

Réorienter l'imagination La mise en valeur du fond dans l'œuvre d'Hubert Robert

La petite toile intitulée *L'intérieur du Colisée* conservée au musée du Louvre [PL. 10, voir le cahier couleur en fin de volume] figure parmi les premières œuvres connues d'Hubert Robert (1733-1808). Peinte à Rome aux alentours de 1759, comme en atteste un dessin à la sanguine très similaire signé et daté de cette année-là (musée de Valence), elle se situe à une période charnière du séjour italien de l'artiste, marquée par son accès au statut de pensionnaire de l'Académie de France à Rome. À la différence de ses désormais collègues, Robert n'atteignit pas cette place très convoitée pour avoir remporté le fameux Grand Prix de Rome, auquel il ne concourut d'ailleurs jamais. C'est sous l'aile du comte de Stainville, appelé à occuper la fonction d'ambassadeur du roi Louis XV auprès du pape, que Robert arriva dans la Ville éternelle en novembre 1754. Et c'est grâce à la protection de cet homme de pouvoir – nous avons ici affaire au futur duc de Choiseul –, que l'artiste, encore novice, se vit autorisé à loger à l'Académie et, de ce fait, exposé à tous les avantages pédagogiques offerts par celle-ci. Le jeune Robert sut faire ses preuves puisque cinq années plus tard, il est donc officiellement reconnu comme pensionnaire.

Comme l'a remarqué Guillaume Faroult, *L'intérieur du Colisée*, en tant que caprice architectural mettant en scène les monuments de la Rome antique – l'arc de Constantin est visible à l'arrière-plan de la composition, là où la galerie du Colisée s'ouvre sur le dehors – est un tableau qui se situe « aux prémices de l'affirmation de l'identité artistique d'Hubert Robert¹ ».

¹ Guillaume Faroult (dir.), *Hubert Robert (1733-1808). Un peintre visionnaire*, cat. expo., Paris, musée du Louvre (8 mars-30 mai 2016), Paris, Somogy/Musée du Louvre, 2016, p. 132.

En effet, celui-ci sera reçu comme peintre d'architecture à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1766, ayant regagné Paris l'année précédente, après plus d'une décennie en Italie. Cependant, compte tenu du thème qui nous occupe dans ce volume – le fond de l'œuvre –, c'est l'image de l'artiste attelé à son travail qui nous intéresse ici en premier lieu, bien que celle-ci apparaisse à l'extrémité droite du premier plan de la composition et non à l'arrière-plan, c'est-à-dire au fond. Cette image deviendra un leitmotiv dans l'œuvre de Robert². Le plus souvent, elle figure l'artiste assis, le regard posé sur sa feuille, comme c'est le cas ici. Alternativement, son regard se voit levé vers l'objet à dessiner, par exemple le vase Borghèse dans une sanguine du musée de Valence intitulée *Le dessinateur du vase Borghèse* datée des alentours de 1775. Il est également important de noter que, dans *L'intérieur du Colisée*, l'artiste travaillant sur le motif est représenté plongé dans les ténèbres de la vaste galerie circulaire éclairée de plus en plus faiblement à mesure que l'on s'éloigne de l'ouverture sur l'arc de Constantin, c'est-à-dire que l'on s'approche du premier plan du tableau. Derrière lui, une femme, debout, semble commenter sa composition. Mais en quoi celle-ci peut-elle bien consister ? Assis en contrebas d'un monticule informe fait d'empâtements verts et bruns animés de touches grises suggérant de larges dalles, le point de vue de l'artiste est largement obstrué. De plus, on est frappé par l'étendue de cet amas de terre et de pierre, peu avenant, au premier plan de la composition et se prolongeant jusqu'à la sortie de la galerie, ayant pour effet de masquer la base des pilastres scandant les arcades de cette dernière, ainsi que toute la partie inférieure de l'arc triomphal. D'un autre côté, l'image du dessinateur évoquant bien entendu Robert lui-même, il y a une logique à ce que le point de vue adopté par l'artiste dans son tableau coïncide, dans une certaine mesure, avec celui du dessinateur représenté.

Le monceau informe qui nous accueille dans *L'intérieur du Colisée*, peint d'une touche un peu visqueuse en comparaison du reste de la toile, pourrait correspondre à la vérité historique : Hélène Moulin-Stanislav a rappelé les conséquences du tremblement de terre de 1703 sur l'état des galeries du Colisée dans la seconde moitié du XVIII^e siècle³. Mais nous voudrions saisir la non-orthodoxie de cette composition et sa mise en abyme à travers l'image de l'artiste situé face à ce motif, bien moins

2 Voir Charlotte Guichard, *La griffe du peintre. La valeur de l'art (1730-1820)*, Paris, Seuil, 2018.

3 Cité par Faroult (dir.), *Hubert Robert...*, op. cit., p. 132.

séduisant que les architectures qu'il entrave, comme point de départ pour notre réflexion sur la transformation de la topographie de l'espace visuel dans la seconde modernité, soulignée dans l'appel à contribution. En effet, il nous semble utile, dans notre effort d'historicisation du bouleversement d'un ordre signifiant reposant sur une hiérarchie entre la forme et le fond, de mettre l'accent sur ce qui apparaît comme une réorientation fondamentale du regard de l'artiste dans *L'intérieur du Colisée*. Autrement dit, de reconnaître, dans l'intérêt de notre cadre théorique, la mise en valeur au premier plan du tableau d'un motif *a priori* secondaire et peu investi de sens, à savoir l'amas informe de terre et de pierre que le substitut de Robert dessine assidûment, au détriment des nobles architectures remontant à la Rome antique.

Bien entendu, on peut interpréter de multiples façons la hiérarchie inversée gouvernant *L'Intérieur du Colisée*. Celle-ci pourrait tenir de la tentative de dramatisation de l'éclairage, le monticule limitant l'appel de lumière émanant de la percée de la galerie ; de la recherche d'équilibre entre les masses, la voûte sombre dominant largement la partie supérieure de la composition ; ou encore de l'expression d'anxiété du jeune artiste face à la grandeur de l'héritage antique – on remarque d'ailleurs que tous ces effets sont minimisés dans la sanguine de Valence évoquée plus haut, ayant probablement servi de dessin préparatoire à la toile. Mais lorsque l'on considère l'œuvre de Robert dans sa durée, une caractéristique d'un autre ordre se dégage : si *L'intérieur du Colisée* révèle l'attrait précoce de l'artiste pour ce que l'on peut en effet désigner par le terme de fond – le fond de la galerie, mis à l'honneur puisqu'il occupe le premier plan du tableau, mais aussi le fond dans le sens du sol fait de terre et de pierre, se matérialisant par la manière un peu fruste dont il est peint ici –, son œuvre ultérieure montre que ce sol, encore informe en 1759, va progressivement s'ériger en véritable richesse. D'où le désir, et même le devoir, de le mettre en valeur. Bien que le sujet ne laisse pas présager d'une mise en valeur du fond – au contraire –, la toile de Robert intitulée *La violation des caveaux des rois, dans la basilique Saint-Denis, en octobre 1793* [PL. 11], probablement peinte au moment où s'est déroulé cet acte de profanation initié par le gouvernement révolutionnaire et dont l'artiste a peut-être été un témoin oculaire, occupe une place capitale pour le devenir du fond dans l'œuvre de Robert⁴.

4 Dans le catalogue de la vente après décès du cabinet d'Hubert Robert, qui se tint le mercredi 5 avril 1809, on trouve sous le numéro 95 « Deux autres esquisses, sujet de démolition dans les caveaux de Saint-Denis » (cité par Cyrille Gabillot, *Hubert Robert et son temps*, Paris, Librairie de l'art, 1895, p. 263). À ce jour, seule la version du musée

C'est aussi parce que la présente publication entend dégager les liens entre les notions de fond et de sécularisation, que *La violation des caveaux des rois* est une œuvre qui mérite toute notre attention. En effet, si ce tableau se rattache historiquement à ce que l'on appelle communément le « vandalisme révolutionnaire », son langage pictural soulève d'autres questions, y compris celle de patrimoine culturel. Or, cette dernière est inséparable du processus de désacralisation des œuvres d'art, responsable du rattachement – ô combien salvateur – de ces dernières au monde séculier. Les rapports entre vandalisme et patrimoine ont été largement étudiés par les historiens et historiens d'art de la Révolution française, la naissance du second ayant été stimulée par la pratique du premier dès 1790⁵. Cependant, afin de rendre compte dans son épaisseur historique de la mise en valeur du fond dans l'œuvre de Robert, nous devons également reconnaître la manière dont les années romaines ont créé un terrain favorable à l'intérêt de l'artiste pour ce qui demeure traditionnellement au niveau du sol ou même sous terre, et donc à la marge du tableau ou résolument en dehors de lui. En parallèle, il nous faut examiner la façon dont *La violation des caveaux des rois* participe à la neutralisation de l'héritage de l'Ancien Régime et anticipe sa mise en valeur. En ce sens, le tableau s'apparente en réalité bien plus à l'œuvre constructive de la Révolution dans le domaine culturel – l'ouverture au public du musée du Louvre, à laquelle Robert a contribué, en est l'exemple le plus évident – qu'au vandalisme.

Carnavalet est connue. Par ailleurs, Robert a peint une toile représentant une section du niveau principal de la basilique, où l'on voit à gauche le mausolée d'Henri II et de Catherine de Médicis. La toile est intitulée *Intérieur de l'église de l'abbaye royale de Saint-Denis* et date des années 1770-1774 (musée de Valence).

- 5 Nous citerons ici quelques ouvrages et articles clés, s'inscrivant dans le discours nuancé sur le vandalisme révolutionnaire qui s'est développé dans les années 1990, dans le prolongement des recherches menées à l'occasion du bicentenaire de la Révolution française : Bronislaw Baczko, *Comment sortir de la Terreur. Thermidor et la Révolution*, Paris, Gallimard, 1989 ; Édouard Pommier, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991 ; Simone Bernard-Griffiths, Marie-Claude Chemin et Jean Ehrard (dir.), *Révolution française et « vandalisme révolutionnaire ». Actes du colloque international de Clermont-Ferrand, 15-17 décembre 1988*, Paris, Universitas, 1992 ; Dominique Poulot, *Musée, nation, patrimoine (1789-1815)*, Paris, Gallimard, 1997 ; Serge Bianchi, « Le "Vandalisme révolutionnaire" et la politique artistique de la Convention au temps des "terreurs" : essai de bilan raisonné », dans Michel Biard (dir.), *Les politiques de la Terreur (1793-1794). Actes du colloque international de Rouen, 11-13 janvier 2007*, Rennes/Paris, Presses universitaires de Rennes/Société des études robespierristes, 2008, p. 403-419. Il convient aussi de citer l'ouvrage de Louis Réau, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, Paris, Robert Laffont, 1994. Enfin, pour une évaluation de l'historiographie de la fin du XIX^e siècle, voir Jules Guiffrey, « Le vandalisme révolutionnaire. Examen critique de quelques publications récentes relatives à l'histoire de la Révolution », *Revue critique d'histoire et de littérature*, 41, 10 octobre 1868, p. 228-240.

Vandalisme et patrimoine

Si *L'intérieur du Colisée* signale, de manière encore incertaine, à l'image du terrain vague du premier plan, une attirance pour le fond, *La violation des caveaux des rois*, deux fois plus grande que le tableau de 1759, ne s'en cache aucunement. La scène se passe sous terre et le point de vue de l'artiste se situe clairement au niveau de la crypte. La trouée dans la voûte laisse non seulement pénétrer la lumière issue des larges verrières aménagées dans les murs de la nef, du transept et du chœur, mais permet également d'apercevoir les lignes graciles de l'édifice gothique. À ces égards, la composition n'est pas étrangère à celle de *L'intérieur du Colisée*, où la source de lumière sert aussi de fenêtre sur le monument, en l'occurrence l'arc de Constantin. Les palettes employées dans les deux tableaux sont à rapprocher pareillement : une dominance de tons bruns, relevée occasionnellement de pointes de rouge, puis des gris clairs pour les architectures se dressant dans la lumière. Enfin, les deux œuvres mêlent galerie et voûte. Dans *L'intérieur du Colisée*, la voûte de la galerie est lisse – aucune trace d'arc ou de pierre – tandis que dans *La violation des caveaux des rois*, la voûte de la crypte montre des pierres massives. Puis, une arcade, dont l'arc repose sur de courtes colonnes aux chapiteaux vaguement corinthiens, marque l'entrée d'une galerie plongée dans l'obscurité, où s'aventurent deux personnages aux silhouettes drapées.

En revanche, l'action se déroulant au premier plan de *La violation des caveaux des rois* n'a rien à voir avec ce qui se passe dans *L'intérieur du Colisée*. Dans la toile du musée Carnavalet, quatre ouvriers s'attachent, avec plus ou moins de ferveur, à démanteler la crypte : celui de droite porte avec une facilité déconcertante un énorme bloc de pierre ; les deux du centre transportent un cercueil ouvert mais apparemment vide – la forme oblongue couleur craie à gauche du cercueil pourrait figurer les restes momifiés de l'ancien occupant ou ancienne occupante – ; et celui de gauche s'adonne à un moment de repos, dans une posture typiquement robertienne : debout mais courbé, le haut du corps prenant appui sur une large pierre. Des débris faisant peut-être penser à des ossements sont dispersés aux pieds des travailleurs du premier plan. Alors que des dalles jonchaient le sol dans *L'intérieur du Colisée*, les pierres tombales représentées aux deux extrémités du premier plan de *La violation des caveaux des rois* ont été soigneusement déplacées et adossées aux murs

latéraux de la crypte, transformée en chantier⁶. Un échafaudage a été dressé en son centre, soutenant la passerelle sur laquelle se trouve l'ouvrier de droite. Derrière lui, une échelle mène au niveau supérieur où l'on aperçoit deux autres travailleurs, l'un jetant un regard dans la crypte, l'autre portant quelque matériau.

L'épisode de profanation représenté par Robert est parfaitement documenté⁷. En tant que lieu rattaché à la fois au catholicisme et à la monarchie – les premiers mausolées royaux abrités à Saint-Denis remontaient au VII^e siècle –, la basilique devint une cible choisie du vandalisme révolutionnaire. Si la commission des monuments, créée en octobre 1790, fut chargée dans un premier temps de veiller à ce que les tombes de Saint-Denis soient préservées, les obstacles intérieurs (la Vendée) et extérieurs (la coalition étrangère) auxquels se heurta la Révolution à l'été 1793 poussèrent le conventionnel Bertrand Barère à proposer une série de mesures visant à réaffirmer la chute de la monarchie, dont on s'apprêtait à commémorer le premier anniversaire. Parmi ces mesures figurait la destruction des mausolées de Saint-Denis, immédiatement approuvée par la Convention et lancée dès le 6 août⁸. Mais ce premier assaut, dont l'achèvement se fit attendre comme s'en plaignit le conventionnel Marie-Joseph Lequinio au mois de septembre, ne suffit pas à apaiser les âmes. Au mois d'octobre, alors que Saint-Denis est rebaptisé Franciade, la profanation des cercueils situés dans les caveaux, jusqu'alors mise de côté faute de temps, fut lancée à son tour, avec la réquisition des métaux en faveur de l'effort de guerre pour toile de fond⁹. Le vœu du citoyen Lebrun, exprimé dans une ode patriotique

6 D'après Catherine Boulot, l'inscription « *LUDOVIC XVI* » se lit sur une pierre : Hubert Robert *et la Révolution*, cat. expo., Valence, Musée de Valence (3 avril-28 mai 1989), 1989, p. 66.

7 Nous renvoyons aux ouvrages sur le vandalisme cités plus haut, ainsi qu'aux monographies suivantes consacrées à Saint-Denis : François de Guilhermy, *Monographie de l'église royale de Saint-Denis. Tombeaux et figures historiques*, Paris, Victor Didron, 1848 ; Georges d'Heilly, *L'extraction des cercueils royaux à Saint-Denis en 1793*, Paris, Hachette, 1868 – ces deux livres incluent les rapports de Dom Germain Poirier mentionnés plus loin dans cette contribution, quoique les deux auteurs en livrent des versions un peu différentes. Et plus récemment, Jean-Michel Leniaud, *La basilique royale de Saint-Denis. De Napoléon à la République*, Paris, Picard, 2012 ; Jean-Michel Leniaud et Philippe Plagnieux, *La basilique Saint-Denis*, Paris, Éditions du patrimoine, 2012.

8 Le discours de Barère a souvent été cité. En voici un extrait : « Dans la monarchie, les tombeaux même avaient appris à flatter les rois [...] La main puissante de la république doit effacer impitoyablement ces épitaphes superbes et démolir ces mausolées qui rappelleraient des rois l'effrayant souvenir. », cité par Guilhermy, *Monographie de l'église royale de Saint-Denis...*, op. cit., p. 52.

9 C'est un point sur lequel insiste les rapports de Dom Poirier sur la destruction des mausolées, décrivant avec soin le plomb récupéré des cercueils et les objets en métaux précieux trouvés sur les cadavres.

publiée dans *Le Moniteur* du 6 février 1793, se voyait donc exaucé au soir du 25 octobre, après quatorze jours de « travaux » :

Purgeons le sol des patriotes,
Par des rois de France encore infecté ;
La terre de la liberté
Rejette les os des despotes !
De ces monstres divinisés
Que tous les cercueils soient brisés¹⁰ !

L'émotion de Lebrun face aux « os des despotes » se retrouve dans de nombreux commentaires, reflétant tous, à leur manière, le pouvoir dont ces restes humains se voyaient investis. Ainsi, de nombreux Parisiens se rendirent à Saint-Denis, non pas pour participer à l'exhumation « des vils ossements de tous ces monarques orgueilleux qui, du fond de leurs tombes, semblent encore aujourd'hui braver les lois de l'égalité¹¹ », mais pour s'emparer d'un os, d'une dent ou d'une mèche de moustache, ayant pour eux la valeur de relique. Alexandre Lenoir, de son propre aveu « présent à l'exhumation des cadavres de l'abbaye de Saint-Denis » où il fit « des remarques intéressantes », s'attacha à décrire ces démonstrations de dévotion monarchique¹². Même l'abbé Grégoire, dans sa tentative de sauvegarde des « vrais » idéaux révolutionnaires après le 9 thermidor, à travers la dénonciation du vandalisme, ne put se résoudre à dévêtir de pouvoir les dépouilles royales : « À Franciade... la massue nationale a justement frappé les tyrans jusque dans leurs tombeaux¹³. » En effet, les emblèmes de la féodalité, auxquels se rattachaient les dépouilles des rois, n'étaient pas à confondre avec les monuments des arts, dont Grégoire souhaitait assurer la protection. Cependant, comme l'a montré Édouard Pommier, la distinction entre ces deux objets était en fait déjà opérante en octobre 1793, comme le prouve un décret du 24 de ce mois, que

¹⁰ Cité par d'Heilly, *L'extraction des cercueils royaux...*, op. cit., p. 85.

¹¹ Sylvain Maréchal dans *Les Révolutions de Paris* en septembre 1792, cité par Réau, *Histoire du vandalisme...*, op. cit., p. 287.

¹² Alexandre Lenoir, *Le musée des Monumens [sic] Français*, Paris, Guilleminet, 1800-1821, vol. 1, p. 6. Ces remarques correspondent aux « Notes historiques sur les exhumations faites en 1793, dans l'abbaye de Saint-Denis » publiées dans *Le musée des Monumens Français*, vol. 2, p. cvi-cxxii. À part certains ajouts, ces notes reproduisent celles de Dom Poirier, même si ce dernier n'est pas cité. Le récit de Lenoir sur l'ouverture de la tombe d'Henri IV, au cours de laquelle un soldat s'empara d'une mèche de barbe et la plaça sur sa lèvre supérieure en guise de moustache, est particulièrement frappant.

¹³ Abbé Grégoire, « Rapport sur les destructions opérées par le vandalisme, et sur les moyens de le réprimer, séance du 14 fructidor, l'an second de la république, une et indivisible », dans Dominique Audrerie (dir.), *Patrimoine et cité (textes choisis)*, Bordeaux, Éditions Confluences, 1999, p. 21.

Pommier a assimilé à une « charte de protection et de conservation du patrimoine ». Si ce décret ne s'applique pas aux armoiries et emblèmes des édifices publics, « il met fin à l'iconoclasme officiel et consacre le rôle du musée comme lieu de neutralisation des symboles, accédant au statut d'objets culturels¹⁴ ».

De notre point de vue, *La violation des caveaux des rois*, en dépit de l'image bien réelle d'un cercueil ouvert – un motif qui justifie le titre du tableau –, se rapproche bien plus du décret protecteur du 24 octobre 1793 que d'une scène de profanation – même si les ossements des rois, à notre sens, ne peuvent être assimilés à des objets culturels¹⁵. Les rapports entre le musée et *La violation des caveaux des rois* restent à démontrer, mais on peut néanmoins reconnaître d'emblée que le tableau de Robert n'a rien à voir avec la fureur vandale animant certaines œuvres sur le même sujet, tel le dessin intitulé *Alexandre Lenoir défend les tombeaux des rois à Saint-Denis contre les révolutionnaires* [FIG. 1], qui réunit en une seule composition les incidents d'août et octobre 1793 : l'image du fondateur du Musée des monuments français, défendant héroïquement la tombe de Louis XII, est associée à celle d'un homme et d'une femme soulevant une latte du plancher et extrayant de la cavité ainsi découverte un crâne enveloppé dans un linceul. Pour l'auteur de ce dessin, ce que l'on récupère du fond est effrayant. Le crâne que les vandaes, représentés comme des êtres exécrables, osent extraire du sol, n'aurait jamais dû voir la lumière du jour. Dans un esprit beaucoup plus factuel mais condamnatore à sa façon, Dom Germain Poirier, archiviste de Saint-Denis et délégué de la commission des monuments chargé de rendre compte de la destruction des mausolées puis de l'ouverture des cercueils, décrit avec une précision glaçante l'état variable des cadavres exhumés. Par exemple, concernant la journée du 15 octobre, il note : « La plupart de ces corps étaient en putréfaction ; il en sortait une vapeur noire et épaisse, d'une odeur infecte, qu'on chassait à force de vinaigre et de poudre qu'on eut la précaution de brûler ; ce qui n'empêcha pas les ouvriers de gagner des dévoiements et des fièvres, qui n'ont pas eu de mauvaises suites¹⁶. »

14 Pommier, *L'art de la liberté...*, op. cit., p. 136-137.

15 Cependant, comme l'a noté Jean-Marie Bruson, de nombreux éléments prélevés des cadavres autrefois déposés à Saint-Denis sont aujourd'hui au musée Tavet-Delacour à Pontoise, y compris une jambe complète de Marie de Médicis. Cité par Faroult (dir.), *Hubert Robert...*, op. cit., p. 398.

16 Cité par Guilhermy, *Monographie de l'église royale de Saint-Denis...*, op. cit., p. 64.

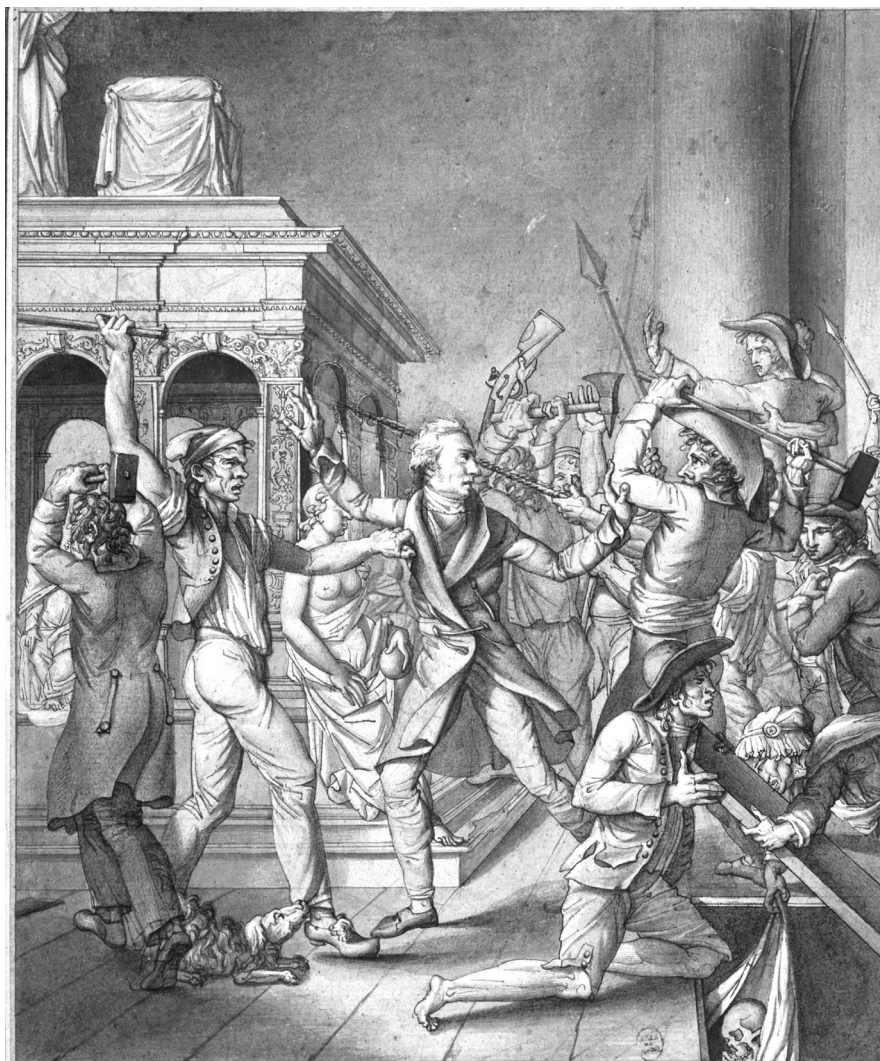


FIG. 1. Pierre Joseph Lafontaine, *Alexandre Lenoir défend les tombeaux des rois à Saint-Denis contre les révolutionnaires (1793)*, 1793, dessin, 27,8 x 23,2 cm. Paris, musée Carnavalet © Musée Carnavalet/Roger-Viollet.

Pour Robert, qui insiste très peu sur ces aspects déplaisants – le contraire eût été surprenant de la part de notre peintre –, la crypte n'est ni un lieu qui attise les passions, y compris les plus répréhensibles, ni un lieu dont on souhaite se détourner, que ce soit par respect pour les morts ou par dégoût. De façon *a priori* inattendue, surtout à la vue des nombreux monuments en ruines et scènes de démolition d'édifices qui peuplent l'œuvre de l'artiste, la crypte est représentée comme un espace en devenir, où tout est travaux, réorganisation, transformation.

Pour Dominique Poulot, qui ouvre précisément son livre *Musée, nation, patrimoine (1789-1815)* avec une brève analyse de *La violation des caveaux des rois* : « la force du tableau est de suggérer un travail concerté, certes, mais d'humble apparence, rémunéré à l'égal d'une tâche ordinaire¹⁷. » Nous proposons d'examiner de plus près la façon dont cette tâche est représentée, en comparant *La violation des caveaux des rois* avec d'autres œuvres de Robert mobilisant les mêmes motifs et créées dans des contextes historiques plus ou moins proches de celui propre au tableau du musée Carnavalet. Nous espérons montrer de cette façon que si *La violation des caveaux des rois* est peinte comme une « tâche ordinaire », elle participe également, de manière positive, à la réflexion du peintre sur la découverte, la valorisation et l'accès au patrimoine artistique par le biais du musée. En un mot, à la mise en lumière de ce que renferme le fond, celui-ci glissant ainsi vers un nouveau statut, celui de fonds patrimonial.

Du fond au musée

Catherine Boulot a relevé le parallèle entre *La violation des caveaux des rois* et certaines œuvres de Robert mettant en scène des fouilles archéologiques¹⁸, spectacle fréquent à l'époque du séjour italien de l'artiste – rappelons que les fouilles d'Herculanum et de Pompéi débutèrent en 1737 et 1748, respectivement. Parmi les tableaux les plus connus figurent *Les découvreurs d'antiques* (vers 1765, musée de Valence) [FIG. 2] et *La découverte du Laocoon* (1773, Virginia Museum of Fine Arts). Dans ces deux exemples, comme dans *La violation des caveaux des rois*, la scène principale se déroule dans une galerie, espace architectural cher à Robert, dont l'éclairage est assuré par une percée vers le dehors, comme c'était déjà le cas dans *L'intérieur du Colisée*. Les galeries italiennes recèlent toutes deux des trésors : le *Guerrier dace* dans le premier cas, le *Laocoon* dans le second. D'autres découvertes vont probablement être mises au jour, comme semblent l'annoncer les excavations aménagées au premier plan des compositions, dont émergent des échelles, dispositif qui relie la crypte au chœur dans *La violation des caveaux des rois*. De même, la longue passerelle en bois dans cette dernière apparaît déjà, dans des dimensions moindres, dans *Les découvreurs d'antiques*, où elle enjambe la cavité du premier plan. Ces mêmes planches se retrouvent encore dans

¹⁷ Poulot, *Musée, nation, patrimoine...*, op. cit., p. 11.

¹⁸ Voir Boulot, *Hubert Robert et la Révolution*, op. cit., p. 66.

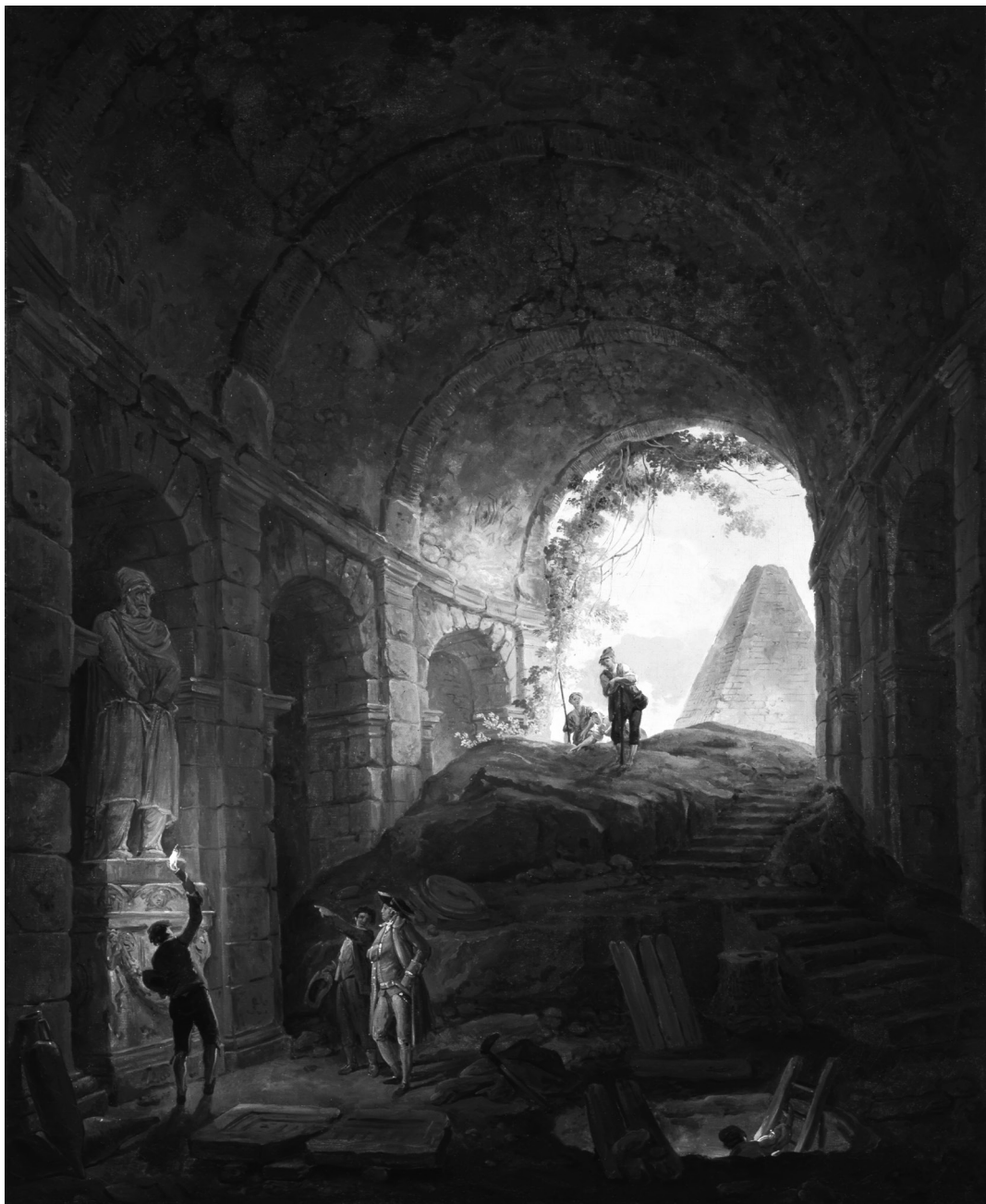


FIG. 2. Hubert Robert, *Les découvreurs d'antiques*, vers 1765, huile sur toile, 81 x 67 cm.
Valence, musée de Valence © Musée de Valence, photo Philippe Petiot.

la partie supérieure du tableau du musée Carnavalet, comblant le vide qui sépare les deux parties restantes de la voûte de la crypte. Par ailleurs, dans *La découverte du Laocoon*, on distingue à l'avant de la composition un tourniquet, relié par une corde au fameux groupe antique et actionné par six figures. Celles-ci s'efforcent par ce moyen de déplacer la statue, tout comme l'ouvrier dans le tableau du musée Carnavalet transporte, plus modestement, un bloc de pierre.

En résumé, les trois œuvres mettent en avant l'intervention de l'homme dans le fond. Puisant dans sa force physique et mobilisant différents dispositifs, celui-ci s'introduit dans des lieux peu accessibles puisque situés sous terre, mais regorgeant d'objets, qu'il s'agisse de sculptures, de stèles – on en aperçoit dans les trois tableaux – ou de cercueils – notons la présence d'un sarcophage à gauche dans *La découverte du Laocoon*. Dans ce contexte, on pense à la remarque du biographe de Benoît XIV (1675-1758), indiquant que ce dernier avait réuni « une superbe collection de vases et de statues qu'on trouva de son temps dans les entrailles de la terre¹⁹ ». Celle-ci fut déposée au Capitole et, de ce fait, offerte au regard des visiteurs. De plus, comme l'a souligné Guillaume Faroult à l'égard des *Découvreurs d'antiques*, on pense au vocabulaire, plus pratique que poétique, employé par l'abbé Prévost dans les *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* publié en 1728 :

[Prévost] relate une saisissante scène d'errance archéologique au sein de ruines antiques [...] Le narrateur ayant « aperçu, dans le fond d'un fossé sec, les extrémités de quelques pierres », décide de revenir « avec deux hommes à qui je fis prendre des pioches et des pelles. [...] Ils trouvèrent un ouvrage de maçonnerie [...] et j'envoyai sur le champ chercher une échelle, qui nous servit à descendre dans ce souterrain, avec plusieurs flambeaux que je fis allumer. »²⁰

Tout cela pour dire que les nombreuses fouilles archéologiques menées en Italie à l'époque du séjour romain de Robert, doublées du goût du XVIII^e siècle pour les ruines, ont sans aucun doute aidé à façonner les tableaux de l'artiste mettant en scène des découvertes de vestiges antiques, mais aussi stimulé un intérêt plus large pour ce que renferment « les entrailles de la terre ». En témoigne *La violation des caveaux des rois*, où les objets ainsi exhumés sont déplacés, triés et réorganisés par les ouvriers.

19 Cité par Krzysztof Pomian, « Leçons italiennes : les musées vus par les voyageurs français au XVIII^e siècle », dans Édouard Pommier (dir.), *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre. Actes du colloque organisé par le Service culturel du musée de Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993*, Paris, Klincksieck/Musée du Louvre, p. 271.

20 Faroult (dir.), *Hubert Robert...*, op. cit., p. 238.

Leur intervention implique la mise en lumière de ces objets, par le biais d'un éclairage que l'on pourrait qualifier de zénithal, dans la mesure où les verrières gothiques filtrent le jour pénétrant dans la crypte, grâce à l'ouverture ménagée dans la voûte – on s'éloigne donc de l'éclairage à la torche que l'on voit dans *Les découvreurs d'antiques* et que Prévost décrit également. En ce sens, le tableau du musée Carnavalet évoque, en filigrane, la mission du musée et en conséquence la notion de patrimoine.

Là encore, les onze années que Robert a passées en Italie sont à prendre en compte : son séjour a coïncidé avec un moment d'immense ardeur archéologique, qui s'est doublé de mesures de protection de l'héritage antique dès les années 1750. Ces efforts aboutiront à la formation des musées du Vatican dans le dernier quart du XVIII^e siècle²¹. Par ailleurs, dès les années 1730 et ce jusqu'à la fin du siècle, d'innombrables musées en Italie ouvrent ou ré-ouvrent leurs portes au public, ou encore s'agrandissent. Or, comme l'a remarqué Krzysztof Pomian au sujet des voyageurs français qui se rendirent en Italie au XVIII^e siècle : « en France, comme dans d'autres pays européens, l'histoire des musées commence par l'assimilation des leçons italiennes²². » Robert semble avoir lui-même profité de cet enseignement, puisqu'il visita les musées de Rome mais aussi ceux de Naples, où il se rendit au printemps 1760 en compagnie de Richard de Saint-Non. Aussi, de retour à Paris, il était tout désigné pour participer à l'ambitieux projet du comte d'Angiviller, repris ensuite par les révolutionnaires à leur propre compte, de transformer la Grande Galerie du Louvre en un musée public. L'année 1778 marquera le début de l'implication de Robert dans cette tâche, qui l'occupera jusqu'en 1802, avec une interruption entre septembre 1792 et avril 1795²³.

Robert a donc consacré une vingtaine d'années à la mise en place du musée du Louvre. Cependant, on constate que les célèbres toiles que la Grande Galerie dans sa fonction de musée lui a inspirées, s'alignent sur la période de la Révolution française et non sur les dernières années de l'Ancien Régime, c'est-à-dire sur le moment qui marque l'ouverture

21 Voir Édouard Pommier, « Présentation historique de la problématique du contexte, xv^e-xviii^e siècle, » dans François Furet (dir.), *Patrimoine, temps, espace. Patrimoine en place, patrimoine déplacé. Entretiens du patrimoine, Théâtre national de Chaillot, Paris, 22-24 janvier 1996*, Paris, Fayard, 1997, p. 17-46.

22 Pomian, « Leçons italiennes... », art. cité, p. 354.

23 En septembre 1792, Jean-Marie Roland, ministre de l'Intérieur, mis en place une nouvelle commission chargée de faire avancer le projet du Louvre. Robert ne fut pas invité à en faire partie. En revanche, en avril 1795, lorsqu'un second conservatoire fut inauguré – le premier, mis en place en 1793, avait été jugé inefficace –, Robert retrouva un poste. Le conseil qui remplaça le conservatoire en janvier 1797 comptait toujours Robert dans ses rangs. Sa participation pris fin en novembre 1802, lorsque Dominique Vivant Denon fut nommé directeur du musée du Louvre par Napoléon Bonaparte.

effective du Louvre en tant que musée. En effet, cet événement fit partie des célébrations du 10 août 1793, premier anniversaire de la chute de la monarchie, au même titre que le vandalisme officiel – on se souvient du discours de Barère cité plus haut, appelant aux destructions à Saint-Denis –, qui provoqua lui-même une réaction patrimoniale, formalisée par le décret du 24 octobre 1793. Ainsi, bien que le séjour italien de Robert permette d'éclairer certains aspects de *La violation des caveaux des rois*, le tableau du musée Carnavalet doit également être replacé dans son contexte historique immédiat. Rappelons donc que les mesures de protection du patrimoine dans l'Italie du XVIII^e siècle, aux prises avec l'antiquomanie, visaient en premier lieu à contrôler les exportations des œuvres d'art. En revanche, l'émergence d'une conscience patrimoniale en France fut liée aux bouleversements politiques de 1789, puisque c'est avec la nationalisation des biens du clergé le 2 novembre 1789 que la nation se trouva tout à coup à la tête d'un vaste héritage, auquel viendront bientôt s'ajouter les biens de la couronne, des émigrés et des suspects – autant d'objets marqués par l'empreinte de l'Ancien Régime, mais dont la valeur culturelle entravait la solution d'une simple destruction. En outre, celle-ci impliquait un renoncement à l'histoire, comme le fit très justement remarquer l'éditeur et collectionneur Antoine Renouard dans une brochure parue le 16 octobre 1793 : « Il est impossible de faire que ce qui a été n'ait pas existé²⁴. » La protection de cet héritage passera donc par la neutralisation de sa charge symbolique. Comme l'a indiqué Pommier, cette neutralisation, que l'on pourrait aussi nommer sécularisation, sera assurée par la relocalisation des objets dans l'espace du musée.

Dans ce contexte, les toiles de Robert représentant la Grande Galerie sont pertinentes pour l'analyse de *La violation des caveaux des rois*. Nous avons noté plus haut l'éclairage zénithal de la crypte dans cette composition. Ce terme renvoie évidemment aux nombreux débats suscités par la possibilité d'adopter ce type d'éclairage pour la Grande Galerie²⁵. Mais le dialogue entre *La violation des caveaux des rois* et les œuvres que Robert a consacrées au Louvre s'étend aussi à d'autres éléments. Ainsi, la sombre galerie qui s'ouvre à l'arrière-plan du tableau du musée Carnavalet, dans laquelle pénètrent deux personnages drapés,

24 Cité par Pommier, *L'art de la liberté...*, op. cit., p. 134.

25 Robert fut associé à ces débats et les intégra à sa pratique artistique, comme en témoigne la toile intitulée, de manière révélatrice, *Projet pour éclairer la galerie du Musée par la voûte sans ôter la prolongation du local*, dit aussi *Projet pour la Transformation de la Grande Galerie*. Le tableau sera exposé au Salon de 1796 avec son pendant, *Vue de la Grande Galerie du Louvre en ruine*, aujourd'hui au musée du Louvre.



FIG. 3. Hubert Robert, *Une galerie de musée consacrée à l'art antique*, 1789, huile sur toile, 64 x 81 cm. Paris, musée du Louvre © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/René-Gabriel Ojéda.

fait écho à la Grande Galerie dans sa fonction d'espace muséal accueillant des visiteurs. On pense en particulier au *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre*, daté approximativement de 1789²⁶ (musée du Louvre), où l'on voit au premier plan un personnage de dos, enveloppé dans une cape rouge, faisant face à l'interminable galerie qui se déploie devant lui. Par ailleurs, l'image des stèles funéraires adossées aux murs de la crypte de part et d'autre de *La violation des caveaux des rois* est une réplique, en miroir, des tableaux posés à même le sol dans *Une galerie de musée consacrée à l'art antique*, datée de 1789 [FIG. 3], un tableau qui ne représente pas spécifiquement la Grande Galerie, mais qui s'inscrit néanmoins

²⁶ C'est la date avancée par Marie-Catherine Sahut (dir.), *Le Louvre d'Hubert Robert*, cat. expo., Paris, musée du Louvre (16 juin-29 octobre 1979), Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1979, p. 25.

dans les recherches de Robert autour de l'espace architectural adapté à l'exposition des œuvres d'art, et montrant un éclairage zénithal. On y voit également une haute échelle, qui réapparaîtra en deux endroits dans le tableau intitulé *La Grande Galerie en cours de restauration*, daté de 1796-1799 (musée du Louvre), et qui se retrouvera entre-temps dans *La violation des caveaux des rois*.

Toutes ces résonances nous amènent à lire le tableau du musée Carnavalet comme un proto-espace d'exposition, en cours d'aménagement, comme l'est au même moment la Grande Galerie du Louvre, dont l'ouverture le 10 août 1793 est parfaitement cohérente avec le décret datant du 24 octobre, veille du jour où la profanation des tombes des rois s'acheva. Du reste, *La violation des caveaux des rois* se différencie en tout point des tableaux de l'artiste représentant effectivement des scènes de destruction²⁷, comme par exemple *Église en démolition* datée des alentours de 1787 (Moscou, musée Pouchkine), alors qu'elle se rapproche de *L'École de chirurgie en construction* de 1773 (musée Carnavalet), du fait des échafaudages et des échelles qui ponctuent cette composition. Dans un retournement conceptuel et formel, *La violation des caveaux des rois* s'inscrit donc dans l'élan patrimonial de la Révolution, suscité par les destructions auxquelles le tableau de Robert réagit. Et dans le débat où s'affrontent vandalisme et patrimoine, *La violation des caveaux des rois* anticipe la neutralisation des symboles, à travers un espace architectural préfigurant celui du musée. Enfin, en mettant en valeur ce qui demeure traditionnellement au fond, c'est-à-dire caché, le tableau met littéralement en lumière la notion de fonds patrimonial. Dominique Poulot a noté que *La violation des caveaux des rois* ne montre « nul autre sens de l'héritage que celui d'un tri, sûr de son fait, convaincu de redessiner le passé pour la postérité²⁸ ». De notre point de vue, si ce tri avait en effet pour motif de débarrasser « le déchet de l'histoire²⁹ », la composition de Robert l'évoque en tant qu'étape précédant la mise au musée des objets surgissant des « entrailles de la terre » – celles-là même que l'artiste avait peintes au premier plan de *L'intérieur du Colisée*.

*

²⁷ Voir Nina Dubin, *Futures and Ruins: Eighteenth-Century Paris and the Art of Hubert Robert*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2010.

²⁸ Poulot, *Musée, nation, patrimoine...*, op. cit., p. 11.

²⁹ *Ibid.* p. 12.

La façon méthodique dont les ouvriers approchent le contenu du fond dans *La violation des caveaux des rois* évoque la mission du musée, dans la mesure où celui-ci est chargé de classer et présenter au public les objets dont il a la responsabilité. Mais elle renvoie également à l'effort général de réorganisation de l'espace et du temps durant la Révolution française. On pense notamment à la division du territoire en départements à partir de 1789, à la réforme du système de mesure à partir de 1790 et à l'adoption du calendrier républicain le 5 octobre 1793. Ce troisième exemple est particulièrement pertinent pour nous, puisqu'il s'aligne chronologiquement sur l'épisode de profanation des tombes de Saint-Denis. Or, comme l'a écrit Bronislaw Baczko, pour les « artisans de la réforme » – on serait tenté de qualifier de la même manière les ouvriers peints par Robert dans *La violation des caveaux des rois* –, le nouveau calendrier « s'harmonisait parfaitement avec [l']objectif [de] promouvoir un temps, pour ainsi dire, "neutre" ». Par conséquent, « la réforme du calendrier s'inscrivait [...] dans les cadres d'une vaste entreprise de rationalisation qui devait toucher l'ensemble de la vie sociale³⁰ ». Notre analyse de *La violation des caveaux des rois* suggère que le tableau, en évoquant la tâche du musée telle que nous en avons dressé les grandes lignes, s'inscrit précisément dans ces efforts de sécularisation et de rationalisation.

Mais Baczko a poussé l'analyse plus loin et nous voudrions conclure avec l'autre aspect du calendrier qui retint son attention, à savoir sa dimension poétique, qui participa pleinement à l'ambition de rationalisation. Cette dimension s'incarne dans les appellations des mois imaginées par Fabre d'Églantine, que Jules Michelet célébrera au milieu du XIX^e siècle dans son *Histoire de la Révolution française* : « Les noms des mois, tirés ou du climat ou des récoltes, sont si heureux, si expressifs, d'un tel charme mélodique, qu'ils entrèrent à l'instant au cœur de tous, et n'en sont point sortis³¹. » La réaction affective de Michelet décrit parfaitement ce que le calendrier républicain espérait accomplir. En effet, comme l'a rappelé Baczko, à une époque où la pensée de Jean-Jacques Rousseau était encore extrêmement présente, nombreux étaient ceux qui adhéraient à l'idée que « ce n'est pas la raison qui fait agir l'homme, "être sensible", mais ses passions et c'est à l'imagination, et, du coup, à un langage qui lui est approprié, qu'il revient de canaliser et de guider

³⁰ Bronislaw Baczko, « Le calendrier républicain » dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard (Quarto), 1997, vol. 1, p. 75.

³¹ Jules Michelet, *Histoire de la Révolution française*, Paris, Robert Laffont, 1979, vol. 2, p. 624.

les passions³²». Dans cet esprit, Fabre d'Églantine déclarera qu'il faut «se saisir de l'imagination des hommes et la gouverner³³». Or, comme l'a expliqué Baczko, «“Gouverner l'imagination”, c'est la réorienter, la tourner vers d'autres objets³⁴» – la nature, mais aussi les fêtes civiques dans le cas du calendrier républicain.

Toute méthodique que soit la façon dont les ouvriers dans *La violation des caveaux des rois* s'adonnent à leur tâche – une approche justifiée par l'exigence de rationalisation –, le tableau ne transmet nullement le sentiment d'une vision exacte de la crypte. Au contraire, le motif de la voûte béante donne une dimension pittoresque à la scène, qui s'accorde avec l'image du travailleur pensif à gauche, tandis que la lumière contrastée dans laquelle baigne la composition participe aux qualités proprement esthétiques du tableau. Autrement dit, par ces choix picturaux, *La violation des caveaux des rois* stimule notre imagination, en la réorientant vers le fond, représenté comme un espace renfermant la promesse d'un futur. Celui-ci se déploiera pleinement au sein du musée, là où seront exposés, au regard des citoyens, les objets exhumés des «entrailles de la terre». *L'intérieur du Colisée* l'aura bien présagé, le fond s'est érigé en richesse.

Frédérique Baumgartner

³² Baczko, « Le calendrier républicain », art. cité, p. 73.

³³ *Ibid.*, p. 74.

³⁴ *Ibid.*

Réorienter l'imagination

La mise en valeur du fond dans l'œuvre d'Hubert Robert

Frédérique Baumgartner



PL. 10. Hubert Robert, *L'intérieur du Colisée*, vers 1759, huile sur toile, 25 x 32 cm. Paris, musée du Louvre
© RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Jean-Gilles Berizzi.



PL. 11. Hubert Robert,
*La violation des
caveaux des rois,
dans la basilique
Saint-Denis, en
octobre 1793,*
vers 1793, huile sur
toile, 54 x 64 cm.
Paris, Musée Carnavalet
© Musée Carnavalet/
Roger-Viollet.