de 2006, non publiée, que je lui avais communiqué à l'époque.

40. Les critiques négatives qu'engendra le tableau sont synthétisées dans B. Fort, *op. cit.*, p. 227.

la tête du moribond sans être touché» admettra Diderot<sup>41</sup>. En effet, son visage et ses mains pâles révèlent son extrême faiblesse. Sa main gauche pend, inanimée, tandis que le contraste entre sa main droite, livide, et la main du médecin, couleur chair, rend encore plus évident l'état d'épuisement de l'artiste. La singularité de Léonard est accentuée par sa longue chevelure et sa grande barbe évoquant le génie créateur. De même, le carton à dessins reposant contre la chaise au premier plan ainsi que les feuilles en rouleau éparpillées autour, suggèrent que l'artiste a consacré ses dernières forces à son art. Le dessin roulé placé en évidence sur la chaise vide indique au spectateur que si l'artiste disparaît, l'œuvre survivra : Léonard est à jamais immortalisé par son art.

De même, lorsque l'on examine la présence physique des personnages, on remarque que l'avantage est du côté de Léonard. Certains critiques en firent reproche à Ménageot, invoquant un manque de vérité, comme le rapportèrent les *Mémoires secrets* : « On attaque la figure même du héros principal ; on prétend que son corps, bien loin d'être desséché par la maladie autant qu'il devrait l'être, dans un vieillard surtout, est charnu comme dans l'état de santé<sup>42</sup>. » Mais c'est surtout le contraste entre Léonard et François 1<sup>er</sup> qui est frappant ; tandis que l'on distingue clairement les jambes de l'artiste repliées sous le couvre-lit brodé, la jambe gauche de François 1<sup>er</sup> est raide et la droite dissimulée par les deux petits pages du premier plan. Ainsi, l'idée que le pouvoir royal est littéralement incarné par le monarque, comme le portrait de Louis XIV par Hyacinthe Rigaud le traduit visuellement justement à travers la mise en valeur des jambes du Roi Soleil, est mise à mal dans le tableau de Ménageot. Les jambes et les souliers des deux serviteurs royaux sont par ailleurs représentés de manière beaucoup plus convaincante que ceux du roi alors que le rôle de ces deux pages est secondaire. Comme l'a remarqué Diderot : « Ces personnages accessoires à la suite du roi, que signifient-ils ? Que disent-ils ? Rien<sup>43</sup>. » *Les Mémoires secrets* soulignèrent quant à eux le manque

41. D. Diderot, J. Seznec et J. Adhémar (éd.), *op. cit.*, vol. 4, p. 369.

42. B. Fort, *op. cit.*, p. 227.

43. D. Diderot, J. Seznec et J. Adhémar (éd.), *op. cit.*, vol. 4, p. 369.

de décorum dérivant de ce trait de la composition : « Les pages du roi sont trop près de S.M. et dans aucun cas ne devraient figurer, comme ils le font, sur le devant du tableau<sup>44</sup>. » En fin de compte, l'effet des serviteurs est de réduire l'importance du roi. D'ailleurs, leurs vêtements comme ceux portés par le reste de l'entourage de François 1<sup>er</sup>, sont semblables à ceux du monarque, minimisant encore la différence de rang. Aux yeux des critiques, ce nivellement des statuts trahissait une certaine ignorance des codes de la peinture d'histoire, mais les implications sur le sens du tableau ne furent pas analysées davantage.

Autre atteinte aux attentes probables de d'Angiviller, les protagonistes réagissent à la mort imminente de l'artiste et non pas à la présence du roi parmi eux comme en témoignent leurs gestes, tous parfaitement intelligibles selon les impératifs de la peinture d'histoire. À l'extrémité droite, un homme de l'entourage du roi désigne l'artiste du doigt tout en faisant un commentaire sur son état. À la gauche de Léonard, un homme penche son visage vers le mourant. Plus loin à gauche, là où la chambre de Léonard s'ouvre sur une galerie – un espace très éclairé de la composition censé représenter l'atelier du peintre, comme le suggère la grande toile tendue à gauche de la statue du Gladiateur Borghèse<sup>45</sup> – deux admirateurs se pressent, l'un d'eux étendant son bras gauche en signe d'adieu au maître. Le médecin, qui occupe une place de choix dans la composition, exécute les gestes les plus explicites de la scène : de la main gauche, il prend le pouls de Léonard et de la droite, peinte dans un raccourci audacieux, il fait signe à la femme apportant un remède de s'arrêter, car l'artiste va rendre son dernier souffle. Seul personnage féminin de la composition, la servante, bien que de rang modeste, est non seulement dessinée plus habilement que François 1<sup>er</sup> mais dotée d'une présence symbolique dont le roi est dépourvu ; le corps du Gladiateur Borghèse s'étendant derrière

44. B. Fort, *op. cit.*, p. 227.

45. L'idée que Léonard de Vinci avait un atelier situé dans le château de Fontainebleau fait partie du mythe entourant la présence de l'artiste en France. Par ailleurs, Léonard n'est pas mort au château de Fontainebleau mais au château de Clos-Lucé, beaucoup plus modeste.

son dos comme une sorte d'aile, elle semble littéralement voler au secours du peintre, tandis que sa silhouette évoque celle d'une allégorie de la Victoire. Enfin, il est éclairant de comparer la représentation du médecin faite par Ménageot dans *Léonard de Vinci mourant dans les bras de François 1<sup>er</sup>* avec celle proposée par David dans *Antioche et Stratonice* (Figure 4). David a intégré le médecin dans sa composition pour aider à la lecture narrative de l'œuvre, mais le médecin est relégué à l'arrière-plan. Son visage est dans l'ombre et s'il désigne Antioche pour faire savoir qu'il a trouvé l'origine de son mal, son personnage n'est pas celui qui attire le plus l'attention. L'accent est mis sur le roi Séleucus assis à l'extrême gauche, dont le geste emphatique vers Stratonice, elle-même mise en lumière, indique qu'il a compris que sa femme l'a trahi en séduisant son propre fils. Du point de vue de la composition, le rang des protagonistes est donc respecté.

La mise en valeur de personnages accessoires dans le tableau de Ménageot, en tandem avec l'exactitude historique avec laquelle sont représentés les vêtements, est un trait distinctif du style troubadour ou du « sentiment troubadour<sup>46</sup> » pour reprendre l'expression avec laquelle François Pupil qualifie *Léonard de Vinci mourant dans les bras de François 1<sup>er</sup>*. Ce « sentiment » se caractérise par une attention nouvelle portée à la dimension privée de l'Histoire, un trait distinctif du tableau qui n'échappa pas au rédacteur des *Mémoires secrets*, qui le qualifia de « poème pittoresque<sup>47</sup> ». En effet, de nombreux éléments de l'œuvre contribuent à créer une atmosphère intime : la servante, le médecin prenant le pouls de Léonard, le cadre de la chambre à coucher, le lit défait de l'artiste. Ingres poussera ce caractère privé à l'extrême dans son tableau troubadour intitulée *Henri IV recevant l'ambassadeur d'Espagne*, présenté au Salon de 1824, jusqu'à donner une dimension subversive à ce dérivé de la peinture d'histoire. Dans l'œuvre d'Ingres, la reine assise sur son trône affiche de la dignité lorsque l'ambassadeur se présente solennellement à sa porte ; en revanche, le roi, à quatre pattes pour

46. F. Pupil, *op. cit.*, p. 363.

47. B. Fort, *op. cit.*, p. 227.

servir de « cheval » à ses enfants, voit son prestige sensiblement ébranlé. Les protagonistes qui donnent leurs noms au tableau d'Ingres sont dignes de la peinture d'histoire, mais le personnage d'Henri IV, à travers son comportement improbable, fait du tableau une parodie de la peinture d'histoire que l'on peut lire comme une atteinte à la hiérarchie des genres. Ménageot ne transgresse évidemment pas le genre de la peinture d'histoire à ce point, bien que son tableau propose néanmoins une nouvelle perspective sur l'Histoire. Car, plus significatif encore, est le nouveau regard sur l'Histoire de l'art qu'offre le tableau en identifiant l'artiste comme personnage « faisant » l'histoire. *Léonard de Vinci mourant dans les bras de François 1<sup>er</sup>*, comme la commande de *L'Histoire de France* dans son ensemble, révèle une nouvelle conscience du passé national. En même temps, l'œuvre de Ménageot reste une exception au sein de la commande dans la mesure où le tableau sert spécifiquement la cause de l'Histoire de l'art. Au-delà de la reconnaissance de l'artiste en tant que figure historique, l'articulation entre la personne de l'artiste (mortelle) et l'œuvre de l'artiste (immortelle) dans le champ de la représentation affirme définitivement l'entrée de l'art dans l'Histoire.

### Le mythe de l'artiste enseigné au public du Salon

Dans *Léonard de Vinci mourant dans les bras de François 1<sup>er</sup>*, Ménageot a joué sur plusieurs registres afin d'établir, avec le plus de force et de crédibilité possibles aux yeux du public du Salon, sa vision de l'artiste. D'un côté, la référence à Poussin, la complexité de la composition ainsi que la présence du roi garantissaient la filiation de son tableau à la peinture d'histoire et positionnaient le peintre au sommet de la hiérarchie académique. Mais d'un autre côté, il utilisait la présence du roi dans son tableau non pas pour célébrer ce dernier, mais pour exacerber la singularité de l'artiste et souligner son esprit créateur. Enfin, élément-clé, il exprimait son propos dans le contexte du genre le plus élevé, attribuant ainsi à l'artiste un rôle digne des plus grandes figures de l'Histoire, de la mythologie ou de la Bible – les trois sources dans lesquelles les artistes puisaient leurs sujets de peintures d'histoire.

*Léonard de Vinci mourant dans les bras de François 1<sup>er</sup>* n'exprime pas le message politique que d'Angiviller pouvait en attendre. Cependant, on ne saurait considérer Ménageot comme un peintre politique; il est vrai que l'intention strictement monarchique de d'Angiviller est laissée sous silence, mais elle n'est pas critiquée ouvertement. Car le premier objectif de Ménageot était bien de donner une nouvelle dimension à l'artiste, d'ennoblir celui-ci par son intégration dans la peinture d'histoire. Peindre la mort d'un artiste hors du commun dont la vie avait été relatée par Vasari dans les *Vite*, ouvrage qui marqua un tournant décisif dans l'histoire des biographies d'artistes, ouvrait la voie à une telle ambition. Ménageot, lui-même acteur dans un monde de l'art en expansion, releva le défi.

Enfin, en rendant un hommage appuyé à un artiste mourant ayant consacré toute son existence à l'art et qui en resterait à jamais célèbre, Ménageot initiait le public du Salon au mythe de l'artiste qui devait s'épanouir au XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, son tableau ouvrait la voie aux futures représentations de morts d'artistes, comme celle qu'Ary Scheffer imagina dans *La Mort de Géricault* (1824) qui allait contribuer à enraciner le mythe de l'artiste romantique<sup>48</sup>. Si ce n'est que Ménageot, qui évoluait dans les salons privés et les milieux officiels, n'a pas versé dans le modèle de l'artiste martyr. Au contraire, en phase avec son époque, la conception de l'artiste qu'avait Ménageot reposait sur des idéaux d'émancipation et de reconnaissance de l'individualité, ce qu'il a su exprimer discrètement mais avec assurance aux yeux de tous dans *Léonard de Vinci mourant dans les bras de François 1<sup>er</sup>*.

48. Sur le mythe de la mort de l'artiste à l'époque romantique, voir Johanne Lamoureux, « La mort de l'artiste et la naissance d'un genre », in Pascal Griener et Peter J. Schneemann (dir.), *Images de l'artiste. Künstlerbilder*, Berne et New York, Éditions Peter Lang, 1998, p. 183-198; Marc Gotlieb, « Creation and Death in the Romantic Studio », in Michael Cole, Mary Pardo (dir.), *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill et Londres, The University of North Carolina Press, 2005, p. 147-183; et *Rebels and Martyrs. The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, Alexander Sturgis (dir.), Londres, National Gallery Company, 2006.



Figure 1. François-Guillaume Ménageot, *Léonard de Vinci mourant dans les bras de François 1<sup>er</sup>*, 1781, huile sur toile, 278 x 357 cm. Musée de l'Hôtel de Ville, Amboise. © RMN-Grand Palais / Art Resource, NY.



Figure 2. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *François 1<sup>er</sup> reçoit les derniers soupirs de Léonard de Vinci*, 1818, huile sur toile, 40 x 50,5 cm. Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

© RMN-Grand Palais / Art Resource, NY.



Figure 3. Nicolas Poussin, *La Mort de Germanicus*, 1627, huile sur toile, 146 x 195 cm. Minneapolis Institute of Arts, Minnesota.  
© Erick Lessing / Art Ressource, NY.



Figure 4. Jacques-Louis David, *Antioche et Stratonice*, 1774, huile sur toile, 120 x 155 cm. École nationale supérieure des beaux-arts, Paris.  
© Beaux-arts de Paris, Dist. RMN-Grand Palais / Art Ressource, NY.