



LOUVRE

Dossier de presse

Exposition

Du 9 mars au 30 mai 2016

Hall Napoléon

Hubert Robert (1733-1808)

Un peintre visionnaire

Contact presse
Céline Dauvergne
celine.dauvergne@louvre.fr
Tél. 01 40 20 84 66

Sommaire

Communiqué de presse	page 3
Parcours de l'exposition	page 5
Chronologie biographique	page 13
Hubert Robert visionnaire au Louvre, visionnaire pour le Louvre par Sébastien Allard	page 15
Introduction par Guillaume Faroult	page 17
Regards sur quelques œuvres	page 19
Autour de l'exposition Publications, film, manifestations à l'auditorium du Louvre, visites-conférences, guide multimédia, expérimentation numérique...	page 33
Liste des œuvres exposées	page 42
Visuels disponibles pour la presse	page 60
Lettres des mécènes	page 72

Hubert Robert (1733-1808)

Un peintre visionnaire

Communiqué de presse

Exposition

9 mars - 30 mai 2016

Hall Napoléon



Hubert Robert, *Projet pour la Transformation de la Grande Galerie* (détail), musée du Louvre © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi

Cette exposition est organisée par le musée du Louvre, Paris, et la National Gallery of Art, Washington.

Elle sera présentée à Washington du 26 juin au 2 octobre 2016 par les commissaires Margaret Morgan Grasselli et Yuriko Jackall.

Cette exposition bénéficie du mécénat de SCOR et du soutien du Cercle International du Louvre.

SCOR

Cercle International du Louvre
International Council of the Louvre

Musée du Louvre

Informations pratiques

Horaires

Tous les jours de 9h à 18h, sauf le mardi.
Nocturne les mercredis et vendredis jusqu'à 22h.

Tarifs

Tarif unique d'entrée au musée : 15 €. Gratuit pour les moins de 18 ans, les moins de 26 ans résidents de l'U.E., les enseignants titulaires du pass education, les demandeurs d'emploi, les adhérents Amis du Louvre, Amis du Louvre familles, Amis du Louvre jeunes et de la carte Louvre professionnels.

Renseignements : www.louvre.fr

Achat en ligne : www.ticketlouvre.fr

Bien plus que le peintre de ruines et de paysages dont la postérité a gardé l'image, Hubert Robert fut surtout l'un des plus grands créateurs d'imaginaire poétique du XVIII^e siècle.

Cette dimension est au cœur de l'exposition monographique – la première depuis 1933 – que le musée du Louvre et la National Gallery of Art de Washington ont décidé de lui consacrer. Cette rétrospective rend compte de la brillante diversité et de la féconde curiosité de cet artiste inspiré et aimable, tout à la fois peintre-philosophe, paysagiste, architecte, maître d'œuvre, personnage officiel, un peu poète et historien aussi.

En s'appuyant sur les riches collections des départements des Peintures et des Arts Graphiques du musée du Louvre, l'exposition réunit un ensemble exceptionnel et varié de 140 œuvres (dessins, peintures, esquisses peintes, gravures, peintures monumentales, ensembles décoratifs et mobilier). Elle est rendue possible par la participation des plus grands fonds patrimoniaux français et étrangers conservant des œuvres de l'artiste : des prêts généreux proviennent ainsi des États-Unis et de Russie et aussi du musée Carnavalet ou du musée des Beaux-Arts de Valence, qui conserve sans doute la plus belle collection de dessins d'Hubert Robert.

Spirituel, sociable et esprit sans cesse en quête de nouveaux espaces d'investigations, en bref, véritable homme des Lumières, Hubert Robert entreprit un remarquable itinéraire d'artiste qui le conduisit de Rome au milieu du XVIII^e siècle jusqu'à la cour de France dont il réalisa certains des plus spectaculaires décors dans la décennie brillante qui précéda la Révolution. Mémorialiste de Paris et de l'histoire tumultueuse qui bouleversa la fin du siècle, il acheva sa brillante carrière en conservateur attentif et engagé du tout récent Muséum central des arts, le futur musée du Louvre.

Esprit visionnaire, cet artiste à l'œuvre tout à la fois éclectique et profondément cohérent embrassa les genres distincts du paysage poétique, vues urbaines à la topographie inventive souvent proche du caprice architectural, des études archéologiques, des réalisations, remarquables et novatrices, dans le domaine des jardins paysagers (à Versailles ou à Méréville), ainsi que des décors palatiaux (à Bagatelle, à Rambouillet et jusqu'en Russie). Sur sa route, il a rencontré certains des plus grands créateurs de son siècle tels Pannini, Piranèse ou Denis Diderot, de grands architectes novateurs, mais aussi Fragonard, Elisabeth Vigée-Lebrun et Jacques-Louis David.

La riche production de ce créateur prolifique s'incarne dans l'exposition par la présentation de nombreux dessins – notamment ses merveilleuses sanguines (musée des Beaux-Arts de Valence), des esquisses peintes, des gravures, des caprices architecturaux ou archéologiques, des grandes peintures monumentales, des ensembles décoratifs (par exemple, la célèbre série des *Antiquités de la France* peinte pour le château de Fontainebleau, aujourd'hui au Louvre) mais aussi des représentations des grands jardins paysagers conçus par l'artiste et enfin des pièces de mobilier uniques dessinées par Robert pour la reine Marie-Antoinette (mobilier de la laiterie de Rambouillet).

Commissaire de l'exposition : Guillaume Faroult, conservateur en chef du Patrimoine, département des Peintures, musée du Louvre.



Hubert Robert, *Personnage dans une baie à S' Pierre -de-Rome*, Valence, musée des Beaux-Arts © Musée de Valence, photo Éric Caillet

Publications

Catalogue de l'exposition

Hubert Robert (1733-1808)

Sous la direction de Guillaume Faroult, avec la collaboration de Catherine Voiriot. Coédition musée du Louvre éditions / Somogy éditions d'art.

540 pages, 300 illustrations, 49 €

Album de l'exposition

Coédition musée du Louvre éditions / Somogy. 48 pages, 51 illustrations, 8 €

Ces ouvrages bénéficient du soutien de Sequana.



Hubert Robert, *Jeune homme lisant, appuyé sur un chapiteau corinthien*. Quimper, musée des Beaux-Arts © Musée des Beaux-Arts de Quimper

Auditorium du Louvre Informations pratiques

Informations au 01 40 20 55 55, du lundi au vendredi, de 9 h à 19 h.

Abonnement

À partir de 5 séances dans la même série.

Achat de places

À la caisse de l'auditorium.

Par téléphone : 01 40 20 55 00.

En ligne sur : www.fnac.com

Renseignements : www.louvre.fr

Autour de la saison XVIII^e siècle A l'auditorium du Louvre

Conférences et colloques

Mercredi 6 avril à 12h30 et 18h30

Présentation de l'exposition

par Guillaume Faroult

Du jeudi 24 mars au lundi 9 mai, à 18h30

Cycle de cinq conférences : « Villes en scène au siècle des Lumières ». Le XVIII^e siècle est marqué par un mouvement de forte rénovation des villes européennes. Ce cycle offre des éclairages sur ce phénomène de mise en scène de ces villes.

Samedi 16 avril, de 10h à 18h

Colloque : « Il était de mode et très magnifique... ».
Hubert Robert (1733-1808), artiste mondain, visionnaire et entrepreneur

Avec le mécénat de SCOR.

Jeudi 12 mai, de 10h à 18h

Colloque : « Une jardinomanie européenne : partages et querelles à l'époque des Lumières »

Lectures

Du samedi 20 février au lundi 23 mai

« **Un feuilleton théâtral et épistolaire à travers le XVIII^e siècle** »

Mise en scène : Clément Hervieu-Léger, de la Comédie-Française

Le Petit-Maître corrigé, de Marivaux (le 20/02 à 20h), *L'Entretien d'un philosophe avec la maréchale de ****, de Denis Diderot (20/03 à 18h), *Sémiramis* de Voltaire (25/04 à 20h), *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos (23/05 à 20h)

Une coproduction du musée du Louvre et de la Compagnie des Petits Champs.

Cycle de cinéma

Du samedi 12 mars au dimanche 22 mai

« **Architectures du rêve** »

L'art du décor : le XVIII^e siècle à l'écran

Le Carrosse d'or de Jean Renoir, *Brigadoon* de Vicente Minelli, *Les Adieux à la reine* de Benoît Jacquot, *Les Aventures du Baron de Münchhausen* de Josef von Baky, *Duellistes* de Ridley Scott, *Casanova* de Federico Fellini, *Scaramouche* de Georges Sidney, *L'Impératrice rouge* de Joseph von Sternberg, *La Flûte enchantée* de Ingmar Bergman.

Concerts

Jeudi 31 mars à 12h30

L'Ensemble Desmarest, Ronan Khalil, direction, joue Campra, Marais et Jacquet de la Guerre.

Jeudi 7 avril à 12h30

Nadir Kashimov, violon, joue Paganini, Ysaÿe, Georges Enesco.

Opéras filmés

Du vendredi 1^{er} avril au dimanche 15 mai

« **Naples, Vienne, Paris... l'opéra dans les villes** »

Les Fêtes vénitiennes d'André Campra, *Lo Frate'nnamorato* de Jean-Baptiste Pergolèse, *Nina, ou La folle par amour* de Giovanni Paisiello, *Così fan Tutte* de Mozart, *Il Matrimonio segreto* de Domenico Cimarosa, *Tarare* d'Antonio Salieri, *Il Mondo della Luna*, de Joseph Haydn.

Parcours de l'exposition

Texte des panneaux didactiques de l'exposition



Elisabeth Louise Vigée-Le Brun, *Hubert Robert*. Musée du Louvre © RMN - Grand Palais (Musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi

Hubert Robert fut l'un des créateurs les plus séduisants du Siècle des lumières. Artisan de cet art de vivre poli, galant et souriant qui apparaît comme l'une des quintessences de l'esprit français au XVIII^e siècle, l'artiste attire d'emblée la sympathie. Il parvint à se frayer un chemin parmi les cercles les plus brillants de son temps, édifiant une carrière exemplaire dans la France de l'Ancien Régime jusqu'au règne de Napoléon.

Formé à Rome vers le milieu du siècle, en pleine fièvre antiquaire, Robert s'impose dès son retour à Paris comme « peintre d'architecture ». Le philosophe Denis Diderot célèbre aussitôt la « poétique des ruines » du jeune artiste. La production de Robert témoigne au cours de sa carrière d'une exceptionnelle dynamique d'amplification : les œuvres, les projets, les charges y atteignent une dimension considérable. L'artiste devient très recherché pour la réalisation de vastes ensembles de décors peints. Il se lance enfin avec succès dans une forme d'« art total » en tant que créateur de jardins dont le parc de Méréville (de 1786 à 1793) fut sans doute le chef-d'œuvre.

Frappé par le bouleversement historique de la Révolution française, il en consigne les premières manifestations en représentant, dès l'été 1789, *La Bastille dans les premiers jours de sa démolition*. En 1795, il réintègre sa fonction de conservateur du « Muséum national », c'est-à-dire du musée du Louvre qui vient d'ouvrir ses portes, et dont il avait préparé activement la création.

Sans aucun doute, l'œuvre de Robert est parcourue par un sens de l'écoulement inexorable du temps et, au-delà, par une conscience de la marche de l'histoire, tour à tour triomphante ou tragique, qui en constitue l'impressionnante grandeur.

ROME

Le jeune Robert arrive dans la cité pontificale le 4 novembre 1754, dans la suite de son protecteur, le puissant comte de Stainville, ambassadeur du roi de France auprès du pape. À Rome, Robert va se trouver des maîtres, définir un répertoire et mettre au point un style qui lui serviront de matrice pour le développement de sa carrière.

Il doit à la seule faveur de son protecteur d'être aussitôt hébergé au sein de l'Académie de France. Le jeune homme travaille de manière acharnée et profite des leçons du peintre d'architecture italien Giovanni Paolo Pannini (1691-1765). Le graveur Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) est aussi une référence d'importance. Robert étudie les collections d'œuvres d'art les plus prestigieuses ainsi que les monuments les plus célèbres : la basilique Saint-Pierre ou la place du Capitole. Il accorde également tous ses soins aux ruines antiques. Il étend enfin son répertoire en se consacrant à l'étude du paysage, sans doute à l'instigation de Natoire et en compagnie de Fragonard.

En 1759, il est finalement admis de plein droit comme pensionnaire de l'Académie. Robert honore ses premières commandes à destination d'amateurs prestigieux et se trouve de nouveaux protecteurs tels que le bailli de Breteuil, qui l'héberge à partir de 1762, et l'amateur parisien Claude Louis Watelet.

Après son retour définitif à Paris en 1765, Rome, ses monuments et ses environs, demeurent la source inépuisable de motifs pour tout le reste de sa carrière.



Hubert Robert. *Personnages dans une baie à Saint-Pierre de Rome*. Valence, musée de Valence © Musée de Valence, photo Éric Caillet



Hubert Robert, *La Lingère*. Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute © Sterling and Francine Clark Art Institute / Photo by Michael Agee, Williamstown, Massachusetts

Hubert Robert et Fragonard à Rome

Le 19 mai 1759, le directeur des Bâtiments du roi, le marquis de Marigny, à la suite du bon rapport de Natoire, qui dirige l'Académie de France à Rome, enjoint à ce dernier d'engager les autres pensionnaires à « profiter du bon exemple que leur donne le Sieur Robert ». Le peintre Fragonard est apparemment de ceux-là, et, en effet, les deux artistes paraissent s'adonner conjointement aux études sur le motif tandis que des thèmes identiques sont repris par l'un et par l'autre sur les toiles et les dessins datables des années 1759-1760. Talentueux peintre d'histoire, Fragonard semble devoir à Robert un sens plus rigoureux de la structure géométrale de ses compositions et probablement un intérêt accru pour l'architecture et l'archéologie. Robert, en retour, s'initie sans doute avec son compagnon à l'étude du paysage ainsi que de la vie pittoresque du petit peuple romain. Il semble également avoir tiré profit du mode d'exécution libre et ostensiblement esquissé de Fragonard, qui confère aux scènes représentées une grande animation et une forme de spontanéité.

LE SALON DE 1767

Peu après son retour à Paris en 1765, Robert se présente le 26 juillet 1766 devant l'Académie royale de peinture et de sculpture en vue de son agrément. Faveur exceptionnelle : le jeune artiste est à la fois agréé et reçu comme membre à part entière en qualité de « peintre d'architecture ». L'institution choisit comme morceau de réception une œuvre importante, *Le Port de Rome, orné de différents monuments d'architecture antique et moderne* dit *Le Port de Ripetta*. La peinture est un remarquable condensé de tous les savoir-faire rapportés de Rome.

L'Académie ouvre également au jeune peintre les portes du Salon. Cette exposition publique, organisée au Louvre tous les deux ans, présente les œuvres d'artistes vivants. Désormais, Robert va y participer de manière très assidue. Pour son premier Salon, en 1767, Robert expose plus d'une vingtaine d'œuvres qui illustrent la diversité de ses talents. Il se manifeste en « peintre d'architecture » avec son morceau de réception. Mais il a aussi à cœur de mettre en avant ses talents de paysagiste avec *Le Pont, sous lequel on voit les campagnes de Sabine*.

La première participation de Robert au Salon correspond également à son baptême du feu auprès de la critique artistique. Le philosophe Denis Diderot remarque aussitôt le talentueux peintre : « Robert est un jeune artiste qui se montre pour la première fois ; il revient d'Italie d'où il rapporté de la facilité et de la couleur. »

L'ANTICOMANIE ET SES CAPRICES

En 1765, lorsque Hubert Robert revient à Paris, la capitale est en pleine vogue de l'« anticomanie ». L'Europe de la seconde moitié du siècle vit une profonde révolution esthétique, avec Rome et Paris aux avant-postes, et avec l'art antique comme modèle et l'archéologie comme méthode. Ce mouvement est organisé et théorisé depuis Rome, vers le début des années 1760, par un érudit allemand, Johann Joachim Winckelmann. Cette démarche était déjà connue et appréciée de Robert pendant son séjour romain alors qu'il multipliait les études d'après les vestiges antiques.

De nombreux artistes au XVIII^e siècle, et notamment des peintres, sont particulièrement engagés, non seulement dans le commerce, mais plus encore dans les fouilles et les études des monuments antiques. Robert se tient à une distance sans doute respectueuse de cette vogue d'intérêt et, pour tout dire, de ce trafic.



Hubert Robert, *Le Port de Rome, orné de différents monuments d'architecture antique et moderne* dit aussi *Le Port de Ripetta*. Paris, École nationale supérieure des beaux-arts © Beaux-Arts de Paris, Dist. RMN-Grand Palais / image Beaux-Arts de Paris



Hubert Robert. *Les Découvreurs d'antiques*. Valence, musée de Valence © Musée de Valence, Photo Philippe Petiot



Hubert Robert. *L'Ancien Portique de l'empereur Marc-Aurèle*. Paris, musée du Louvre, dépôt à l'ambassade de France à Londres © musée du Louvre (dist. RMN-GP) / Todd-White Art Photography

Il va, lui aussi, représenter l'effervescence des découvertes lors des chantiers de fouilles ainsi que l'activité des ateliers de restauration de monuments antiques et enfin les développements de cette forme d'exploitation touristique. Mais sa démarche n'est rien moins qu'illustrative, car Robert transpose. Le regard qu'il porte est éminemment poétique, à la fois amusé, ironique parfois et pourtant indéniablement fasciné.

« ROBERT DES RUINES »

Plus encore que les époques qui l'ont précédé, le XVIII^e siècle a témoigné d'une véritable délectation des ruines. La vogue de l'« anticomanie » réactive la fascination pour l'Antiquité classique et les vestiges qui en sont parvenus. Dès le début de sa formation romaine, Robert avait élu des maîtres qui s'étaient justement fait une spécialité de la représentation des ruines : Giovanni Paolo Pannini et Giovanni Battista Piranesi. Toutefois, à ce soin archéologique, Robert adjoint une atmosphère particulière aux échos mélancoliques portant sur l'écoulement du temps et la ruine inéluctable des civilisations. Lors du Salon de 1767, Diderot salue la poétique si personnelle du peintre : « L'effet de ces compositions, bonnes ou mauvaises, c'est de vous laisser dans une douce mélancolie. Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais ; et nous revenons sur nous-mêmes ; nous anticipons sur les ravages du temps... Et voilà la première ligne de la poétique des ruines. »

Sur toutes les représentations apparemment sereines de Robert plane en effet l'ombre implacable de la mort et de la chute des civilisations, ainsi qu'en témoigne la remarquable toile du musée de Valence, *Les Bergers d'Arcadie*. Au soir de sa vie, en 1798, Robert délivre, avec sa fascinante représentation de l'*Obélisque brisé autour duquel dansent des jeunes filles*, l'une de ses méditations les plus aiguës sur la danse cyclique de la vie et de la mort. Ici passent et trépassent toutes les civilisations humaines.

LE PITTORESQUE

Vers la fin de sa période romaine (1763-1764), Robert fait la rencontre de l'amateur Claude Henri Watelet (1718-1786). Celui-ci, en sa propriété du Moulin-Joly à Colombes en Île-de-France, avait véritablement forgé une nouvelle conception « pittoresque » de l'art du jardin et du paysage. Il y rejetait la rigidité géométrique des parcs « à la française » et entendait composer ses jardins en peintre, avec souplesse et élégance, à la façon de tableaux rustiques. Il théorise sa démarche dans l'*Essai sur les jardins*, qu'il publie à Paris en 1774.

Robert est alors proche de Watelet, qui l'invite à de nombreuses reprises au Moulin-Joly, dont l'artiste a laissé des représentations. Cette familiarité avec l'amateur influe sans doute sur sa production picturale et graphique des années 1770, qui témoigne d'un intérêt accru pour les paysages particuliers de l'Île-de-France.

Les architectures gothiques font ainsi leur apparition et certains grands décors que Robert exécute alors énoncent sur un mode majeur cette inspiration nouvelle. Progressivement, l'artiste étend sa palette de créateur, dépassant les limites de l'art pictural pour aborder bientôt l'aménagement de parcs et de paysages bien réels, comme ce fut peut-être le cas au château de La Chapelle-Godefroy dès les années 1770.



Hubert Robert, *Obélisque brisé autour duquel dansent des jeunes filles*. Montréal, musée des Beaux-Arts, legs Lady Davis © Musée des Beaux-Arts de Montréal, Brian Merrett



Hubert Robert, *Paysage avec cascade inspiré de Tivoli*. Maisons-Laffitte, château de Maisons
© Patrick Cadet / Centre des monuments nationaux

LE SUBLIME ET LA BELLE HORREUR

En 1765 est publié en français l'ouvrage fondamental du philosophe irlandais Edmund Burke (1729-1797), *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. En opposition à l'idéal de beauté régulière et harmonieuse hérité de la tradition classique, l'auteur énonce sa théorie de « l'horreur délectable », prônant le mouvement, l'effroi et l'excès des impressions sensorielles. En 1767, Diderot fait implicitement le lien avec les peintures de ruines de Robert : « Ô les belles, les sublimes ruines ! [...] les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. » À l'instar des œuvres « sublimes » dont Burke souhaite l'éclosion, les peintures de Robert réactivent la conscience horrible mais délectable, car distancée par la représentation, de la mort.

À partir des années 1770, Robert étend son registre des figurations sublimes en exécutant de terrifiants tableaux d'incendies et de désastres urbains à propos desquels la critique de l'époque parle de « belle horreur ». Le peintre représente aussi, parmi les premiers en France, les escarpements montagneux dont les précipices avaient stimulé la verve imaginative et conceptuelle de Burke. Il peint ainsi, à la demande du collectionneur Bergeret de Grandcourt, qui en avait admiré la « belle horreur, dans le sens d'une belle tragédie », la démesure effrayante des grandes cascades de Tivoli. La même ampleur saisissante émane de deux tableaux peints pour l'archevêque de Narbonne et exposés au Salon de 1785, *Les Sources de Fontaine-de-Vaucluse* et *Les Gorges d'Ollioules*.



Hubert Robert, *Caprice architectural avec un canal*. Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage © Musée de l'Ermitage / Pavel Demidov

L'ARCHITECTURE VISIONNAIRE

D'emblée, l'art pictural de Robert se définit dans un rapport particulier avec l'architecture. C'est d'ailleurs comme « peintre d'architecture » que l'artiste est reçu en 1766 au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Alors que Robert se forme à Rome au cours des années 1750, l'architecture subit une évolution considérable sous l'influence d'un créateur génial qui l'aborde avec des moyens proprement picturaux, Giovanni Battista Piranesi. Le graveur vénitien est immédiatement imité par les jeunes architectes européens, qui privilégient désormais des effets de cadrage et d'oppositions entre ombres et lumière. La peinture de Robert puise abondamment dans ce même répertoire fait de perspectives vertigineuses, d'éclairages contrastés et d'effets d'empilement volumétriques parfois irréalistes. Le Français s'inspire des ouvrages les plus fameux du maître, la *Prima Parte di Architettura e Prospettiva* (1743) et les *Carceri d'invenzione*, en français *Prisons* (vers 1750). Piranèse y revendique d'emblée une dimension « imaginaire » (ou « fantastique » selon la traduction de la première édition française des *Carceri* en 1750). Pendant plusieurs décennies, la production picturale de Robert va prolonger ce dialogue avec les motifs élaborés par Piranèse, dialogue qui donne lieu à quelques-uns des chefs-d'œuvre de l'artiste tels qu'*Un port orné d'architecture* de 1761 ou le *Canal bordé de colonnades & de grands escaliers* du Salon de 1783.



Hubert Robert, *Les Polichinelles musiciens*. Amiens, musée de Picardie © collection du Musée de Picardie, photo Marc Jeanneteau, Amiens

SCÈNES DE GENRE

Si Hubert Robert s'est essentiellement illustré par ses grands paysages agrémentés ou non d'architectures, il est aussi, à l'occasion, l'auteur de petites scènes de genre, peintes ou dessinées, qui trahissent sans doute des aspects plus intimes de sa personnalité. On y rencontre notamment des polichinelles de la *commedia dell'arte*. Robert avait en effet, comme beaucoup de ses contemporains, un goût prononcé pour le théâtre et il jouait lui-même de temps en temps la comédie.

Les scènes de genre de Robert expriment aussi, à d'autres moments, son attachement pour sa vie familiale. En témoigne le tableau de Valence *Une jeune femme tendant un biberon à un bébé* ou bien les dessins du carnet de croquis du Louvre montrant sa femme et ses enfants.

Enfin, les œuvres exécutées pour Mme Geoffrin (*L'Appartement de Mme Geoffrin et Madame Geoffrin dans son cabinet*) dénotent un intérêt pour le riche intérieur de sa protectrice et pour les différents moments de sa vie personnelle, loin des mondanités, dont Robert sut se faire le témoin silencieux. Lors du Salon de 1767, Diderot avait relevé cette attention pour les figures du quotidien et avait même osé une comparaison avec Chardin, le grand maître de la peinture de genre : « La servante que nous avons trouvée sur les degrés de l'entrée est on ne saurait plus naturelle et plus vraie. C'est une des figures de ces anciens tableaux de Chardin. »

Par ailleurs, les tableaux de paysages de Robert sont la plupart du temps animés de petits personnages qui vaquent à leurs occupations, et ces petits tableaux dans les grands tableaux constituent de petites scènes de genre à part entière. Le plus souvent simplement esquissés, ces minuscules personnages sont parfois précisément décrits.

DÉCORS



Hubert Robert, *Le Pont du Gard, qui servait autrefois d'aqueduc pour porter les eaux à Nîmes*. Musée du Louvre © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux

Hubert Robert fut sans conteste le décorateur le plus en vogue dans le dernier tiers du XVIII^e siècle. Ses panneaux peints étaient présents dans un grand nombre d'hôtels particuliers parisiens – hôtel de Saint-Florentin, hôtel de Sabran, hôtel de Brienne, hôtel de Luynes, hôtel Caron de Beaumarchais, hôtel de Pérignon à Auteuil... –, dans des châteaux en province – château de Chanteloup, château de Méréville... – ou dans les demeures royales – château de Bagatelle, château de Fontainebleau... Robert exécuta également des peintures pour de riches clients russes.

Entre 1769 et 1797, le décor peint des grandes demeures évolue sensiblement. Si, avant le milieu des années 1770, les peintures prenaient place dans les cabinets, elles occupent ensuite les salons, preuve de leur succès grandissant.

Souvent de grand format, ces « tableaux de place », comme on les appelait à l'époque, avaient été conçus pour des lieux bien précis. Or, il n'existe quasiment plus de ces panneaux décoratifs dans leur environnement architectural d'origine, ce qui constitue une difficulté pour leur étude. Cette facette de la production d'Hubert Robert demeure cependant d'une importance considérable.

Deux ensembles complets, présentés dans cette exposition, permettent d'évoquer ces décors disparus : l'un pour l'hôtel d'Auteuil (six panneaux du musée des Arts décoratifs), l'autre pour le château de Fontainebleau (*Les Antiquités de la France*).

HUBERT ROBERT ET RAMBOUILLET



Manufacture royale de Sèvres, *Service dit de la Laiterie de la reine à Rambouillet*. Jatte téton (dit aussi « bol sein ») et trépiéd. Sèvres, Cité de la céramique © RMN-Grand Palais (Sèvres, Cité de la céramique) / Martine Beck-Coppola

Louis XVI acheta le domaine de Rambouillet au duc de Penthièvre en 1783. Pour réconcilier Marie-Antoinette avec ce lieu, d'Angiviller, gouverneur du domaine depuis 1784, fit appel à Hubert Robert. Robert est ici à la fois le dessinateur du jardin anglais, de forme irrégulière, et le concepteur de la laiterie, édifice composé de deux pièces bien distinctes consacrées à la préparation et à la dégustation des laitages. La pièce de préparation se termine par une grotte très proche de celle dessinée pour les Bains d'Apollon à Versailles. La pièce de dégustation est conçue comme une rotonde à éclairage zénithal. L'exécution du bâtiment fut confiée à l'architecte du domaine, Jacques Jean Thévenin et le décor sculpté à Pierre Julien. Robert est aussi l'auteur des dessins pour les meubles de style étrusque exécutés en bois d'acajou par le menuisier Georges Jacob (table et sièges) ; c'est un exemple rarissime d'un peintre ayant dessiné du mobilier. De même, si Jean-Jacques Lagrenée est l'auteur du décor peint des pièces du service de Sèvres (« bol sein »), il revient sans doute à Robert d'en avoir dessiné les formes.

JARDINS

Depuis son séjour romain, le peintre de paysages qu'était Hubert Robert a été fortement inspiré par les jardins, au point qu'à partir des années 1770, il a multiplié les représentations de jardins « pittoresques ». En parallèle à son métier de peintre, l'artiste fut en outre concepteur de jardins. Si, en 1778, il fut l'auteur des dessins pour l'aménagement des Bains d'Apollon dans le parc du château de Versailles, dont il laissa par ailleurs d'émouvantes évocations (*L'Entrée du Tapis vert* et *Vue du bosquet des Bains d'Apollon*), c'est en 1784 seulement qu'il fut nommé « dessinateur des Jardins du roi », charge qui avait été occupée au XVII^e siècle par André Le Nôtre. En cette qualité, il intervint aux jardins de Meudon et de Rambouillet. Mais il travailla aussi et surtout à l'aménagement du parc du château de Méréville pour le célèbre banquier Jean Joseph de Laborde à partir de 1786. Ce parc fut sans doute le plus grand et le plus impressionnant jardin d'Île-de-France au XVIII^e siècle (*Le Château et le parc de Méréville*). Les autres jardins pour lesquels le rôle de Robert est relativement documenté sont ceux du château de Lagrange, où l'artiste travailla avec l'architecte Vaudoyer pour le général La Fayette de 1800 à 1802, ceux du château de Betz près de Chantilly pour la princesse de Monaco et ceux du château de Bellevue pour la marquise de Coislin. La participation de Robert à l'aménagement des parcs d'Ermenonville pour le marquis de Girardin et de Maupertuis pour le marquis de Montesquiou-Fézensac semble très probable.



Hubert Robert. *L'Entrée du Tapis vert lors de l'abattage des arbres*. Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon © Château de Versailles, Dist. RMN-Grand Palais / Christophe Fouin



Hubert Robert. *La Démolition des maisons du Pont-au-Change*. Paris, musée Carnavalet © Musée Carnavalet / Roger-Viollet

HUBERT ROBERT ET PARIS

Hubert Robert, né et mort à Paris, y vécut toute sa vie, hormis la décennie qu'il passa à Rome, et il y connut une vie sociale active. Dès sa deuxième participation au Salon, en 1769, il présentait son premier sujet parisien. Si l'intérêt de Robert pour la capitale fut constant jusqu'à la fin de sa carrière, le compte n'y est pas : la proportion des scènes parisiennes est assez faible par rapport à l'ensemble de son œuvre. En revanche, les représentations parisiennes figurent souvent parmi les plus saisissantes de l'artiste. Robert semble en effet avoir eu à cœur de témoigner des métamorphoses de la métropole alors que son urbanisme tendait à se moderniser. Il représente ainsi *L'École de chirurgie en construction*, symbole de progrès. Avec *La Démolition des maisons du pont Notre-Dame* ou celle des maisons du Pont-au-Change, Robert enregistre la destruction du Paris jugé archaïque que les hommes de lettres appelaient de leurs vœux, notamment Louis Sébastien Mercier dans son *Tableau de Paris* paru en 1781.

Au Salon de 1789 enfin, Robert expose une impressionnante vue des *Monuments de Paris*. Ce caprice est un éloge concentré des beautés architecturales de la capitale, où Paris se plaît à dialoguer avec les grandeurs de Rome.

HUBERT ROBERT ET LA RÉVOLUTION

Hubert Robert a place aujourd'hui dans le patrimoine visuel collectif par les manuels d'histoire. Pas un recensement illustré de la Révolution française ne saurait omettre sa saisissante représentation de *La Bastille* ni ses suggestifs tableaux de la vie dans les prisons révolutionnaires.

Dès le Salon de 1789, Robert expose en effet *La Bastille dans les premiers jours de sa destruction*. La composition est impressionnante, qui présente la silhouette massive de la forteresse, symbole de la justice arbitraire monarchique, sous un ciel menaçant. La peinture semble bien témoigner de la fin d'un cycle et d'un bouleversement à venir. En 1790, Robert représente, avec intérêt mais à une certaine distance, un moment de ferveur nationale, *La Fête de la Fédération au Champ-de-Mars, 14 juillet 1790*. Le 3 octobre 1793 est prononcé l'ordre d'arrestation de Robert, désigné « suspect pour son incivisme reconnu, ses liaisons avec les aristocrates ». Toutefois, fait assez rare pour être relevé, l'artiste n'est arrêté que le 29 octobre. Robert est détenu à la prison Sainte-Pélagie puis à Saint-Lazare. Robert, qui sent proche de sa nuque le tranchant de la guillotine, réclame ses pinceaux et exerce probablement ses angoisses en peignant sur tous les supports à sa portée (notamment des assiettes). Il exécute ainsi de remarquables représentations de la vie quotidienne des détenus. Robert est délivré le 4 août 1794, après la chute de Robespierre.

Le traumatisme du vandalisme révolutionnaire perdure sans doute dans les nombreuses évocations de ruines qu'il peint jusqu'à sa mort, ainsi la mélancolique *Destruction du château de Meudon* de 1806.



Hubert Robert, *Le Ravitaillement des prisonniers à Saint-Lazare*. Paris, musée Carnavalet © Musée Carnavalet / Roger-Viollet

HUBERT ROBERT ET LE LOUVRE

Hormis le séjour italien, la carrière de Robert s'est tout entière déroulée à l'ombre du vieux palais. L'artiste, qui y expose ses œuvres au Salon depuis 1767, bénéficie, à partir de 1779 et jusqu'en 1806, d'un appartement sous la Grande Galerie et d'un atelier donnant sur la Cour carrée. Robert, « garde des Tableaux du roi » à partir de la fin des années 1770 puis « conservateur du Muséum national des arts » après 1795, prend par ailleurs une part active à la planification, à l'aménagement et à l'organisation du musée des beaux-arts installé dans l'enceinte de l'ancien Palais-Royal, l'actuel musée du Louvre. Au cours des années 1780, l'artiste est membre de la commission chargée de procéder à l'aménagement de la Grande Galerie en galerie de peintures au sein du prochain musée.

Magnifique chant du cygne dans une œuvre abondante, Robert consacre une partie de ses deux dernières décennies de création à la représentation des projets et des aménagements du musée. Après le traumatisme du vandalisme révolutionnaire, Robert expose au Salon de 1796 une paire de peintures qui constitue l'un de ses chefs-d'œuvre : *Projet pour la transformation de la Grande Galerie* et *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruine*. Il illustre la réalisation de l'entreprise généreuse qui consiste à offrir à la délectation du plus grand nombre un magnifique condensé du patrimoine artistique européen. Par-delà les désastres de l'histoire, ces deux toiles témoignent d'une certaine confiance dans la puissance régénératrice des arts, par le relais de l'institution des musées.

La liste complète des œuvres exposées est disponible sur demande : celine.dauvergne@louvre.fr

Dans les collections permanentes

Le musée du Louvre conserve un ensemble exceptionnel d'œuvres d'Hubert Robert : 36 tableaux (hors dépôts) - la plus grande collection au monde - et près de 260 dessins.

Les tableaux de Robert sont visibles (hors durée de l'exposition) au deuxième étage de l'aile Sully, dans la salle 49, au sein des salles consacrées à la peinture française du XVIII^e siècle, rénovées en 2015.



Hubert Robert, *Projet pour la Transformation de la Grande Galerie*. Musée du Louvre © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi



Elisabeth Louise Vigée-Le Brun, *Hubert Robert*.
Musée du Louvre © RMN - Grand Palais (Musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi

Les débuts : 1733-1753

22 mai 1733. Naissance à Paris d'Hubert Robert, fils aîné de Nicolas Robert, valet de chambre du marquis de Stainville (1700-1770).

1^{er} avril 1745 – 1^{er} juillet 1751. Études au collège de Navarre.

1751. Entre comme élève chez le sculpteur Michel-Ange Slodtz.

Les années italiennes : 1754-1765

4 novembre 1754. Arrivée à Rome avec le comte de Stainville (1719-1785), ambassadeur du roi de France, futur duc de Choiseul.

20 décembre 1754. Logé à l'Académie de France bien que n'étant pas lauréat du prix de Rome.

29 août 1759. Obtient une place de pensionnaire du roi à l'Académie.

Fin 1762. Quitte l'Académie de France à Rome. Fin des études officielles.

Hiver 1763 – 24 juillet 1765. Logé par le bailli de Breteuil, collectionneur et mécène.

La carrière parisienne : 1766-1788

Août 1765. Retour à Paris.

26 juillet 1766. Agréé et reçu durant la même séance à l'Académie royale de peinture et de sculpture avec le *Port de Ripetta à Rome* (Paris, ENSBA).

6 juillet 1767. Épouse Anne Gabrielle Soos (1745-1821) à l'église Saint-Eustache à Paris.

25 août 1767. Expose pour la première fois au Salon (il y participe très régulièrement jusqu'en 1802). Ses œuvres sont saluées par les critiques.

Vers 1771. Emménage à l'Arsenal.

1773. Adhère à la loge maçonnique des « Amis réunis ».

1^{er} mars 1778. Projet du réaménagement du bosquet des Bains d'Apollon à Versailles.

1^{er} avril 1778. Membre d'une équipe permanente pour assister Jean-Baptiste Marie Pierre, le premier peintre du roi, dans la création du Muséum (le futur musée du Louvre), avec le sculpteur Pajou et les intendants généraux Heurtier et Brébion.

2 juin 1778. Devenir garde des Tableaux du roi au Louvre.

10 juin 1778. Brevet de logement aux galeries du Louvre.

1782. Visite du comte du Nord (Paul Petrovitch, fils de Catherine II de Russie) dans l'atelier de Robert au Louvre, ce qui donne lieu à une série de panneaux décoratifs pour la résidence du comte à Saint-Pétersbourg.

24 juin 1784. Nommé « garde du Muséum royal ».

1^{er} juillet 1784. Nommé « dessinateur des Jardins du roi ».

Septembre 1784. S'occupe de l'inventaire général des tableaux du roi.

1786. Commande des quatre tableaux des *Antiquités de la France* pour Fontainebleau.

24 janvier 1786. Inauguration du petit théâtre construit par l'architecte Pierre Adrien Pâris et Robert pour Marie-Antoinette au château de Versailles.

29 mai 1786. Accepte de s'occuper des jardins de Méréville pour Jean Joseph de Laborde.

22 mai et 22 août 1787. Voyages à Rambouillet pour tracer le plan et la distribution des jardins.

Révolution : 1789-1794

Salon de 1789. Robert expose *La Bastille dans les premiers jours de sa démolition*.

26 mars 1791. Achat d'une maison de campagne à Auteuil.

29 octobre 1793 (8 brumaire an II). Est arrêté au terme de la loi des suspects « pour son incivisme reconnu, ses liaisons avec les aristocrates ».

30 janvier 1794 (11 pluviôse an II). Transfert à la prison de Saint-Lazare.

4 août 1794 (17 thermidor an II). Libéré après la chute de Robespierre.

Robert et la création du musée du Louvre : 1795-1802

16 avril 1795. Membre du Conservatoire du muséum national avec le peintre Fragonard, l'architecte de Wailly, le restaurateur Picault et le sculpteur Pajou.

22 janvier 1797. Le Conservatoire est remplacé par un conseil de direction composé de Robert, Pajou, de Wailly, ainsi que les peintres Jollain et Suvée et un administrateur.

19 novembre 1802. Le Musée central des arts devient le musée Napoléon, Vivant Denon est nommé directeur général. Départ de Robert.

Les dernières années

11 décembre 1802. Robert est nommé « membre sociétaire libre » de l'Académie impériale des Beaux-Arts de Saint-Petersbourg.

18 mai 1806. Quitte le Louvre et s'installe rue Neuve-du-Luxembourg (division de la place Vendôme).

15 avril 1808. Mort d'Hubert Robert à son domicile parisien.



Hubert Robert, *La Démolition des maisons du Pont-au-Change*. Paris, musée Carnavalet
© Musée Carnavalet / Roger-Viollet

Hubert Robert visionnaire au Louvre, visionnaire du Louvre

par Sébastien Allard, directeur du département des Peintures

Entre le grand artiste des Lumières que fut Hubert Robert et le Louvre – le palais tout comme le musée qui ouvrit ses portes en pleine période révolutionnaire –, les liens sont nombreux, profonds et indéfectibles. La carrière d'Hubert Robert s'y est tout entière déroulée. Dès son retour d'Italie en 1765, membre de la prestigieuse Académie royale de peinture et de sculpture (où il fut reçu le 26 juillet 1766), il exposa régulièrement ses œuvres au Salon. À partir de 1779 et jusqu'en 1806, il jouit d'un appartement sous la Grande Galerie et d'un atelier donnant sur la cour Carrée ; c'est donc tout naturellement qu'il représenta à de nombreuses reprises le palais et son jardin, comme le donnent à voir plusieurs œuvres dans la présente exposition, en particulier une sanguine du musée des Beaux-Arts de Besançon, *Le Pont tournant des Tuileries*, vers 1775, ou le caprice architectural *Les Monuments de Paris*, tableau exposé au Salon de 1789 (Montréal, Collection Power Corporation of Canada). De plus, sa carrière comme « garde des Tableaux du Roi » à partir de la fin des années 1770, puis comme « conservateur du Muséum national des arts » après 1795 le conduisit à œuvrer à l'aménagement et à l'organisation du nouveau musée des beaux-arts installé dans l'enceinte de l'ancien Palais-Royal, l'actuel musée du Louvre. Au cours des années 1780, enfin, l'artiste fut membre de la commission chargée de planifier l'aménagement de la Grande Galerie en galerie de peintures.

La production peinte de Robert porte l'empreinte de cet engagement en faveur du Muséum et l'on conserve aujourd'hui encore plusieurs dizaines d'œuvres, de l'esquisse brillante jusqu'au tableau de Salon, qui représentent les diverses propositions architecturales élaborées en la circonstance ; fruit de la politique d'acquisition menée pendant des décennies par les conservateurs du département des Peintures, elles sont pour la plupart aujourd'hui conservées au Louvre. Au XX^e siècle encore, Robert continua d'inspirer la disposition de la Grande Galerie, comme en témoigne la campagne d'aménagement de 1945-1947 ; le décor y est volontairement dérivé de la peinture exposée par l'artiste au Salon de 1796, *Projet pour éclairer la galerie du Musée par la voûte, et pour la diviser sans ôter la vue de la prolongation du local* (musée du Louvre), et aussi sans doute d'une petite esquisse présente dans les collections du musée depuis 1912.

Après le décès de Robert en 1808 et, passé les quelques décennies de discrédit qui affectent la plupart des grands artistes du XVIII^e siècle, les œuvres du peintre se trouvent progressivement bien représentées sur les cimaises du Louvre, surtout à partir du legs de la collection de Louis La Caze en 1869 (qui fit entrer six toiles), puis avec la présentation des quatre toiles représentant les *Monuments antiques de la France* peintes pour Louis XVI en 1787. Dès 1912, avec le don par Maurice Fenaille du *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre* provenant de la prestigieuse collection du couturier Jacques Doucet, s'engage une politique systématique d'acquisition des vues, souvent imaginaires, du musée par Robert. L'un des points d'acmé de ce projet sera l'achat en 1975 de la paire de tableaux exposée au Salon de 1796, *Projet pour éclairer la galerie du musée par la voûte... et Vue imaginaire de la Grande Galerie en ruine*.

Parallèlement, les conservateurs du département des Peintures tout comme ceux du département des Arts graphiques ont manifesté un intérêt constant pour le peintre, auquel ils ont consacré des travaux scientifiques qui sont autant de jalons essentiels pour l'étude et la connaissance de son œuvre. Ainsi, après l'exposition fondatrice de Charles Sterling en 1933 au musée de l'Orangerie, Marie-Catherine Sahut, conservateur au département des Peintures, organisa au Louvre en 1979, dans le cadre des « Dossiers du département des Peintures », l'exposition de référence consacrée au « Louvre d'Hubert Robert ». En 1990, Pierre Rosenberg, alors chef du département des Peintures, et Jean-Pierre Cuzin, son successeur, furent les maîtres d'œuvre, à l'Académie de France à Rome, d'une ambitieuse exposition qui, elle aussi, fit date, consacrée à « J. H. Fragonard et H. Robert à Rome ». En 2006 enfin, le regretté Jean-François Méjanès, conservateur au département des Arts graphiques et grand connaisseur de l'artiste, présenta dans les salles du premier étage de l'aile Denon une exposition intitulée « Hubert Robert 1733-1808. Dessins du Louvre ». Le moment était donc venu de réaliser la grande synthèse de ces recherches et d'ouvrir de nouvelles pistes avec une grande exposition monographique couvrant l'intégralité de la carrière de l'artiste en écho à celle de 1933 et assumant la foisonnante diversité d'une œuvre si abondante.

Le travail d'une équipe de chercheurs, conduits depuis plusieurs années par Guillaume Faroult, conservateur en chef au département des Peintures, a eu pour objectif de rassembler les résultats de tous les travaux antérieurs et parfois aussi de reprendre l'étude historique sur l'œuvre de Robert. Le travail archivistique de Catherine Voiriot, documentaliste scientifique au département des Objets d'art, a été essentiel dans ce dernier domaine et je me réjouis de la collaboration étroite de deux départements patrimoniaux du Louvre en cette circonstance. Je remercie à cet égard Jannic Durand, directeur du département des Objets d'art. Une sélection rigoureuse de plus de cent quarante pièces, mêlant peintures, dessins, gravures mais aussi pièces de mobilier et d'art décoratifs, a voulu rendre témoignage de l'extraordinaire qualité et de la non moins extraordinaire singularité du parcours créatif d'Hubert Robert durant une carrière de plus de cinq décennies, ainsi que son étonnante capacité d'évolution et de renouvellement alors que la France traversait l'une des périodes les plus chargées de son histoire. Les œuvres ainsi rassemblées proviennent de collections publiques et privées françaises et étrangères dont on soulignera la grande générosité. Ce projet ambitieux n'aurait pas pu voir le jour sans nos collègues de la National Gallery of Art à Washington et tout particulièrement Margaret Morgan Grasselli, Curator of Old Master Drawings (conservatrice pour les dessins français) et Yuriko Jackall, Assistant Curator of French Paintings (conservatrice pour les peintures françaises XVII^e-XVIII^e siècles). L'institution américaine avait déjà présenté en 1978, sous la direction de Victor Carlson, une exposition qui fit date, consacrée à l'œuvre graphique du peintre, « Hubert Robert. Drawings & Watercolours ». Nous nous réjouissons qu'aujourd'hui, elle trouve une suite plus ample dans cette collaboration exemplaire entre le Louvre et la National Gallery à Washington.



Hubert Robert, *Paysage avec cascade inspiré de Tivoli*. Maisons-Laffitte, château de Maisons © Patrick Cadet / Centre des monuments nationaux

Pour la première fois depuis 1933, le musée du Louvre, en association avec la National Gallery of Art à Washington, a décidé de consacrer une exposition à l'ensemble du parcours artistique d'Hubert Robert, l'un des créateurs les plus séduisants du siècle des Lumières. L'artiste, un homme sociable, un compagnon agréable et un peintre prolifique, fut autant recherché de ses contemporains qu'apprécié par la postérité, comme si son charme avait encore agi sur les nombreux historiens de l'art qui se sont penchés sur son œuvre depuis la fin du XIX^e siècle. [...]

Il y a une forme de légende dorée à propos d'Hubert Robert. Artisan sans doute de cet art de vivre poli, galant et souriant qui apparaît comme l'une des quintessences de l'esprit français au XVIII^e siècle, l'homme attire d'emblée la sympathie. Son amie la portraitiste Élisabeth Vigée Le Brun a peaufiné, dans ses *Souvenirs*, l'image du créateur aimable, badin, au verbe plaisant et au talent facile : « de tous les artistes que j'ai connus, Robert était le plus répandu dans le monde, que du reste, il aimait beaucoup. [...] Il avait de l'esprit naturel, beaucoup d'instruction, sans aucune pédanterie, et l'interminable gaieté de son caractère le rendait l'homme le plus aimable qu'on pût voir en société ». Cyrille Gabillot, dans son ouvrage fondateur de 1895, *Hubert Robert et son temps*, conforte ce portrait dès sa préface : « Robert fut en effet le plus joyeux, le plus spirituel et le plus inoffensif garçon du monde. Il vécut longtemps, eut du bonheur toute sa vie, et même sa femme le regretta pendant les treize années qu'elle lui survécut. Il fut aussi conseiller de l'Académie de peinture, garde du Muséum Royal, dessinateur des jardins du Roi, et plus tard conservateur du Muséum des Arts. Diderot eut pour lui une estime particulière, et presque tous les hommes marquants de son époque furent ses amis. Sa fortune artistique satisferait les plus difficiles. » Mondain, diplomate et déterminé, Robert aurait donc mené sans encombre une carrière brillante et protéiforme d'artiste et d'administrateur de la politique culturelle royale, qu'il sut habilement poursuivre par-delà la Révolution. Mais ce reflet flatteur ne perpétuerait-il pas le plus séduisant des leurres ?

L'artiste a traversé les bouleversements politiques, sociaux et intellectuels les plus décisifs, et souvent les plus tragiques, de l'histoire de son pays. Lui-même a vu ses amis fuir ou périr, il a perdu tous ses enfants, il a connu des périodes difficiles et il a séjourné dans les prisons de la Terreur en sentant proche de sa nuque le tranchant de la guillotine. Au soir de sa vie, son ami le poète Jacques Delille lui consacre dans son poème *L'Imagination*, paru en 1806, une évocation aux accents dramatiques qui met en exergue les échos entre l'œuvre de « Robert des ruines » et les désastres qui ont affecté la France durant ces temps troublés. Dès le Salon de 1767, le philosophe Denis Diderot soulignait la puissance suggestive des compositions de Robert : « les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure ». Sont sans aucun doute présents dans l'œuvre de Robert un sens prononcé de l'écoulement inexorable du temps et par-delà une conscience aiguë de la marche de l'Histoire, tour à tour triomphante ou déplorable. L'artiste a place aujourd'hui dans le patrimoine visuel collectif par les manuels d'Histoire.

Pas un recensement illustré de la Révolution française ne saurait omettre sa saisissante représentation de *La Bastille dans les premiers jours de sa destruction* ni ses suggestives illustrations de la vie dans les prisons révolutionnaires. À l'identique, ses aimables images des parcs de Versailles, Ermenonville, La Roche-Guyon, etc. ne sauraient manquer à l'évocation de l'art de vivre en France au crépuscule de l'Ancien Régime. Témoin perspicace à n'en pas douter, le créateur fut aussi un visionnaire. De là, ses dédicaces fréquentes à la postérité en forme de monuments bravant la ruine du temps. De là, son intérêt soutenu pour les questions d'urbanisme, qui le rapproche des architectes de son temps et tout autant de certains hommes de lettres, tels Louis Sébastien Mercier ou Rétif de la Bretonne, chroniqueurs des métamorphoses parisiennes, et même, pour Mercier, réformateur visionnaire de la cité et des mœurs de ses concitoyens dans son ouvrage, célèbre à l'époque, *L'An 2440. Rêve s'il en fut jamais*, paru en 1771. De là, enfin, son engagement constant et efficace, de l'administration royale au régime impérial, dans la création du musée du Louvre. Magnifique chant du cygne dans une œuvre abondante, Robert consacre une partie de ses deux dernières décennies d'activité à la représentation des aménagements du plus grand musée des beaux-arts de l'Europe. Après le traumatisme du vandalisme révolutionnaire, il illustre la réalisation de l'utopie généreuse, portée successivement par le régime monarchique, par la Révolution et enfin par l'administration impériale, de cette mise en récit du patrimoine artistique européen offert à la délectation du plus grand nombre au sein du palais du Louvre.

C'est à Rome, où il se forme entre 1754 et 1765, que l'artiste assimile, au contact de ceux qui furent ses deux maîtres les plus influents, le peintre et scénographe Giovanni Paolo Pannini et le graveur et archéologue Giovanni Battista Piranesi, la portée visionnaire de son art, entre étude respectueuse de la grandeur du passé et conscience de la puissance prospective de la conception artistique. Mais, au cours de cette décennie déterminante, il s'initie au contact de ses condisciples peintres de l'Académie de France à Rome, Jean-Honoré Fragonard en premier lieu, à un mode renouvelé et « pittoresque » de représentation de la nature et du paysage.

Le peintre, passionnément épris d'architecture, y modère son sens quasi géométral de la structure par une esthétique du « beau désordre » et de l'animation qui fera le charme, au cours des décennies suivantes, de ses séduisantes sanguines, peintures et aquarelles paysagères. L'œuvre y définit sa cohérence aux multiples facettes.

Il faut toutefois dépasser la fausse impression de constance impassible et monotone que pourrait procurer la production de Robert et qui est, en partie, le fruit d'un indéniable intérêt commercial qui le pousse à reprendre des formules à succès (les ruines, les lavandières, les campagnes de l'Italie, etc.). Il y a aussi un principe de renouvellement dans l'œuvre qui ne tient pas à la seule capacité d'adaptation du témoin perspicace à l'évolution continue de l'air du temps mais qui procède plutôt d'une pleine conscience des transformations intellectuelles et culturelles de son temps. Par-delà l'évolution stylistique sensible au fil des décennies, l'œuvre témoigne de renouvellements thématiques (paysages « sublimes », vues et caprices parisiens, chroniques révolutionnaires, etc.) et d'une parfaite maîtrise de la variété des registres (humour, mélancolie, sous-texte politique, subtilité et pudeur...). La production montre enfin au cours du temps, avec un apogée remarquable dans les années 1780, une exceptionnelle dynamique d'amplification : les œuvres, les projets, les charges de Robert atteignent une dimension considérable. C'est l'époque où Robert devient un agent distingué de la politique artistique et culturelle du royaume. Il y a, toutes proportions gardées, du Charles Le Brun chez Robert : vision d'ensemble, capacité de direction et de coordination, même si le champ d'expression artistique apparaît chez lui moins universel ! Qu'on le compare alors à Carmontelle, artiste au service des ducs d'Orléans, qui, comme lui, étend progressivement ses champs de compétence : portraitiste, dramaturge et homme de lettres, concepteur de fêtes et, enfin, de jardins. Chez Robert, avec un surcroît de génie, même capacité d'adaptation et, plus encore, même forme d'irrépressible pulsion créatrice. Aux heures noires de l'emprisonnement, le détenu réclame ses pinceaux et exorcise probablement ses angoisses en peignant sur tous les supports à sa portée. Considérons en dernier lieu la présence continuelle sur ses toiles ou ses dessins de ses alter ego à l'ouvrage devant leur chevalet ou leur carton à dessins, dont l'image constamment laborieuse semble remettre en question cette fausse facilité que l'on a tendance à lui attribuer.

La production de Robert décourage sinon dépasse le chercheur qui souhaiterait l'appréhender de façon exhaustive: des centaines de peintures, des milliers de dessins ; l'artiste attend encore (pour longtemps peut-être) son catalogue raisonné. Le présent catalogue a toutefois l'ambition d'évoquer l'œuvre entière sinon dans son impressionnant volume tout au moins dans son incontestable mais néanmoins cohérente diversité. À travers la peinture et les arts graphiques tout d'abord, nous avons voulu rassembler, outre les fameuses ruines et autres évocations archéologiques que l'on associe toujours à son nom, les représentations de paysages de l'Italie, de la Provence et de l'Ile-de-France, celles des parcs et jardins souvent inspirés de son œuvre d'architecte paysager, des vues urbaines (Paris essentiellement) et des caprices architecturaux ainsi qu'enfin des scènes de genre et des représentations de désastres ou de sites « sublimes » peut-être moins fréquemment reliés à l'œuvre de Robert.

Le même souci d'approfondissement nous a conduits à mettre en avant l'œuvre considérable, mais difficile à appréhender aujourd'hui du fait du démantèlement quasi systématique des ensembles, de Robert concepteur de décors, qu'ils soient destinés à de modestes salons ou à de prestigieuses demeures royales. On verra ainsi les fameuses toiles représentant les *Monuments antiques de la France* conçues pour le château de Fontainebleau dont nous avons tenté de comprendre l'agencement d'origine. En cela déjà, Robert dépasse, dans sa démarche artistique, sa simple dimension de peintre, engageant un dialogue fructueux avec l'espace et l'architecture. Ainsi, à Rambouillet, pour la laiterie de Marie-Antoinette, l'artiste, abandonnant pour l'occasion la peinture, conçoit un ensemble où il ordonne tout, depuis le mobilier, dont il fournit les modèles selon une radicalité antiquisante remarquable, jusqu'à la structure de l'édifice. Se dévoile ici l'exceptionnelle cohérence du parcours artistique de Robert, qui comprend et dépasse son activité de peintre. Au point qu'il se lance avec succès, apparemment à partir des années 1770, dans une forme d'« art total » en tant que créateur de jardins (à Versailles, Maupertuis, Ermenonville, La Chapelle-Godefroy peut-être...) et dont le parc de Méréville (de 1786 à 1793) fut sans doute le chef-d'œuvre.

Notre catalogue se veut une forme d'étape qui rassemble les résultats des nombreux et remarquables travaux qui l'ont précédé et qui soit le socle pour l'étude plus complète de l'ensemble de l'œuvre que nous appelons de nos vœux. Pour cela, nous avons confié à Catherine Voiriot le travail considérable consistant à collecter et classer tout le matériel historique concernant Robert, tout au long de sa vie et de sa carrière artistique et administrative, un travail appuyé sur le dépouillement des publications de référence et des archives. Catherine Voiriot a rassemblé cette somme exceptionnelle, enrichie de nombreuses découvertes, dans l'importante chronologie biographique qui occupe une très grande part du présent volume. Je tiens à saluer sa rigueur ainsi que son sens du travail d'équipe, qui lui a permis de mener l'entreprise à bien grâce aux nombreuses contributions des chercheurs qu'elle y a associés. Notre projet a été conduit en collaboration très étroite avec de nombreux chercheurs, éminents robertiens, tout d'abord mes collègues de la National Gallery of Art à Washington Margaret Morgan Grasselli et Yuriko Jackall, ainsi que Sarah Catala, jeune spécialiste de Robert, dont les concours ont été déterminants. [...] Enfin, nous avons bénéficié du soutien déterminant et constamment bienveillant de grands spécialistes de Robert : Pierre Rosenberg, Marie-Catherine Sahut et Hélène Moulin-Stanislas, qu'il nous est agréable de remercier ici. On aime à imaginer que ce travail conjoint aurait plu à l'aimable compagnon que fut Robert.

Personnages dans une baie à Saint-Pierre de Rome

1763

Huile sur bois. H. 48,5; l. 37 cm

Inscription en bas à droite : *Robert*

Valence, musée de Valence. P. 550

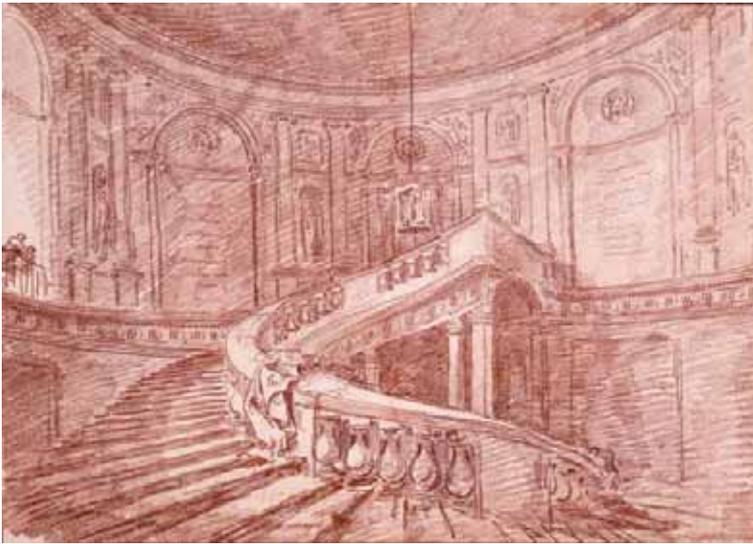
© Musée de Valence, photo Éric Caillet

De la Rome pontificale, Hubert Robert retient surtout les architectures conçues par Michel-Ange, jusqu'aux agrandissements aussi novateurs que spectaculaires imaginés par Bernin. Parmi les premières sanguines signées par Robert, qui datent de 1759, *Le Portique de la basilique Saint-Pierre du Vatican* témoignait, quoique sans souci de restituer la réalité topographique, d'un intérêt pour les solutions architecturales modernes, en particulier la voûte sur colonne architravée. Près de cinq ans plus tard, quand Hubert Robert représente le péristyle de Saint-Pierre sur la peinture de Valence, il s'intéresse moins à l'architecture qu'aux jeux visuels permis par l'ouverture des baies de part et d'autre de la section circulaire donnant accès à la vaste colonnade. Jean de Cayeux a publié une sanguine présentant une vue intérieure du palier ouvert sur ses côtés par deux grandes baies insérées dans des absides. C'est à travers ces multiples ouvertures que l'on peut voir sur notre peinture la façade de Saint-Pierre conçue par Carlo Maderno (1556-1629). L'originalité du point de vue de Robert tient précisément à ce qu'il prend en compte la théâtralité des propositions de Bernin.



La relation de cette peinture avec la sanguine exécutée en 1763 illustre l'une des pratiques d'atelier de l'artiste. Afin de garder le souvenir de ses sanguines, Robert en tire des contre-épreuves, c'est-à-dire des répliques inversées du dessin, obtenues après un passage sous presse. Le fait que la composition soit ici inversée entre la peinture et la sanguine indique que Robert a préféré prendre pour modèle la contre-épreuve – qui demeure inconnue.

Robert reste assez fidèle à son dessin puisqu'il ne retranche aucun élément d'architecture. Il réduit la taille de la façade de l'église afin d'en représenter une plus large partie et n'ajoute que le grand drap blanc suspendu. Tandis que la disposition des masses des personnages reste inchangée, ces derniers sont entièrement modifiés pour être remplacés par d'autres figures du peuple italien, parmi lesquelles il n'y a plus aucun pèlerin. Ainsi, la scène perd le caractère galant de la sanguine pour retrouver le pittoresque, cher à Robert, de la représentation des familles vivant en toute simplicité au milieu de monuments somptueux. En tournant vers l'angle droit du tableau les visages de la femme debout et de son enfant, le peintre oriente avec humour le regard du spectateur vers sa signature, où son nom apparaît en français. L'artiste s'affirme jusque dans la touche vigoureuse, mais à la matière peu empâtée, plutôt fluide, qui laisse transparaître la préparation claire de la toile. La monochromie des bruns est à peine contrastée par les rares touches de gris-bleu de la portion de ciel et de bâtiment vue à travers la baie. [...] **Sarah Catala**



L'Escalier tournant au palais Farnèse à Caprarola

1764

Sanguine. H. 330; l. 460 mm

Valence, musée de Valence. D. 61

© Musée de Valence, Photo Philippe Petiot

Après avoir visité le palais Farnèse à Caprarola en compagnie de Fragonard et de l'abbé de Saint-Non en 1761, Hubert Robert y retourne trois ans plus tard. Six contre-épreuves conservées à la bibliothèque de Besançon documentent ce court voyage. [...] Le dessin de Valence se distingue en ce qu'il est l'unique sanguine exécutée en 1764, conservée dans une collection publique, qui montre l'intérieur du palais. Hubert Robert avait représenté la rusticité et la massivité du

souterrain en 1761, alors qu'ici, il s'attache à rendre compte des formes les plus spectaculaires de l'architecture conçue vers 1559 par Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573), en l'occurrence l'escalier hélicoïdal et central. Celui-ci dessert trois niveaux et repose sur des doubles colonnes doriques, qui supportent une frise à triglyphes et fleurs de lis auxquelles l'artiste a substitué des médaillons non figurés sur la sanguine. La rampe est décrite avec la plus grande fidélité, contrairement aux proportions des marches et des parois des murs, qu'Hubert Robert a agrandies. Il a surtout, selon sa coutume, remplacé le décor de fresques à grotesques exécutées par Taddeo Zuccari (1529-1566) par un décor au vocabulaire antique composé de statues, de bas-reliefs, de mascarons et de renommées. S'il maintient l'alternance des niches et des absides, il la souligne en ajoutant des pilastres d'ordre colossal. [...]

De la sanguine de Valence à la peinture du Louvre qui en reprend la composition, Hubert Robert apporte quelques changements, comme la porte masquée par le lanternon qu'il imagine sur le dessin, et qui est visible sur le petit panneau. S'il garde l'élégant drapé posé sur la rampe, il anime la scène en y introduisant un personnage penché, entouré de deux femmes accompagnées de leurs enfants, ainsi que de nombreuses silhouettes de visiteurs à l'arrière-plan. Les absides sont transformées en arcades ouvertes sur l'extérieur, d'où provient une lumière diffuse qui n'atteint pas les hauteurs du plafond, ici voûté à caissons. [...] **Sarah Catala**

La Lingère

1761

Huile sur toile, H. 35; l. 31,6 cm

Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute. Inv. 1955.843

© Sterling and Francine Clark Art Institute / Photo by Michael Agee, Williamstown, Massachusetts

Pendant les onze années de formation qu'il a passé à Rome, Robert a consacré beaucoup de temps à l'étude des monuments italiens et de la sculpture classique [...] Mais il s'est aussi adonné à l'étude du paysage italien dans tout son charme pittoresque. À côté de ses grandes scènes luxuriantes de jardins, il a signé de nombreux tableaux de chevalet [...] qui relèvent plutôt de scènes de genre pour la façon dont ils s'attachent à rendre la texture et le parfum de la vie italienne de l'époque. Il semble que les peintures de ce type aient attiré les collectionneurs étrangers en quête de souvenirs d'Italie, et qu'elles aient été prisées par le marché de l'art parisien. [...]



Au-delà de toute considération commerciale, Robert devait être ravi de ces occasions de juxtaposer le passé classique et la vie de tous les jours, et du sentiment de profondeur ou d'absurdité qui en résultait. L'entrecroisement humoristique du passé et du présent semble être le ressort de *La Lingère*, une toute petite toile emplies de lumière. Dans cette scène d'extérieur, une jeune femme met un drap à sécher sur une corde à linge accrochée au mur d'un édifice en ruine sur lequel grimpe une vigne. La tête inclinée vers la gauche, elle regarde le petit garçon à côté d'elle qui a relevé sa chemise pour se soulager – rappel du jet d'eau ruisselant de la fontaine dans laquelle la lingère semble avoir fait sa lessive. L'extrémité d'un autre drap, négligemment jeté sur le socle de la statue qui surmonte la fontaine, retombe dans l'eau. L'enfant et la lingère vaquent tranquillement à leurs occupations, parfaitement inconscients de leur environnement grandiose. Inconscience soulignée par la présence du chien qui dort paisiblement au premier plan, dans une indifférence béate à ce qui l'entoure, sans être dérangé le moins du monde par le comportement, d'une simplicité à l'antique, du petit garçon facétieux. Pendant ses années italiennes, Robert s'est particulièrement intéressé au thème des lingères et des lavandières, une prédilection qu'il partageait avec son ami et ancien condisciple Jean-Honoré Fragonard (1732-1806). Chez ce dernier, l'attrait pour ce motif venait probablement des connotations sensuelles associées à cette activité réservée aux femmes et qu'elles exerçaient en public. [...] Des croquis datant des années italiennes de Robert attestent qu'il observait lui aussi les lavandières au travail et qu'il s'efforçait de saisir leurs postures et leurs gestes en vue de futurs tableaux. De fait, tout au long de sa carrière, Robert a continué à signer force dessins et tableaux dans lesquels des lavandières – souvent empruntées à ses œuvres antérieures – animent des paysages antiques, vaquant à leur tâche auprès de ponts ou de fontaines en ruine. Il est intéressant de noter que Robert n'a pas cherché à exploiter le potentiel érotique associé aux lavandières. Dans ces travaux, tout comme dans le tableau de Williamstown, il se soucie surtout du cadre antique et de la façon dont les personnages vivants s'y insèrent, nous reconduisant à la thématique qui sous-tend la plupart de ses œuvres. **Yuriko Jackall**



Le Port de Rome, orné de différents monuments d'architecture antique et moderne dit aussi Le Port de Ripetta

1766

Huile sur toile. H. 119; l. 145 cm

Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, dépôt du département des Peintures du musée du Louvre, INV. 7635

© Beaux-Arts de Paris, Dist. RMN-Grand Palais / image Beaux-Arts de Paris

Le 26 juillet 1766, le jeune Robert se présente devant l'Académie royale de peinture et de sculpture en vue de son agrément. À n'en pas douter, il a rassemblé la fine fleur de sa production des années romaines, et, parmi celle-ci, ce « tableau d'architecture dont il pouvait disposer », qui en constituait très certainement à ses yeux la quintessence. Le succès du jeune

postulant est retentissant et, fait insigne, celui-ci se trouve au cours de cette même séance à la fois agréé et reçu comme membre à part entière de la prestigieuse institution en tant que « peintre d'architecture », le présent tableau étant retenu comme morceau de réception. On reconnaissait là, sans aucun doute, les qualités artistiques éminentes de Robert, mais les académiciens avaient aussi tenu compte des puissantes protections dont celui-ci bénéficiait. Le lendemain en effet, le nouvel académicien prenait la plume pour remercier le très influent marquis de Marigny de son soutien en la circonstance, et peut-être la formule qu'il emploie alors n'est-elle pas que de politesse: « c'est à vos bontés que je dois tout ce que l'Académie vient de faire pour moi ». L'autre habileté de Robert avait peut-être aussi consisté à présenter la réplique avec d'infimes variantes (essentiellement à l'arrière-plan à gauche) d'une toile de premier plan de ses années romaines qu'il avait exécutée en 1761 pour le duc de Choiseul, lequel était en 1766 au plein zénith de sa carrière politique. [...] Progressivement, l'artiste a rassemblé sur sa toile le « résumé des splendeurs de Rome à travers les siècles » en combinant l'antique temple du Panthéon (débarassé pour l'occasion des clochetons qu'y avait ajoutés Bernin), présenté décentré vers la droite, à l'élévation majestueuse du palais des Conservateurs conçu par Michel-Ange pour la place du Capitole au XVI^e siècle (à gauche), le tout surélevé au sommet des emmarchements courbes et baroques dessinés au début du XVIII^e siècle par Alessandro Specchi pour le port de Ripetta sur le Tibre au cœur de Rome (aujourd'hui détruit).

Dans sa notice nécrologique de 1808, le peintre Lecarpentier salue l'habileté et la valeur exemplaire du tour de force de Robert : « son tableau de réception est fait pour l'immortaliser, par le bel ensemble, le choix des beaux monuments, et surtout par un effet grandiose qui charme et qui surprend : on y voit comme objet principal, ce fameux Panthéon, reste entier de la grandeur de Rome [...]. Sans vouloir préjuger, ne pourrait-on pas espérer de voir un jour cet excellent morceau placé parmi les chefs-d'œuvre de l'école française du musée Napoléon, où les grands artistes jouissent après leur mort, des honneurs de l'immortalité ? Le génie de Vernet qui voltige dans cette enceinte lui ferait l'accueil du bon voisinage ».

Pour ce caprice architectural à la manière de Giovanni Paolo Pannini, auquel Robert a emprunté son chromatisme chaleureux, le jeune peintre retenait le point de vue dynamique et décentré caractéristique des *Vedute* urbaines de la Rome moderne par Piranèse. Pour une part, Robert avait pu entreprendre sa composition en s'inspirant de la *Veduta del Porto di Ripetta* de Piranèse, sans doute éditée en feuille séparée dès les années 1750 et reprise dans le recueil posthume des *Vedute di Roma* de 1778. Toutefois, à la gesticulation souvent emphatique des figures de Pannini ou à la fébrilité de celles de Piranèse, Robert substitue la solidité un rien hiératique de ses propres personnages, qui s'harmonisent parfaitement avec la dignité solennelle des monuments. En émule de Vernet, Robert semble ici soucieux d'une certaine couleur locale, notamment en matière de costumes vernaculaires, préoccupation assez neuve parmi les jeunes pensionnaires de l'Académie de France à Rome.

La toile de 1766 fut exposée au Salon de 1767, le premier auquel Robert ait participé. Le jeune académicien est aussitôt adoubé par la critique. Son morceau de réception reçoit sa moisson d'éloges. [...] Diderot, qui découvre l'artiste avec un enthousiasme appuyé, est soudain plus mesuré devant le tableau, qu'il juge « une belle chose. C'est un Vernet pour le faire et la couleur [...]. Ce morceau est très beau. Il est plein de grandeur et de majesté. On l'admire ; mais on n'en est point ému. Il ne fait point rêver. » Le philosophe du « beau feu » est sans doute resté étranger à la perfection solennelle de ce morceau proprement académique. Et pourtant ses reproches à l'égard des figures trop mannequinées et de la rigidité appuyée de la composition nous sembleraient plus pertinents s'ils étaient adressés à la première version déjà remarquable mais encore un peu « verte ». En cinq ans, l'artiste nous semble avoir gagné considérablement tant en maîtrise dans la succession des plans qu'en chaleur dans le chromatisme et enfin en subtilité et en transparence dans les dégradés, notamment dans les arrière-plans si vaporeux. Parfaitement lisible, la composition parvient néanmoins à tisser un réseau complexe d'espaces en profondeur où au-dessus du miroir opaque des eaux s'élève la lourde solennité des activités des hommes. **Guillaume Faroult**

Les Découvreurs d'antiques

Vers 1765

Huile sur toile. H. 81; l. 67 cm

Valence, musée de Valence. P. 492

© Musée de Valence, Photo Philippe Petiot

Depuis son acquisition opportune par le musée de Valence en 1984 et la première analyse de Jean de Cayeux, le « découvreur » du tableau, la peinture des *Découvreurs d'antiques* a acquis une indéniable valeur iconique pour évoquer la ferveur archéologique à l'époque des Lumières et du Grand Tour. Son destin antérieur est demeuré inconnu à ce jour, mais sa connexion n'est pas douteuse avec un dessin à la sanguine clairement daté de 1765 et parmi les plus savoureux de la collection Veyrenc entrée dans la collection du musée de Valence au début du XIX^e siècle. Les deux compositions sont en effet quasiment identiques, ce qui n'est certes pas inédit mais néanmoins pas si fréquent entre dessin et peinture dans l'œuvre d'Hubert Robert. [...]

La puissance évocatrice de l'image créée par Robert est incontestable.



Le fait qu'elle ait sans doute été conçue précisément en 1765, année pivot dans sa carrière alors que celui-ci quitte définitivement Rome pour s'installer à Paris, prend une valeur quasi symbolique. À l'instar du *cicerone* porte-flambeau qui guide quelque amateur fortuné dans les dédales antiques de la cité pontificale, la peinture entend divulguer tous les prestiges de l'art de Robert au terme de sa longue gestation romaine. « Peintre d'architecture », Robert cadre rigoureusement sa composition dans le carcan puissant de la longue galerie courbe, inspirée du Colisée, et scandée par la répétition régulière des arcades et des arcs de la voûte. [...] Cependant, Robert réussit désormais parfaitement l'insertion des petites figures et des épisodes au sein de la puissance des monuments. Les personnages rendent plus fluide la succession des plans et justifient les habiletés chromatiques et lumineuses. Bientôt Diderot va s'extasier, lors du Salon de 1767, sur cet « effet de lumière arrêtée, brisée, réfléchi par la concavité de la voûte ». La scène à contre-jour dans l'obscur galerie et la présence nécessaire des deux lanternes des découvreurs justifient le déploiement des talents de Robert dans ce domaine. L'image, si elle est clairement lisible, avec ce groupe disposé en frise au premier plan pour admirer l'imposante statue du *Guerrier dace*, ménage dans le même temps les habiles doubles fonds, ainsi l'énigmatique cavité au premier plan où s'abîment d'intrépides archéologues avides de découvertes. Au-delà des éboulements qui obstruent la galerie, les petites figures rustiques disent l'admiration populaire pour les mystérieuses péripéties des savants. L'image est une forme d'aimable énigme pour amateurs distingués. Le porteur de torche vient opportunément cacher par sa silhouette à contre-jour l'auguste inscription latine que l'on désigne ostensiblement au visiteur fortuné. Celui-ci, bien vêtu, a pris une pose avantageuse et offre un habile reflet de soi-même au probable premier propriétaire du tableau. Jean de Cayeux a avancé les noms des mécènes importants de Robert à cette époque, tels que Claude Watelet ou le duc de La Rochefoucauld. De toute façon, l'image a sans doute une valeur archétypale et nullement une prétention documentaire. Robert multiplie les clin d'œil envers sa clientèle distinguée, dont il flatte les coutumes touristiques et les prétentions culturelles en mettant en exergue sa propre façon dans le genre du « caprice ». Comme il s'en fait une habitude, l'artiste est toujours informé mais jamais exact.

Ainsi reconnaît-on sur sa toile la statue du *Guerrier dace*, l'une des galeries du Colisée et le sommet de la pyramide de Cestius, qui n'étaient absolument pas concentrées en un seul et même lieu à l'époque. Robert joue ici avec la culture de son destinataire, qu'il flatte habilement. Ainsi que l'a révélé Sabine Cotté, Robert plagie habilement les deux modèles prépondérants de ses années romaines, Clérisseau et Piranèse. Du premier, il adopte la grandeur fantasque de ses monuments antiques auxquels il parvient à intégrer de manière plus convaincante et naturelle les petites figures du quotidien romain. Au second, il emprunte la scénographie géniale des intrépides archéologues, tout à la fois savants et pilleurs de trésors, égarés sous les voûtes obscures et effondrées de la grandeur déchue de la Rome antique que l'on retrouve dans les *Antichità romane* par exemple. La vision est certes moins menaçante chez Robert, elle profite néanmoins sans doute de cette vague atmosphère d'angoisse à laquelle Piranèse a prêté son génie depuis plus d'une décennie et qui se répand en France justement à partir de 1765 avec la publication en français du traité d'Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. L'image a peut-être aussi une certaine valeur mythique dans la mesure où Robert semble s'être complu au récit de ses propres pérégrinations périlleuses au cœur des voûtes des catacombes de Rome ou au sommet du Colisée. La composition de Valence permet d'invoquer sans doute le verbe disparu, cette façon élégante et ironique de Robert évoquant ses propres exploits d'antiquaire intrépide et qui dut faire le bonheur de ses interlocuteurs et mécènes. **Guillaume Faroult**

Paysage avec cascade inspiré de Tivoli

1779

Huile sur toile. H. 248; l. 378 cm

Maisons-Laffitte, château de Maisons

© Patrick Cadet / Centre des monuments nationaux

Ce paysage, l'un des plus monumentaux de toute la carrière de Robert, dépasse par ses dimensions chacune des toiles de la prestigieuse commande royale des *Antiquités de la France* en 1786. [...] L'artiste a dû se prêter à un exercice de figure imposée en répondant à la commande du célèbre collectionneur et financier Pierre Jacques Onésyme Bergeret de Grandcourt. L'amateur s'était fait le mécène de l'ami de Robert, le peintre Jean Honoré Fragonard, qu'il avait emmené avec lui en 1773-1774 pour son grand tour à la découverte des chefs-d'œuvre et des paysages de l'Italie. Bergeret était également accompagné durant ce long voyage de sa maîtresse Jeanne Vignier (qu'il épousa par la suite, en août 1777) et de son fils. Le 2 avril 1774, la petite troupe s'était rendue à Tivoli, où, selon l'indication de Bergeret dans son journal de voyage, il n'y avait « rien à copier pour nous ». La découverte de Naples suscita plus d'enthousiasme, au point que l'amateur entreprit le 23 avril 1774 d'« aller voir le Vésuve ». Le volcan était alors en phase d'éruption et Bergeret rapporte dans son journal sa véritable fascination pour ce « spectacle imposant » et « superbe ». Pour l'occasion, l'amateur s'était fait accompagner par « un peintre nommé M. Volaire qui réussit supérieurement à rendre l'horreur du Vésuve dont je rapporterai un tableau ». Le tableau qui résulta de cette commande est le plus imposant de toute la carrière de Pierre Jacques Volaire. Cet élève et ancien collaborateur de Joseph Vernet s'était fait une spécialité, depuis son installation à Naples vers 1767, des représentations nocturnes et spectaculaires du Vésuve en éruption. Par ses représentations contrastées et teintées d'effroi des coulées de lave rougeoyante au cœur des teintes froides et bleutées de la nuit napolitaine, le Français se présentait comme l'un des plus brillants divulgateurs de l'esthétique du « Sublime » dans la peinture de paysage. [...] Les dimensions exceptionnelles (248 par 378 cm) de la toile commandée par Bergeret permettait à l'artiste de suggérer cette expérience de la démesure que Burke analysait dès 1757 comme l'un des agents de son esthétique du « Sublime ». Au premier plan d'un paysage si vaste qu'il dépasse « cette capacité qu'a l'œil de vibrer dans sa totalité [et doit] rapprocher de ce qui cause la douleur et, par conséquent, éveiller l'idée du sublime », de petits personnages masculins se sont retranchés en surplomb à la lisière de la majestueuse coulée de lave. Les minuscules figures qui bravent la puissance des éléments semblent dérisoires, produisant un effet pitoyable que le peintre exploite, sans doute conformément aux souhaits de son commanditaire. À quelques années de là, à la fin des années 1770, Bergeret demanda à Robert un pendant pour la toile qu'il avait fait expédier de Naples, probablement afin de décorer une vaste pièce de son château de Nègrepelisse, près de Montauban.



[...] Au cours des années 1770 en outre, le peintre avait fait la démonstration de ses talents de concepteur de peintures décoratives au format imposant, notamment pour le décor du palais de l'archevêché de Rouen et lors du Salon de 1779, où il venait d'exposer avec succès l'une des toiles destinées au décor du pavillon de Bagatelle, commandé par le comte d'Artois, le frère du roi. L'exercice imposé par Bergeret représentait un défi très particulier du fait des dimensions considérables de la toile et de son association avec le morceau de bravoure exécuté par Volaire. Toutefois, depuis quelques années, Robert se montrait très réceptif à l'esthétique singulière de son compatriote installé à Naples. Robert l'avait peut-être même rencontré à Rome alors que les deux artistes y séjournaient entre 1763 et 1765.

[...] Toutefois, le *Paysage avec cascade inspiré de Tivoli* n'est nullement une toile « à la manière de ». Tout au contraire, Robert offre ici un contraste délibéré et qu'il souhaite saisissant avec la peinture de son confrère. Aux teintes rougeoyantes exaltées par la pénombre argentée de la nuit, il oppose la fraîcheur de son paysage montagneux saturé des tons froids des vertes frondaisons et de l'écume blanche et glacée des cascades. À l'écoulement visqueux de la lave répond le déferlement rapide et désordonné de l'eau. À la facture parfois figée et méthodique de Volaire, Robert rétorque par la bravoure de son *fa presto*, ce fameux « faire » esquissé que certains détracteurs lui reprochent. Cette technique fait ici merveille pour suggérer l'aspérité rocailleuse du paysage et la dissolution de toute forme dans le déferlement des éléments. Comme toujours, Robert, à l'inverse de Volaire, n'est pas un topographe attentif et invente un site très librement inspiré des cascades de Tivoli, qu'il magnifie en leur donnant une ampleur inédite. Sa représentation se fait sans doute l'écho des impressions que Bergeret consigna dans son journal : « c'est une belle horreur, dans le sens d'une belle tragédie, qui cependant fait plaisir à ceux qui aiment ce genre. Le sauvage du pays, les rochers de toute figure sur lesquels tombe l'eau en mille formes variées, les différents effets du soleil à chaque heure, composent un tout que l'on ne peut guère rendre dans le récit. La peinture y trouve quasi de l'impossibilité, on ne peut qu'inviter à l'aller voir ». Et pourtant Robert a accepté de relever le défi avec un brio dont on espère qu'il a convaincu son commanditaire. Enfin, à l'identique de Volaire, il a soin de placer trois personnages élégants au premier plan : un couple (faut-il y voir une allusion au récent mariage de Berger et avec Jeanne Vignier ?) et un peintre qui arbore sur son portfolio la date et la signature de Robert. Le peintre se met peut-être en scène en *cicerone* de son commanditaire au sein de cet exceptionnel paysage à l'issue d'un voyage tout onirique. **Guillaume Faroult**



Le Pont du Gard, qui servait autrefois d'aqueduc pour porter les eaux à Nîmes

1787

Huile sur toile.

H. 242; l. 242 cm

Paris, musée du Louvre, département des Peintures. INV. 7650

© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux

La commande « des principaux monuments de la France », pour reprendre la désignation du livret du Salon de 1787, marque incontestablement un point d'acmé dans la carrière artistique d'Hubert Robert. Commande exceptionnelle à laquelle il a souhaité répondre par cet *opus magnum*, condensé de son art. L'artiste a soin d'y fusionner l'érudition antique et littéraire qui le caractérisait sans doute et la maîtrise du genre du caprice architectural combinée à celle de la conception du grand décor. L'ensemble témoigne enfin d'un mode de dialogue affirmé avec l'art

des principaux maîtres de la peinture d'histoire passés et contemporains de Robert. Cette dernière préoccupation se manifeste plus clairement sur les toiles des années 1780 alors que s'amorce la préparation d'un futur grand musée de peinture dans le palais du Louvre, projet dans lequel Robert est pleinement impliqué. On perçoit dans cet ensemble de premier plan la conscience aiguë d'une certaine dignité de son art, lequel s'inscrit sans doute sciemment dans la politique artistique et patrimoniale très organisée de l'administration royale dont Robert était alors un agent et un témoin privilégié.

À l'époque, Robert s'implique dans la direction de divers décors royaux, ainsi pour la nouvelle salle de théâtre pour Marie-Antoinette à Versailles et pour Rambouillet, à partir de 1785, où il contribue à renouveler le vocabulaire formel des arts décoratifs selon une ligne antiquisante aussi exigeante que raffinée. Mais l'intitulé même de la série de Robert représentant les « principaux monuments de la France » affirme une volonté d'illustrer une certaine grandeur nationale qui dépasse sans doute la stricte finalité décorative. À l'identique des programmes des « hommes illustres de la France » et des grandes scènes d'histoire de France commandés à la même époque aux sculpteurs et aux peintres d'histoire par l'administration royale, Robert offre ici un précis de l'histoire « monumentale » nationale. On pourrait reprendre à bon escient ces mots qu'un commentateur de 1806 utilisait à propos d'une autre toile de Robert traitant du même sujet : « c'est pour ainsi dire un *Museum* des antiquités de la Provence et du Languedoc, qu'il a voulu mettre sous les yeux des amateurs de l'antiquité ; et il a parfaitement rempli son objet ».

En 1785, on avait entrepris de moderniser la résidence royale de Fontainebleau en doublant l'aile Renaissance qui comprenait la galerie de François I^{er} afin d'y installer notamment des petits appartements pour le roi Louis XVI. On avait destiné le plus vaste espace du rez-de-chaussée à une salle à manger dont le décor peint fut confié à Hubert Robert. Louis XVI avait souhaité une relative sobriété pour cet ensemble, « tout le reste en blanc » selon ses dires, bannissant ainsi les dorures. La palette de Robert, ici relativement mate, dut tenir compte de cette balance chromatique. Ces larges peintures devaient prendre place, disposées deux à deux et face à face, sur les parois à angle droit des façades puisque la pièce, bénéficiant d'une double profondeur, était dotée de larges fenêtres donnant sur les cours au nord et au sud. On ne connaît pas davantage la disposition d'origine des toiles. On peut néanmoins remarquer que sur la gravure de Pietro Antonio Martini *Exposition au Salon du Louvre en 1787*, les quatre toiles sont effectivement réparties de façon symétrique, accrochées deux à deux sur des parois qui se font face, avec à droite (à l'est) *Le Pont du Gard* et *La Maison carrée, les arènes et la tour Magne de Nîmes*, et à gauche (à l'ouest) *L'Intérieur du temple de Diane à Nîmes* et *L'Arc de triomphe et l'amphithéâtre de la ville d'Orange*. Cette gravure, si elle représente bien l'accrochage du Salon, peut sans doute refléter une part des intentions de Robert en matière de disposition. L'examen des peintures semble en effet corroborer cet assemblage puisque *Le Pont du Gard* et *La Maison carrée* présentent un ciel dont le chromatisme particulier, d'une tonalité rougeoyante qui évoque la tombée du soir, se poursuit d'une toile à l'autre.

Les deux œuvres auraient ainsi été placées à Fontainebleau sur la paroi orientale face au soleil couchant (et, si l'on adopte la disposition du Salon de 1787, avec *Pont du Gard* vers le nord et *La Maison carrée* vers le sud). Sur la paroi opposée, les deux autres toiles, *L'Intérieur du temple de Diane à Nîmes* (vers le sud) et *L'Arc de triomphe et l'amphithéâtre de la ville d'Orange* (vers le nord), offrent une identique lumière cristalline qui évoque le matin. Paula Radisich a en outre fait remarquer de façon pertinente que la série semble avoir fonctionné thématiquement selon un système de paires. D'une part, des caprices architecturaux, *L'Arc de triomphe et l'amphithéâtre de la ville d'Orange* et *La Maison carrée*, combinent plusieurs monuments qui dans leur disposition d'origine ne sont pas situés à proximité l'un de l'autre. D'autre part, deux toiles, *L'Intérieur du temple de Diane à Nîmes* et *Le Pont du Gard*, se focalisent sur un seul monument, sans que celui-ci soit toutefois représenté avec un scrupuleux souci de « réalisme ». Ainsi que l'a souligné Radisich, cette cohérence semble avoir été induite par Robert lui-même lorsqu'il se fit remettre à titre de paiement après 1796 les deux « caprices », laissant à la garde du *Museum* les deux représentations de monuments.

La pièce devait afficher une réelle solennité grâce aux quatre vastes toiles commandées à Robert et consacrées aux monuments antiques alors les plus célèbres conservés sur le territoire français. La commande d'un tel sujet s'imposait dans la mesure où « Robert des ruines » s'était fait depuis des années le champion des caprices à l'antique et où au cours du précédent Salon de 1785 il venait même de présenter au public une vaste toile destinée au grand-duc Paul Petrovitch de Russie représentant « la Réunion des plus célèbres Monuments antiques de la France, tels que les Arènes & la Maison quarrée de Nîmes, le pont du Gar, l'Arc de Triomphe & le Monument de Saint-Remy, & un autre Arc de Triomphe d'Orange ». Ce sont ces mêmes monuments que l'on retrouve sur la série peinte pour Fontainebleau. [...]

Les quatre toiles de 1787, pour une part, ne font apparemment que reprendre pour l'amplifier, tout en le fragmentant, le remarquable tour de force de 1785. [...]

À cette volonté d'amplification exhaustive prenant en compte un grand nombre des principaux monuments antiques de Provence, il faut ajouter le soin particulier apporté à la figuration humaine sur les tableaux destinés au roi. Le peintre Pierre relevait ainsi dans son compte rendu de l'ensemble le 4 mai 1787: « j'ay trouvé les figures, dont il les a enrichies, faites avec plus de soin que les artistes de genre n'en mettent ordinairement ». On ne peut que souligner en effet la dignité intemporelle des personnages que Robert dispose sur ses toiles. Alors que depuis des lustres, les critiques lui reprochent la structure hâtive et schématique de ses figures, Robert soigne ici les attitudes, prélevant parfois à la source des grands modèles de la tradition classique de la peinture d'histoire.

Dans cet *opus magnum* qui entend magnifier l'antique grandeur artistique de la France, Robert revendique sans doute consciemment la citation, sinon l'héritage, de Nicolas Poussin. Les figures dérivées du maître, qui avait érigé l'art de l'Antiquité en modèle absolu, semblent naturellement prendre place dans la magnifique scénographie antique que Robert a déployée sur ses toiles. Ainsi, au plan médian du *Pont du Gard*, un groupe de figures est emprunté à deux compositions de Poussin : le cavalier provient du *Saint Jean baptisant le peuple* et la famille assoiffée dérive du groupe principal du *Repos pendant la fuite en Égypte*, tableau passé en Russie sans doute vers la fin du XVIII^e siècle et gravé à plusieurs reprises depuis le XVII^e siècle. Les lavandières du premier plan, quant à elles, sont librement adaptées de l'*Éliézer et Rébecca* de Poussin, présent dans les collections royales depuis Louis XIV. Au cours des années 1780, la renommée de Poussin atteint l'un de ses points d'acmé en France et Robert lui-même, un peu plus tard, en 1789, avec sa propre variation sur *Les Bergers d'Arcadie*, marquera plus fortement encore son allégeance.

En cela, il ne fait qu'accompagner un phénomène majeur de l'évolution de la peinture d'histoire de son temps, où les nouveaux chefs de file, Jacques Louis David et Pierre Peyron, affichent ostensiblement leur filiation avec Poussin [...] Par là, Robert semble inscrire l'ensemble décoratif qu'il destine au roi dans la mouvance de cette peinture d'histoire contemporaine « antiquisante » qui revendique sa filiation avec une certaine tradition classique nationale et que l'administration royale soutient activement à la même époque, puisque Peyron et David font l'objet de commandes officielles très importantes (*Le Serment des Horaces* de David, peint pour le roi, triomphe au Salon de 1785). À ce titre, au sein de la série, la toile dans laquelle prédomine la représentation de la Maison carrée semble atteindre une dimension narrative énigmatique qui paraît s'adresser à la peinture d'histoire moralisante de la période.

On a relevé, sans pouvoir l'élucider, la figure, qui prédomine à l'avant-plan vers la droite sur un fragment d'architecture monumentale, de ce vieillard barbu et drapé à la manière des sages antiques et que divers personnages entourent comme pour l'interroger et lui demander conseil. Aucun des critiques de l'époque n'a relevé, et moins encore commenté, cet embryon narratif auquel Robert lui-même entendait sans doute conserver sa part d'énigme. On ne pourra qu'être frappé qu'au XVIII^e siècle encore, avant d'être définitivement identifiée comme un temple, la Maison carrée ait longtemps été désignée comme le Capitole de la ville antique de Nîmes, de sorte que Thomas Jefferson lui-même, le francophile révolutionnaire américain, décida, avec la collaboration de Clérisseau (!), de s'inspirer délibérément de sa structure pour concevoir l'architecture du Capitole de Virginie à Richmond vers 1785. Au point que la remarquable série conçue par Robert apparaît sans doute comme plus subtile et plus ambitieuse que son apparente finalité décorative ne le laissait présumer. On esquissera ici une lecture dont l'univocité simplificatrice dépasse et sans doute trahit les éventuelles intentions du peintre. On pourrait relier la toile où apparaît la Maison carrée aux fonctions politiques des communautés humaines, celle de l'intérieur du temple dit de Diane (où des groupes tentent de déchiffrer les grands blocs de marbre disloqués) aux activités cognitives, celle du Pont du Gard aux fonctions de ressourcement et à l'écoulement du fleuve, symbole de vie et de passage, et enfin celle de l'arc de triomphe d'Orange aux fonctions militaires et à la sécurité des États, source de commerce et de prospérité (voir les convois provençaux pittoresquement harnachés sur la droite). Nous ne pouvons ici qu'effleurer les potentialités formelles, culturelles et esthétiques que Robert a sans doute voulu y rassembler, car cet ensemble majeur attend encore une étude plus complète qui prolongerait les travaux de Paula Rasidich.

Guillaume Faroult

Les Monuments de Paris

1788

Huile sur toile. H. 117; l. 175 cm

Montréal, Power Corporation of Canada

Art Collection. Inv. 1989.11.1

© Power Corporation of Canada Art Collection

Comme Pannini avait mis en parallèle les monuments de la Rome antique et ceux de la Rome moderne dans une série de grande toiles en pendants, Hubert Robert se mesure de nouveau à son illustre prédécesseur, au service cette fois de l'architecture nationale en exposant au Salon de 1789 les *Monuments antiques de la France* et *Une partie des principaux édifices de Paris*. Plutôt que de reprendre l'artifice d'une galerie de tableaux où les édifices paraissent en vignette, il adopte une autre formule panninienne, le caprice, mêlant librement les bâtiments sans souci de leur localisation ni de leur échelle. [...] Plus novatrice est la grande page d'histoire de l'architecture à la française qu'il réserve à Paris, ouvrage fort bien reçu par la critique du Salon, si prompt à dénoncer d'ordinaire l'absence de renouvellement de ses sujets. Suivant une ligne en S, de l'édifice le plus ancien au plus moderne, Robert semble évoquer en bas à droite le fameux pilier des Nautes dédié à l'empereur Tibère, dont la découverte durant des travaux à Notre-Dame en 1711 avait captivé le milieu antiquaire. Les deux reliefs entassés à côté pourraient être des restes de l'ancienne porte Saint-Antoine détruite en 1778, représentant la Seine et la Marne, attribués autrefois à Jean Goujon et à présent à Germain Pilon, ou d'autres éléments du même décor Renaissance dont certains figuraient aux murs de la maison de Beaumarchais à la Bastille, où Robert venait d'œuvrer. Plus sûrement s'élèvent à l'extrême droite la colonne

monumentale de Jean Bullant, seul vestige de l'ancien hôtel de Catherine de Médicis, sauvée en 1748 grâce au critique Louis Petit de Bachaumont, et plus en avant à gauche l'autre monument récemment sauvé du quartier des Halles, grâce cette fois à l'action de Quatremère de Quincy: la fontaine des Innocents de Pierre Lescot et Jean Goujon. Elle y figure sous sa nouvelle forme de fontaine isolée, ornée des reliefs complémentaires d'Augustin Pajou placés en 1788. Vient ensuite, au centre, la statue équestre de Louis XIII par Pierre Biard, sur un cheval de Daniele da Volterra et un socle de marbre blanc dessiné par l'architecte Jacques Lemercier, qui



trônait au centre de la place Royale, l'actuelle place des Vosges. Elle fait face à l'imposante porte Saint-Denis de François Blondel qui ferme la composition à gauche, tandis que l'œil est attiré au deuxième plan par un autre monument louis-quatorzien, la Colonnade du Louvre, qui avait été laborieusement dégagée de 1758 au début des années 1770 des bâtisses qui empêchaient de l'admirer, faute de recul. Outre cette actualité, le peintre ne pouvait omettre le monument où il assumait depuis 1784 une fonction de conservateur comme « garde du Muséum ». La Colonnade est habilement prolongée, tout au fond à droite, par la fontaine de Grenelle de Bouchardon, chef-d'œuvre acclamé du retour au classicisme, et dominée par l'autre monument emblématique du règne de Louis XV, l'église Sainte-Genève, de Jacques Germain Soufflot, alors tout juste achevée.

Éloge d'un usage virtuose des ordres et de la stéréotomie, ce panorama en raccourci de l'architecture à la française marque la filiation du plus moderne à l'héritage de la Renaissance et à ses sources antiques en un élégant jeu de renvois d'un monument à l'autre. Si l'absence de Notre-Dame est presque naturelle à cette époque, plus étonnante est celle des Invalides. Il en est de même du choix de la statue mal aimée de Louis XIII plutôt que celle de son successeur sur la place Vendôme, ou du monument à Henri IV du Pont-Neuf. On comprend en revanche l'élimination de bâtiments de l'époque comme la place Louis XV, l'École militaire ou la Monnaie, sans doute jugés moins novateurs que ceux retenus, ou celle des barrières d'octroi de Ledoux, décriées pour leur fonction. Comme souvent, l'artiste introduit avec malice des figures drapées à l'antique qui commentent ici le travail de tailleurs de pierre bien de son temps. On a pu interpréter le passage de l'énorme berline sous la porte Saint-Denis comme une allusion au départ des premiers émigrés, à défaut de la fuite du roi lui-même. Le comte d'Artois, frère du roi, quitta effectivement Paris pour la cour de Turin dès le 17 juillet 1789, suivi du prince de Bourbon-Condé, mais le relief situé en haut représente le *Passage du Rhin* ornant la face sud de l'arc : il s'agit donc plutôt d'une arrivée dans la ville.

Si l'artiste expose au même Salon une vue de *La Bastille dans les premiers jours de sa démolition*, le choix d'édifices royaux écarte ici toute remise en cause politique des fondements de la Nation, dont Robert glorifie davantage la continuité par les monuments. Loin de deviner la destruction prochaine du monument de Louis XIII en 1792, de même que le sort qu'allait réserver la Révolution à un peintre suspect de sympathies monarchistes, Hubert Robert se contentera surtout de suivre son temps, comme l'illustre une reprise ultérieure de sa composition où la statue de Louis XIII est remplacée par le lion de Saint-Marc rapporté de Venise par Bonaparte en 1798. Plutôt que d'y voir deux toiles différentes dont aucune des autres figures n'aurait été changée, il est d'ailleurs possible qu'il s'agisse de la même œuvre, maquillée par l'artiste durant la Révolution par un repeint patriotique qui aurait été ôté assez récemment, ce lion ne faisant effectivement plus partie du patrimoine parisien magnifié par Hubert Robert. **Christophe Leribault**

La Bastille dans les premiers jours de sa démolition

1789

Huile sur toile. H. 77; l. 114 cm

Paris, musée Carnavalet. P. 1476

© Musée Carnavalet / Roger-Viollet



Au Salon de 1789, Robert, comme il le faisait régulièrement depuis 1767, exposa plus d'une dizaine d'œuvres, peintures et dessins confondus ; on y retrouvait son inspiration habituelle, avec des tableaux montrant *Une suite d'anciens portiques ornés de statues et de fontaines*, les *Monuments*

antiques de la France, ou un *Temple circulaire jadis dédié à Vénus et que l'on a restauré pour servir d'asyle aux pigeons*, etc. Au milieu de cette production quelque peu routinière, *La Bastille dans les premiers jours de sa démolition* semblait se détacher et témoigner d'un intérêt pour les événements qui venaient de se dérouler « par un peintre encore ému du spectacle terrible auquel il v[enai]t d'assister ». L'intérêt qu'y portait l'artiste, pourtant, était probablement davantage aiguisé par l'occasion unique de décrire les débuts d'une ruine grandiose que par l'aspect symbolique attaché à la destruction de cet emblème du despotisme. Le retentissement de la situation politique et de l'agitation intellectuelle sur les préoccupations des artistes et sur leur production était certainement bien moindre qu'on ne l'imagine aujourd'hui, ce que la lecture du catalogue du Salon de cette année 1789, emblématique entre toutes, vient confirmer. Autour de la peinture de Robert, seuls un tableau de Durameau montrant la *Séance des États généraux*, le 5 mai 1789, le célèbre *Portrait du chevalier de Latude*, représenté devant la Bastille, par Antoine Vestier, et deux dessins de Moreau le Jeune tiraient leur inspiration des événements récents. Sur environ quatre cents œuvres (correspondant à trois cent cinquante numéros du catalogue) exposées cette année-là, cinq, à peine, étaient donc reliées à une situation politique dont la portée n'était visiblement pas encore clairement perçue.

En 1789, l'œuvre ne fut pas particulièrement remarquée par la critique ; elle n'est mentionnée qu'une fois, dans un de ces opuscules en forme de dialogue qui fleurissaient au moment du Salon, intitulé *Les Élèves au Salon* [...] Pourtant, à nos yeux, le tableau, avec sa lumière crépusculaire illuminant une forteresse aux proportions exagérément amplifiées qui se détache sur un ciel d'orage, exprime admirablement l'élan passionné qui allait permettre l'anéantissement du monument en quelques semaines ; au moins un visiteur du Salon y fut sensible, son premier propriétaire, le marquis de La Fayette. En effet, si l'on en croit le premier biographe du grand homme, « Lafayette le regardait avec un de ses amis, et disait dans son admiration, que *l'homme qui en serait possesseur serait bien heureux* : Robert, qui était placé derrière le général, prêtait une oreille attentive au jugement qu'il portait de son tableau ; lorsqu'il entendit ces derniers mots, il s'avança vers Lafayette et lui dit : *Général, soyez heureux, ce tableau vous appartient*. C'est à dater de cette rencontre que le général et le peintre firent connaissance et commencèrent à se lier d'amitié ». Si l'anecdote paraît bien romanesque, elle semble pourtant s'appuyer sur un fond de vérité ; un échange de lettres entre Bailly et La Fayette, en septembre 1790, confirme que le tableau lui avait bien été donné par Robert. [...]

Jean-Marie Bruson

Projet pour éclairer la galerie du Musée par la voûte, et pour la diviser sans ôter la vue de la prolongation du local, dit aussi Projet pour la Transformation de la Grande Galerie

1796

Huile sur toile. H. 113; l. 143 cm

Paris, musée du Louvre, département des Peintures. R.F. 1975-10

Vue de la Grande Galerie du Louvre en ruine

1796

Huile sur toile. H. 114; l. 146 cm

Paris, musée du Louvre, département des Peintures. R.F. 1975-11

Les deux : © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi

Marie-Catherine Sahut a mené en 1979 l'étude de référence sur l'ensemble des œuvres picturales et graphiques que Robert a consacrées aux transformations du vieux palais du Louvre entre les années 1780 et les années 1800. [...] Il fut [...], dès 1778 et en compagnie d'architectes de renom, membre de la commission chargée de la transformation du bâtiment. Indéniablement, Robert fut un témoin engagé et conscient de l'importance des innovations en matière d'éclairage et de répartition des espaces que ses collègues architectes Hazon, De Wailly, Clérisseau, Renard, etc., concevaient pour le projet. Le génie de Robert consista à projeter ces diverses idées novatrices dans son propre univers pictural, et cela dès les années 1780, avec une constance qui finit par payer. Certaines des propositions qu'il illustra furent progressivement adoptées au cours du XIX^e siècle, telles que la division du vaste ensemble en travées séparées par des serliennes ainsi que le percement de la voûte pour générer enfin un système d'éclairage zénithal dans la galerie. Ce sont justement ces deux dispositifs fondamentaux qu'il retient sur l'un des deux tableaux ici exposés, qu'il avait lui-même intitulé *Projet pour éclairer la galerie du Musée par la voûte, et pour la diviser sans ôter la vue de la prolongation du local*. Robert n'en finit pas moins par être un véritable inspirateur de l'aménagement du monument, surtout lors de la dernière campagne, en 1945-1947, où le décor est volontairement dérivé de la peinture que nous exposons ici et aussi selon toute vraisemblance d'une petite esquisse présente dans les collections du musée depuis 1920.

Il est à noter que la plus grande partie des œuvres que Robert dédia à la figuration des aménagements de la galerie demeurèrent de diffusion très confidentielle de son vivant et ne furent pas exposées publiquement. La paire qui est aujourd'hui conservée au Louvre constitue une remarquable exception. On ne saurait minimiser l'ambition de ce diptyque très singulier dans tout l'œuvre du peintre, alors officieux membre du conservatoire chargé de la garde du Muséum. Sans doute, d'une manière subtile et détournée, l'artiste y parle-t-il à la première personne: il s'est d'ailleurs probablement figuré lui-même en peintre dégarni et appliqué à la copie de *La Grande Sainte Famille* de Raphaël à droite sur le *Projet*. D'une manière particulièrement élaborée, il s'adresse également aux spectateurs contemporains de sa peinture (eux aussi dépeints dans leurs élégants atours de 1796 sur le *Projet*), qu'il enserre dans un réseau complexe de représentations et de mise en abyme. Robert a de fait conçu les deux pendants pour les exposer au Salon de 1796 avec un effet de miroir dans leur disposition. Non seulement les deux toiles exposent le même espace vu sous un angle quasi identique, mais elles le font selon des temporalités différentes (dans un futur qui semble proche si l'on prête attention aux vêtements des personnages et dans un futur plus désolé et indéterminé). Mais encore, les deux tableaux furent probablement accrochés en 1796 en regard de la galerie qui, vue depuis le Salon carré du Louvre où se tenait l'exposition, se présentait depuis l'est, dans l'axe même que Robert avait choisi de représenter sur ses toiles.

On a sans doute insuffisamment tenu compte jusqu'à présent de ce dispositif original pour apprécier le parti de Robert. L'artiste misait probablement sur un certain effet mimétique et plus encore sur l'efficacité didactique de son procédé, qui confrontait la réalité de l'espace tel qu'il pouvait se présenter au moment du Salon à son *Projet* ainsi qu'à sa projection ruiniste : *Ruines, d'après le tableau précédent*, pour reprendre le titre qu'il a lui-même proposé pour le second tableau.



Ce principe même de confrontation dynamique entre ses œuvres et leur environnement, Robert l'a certainement utilisé à de nombreuses reprises auparavant dans ses ensembles décoratifs (sans que l'on puisse bien les appréhender aujourd'hui puisqu'ils ont quasiment tous été démembrés). En tout cas, ce dispositif de va-et-vient entre l'espace et sa représentation peinte est une des clés possibles de la dédicace qui s'affiche crânement au sommet du *Projet* : « TRIUM PAR ARTIUM HONOS ». « Même honneur aux trois Arts », c'est-à-dire la peinture et la sculpture magnifiées dans l'écrin du musée et tout autant l'architecture qui sert à la fois de socle et de liant, faisant de l'ensemble un tout cohérent, une pleine institution patrimoniale, et non pas seulement une collection d'éléments disparates et isolés.

[...] En outre, le principe de confrontation dynamique entre les espaces (fictifs des tableaux et réels du palais du Louvre) et les temporalités (présent, passé et futur) était d'ailleurs également emprunté au Salon même de 1796, où certains critiques s'émurent de voir ainsi évalués dans un même lieu les œuvres modernes et les chefs-d'œuvre du passé : « Le Salon fait partie du local du Muséum, n'est-ce pas un voisinage bien dangereux ? Pourquoi mettre aussi en comparaison les chefs-d'œuvre réunis des artistes les plus distingués de tous les siècles avec les productions modernes ? » Sur sa toile, ainsi que l'a précisément relevé Marie-Catherine Sahut, Robert a rassemblé certains des chefs-d'œuvre des grands maîtres italiens du passé (Raphaël, Titien, Corrège, Caravage, Guido Reni, Domenico Feti, etc.), tous issus des collections royales françaises et qui étaient alors effectivement présentés sur les cimaises du Louvre en 1796. Parmi les visiteurs, plusieurs sont ployés sur leurs toiles ou sur leurs cartons à dessins pour copier les grands maîtres. Leur attitude penchée semble autant le signe de leur application qu'un subtil procédé pour figurer leur allégeance et leur hommage envers les grands génies défunts. Robert a trop souvent joué dans son œuvre des rimes plastiques entre les postures des statues et celles des figures humaines qui les miment, parfois involontairement, pour que nous ne voyions pas ici l'un de ses nombreux traits d'esprit. Lui-même s'est ainsi figuré en train de copier *La Grande Sainte Famille* à l'aplomb du buste de Raphaël, son créateur, comme sous sa protection sinon sous sa dictée. [...]

Le saisissant pendant du tableau sobrement intitulé *Ruines, d'après le tableau précédent* au moment du Salon de 1796 conforte cette dimension d'uchronie visionnaire. Paula Radisich a rappelé à son sujet l'énorme succès littéraire du texte de Louis Sébastien Mercier (1740-1814), *L'An 2440. Rêve s'il en fut jamais*, publié d'abord en 1771 puis à de très nombreuses reprises jusqu'au début du XIX^e siècle. Dans le chapitre final de ce récit d'« anticipation » en forme de songe, le narrateur, qui fait d'étourdissants va-et-vient entre les temporalités « proches » et prospectives, est transporté sur le site du château de Versailles : « je cherche des yeux ce palais superbe d'où partaient les destinées de plusieurs nations. Quelle surprise ! Je n'aperçus que des débris, des murs entrouverts, des statues mutilées ; quelques portiques, à moitié renversés, laissaient entrevoir une idée confuse de son antique magnificence. Je marchais sur ces ruines ». La vision se tourne en brûlot politique lorsque le narrateur fait surgir l'ombre du monarque au milieu des vestiges : « Ah ! Malheureux ! Sachez que je suis ce Louis XIV qui a bâti ce triste palais. La justice divine a rallumé le flambeau de mes jours pour me faire contempler de plus près mon déplorable ouvrage... Que les monuments de l'orgueil sont fragiles. » Au centre du tableau de Robert, nul souverain éploré, l'heure n'est sans doute pas à ce point celle du châtimeut allégorique ! Car c'est désormais une alerte figure de peintre, en costume pseudo-Renaissance, qui trône parmi les débris. Le jeune homme dessine d'après une fonte en bronze de la plus célèbre des statues antiques, *l'Apollon du Belvédère*. Le geste fameux du dieu des arts, fait de « noble grandeur » et de « calme simplicité » selon la désignation aphoristique de Winckelmann, semble littéralement défier le cours du temps. La toile de Robert porte un message d'espoir au cœur du désastre. Au pied de la statue, on retrouve en effet le buste de Raphaël, qui, cette fois, adresse son regard au jeune copiste qui lui fait face. La transmission des arts n'est point rompue et l'ombre de Raphaël continue d'inspirer les créateurs, malgré les catastrophes. Un dialogue, par-delà l'écoulement indistinct autant qu'inexorable des siècles, s'établit entre Robert et son épigone d'une toile à l'autre.

Toutefois, ainsi que l'a relevé Johanne Lamoureux, aucun tableau n'a survécu sur les cimaises effondrées, très probable allusion à la ruine totale de la peinture antique perçue avec une acuité problématique par le XVIII^e siècle. Au beau milieu du cataclysme, on reconnaît quelques vestiges de sculptures célèbres : le *Vase Borghèse* sur lequel le jeune peintre prend appui et plus à droite la figure brisée de *L'Esclave mourant* de Michel-Ange. Nora Dubin a souligné l'épisode de la découverte de la tête de Minerve sur la gauche de la toile. L'historienne américaine surligne et fausse peut-être, selon nous, les procédés de Robert, lorsqu'elle remarque que la déesse de la sagesse apparaît telle une « tête coupée », mais nous la suivons en partie dans son analyse en ce que nous croyons nous aussi que la toile porte un témoignage transposé de l'expérience traumatique de la Terreur révolutionnaire. Une rare critique qui commenta le tableau en 1796 présente sans doute le même sous-texte : « Pourquoi détruire, dis-le moi, / Tous les objets qui l'embellissent [*Le Muséum*] ! / À le détruire mieux que toi, / Tant de gens si bien réussissent. » Le vandalisme des révolutionnaires à l'encontre des monuments parisiens avait dès 1790 suscité de vifs débats, qui s'étaient fortement ravivés après la Terreur.

1795 fut en effet l'année de la création officielle du musée des Monuments français, qui tendait à pallier les effets désastreux de l'iconoclasme révolutionnaire sur le patrimoine monumental français. Robert, à plusieurs reprises, se fit l'illustrateur de l'ambitieux projet d'Alexandre Lenoir. À sa manière, la toile ruiniste de 1796 porte sans doute témoignage du traumatisme et d'une certaine confiance dans la puissance régénératrice des arts, par le relais de l'institution des musées. On ne sait pas dans quelles circonstances ces deux ambitieux tableaux furent exécutés, toutefois leur présence dans les collections impériales russes dès la fin du XVIII^e siècle peut-être laisse entrevoir la possibilité d'une commande de Catherine II ou de son fils Paul I^{er}. Cette forme de testament artistique de Robert, où se concentre la riche diversité de ses expériences de peintre d'architecture et de ruines ainsi que de conservateur du plus grand musée de l'Europe, prend alors un sens d'annonce et de supplique à l'adresse de monarques mécènes et éclairés par-delà le désastre des guerres et des aléas de l'histoire. **Guillaume Faroult**



Autour de l'exposition - sommaire

Visites-conférences, lectures, guide multimédia, expérimentation numérique	page 33
Publications	page 34
Manifestations à l'auditorium du Louvre	page 35

Visites avec conférencier dans l'exposition

A partir du 16/03, tous les mercredis à 19 h, les jeudis à 11h30 et les samedis à 14h30 (sauf jours fériés). Informations au 01 40 20 52 63.

Cycle de visites dans le musée

Hubert Robert et la peinture de paysage en France

Sujet nouveau et longtemps secondaire, le paysage dans la peinture française est représentatif de l'évolution du goût et de la sensibilité.

Les 9, 16 et 23 mars à 11h30.

Mélancolie des ruines

Chateaubriand écrivait que les hommes avaient un attrait secret pour les ruines. Que faire avec les ruines ? À la Renaissance, les ruines antiques deviennent des modèles artistiques. Cet engouement ne cessera de s'amplifier pour culminer au XVIII^e siècle.

Les 9, 16 et 23 mars à 14h30.

Le Muséum central des arts

« Dans la partie située au midi, on pourroit placer tous les tableaux du roi, qui sont présentement entassés et confondus ensemble dans des garde-meubles où personne n'en jouit », *Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert.

Les 9 avril et 21 mai à 14h30 ; le 15 avril à 19h.

Atelier

Eau et couleur : l'aquarelle

Après une découverte de l'exposition et des œuvres d'Hubert Robert, sélectionner une vue d'architecture ou un paysage puis s'essayer à l'art de la mise en couleurs à l'aquarelle.

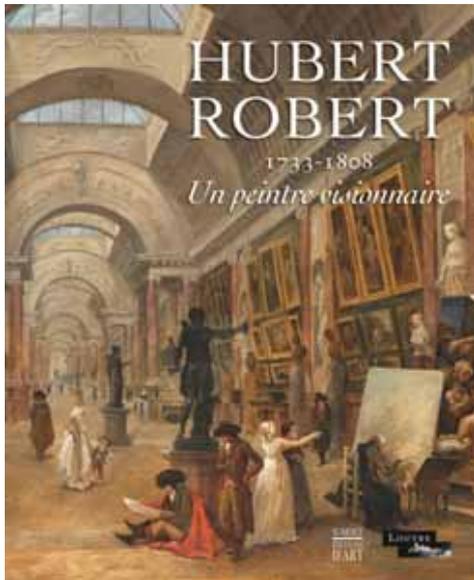
Le 23 mars ; les 6, 20 et 27 avril ; les 6 et 20 mai à 19h.

Application téléchargeable / Guide multimédia

Enrichissez votre visite de l'exposition grâce à l'application mobile ! Téléchargez-la en amont de votre visite et découvrez une sélection d'œuvres commentées par les commissaires de l'exposition. Repérez-vous grâce au plan interactif et retrouvez toutes les informations pratiques liées à la vie du musée et à son activité.

Application téléchargeable : 0,99 € sur iOS et 0,79 € sur Android.

Guide multimédia : 5 €.



Coédition : Somogy éditions d'art / musée du Louvre éditions
Pages : 540 ; Format : 24 x 30 cm
Relié ; 300 illustrations
Prix (TTC) : 49 €

Ouvrage réalisé avec le soutien de Sequana.

Et aussi :

Album de l'exposition

Coédition : Somogy éditions d'art / musée du Louvre éditions
Pages : 48
Format : 23 x 29 cm
51 illustrations
Prix (TTC) : 8 €

Ouvrage réalisé avec le soutien de Sequana

Publications

Catalogue de l'exposition

Hubert Robert (1733-1808) Un peintre visionnaire

Sous la direction de Guillaume Faroult, avec la collaboration de Catherine Voiriot

Hubert Robert fut l'un des créateurs les plus séduisants du siècle des Lumières. Artisan de cet art de vivre poli, galant et souriant qui paraît l'une des quintessences de l'esprit français au XVIII^e siècle, l'artiste attire d'emblée la sympathie. Il parvint à s'introduire dans les cercles les plus brillants de son temps, édifiant une carrière exemplaire dans la France de l'Ancien Régime jusqu'au règne de Napoléon.

Formé à Rome vers le milieu du siècle, en pleine fièvre antiquaire, Robert s'impose dès son retour à Paris comme « peintre d'architecture ». Le philosophe Denis Diderot célèbre aussitôt la « poétique des ruines » du jeune artiste. La production de Robert fait preuve au cours de sa carrière d'une exceptionnelle dynamique d'amplification : les œuvres, les projets, les charges y atteignent une dimension considérable. L'artiste devient très recherché pour la production de vastes ensembles de décors peints. Il se lance enfin avec succès dans une forme d'« art total » en tant que créateur de jardins, dont le parc de Méréville (de 1786 à 1793) fut sans doute le chef-d'œuvre.

Frappé par le bouleversement historique de la Révolution française, il en consigne les premières manifestations en représentant, dès l'été 1789, *La Bastille dans les premiers jours de sa démolition*. En 1795, il réintègre sa fonction de conservateur du « Muséum national », c'est-à-dire du musée du Louvre qui vient d'ouvrir ses portes, et dont il avait préparé activement la création.

Sans aucun doute, l'œuvre de Robert est parcourue par un sens de l'écoulement inexorable du temps et, par-delà, par une conscience de la marche de l'histoire, tour à tour triomphante ou déplorable, qui en constitue l'impressionnante grandeur.

SOMMAIRE

Introduction - *Guillaume Faroult*

Hubert Robert : dans l'intimité d'un opiniâtre sympathique - *Catherine Voiriot*

Les débuts du plus sociable des artistes - *Joseph Baillio*

« Les rêves d'un homme d'esprit ». L'art d'Hubert Robert jugé à l'aune de ses contemporains - *Guillaume Faroult*

Hubert Robert maître dessinateur - *Margaret Morgan Grasselli*

La « matérialité fonctionnelle ». Quelques réflexions sur les pratiques de dessin d'Hubert Robert - *Sarah Catala*

Hubert Robert, le paysagiste absolu - *Vincent Pomarède*

« Robert des ruines ». Le peintre face aux monuments antiques - *Alain Schnapp*

Le château de Méréville. Exemple d'un ensemble décoratif d'Hubert Robert - *Yuriko Jackall*

Hubert Robert et le marché de l'art de la fin du XVIII^e siècle au début du XX^e siècle - *Marie-Martine Dubreuil*

Catalogue

Chronologie biographique - *Catherine Voiriot*

Manifestations à l'auditorium du Louvre

CONFÉRENCES

Présentations de l'exposition

par Guillaume Faroult, musée du Louvre.
Mercredi 6 avril à 12 h 30 et 18h30

Cycle de conférences : Villes en scène au siècle des Lumières



Pietro Fabris, *Kenneth Mackenzie, premier comte de Seaforth dans ses appartements à Naples : scène de concert*, National Gallery of Scotland © Google Art Project

Le XVIII^e siècle est marqué par un mouvement de forte rénovation des villes européennes, qui touche leur matérialité, les usages sociaux de l'espace comme les façons de concevoir l'urbain. Les capitales furent des laboratoires de ces nouveaux aménagements : Paris, Madrid, Londres, Rome, Naples... font l'objet d'opérations de transformation impulsées par l'État, les municipalités, les élites. On y réalise des programmes d'embellissement ; on y imagine des projets de modernisation, voire de refondation utopique. La ville, son héritage historique, la physiologie de son fonctionnement, les problèmes présents et les enjeux du futur, sont autant de sujets qui focalisent l'attention des philosophes, des administrateurs ainsi que d'une opinion publique naissante. Par ailleurs, lieu de spectacles et de divertissements qui répondent aux exigences d'une sociabilité composite et diversifiée, la ville elle-même se donne à voir sous de nouveaux traits. Représentée par cartographes, architectes et peintres, elle tend à devenir un objet d'élection de la scène littéraire, musicale et artistique.

Ce cycle de conférences se propose d'offrir des éclairages sur ce phénomène de mise en scène de la ville au XVIII^e siècle.

A Paris, inventer la démocratie, entre hier et aujourd'hui : A propos de la pièce *Ça Ira (I) Fin de Louis* de Joël Pommerat

Jouée depuis novembre 2015, dans un contexte de profonde crise démocratique et de doute collectif, la pièce *Ça Ira (I) Fin de Louis*, de Joël Pommerat, consacrée à la Révolution française, se présente comme une plongée dans la naissance tumultueuse de la politique moderne. Située dans un temps indéterminé entre hier et aujourd'hui, dans un espace intermédiaire entre Versailles et Paris, d'abord représentée à Nanterre, elle interroge aussi profondément la manière dont Paris s'est présentée, au cours de l'histoire, comme la capitale des révolutions et des droits humains. Quel reflet de la ville des Lumières et des Révolutions ce spectacle renvoie-t-il aujourd'hui ? Quelles questions pose-t-il à la ville du XXI^e siècle ?

Par Guillaume Mazeau, université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne,
Centre d'histoire du XIX^e siècle.

Jeudi 24 mars à 18h30

Villes de papier : Rome, Madrid et Naples

Avec le grand plan de Rome de Giovan Battista Nolli de 1748, la carte à la fois urbaine et régionale de Naples de Giovanni Carafa en 1775, en passant par la planimétrie de Madrid gravée par Antonio Espinosa de Los Monteros en 1769, la ville se présente au regard sous une forme radicalement nouvelle par rapport aux traditions iconographiques et cartographiques qui en avaient caractérisé jusqu'alors les représentations. Le primat de la projection zénithale et la certitude des mesures accompagnent la visualisation de multiples informations exposées au public grâce à des traitements graphiques inédits. Ces technologies visuelles signalent de nouvelles façons de décrire la ville, de la connaître et de la penser.

Outil pour la transformation, la gestion et la compréhension des villes, ces grandes planimétries, tout en offrant au regard une représentation plus abstraite que les “portraits” en perspective, se prêtent à des lectures complexes et des usages multiples qui intéressent à la fois l’administrateur, le voyageur, le savant ou l’amateur cultivé.

Par Brigitte Marin, université d’Aix-Marseille, Maison méditerranéenne des sciences de l’homme.

Jeudi 31 mars à 18h30

Paris qui bruisse : entendre le Paris du XVIII^e siècle

Le projet Bretez est un projet de coopération scientifique associant les sciences humaines et les sciences de l’ingénieur (humanités numériques) dont la destination première est muséographique : faire revivre Paris au milieu du XVIII^e siècle, à partir du plan réalisé par l’ingénieur Louis Bretez pour le prévôt des marchands Michel-Etienne Turgot entre 1734 et 1739. Son objectif, la valorisation patrimoniale par sa restitution numérique, se dénote par une nouvelle approche du passé en combinant la 3D et le déplacement dans la maquette avec une très forte dimension sonore qui rend la capitale disponible et tangible pour un très large public. Le Centre de topographie parisienne des Archives nationales, partenaire privilégié, fournit toute la documentation nécessaire pour restituer et comprendre les acoustiques des lieux restitués – une collaboration nécessaire si l’on désire respecter la problématique suivante : comment ouïr le passé pour réjouir nos sens sans trahir l’Histoire ?

Par Mylène Pardoën, université Lyon 2 - EHESS, Laboratoire LaDéHiS, et Valentine Weiss, Archives nationales, responsable du Centre de topographie.

Jeudi 7 avril à 18h30

Naples, diapason de l’Europe des Lumières

À partir du premier tiers du XVIII^e siècle, Naples s’impose comme la capitale de l’Europe musicale. Plusieurs facteurs culturels et politiques, optimisés par la présence d’un vivier de musiciens « autochtones », ont progressivement construit le rayonnement culturel de la ville. Le Teatro di San Carlo, inauguré par le roi Charles de Bourbon en 1737, symbolise cet éclat. Plus généralement, le pouvoir bourbonien mobilise ses réseaux, notamment diplomatiques, pour aimer les meilleurs talents. Il en résulte de puissants effets sur les discours des voyageurs européens mais aussi sur les rêves de carrière des artistes étrangers. Mais dès le milieu des années 1770, les fondements historiques du rayonnement musical napolitain s’affaiblissent ou deviennent contre-productifs.

Le processus de désenchantement devient manifeste au tournant du siècle, rendant nécessaire une politique inédite de valorisation et de préservation du « patrimoine » musical napolitain.

Par Mélanie Traversier, université de Lille 3.

Jeudi 14 avril à 18h30

Londres, Phantasy-City 1780-1820

À Londres aussi, les esprits s’échauffent et les vapeurs montent à la fin du XVIII^e siècle. Dans différents théâtres et maisons des quartiers chics de Londres, nombre d’êtres singuliers, cosmopolites et migrants, de Philippe-Jacques de Louthembourg à Étienne-Gaspard Robertson, font frissonner le Beau Monde d’horreur et de plaisir en jouant à ce que l’on pourrait nommer le pré-cinéma.

Par Didier Girard. Avec la participation d’Eva Jospin, artiste.

Jeudi 9 mai à 18h30

En lien avec l’exposition « Eva Jospin, Panorama », Louvre, la Cour carrée, du 11 avril au 29 juin 2016.

COLLOQUES

« Il était de mode et très magnifique.... »

Hubert Robert (1733-1808), artiste mondain, visionnaire et entrepreneur



Hubert Robert, *Une galerie du musée*, musée du Louvre © RMN - G.P (musée du Louvre) / R.-G. Ojeda

La constance de sa production n'est qu'apparente. Ne se réduisant pas à la peinture, l'art d'Hubert Robert abrite le principe même du renouvellement.

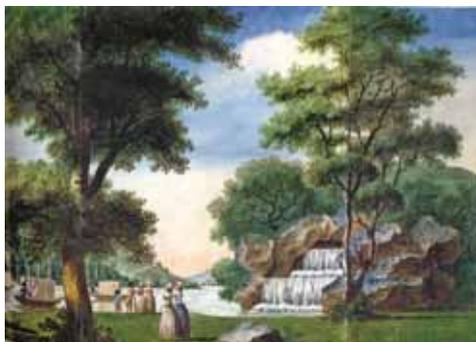
Avec notamment : Frédérique Baumgartner (Columbia University), Sarah Catala (université Paris-Sorbonne), Guillaume Fonkenell (château d'Écouen), Johanne Lamoureux (Inha), Christian Michel (université de Lausanne), Monique Mosser (CNRS, centre André Chastel), Fabrice Ouziel (historien du décor).

Samedi 16 avril, de 10h à 18h

Cette programmation bénéficie du mécénat de SCOR.

Une jardinomanie européenne : partages et querelles à l'époque des Lumières

« Il ne s'agit pas seulement du décor de la vie, mais du genre de vie ; le paysage est plus que le paysage, il devint pour l'amateur de jardins une passion de l'âme, parfois une raison d'exister » (Georges Gusdorff). Comprendre et analyser comment, à partir du foyer initial anglais, la jardinomanie s'est répandue tout au long de la seconde moitié du XVIII^e siècle à travers l'Europe entière, selon des processus et des temporalités fort complexes, sans négliger les apports spécifiques venus de la Chine lointaine. Évoquer concepteurs, amateurs, botanistes et jardiniers, tous grands voyageurs qui, à partir du postulat revendiqué d'un retour à la nature, parvinrent à décliner une infinie variété de théories, de formes, d'idées et d'espaces qui restent encore à explorer pour redéployer une vision véritablement panoramique et plonger dans une histoire toujours vivante.



Carmontelle, *Les Quatre Saisons*, aquarelle, musée du Domaine départemental de Sceaux © Musée du domaine départemental de Sceaux

Parmi les intervenants : Janine Barrier (Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne), Hervé Brunon (CNRS, Centre André Chastel), Alberta Campitelli (Ville e Parchi Storici, Ville de Rome), Nicole Gouiric (École des hautes études en sciences sociales, Paris), Mónica Luengo (Citearea, Madrid), Monique Mosser (Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne), Barbara Werner (Łazienki, Varsovie).

Judi 12 mai, de 10h à 18h

CONCERTS

Ensemble Desmarest

Maïlys de Villoutreys, soprano ; **Jeanne Crousaud**, soprano ; **Reynier Guerrero**, violon ; **Robin Pharo**, viole de gambe ; **Ronan Khalil**, orgue, clavecin et direction musicale

Campra : *Cum invocarem exaudit me Deus* ; *Quemadmodum desiderat cervus* ; *Salve Regina* ; *Tota pulchra es*

Marais : *Prélude en sol majeur*

Jacquet de la Guerre : *Sonate en ré mineur*

Un programme construit autour de la figure d'André Campra, avec une sélection de petits motets donnés en leur temps dans la fameuse série du Concert Spirituel.

Judi 31 mars à 12h30

Nadir Kashimov, violon

Paganini : Douze *Caprices* extraits des *Caprices*, opus 1

Ysaÿe : *Sonate en ré mineur*, opus 27 n°3

Des caprices musicaux légendaires en écho aux caprices picturaux d'Hubert Robert.

Jeudi 7 avril à 12h30

OPÉRAS FILMÉS

« Naples, Vienne, Paris... l'opéra dans les villes »

Au sein des grandes cours européennes, le XVIII^e siècle voit la naissance d'un genre nouveau, baptisé *opera buffa*, opéra-comique ou intermezzo. Improvisation, comique de situation, dialogue pétillant et pantomime : l'« opéra bouffe » renoue avec la *commedia dell'arte* par l'intermédiaire du théâtre de Carlo Goldoni ou les œuvres théâtrales de Beaumarchais. Cet art nouveau est également marqué par de nouvelles formes de sociabilité en gestation dans la société des Lumières.



Cécilia Bartoldi © Arthaus

***Les Fêtes vénitiennes* d'André Campra**

Opéra-ballet avec prologue et trois entrées. Les Arts Florissants, dir. : William Christie ; Mise en scène : Robert Carsen. Réal : Francois Roussillon. Prod. : Opéra Comique, François Roussillon et Associés avec la participation de France Télévisions, 2014, 130 min.

Les fêtes vénitiennes de Campra marquent le début d'un genre qui succède à la tragédie lyrique et va marquer le XVIII^e siècle : l'opéra comique. En association avec France Télévisions.

Vendredi 1^{er} avril à 19h

***Nina, ou La folle par amour* de Giovanni Paisiello**

Opéra bouffe en deux actes, livret de Giuseppe Antonio Carpani. Orchestre de l'opéra de Zurich, dir : Adam Fischer ; mise en scène : Cesare Lievi ; prod : Berhard Fleischer Moving Images, 2002, 120 min. Avec Cecilia Bartoli et Jonas Kaufmann

Nina est le plus grand succès de Paisiello, compositeur que Rossini considérait comme un maître indépassable. Le thème de l'opéra, le portrait d'une femme fuyant un désespoir amoureux dans la folie, annonce, l'opéra romantique de Donizetti et Bellini.

Samedi 2 avril à 19h

***Les Noces de Figaro* de Wolfgang Amadeus Mozart**

Opéra bouffe en quatre actes de Wolfgang Amadeus Mozart. Orchestre et chœur de l'Opéra de Paris, dir : Georg Solti ; mise en scène : Giorgio Strehler, 1980, 195 min. Dimanche 3 avril à 15h

***Il Matrimonio segreto (Le Mariage secret)* de Domenico Cimarosa**

Opéra en deux actes, livret de Giovanni Bertati. Drottningholm Court Theatre, dir : Hilary Griffiths ; mise en scène : Michael Hampe ; prod : Euroarts, 2008, 153 min.

La comédie de mariage poussée à son sommet dans le chef-d'œuvre de Cimarosa inspiré d'une comédie anglaise contemporaine, *The Clandestine Marriage*. Samedi 14 mai à 15h

***Lo Frate'nnamorato* de Jean-Baptiste Pergolèse**

Comédie musicale en trois actes, livret de Gennaro Antonio Federico. Europa Galante, dir. : Fabio Biondi ; mise en scène : Willy Landin ; prod : Unitel, Fondazione Pergolesi Spontini, 2011, 160 min.

Filmé au festival de Jesi, ville natale de Pergolèse. Composé à l'âge de 22 ans, ce premier opéra du compositeur raconte les péripéties matrimoniales de deux familles, l'une napolitaine s'exprimant en dialecte local, l'autre romaine, patricienne et cultivée.

Samedi 14 mai à 19h

***Il Mondo della Luna* de Joseph Haydn**

Opéra en trois actes, livret de Carlo Goldoni. Concentus Musicus Wien, dir : Nikolaus Harnoncourt ; mise en scène : Tobias Moretti ; prod : Theater an der Wien, C Productions, 2010, 167 min. Avec Dietrich Henschel et Vivica Genaux.

Le plus réussi des opéras de Haydn. Écrit en 1777 sur un livret de Goldoni révèle une science des ensembles et des finales qui préfigure les opéras de Mozart.

Dimanche 15 mai à 15h

CINÉMA

« Architectures du rêve »

L'art du décor : le XVIII^e siècle à l'écran

L'art d'Hubert Robert a allié avec brio réalisme et fantaisie pour créer ses « féeries aimables », vues imaginaires de monuments, de villes et de paysages. Deux siècles plus tard, on retrouve une même puissance illusionniste à l'œuvre dans le décor cinématographique. Ce cycle s'attache à en rendre compte à travers quelques exemples emblématiques de la représentation du XVIII^e siècle à l'écran. Des discussions, animées par Alexandre Tsekenis, architecte et historien du décor de cinéma, proposent le témoignage de spécialistes et de professionnels.



Les Aventures du baron de Münchhausen, de Josef von Baky © D.R.

Le Carrosse d'or, de Jean Renoir. It./Fr., 1953, 103 min, coul. (Technicolor).

Samedi 12 mars à 14h30

Brigadoon, de Vincente Minnelli. E.-U., 1954, 108 min, coul. (Cinemascope).

Samedi 12 mars à 17h

Les Adieux à la reine, de Benoît Jacquot. Fr., 2012, 100 min, coul. Suivi d'une discussion avec Benoît Jacquot, réalisateur, et Katia Wyszkop, chef décorateur.

Dimanche 13 mars à 14h30



Les Adieux à la reine, de Benoît Jacquot © D.R.

Les Aventures du baron de Münchhausen, de Josef von Baky. All., 1944, 130 min, coul.

Samedi 9 avril à 14h30

Les Duellistes, de Ridley Scott. G.-B., 1977, 95 min, coul.

Samedi 9 avril à 17h30

Casanova, de Federico Fellini. It., 1976, 150 min, coul.

Suivi d'une discussion avec Antoine Fontaine, peintre et scénographe, et Pierre-Jean Larroque, créateur de costumes.

Dimanche 10 avril à 14h30

Scaramouche, de George Sidney, E.-U., 1952, 115 min, coul. (Technicolor).

Samedi 21 mai à 14h30

L'Impératrice rouge, de Josef von Sternberg, E.-U., 1934, 104 min, nb.

Samedi 21 mai à 17h

La Flûte enchantée, d'Ingmar Bergman, Suède, 1975, 140 min, coul.

Suivi d'une discussion avec Ivan Alexandre, metteur en scène et journaliste, et Guillaume Faroult, conservateur en chef au musée du Louvre et commissaire de l'exposition « Hubert Robert ».

Dimanche 22 mai à 14h30



Casanova, de Federico Fellini © DR

LECTURES

Un feuilleton théâtral et épistolaire à travers le XVIII^e siècle



Clément Hervieu-Léger © Seubastian Dodilon

Lectures dirigées par Clément Hervieu-Léger. Coproduction du musée du Louvre et de la Compagnie des Petits Champs

Ce feuilleton renoue avec une pratique très en vogue à l'époque des Lumières : la lecture de salon, exercice auquel se prêtaient les plus grands auteurs. Le metteur en scène Clément Hervieu-Léger de la Comédie-Française a réuni une merveilleuse équipe de comédiens pour faire entendre des œuvres restées trop longtemps silencieuses. Mises en espace, ces lectures à plusieurs voix rendent visible ce moment si particulier où l'acteur et le personnage se rencontrent pour ne faire qu'un.

La Nuit et le moment de Crébillon fils

Avec Audrey Bonnet et Loïc Corbery de la Comédie-Française.

Claude-Prosper Jolyot de Crébillon dit Crébillon fils montre dès ses années d'apprentissage un goût immodéré pour les trépidations de la vie parisienne. La publication de ses premiers contes licencieux au début des années 1730 lui ouvre les portes des salons parisiens. C'est là qu'il croise ceux qui lui inspireront les deux personnages de *La Nuit et le moment*, roman dialogué paru en 1755. Deux amants se livrent à un éblouissant duel rhétorique, mettant toute la force de l'esprit au service du désir.

Lundi 18 janvier à 20h

Le Petit-Maître corrigé de Marivaux

Avec Clémence Boué, Adeline Chagneau, Judith Chemla, Loïc Corbery de la Comédie-Française, Clément Hervieu-Léger de la Comédie-Française et Daniel San Pedro.

La notion de Petit-Maître peut nous sembler aujourd'hui bien étrangère. Elle ne nous est pourtant pas si lointaine. Ne connaissons-nous pas de jeunes élégants et élégantes, aux manières affectées ou prétentieuses, pour qui la mode est le seul guide ? La force de la pièce de Marivaux créée en 1734 est de ne pas chercher à ridiculiser la figure du Petit-Maître mais au contraire à la comprendre, le plus intimement possible.

Samedi 20 février à 20h

L'Entretien d'un philosophe avec la maréchale de *** de Denis Diderot

Avec Elsa Lepoivre et Clément Hervieu-Léger de la Comédie-Française

Publié pour la première fois en 1776 dans la Correspondance secrète de Metra, ce dialogue met en scène la rencontre entre un philosophe, l'auteur lui-même, notoirement athée, et la Maréchale de ***, mère de famille dévote fort attachée aux principes de la morale catholique. D'emblée, l'entretien porte sur la question de la religion. Est-on libre de croire ou de ne pas croire ? La morale peut-elle se concevoir indépendamment de la religion ? Comme toujours chez Diderot, la forme dialoguée lui permet d'aborder des thèmes essentiels avec l'apparente légèreté d'une conversation de salon. Chez l'auteur du Paradoxe du comédien, le théâtre n'est jamais loin, particulièrement dans cet ouvrage qui fait converser, chose rare pour un dialogue philosophique, un homme et une femme. Peut-on séduire en philosophant ?

Dimanche 20 mars à 18h

Sémiramis de Voltaire

Avec Adeline Chagneau, Loïc Corbery de la Comédie-Française, Maria de Medeiros, Clément Hervieu-Léger de la Comédie-Française et Daniel San Pedro.

Le théâtre de Voltaire a, en son temps, fait la gloire de son auteur et les beaux soirs de la Comédie-Française. Le public du XVIII^e siècle se pressait en masse pour applaudir celui que l'on considérait alors comme le digne héritier de Racine. Ecrite en 1748, *Sémiramis* met en scène cette reine guerrière, régnant sur Babylone, qui se voit tourmentée en songe par son mari Ninus qu'elle fit assassiner, craignant sa disgrâce. Seul un second hymen peut, selon un oracle, apaiser la fureur de l'ombre. Sémiramis choisit le guerrier Arzace pour lequel elle éprouve une irrésistible attirance. Elle ignore alors qu'Arzace n'est autre que son fils disparu. Face à cette union incestueuse, la nature se déchaîne et Voltaire invente « la tragédie spectaculaire »... Le romantisme n'est plus très loin.

Lundi 25 avril à 20h

Les Liaisons dangereuses de Choderlos de Laclos

Avec Marina Hands et Loïc Corbery de la Comédie-Française.

Choderlos de Laclos n'est l'auteur que d'un seul ouvrage, mais quel ouvrage ! Sous-titré *Lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres*, son roman épistolaire est sans doute l'un des plus grands chefs d'œuvre de la littérature française. Publiées en 1782, *Les Liaisons dangereuses* narrent, en cent soixante-quinze lettres, les intrigues liant deux libertins rompus aux jeux de pouvoir et de séductions : la Marquise de Merteuil et le Vicomte de Valmont. Cette ultime lecture de notre « feuilleton théâtral et épistolaire à travers le XVIII^e » se concentre sur ce face à face entre le vicomte et la marquise. Ce duel à mort, où le désir ne peut être que possession, fait écho à la conversation nocturne de Clitandre et Cydalise dans *La Nuit et le moment* qui a inauguré ce cycle de lectures.

Lundi 20 mai à 20h



Marina Hands © Gil Lesage

Liste des œuvres exposées

Texte des cartels de l'exposition

Sauf mention contraire, toutes les œuvres sont de :
Hubert Robert (Paris, 1733 - Paris, 1808)

Augustin Pajou (Paris, 1730 - Paris, 1809)

Portrait d'Hubert Robert

Terre cuite

Incisé au revers : « H. Robert peintre du Roi par Pajou. 1787 »

Peint sur le piédouche : « Donné à l'école par M. Rey »

Le sculpteur Pajou était un ami intime de Robert. Exactement de la même génération, les deux hommes eurent des carrières parallèles et se fréquentèrent tout au long de leur vie. Ils se trouvèrent ensemble à Rome pendant leurs études puis jouèrent tous deux un rôle assez important dans la création du musée du Louvre avant et après la Révolution. Il n'est donc pas étonnant que ce portrait soit empreint d'une profonde sympathie pour Robert. Comme sur le portrait d'Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun, le peintre nous est montré au naturel, la chemise ouverte ; mais ce buste offre de l'artiste une image plus intériorisée.

Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, dépôt au musée des beaux-arts de Valence, MU 4286

Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun (Paris, 1755 - Paris, 1842)

Portrait d'Hubert Robert

Huile sur panneau de chêne, 1788

Signé en haut à droite : « Louise vigée Le Brun f. »

Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun, portraitiste de Marie-Antoinette, appréciait beaucoup Hubert Robert qu'elle comptait parmi ses amis intimes. Il est représenté ici au sommet de sa carrière à l'âge de 55 ans. Il a été nommé garde du Muséum et dessinateur des Jardins du roi en 1784 et travaille aux jardins de Méréville pour le célèbre financier Laborde depuis 1786. Robert fut plusieurs fois portraituré, mais ce tableau offre sans aucun doute « l'image la plus saisissante que l'on garde du peintre des ruines ». Peint sur le vif, Robert apparaît accoudé à une balustrade, dans une attitude décontractée, les cheveux mal coiffés, la veste ouverte, le foulard au vent. Il est absorbé par ses pensées, prêt à peindre, incarnant ainsi l'inspiration de l'artiste d'une manière universelle.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 3055

Charles Fournier-Desormes (Paris, 1777 - Paris, 1850)

Épître à Hubert Robert

1822

On sait peu de choses sur Charles Fournier-Desormes, peintre paysagiste qui exposa au Salon de 1817 à 1849. Fut-il élève d'Hubert Robert ou bien était-il simplement un ami ? Quatorze ans après la mort du peintre, mais seulement un après la mort de la veuve de Robert, il publia ce poème dans lequel il exprime toute son admiration pour le peintre des ruines et où il perpétue la réputation du peintre aimable au talent facile, presque spontané.

Collection Catherine Voiriot

ROME

Le Portique de la basilique Saint-Pierre du Vatican

Sanguine

Signé et daté à la sanguine au centre : « Roberti / 1759 »

Ce dessin est daté de 1759, l'année où Robert devient officiellement pensionnaire de l'Académie de France à Rome où il séjourne déjà depuis quatre ans. Natoire, le directeur de l'établissement, a été favorablement impressionné par les études du jeune artiste, notamment en matière de représentation architecturale. Le dessin offre un parfait exemple de sa capacité à transcrire de manière particulièrement épurée les volumes et l'espace. L'artiste adopte un point de vue latéral qui dramatise sa composition, probablement dérivé de l'esthétique très théâtrale du graveur vénitien Piranèse.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 31266, recto

L'Intérieur du Colisée

Huile sur toile, vers 1759

La petite toile du Louvre a été scrupuleusement préparée par une ferme composition à la sanguine du musée de Valence, signée et datée « Roberti 1759 ». Ce dessin représente une vue intérieure de l'une des galeries circulaires du célèbre Colisée, l'amphithéâtre antique édifié au I^{er} siècle de notre ère et le mieux conservé de Rome. Robert fait ses classes en étudiant attentivement les monuments antiques de Rome. On retrouve ainsi dans la petite toile du Louvre, encore un peu maladroite, cette forme de pureté abstraite, ce sens de la masse et de la structure qui confèrent à ses représentations architecturales de cette cruciale année 1759 leur indéniable puissance monumentale et qui sont particulièrement sensibles dans ses véritables épures à la sanguine, telles que *Le Portique de la basilique Saint-Pierre du Vatican* du musée du Louvre.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, RF 2959

Vue de la Villa Madama

Plume, lavis d'encre brune, aquarelle sur traces de pierre noire
Inscription à la plume et encre grise, en haut à gauche, sur le mur de la villa : « VILLAM MADAMA / DELINEAVIT ROMAE / H. ROBERTI 1760 »

Durant son séjour romain, Hubert Robert envoya un nombre important de dessins à l'aquarelle au collectionneur Pierre-Jean Mariette. Parmi ces achats, prestigieux pour un jeune artiste, on trouve plusieurs caprices architecturaux annonçant ses envois au Salon de 1767 : un *Caprice architectural avec le port de Ripetta*, une *Vue architecturale inspirée du cortile de la Villa Giulia* et cette *Vue de la Villa Madama*. Tout en monumentalisant la loggia et le soubassement du jardin par une composition en contre-plongée, Robert évoque aussi avec humour leur état d'abandon, qui en fait un support de cordes à linge pour les lavandières romaines.

Vienne, Albertina, Inv. 12431

Vue de la Villa Sacchetti

Plume, lavis d'encre brune, aquarelle sur traces de pierre noire

Inscription à la plume et encre grise, en bas à gauche, sur le mur de la villa : « 1760 / ROBERTI / ROMAE »

Comme la *Vue de la Villa Madama*, dont elle est le pendant, cette aquarelle a été réalisée pour le collectionneur Pierre-Jean Mariette. Le chantier de la Villa Sacchetti, entrepris en 1625 d'après des dessins de Pierre de Cortone, fut abandonné avant d'être achevé. Cette architecture moderne réduite à l'état de ruine ne pouvait qu'attirer le jeune Robert. Il accentue son aspect de caprice architectural en ajoutant des détails à l'antique sur la façade, qui prend alors des allures d'arc de triomphe.

Vienne, Albertina, Inv. 12432

La Façade sud du palais Poli avec la fontaine de Trevi

Sanguine, 1760

L'édification de la fontaine de Trevi fut sans doute le chantier majeur de Rome au milieu du XVIII^e siècle. Clément XII lança le concours pour sa construction en 1730, mais le projet choisi, celui de Niccolò Salvi, ne fut achevé qu'en 1762. Hubert Robert a représenté l'une des dernières étapes de sa réalisation, lorsque des échafaudages furent installés pour mettre en place les sculptures. Il illustre ainsi son goût précoce pour les édifices contemporains à l'état lacunaire, en voie de construction ou de destruction.

New York, The Pierpont Morgan Library, Inv. 1973.51.

Grotte dans la campagne de Rome

Sanguine, vers 1760

Inscription sur la monture : « Grotte dans les campagnes de Rome » Les anciennes carrières de tuf de Cervara, entre Rome et Tivoli, offraient au jeune Robert un motif alliant à la fois l'immensité des architectures humaines et le pittoresque des formations rocheuses. L'ouverture de la grotte devient ainsi l'équivalent naturel des arches encadrant ses vues d'architecture dans le style de Piranèse. L'effet de contre-jour souligne l'étagement des plans et donne de la profondeur à ce décor pourtant obstrué par les amoncellements pierreux.

Valence, musée des beaux-arts, Inv. D. 45

Rotonde souterraine du palais de Caprarola

Sanguine, 1761

Inscription sur la monture : « Grotte dans les campagnes de Rome »

En avril 1761, Hubert Robert accompagna Fragonard et son mécène, l'abbé de Saint-Non, au palais Farnèse, à Caprarola, à quelques dizaines de kilomètres de Rome. L'édifice pentagonal conçu au xvii^e siècle par Vignole, à partir d'un projet d'Antonio da Sangallo, attira le dessinateur par son architecture originale. On reconnaît ici la belle voûte circulaire de l'entrée souterraine qui était destinée aux visiteurs en voiture. Au centre se dresse le *Bicchierone* — le « grand verre » —, imposant entonnoir servant à recueillir les eaux de pluie.

Valence, musée des beaux-arts, Inv. D. 69

Étude de plantes

Sanguine, vers 1762

Inscriptions sur la marge inférieure bleue de la monture, à la plume et encre brune : « Étude de plantes »

Même si le sentiment de la nature traverse tout l'œuvre de Robert, paysagiste et concepteur de jardins, il n'a livré que de rares études détaillées de végétaux.

Cet exercice a pu lui être inspiré par l'exemple d'artistes hollandais comme Abraham Bloemaert ou Aelbert Cuyp, dont les compositions circulaient dans le milieu des pensionnaires de l'Académie. Comme eux, il accentue les contrastes d'échelle pour donner à la plante un aspect monumental en comparaison du chien qui s'abrite sous elle.

Valence, musée des beaux-arts, Inv. D. 33

La Place du Capitole, à Rome

Sanguine

Inscription à la sanguine, en bas à gauche : « 1762 »

Datée de 1762, comme le dessin de Valence, cette vue du Capitole surprend par la radicalité de son point de vue latéral, qui atténue la présence des éléments emblématiques de la place. Robert choisit de concentrer l'attention sur l'escalier montant au palais des Sénateurs. La façade de ce dernier n'est croquée qu'en fort raccourci. Quant au Marc Aurèle et au Palazzo Nuovo, œuvre de Michel-Ange, ils sont rejetés à l'arrière-plan. Les nombreux flâneurs qui peuplent la scène accentuent la liberté de ton de cette étude.

Paris, musée du Louvre, RF 785

Statue de Marc Aurèle sur la hauteur du Capitole

Sanguine

Inscription à la sanguine, en bas à droite : « 1762 »

Au cours de l'année 1762, Hubert Robert a consacré une série d'études au forum romain et à la colline voisine du Capitole. En se déplaçant autour de ces motifs, il s'est appliqué à constituer un répertoire de points de vue variés, voire inattendus. Ainsi, il tourne le dos à l'esplanade aménagée par Michel-Ange pour suggérer la vue qui se déploie au pied de la statue équestre de Marc Aurèle. Cette dernière était l'un des antiques les plus appréciés de l'artiste : il la dessina sous tous les angles et en possédait une réduction en bronze.

Valence, musée des beaux-arts, Inv. D. 64

Le Dessinateur au musée du Capitole

Sanguine, vers 1762

En 1733, le pape Clément XII acquit la prestigieuse collection de sculptures antiques de la famille Albani, qu'il fit transférer au musée du Capitole. Largement ouvert au public à partir de l'année suivante, celui-ci devint un lieu d'étude pour les savants et les artistes. Robert représente ici la galerie du rez-de-chaussée, où des figures pittoresques côtoient le « peuple de statues » qu'évoquait un amateur du temps. L'artiste joue de cette coexistence, en plaçant parmi les visiteurs un austère citoyen en toge, observant d'un œil critique le travail du jeune dessinateur.

Valence, musée des beaux-arts, Inv. D. 80

Les Antiques du musée du Capitole

Sanguine, vers 1762-1763

Inscription à la sanguine à droite : « H. ROBERTI / D. ROMAE CAR 176[?] »

Avec ce dessin, Hubert Robert associe la rigueur de la copie d'après l'antique et la composition libre du caprice. Les œuvres conservées au Capitole sont reproduites avec soin, et l'on reconnaît (de gauche à droite) un buste d'Hadrien, le groupe d'Éros et Psyché, le Faune accoudé, l'Agrippine assise, l'Antinoüs-Osiris et le cratère Albani. Néanmoins, leur accumulation pêle-mêle et négligée, dans un espace neutre, ne relève que de la fantaisie de l'artiste.

Valence, musée des beaux-arts, Inv. D. 81

Femmes à la fontaine dans un parc à l'abandon

Sanguine; Inscription à la sanguine, en bas à gauche : « Robert / 1763 »
Valence, musée des beaux-arts, Inv. D. 87

Baie du péristyle de Saint-Pierre de Rome

Sanguine, 1763
Inscription sur la marge inférieure blanche de la monture : « à St. Pierre à Rome »
En 1763, Robert entreprit un nouvel ensemble d'études inspirées du complexe de Saint-Pierre. Pour cette sanguine, il s'est placé à l'extérieur de l'enceinte conçue par Le Bernin et représente la basilique au travers du péristyle reliant la colonnade et la façade. Celle-ci se devine à peine derrière le double jeu d'encadrement, démultipliant un procédé emprunté à Piranèse. Le dessinateur s'applique aussi à animer cette architecture imposante en ajoutant des figures du petit peuple romain qui se l'approprient hardiment.
Valence, musée des beaux-arts, Inv. D. 74

Personnages dans une baie à Saint-Pierre de Rome

Huile sur bois, vers 1763
Signé en bas à droite : « Robert »
Cette toile reproduit la composition architecturale du dessin de Valence, mais en l'inversant, ce qui prouve que Robert a travaillé à partir d'une contre-épreuve : en pressant une feuille humide contre la sanguine originale, il en a obtenu une réplique en miroir et légèrement pâlie. Ce procédé était particulièrement apprécié de l'artiste, qui l'utilisait pour conserver une trace des œuvres qu'il avait par ailleurs vendues. Tout au long de sa carrière, ce répertoire a servi à nourrir son travail de variation sur ces motifs romains.
Valence, musée des beaux-arts, Inv. P. 550

Vue du portique de Saint-Pierre de Rome

Sanguine, 1763
Cette vue du portique de Saint-Pierre peut être lue selon un double mouvement. En se plaçant dans l'axe de la perspective, Robert accentue les lignes de fuite et conduit le regard vers l'extrémité nord, où se devine une statue équestre de Charlemagne. Mais il s'attache aussi à rendre les jeux de la lumière sur l'architecture, en variant l'intensité et l'espace de ses traits de sanguine. La lumière provenant de l'esplanade, entrant par la gauche, accompagne ainsi symboliquement le parcours des pèlerins au premier plan et suggère la transition entre la ville profane et le lieu saint.
Collection particulière

Musiciens sur la terrasse d'une villa

Plume et encre brune, lavis brun, aquarelle sur esquisse au graphite, vers 1763
À Rome, Hubert Robert pratiqua également le lavis, dans des compositions plus fluides et personnelles. Ici, l'encre brune, rehaussée de touches d'aquarelle rose au centre, se prête à cette scène légère, dans l'esprit des fêtes galantes. Le décor de ce concert improvisé s'inspire de la loggia de la Villa Médicis, mais aussi — et surtout — de la façade du palais des Sénateurs, à laquelle il emprunte son escalier flanqué de dieux-fleuves antiques.
Paris, musée du Louvre, RF 30616

Carnet d'esquisses

Vers 1763-1764
39 feuillets comportant 66 dessins, principalement à la plume et encre brune, lavis brun sur préparation à la pierre noire ; certains croquis à la pierre noire, quelques-uns à la

pierre noire et à la sanguine ou à l'aquarelle sur préparation à la pierre noire
Inscription à la plume et encre brune : « Croquis / faits a Rome / par hubert Robert / en 1760 / Rome / 1760 »

Ce carnet est curieux et exceptionnel en raison de la rareté des ouvrages de ce type conservés dans leur intégrité, ainsi que pour le témoignage qu'il livre sur les pratiques artistiques de Robert. Celui-ci, en effet, a disposé un nouvel arrangement des pages en les découpant puis en les collant sur des onglets de papier bleu clair, probablement avant d'encadrer trente-sept des compositions d'un trait d'encre grise. Le carnet de New York, conçu à la manière d'un recueil de gravures, a été rapproché de la série d'eaux fortes *Les Soirées de Rome*, exécutée en 1764 en l'honneur de Marguerite Le Comte, la compagne de l'amateur Claude Henri Watelet que Robert vient de rencontrer à Rome.
New York, The Pierpont Morgan Library and Museum, Inv. 1958.5

Les Dessinateurs au Palatin

Sanguine, vers 1763
Inscription sur la marge inférieure blanche de la monture : « Dans le jardin des Césars »
Dans cette sanguine, Hubert Robert introduit une figure récurrente dans son œuvre : ces deux dessinateurs, occupés à copier les fragments d'architecture dispersés sur le Palatin, offrent une mise en abîme plaisante de son expérience romaine. Ils lui permettent d'évoquer, sur le mode champêtre, l'étude sur le motif des ruines antiques, un des fondements de la formation romaine des pensionnaires de l'Académie de France. On conserve par ailleurs plusieurs dessins de sa main réalisés dans les jardins du Palatin.
Valence, musée des beaux-arts, Inv. D. 72

Artiste dans un atelier

Huile sur toile, vers 1763-1765
Signé en bas sur le carton à dessin : « H. R. / 17 »
Cette truculente représentation d'un artiste au travail dans son atelier est peinte avec une manière esquissée, ce *far presto* que Robert a probablement emprunté à Fragonard. On y reconnaît généralement un autoportrait aussi savoureusement brossé qu'ironique. De 1763 à 1764, Hubert Robert est l'hôte d'un brillant mécène, Jacques-Laure Le Tonnelier, bailli de Breteuil (1723-1785), ambassadeur de l'ordre de Malte à Rome, dans le Palazzo di Malta de la Via dei Condotti. L'artiste représente sans doute sur la toile *Le Salon du bailli de Breteuil à Rome* qui avait l'objet d'une magnifique sanguine aujourd'hui conservée au Louvre.
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Inv. 2586

Un artiste dessinant à Rome dans les jardins Farnèse

Sanguine, vers 1763-1764
Inscription à la plume et encre brune, sur le montage : « morceau d'entablement dans les jardins Farnèse »
La confrontation de cette feuille avec *Les Dessinateurs au Palatin* du musée de Valence éclaire le travail de variation qui nourrit la pratique de Robert dès son séjour romain. Si la composition évoque ici avec humour la séance d'étude, contrariée par le chien assoupi, elle met aussi en scène le passage du modèle antique à la figure « vivante ».

En effet, la pose du personnage assis sur la balustrade du jardin, au fond à droite, fait écho à celle de la *Victoire sacrifiant un taureau* — bas-relief aujourd'hui au musée archéologique de Naples.

Paris, musée du Louvre, RF 14795, recto

Jardin d'une villa italienne

Huile sur toile, 1764

Signé en bas à droite sur le mur de la terrasse : « Roberti / 1764 »

Datée de 1764, Robert développe ici le motif des jardins des villas italiennes, abordé notamment en compagnie de condisciples de l'Académie comme Fragonard. La vision latérale qui est offerte rappelle bien évidemment les superbes représentations de la Villa Madama que Robert a exécutées auparavant. Par rapport aux autres peintures de la décennie romaine, le *Jardin d'une villa italienne* semble présenter une aisance nouvelle et « dépeignée », une forme de dépassement d'un mode de composition fortement ordonnée où la structure d'un cadre géométrique s'impose à l'ensemble. La peinture propose une élégante adaptation de l'esthétique des jardins « pittoresques » définis en Île-de-France autour de l'amateur Claude Watelet au cours des années 1750, et que Robert rencontre justement à Rome à cette époque.

Ottawa, musée des beaux-arts du Canada, 39760

Vomitorium du Colisée avec une femme et un enfant

Pinceau et encre brune, lavis brun et aquarelle sur esquisse à la pierre noire

Inscription à la plume et lavis de sanguine, en bas à droite : « ROBERTI / R 1764 »

Hubert Robert offre une interprétation toute personnelle des célèbres ruines du Colisée, par un cadrage resserré sur un des passages permettant d'accéder aux gradins — ou *vomitorium* en latin. La représentation des traits caractéristiques du monument laisse la place à un jeu sur l'alternance de zones d'ombre et de lumière. Toutefois, l'utilisation du lavis et de l'aquarelle atténue le potentiel dramatique de ce fort contre-jour, dans un camaïeu de bruns et de gris, rehaussé de touches vertes et roses.

Paris, musée du Louvre, RF 29101

L'Escalier tournant au palais Farnèse à Caprarola

Sanguine, 1764

Le second séjour de Robert à Caprarola, en 1764, est attesté par un graffiti que le jeune artiste a gravé sur les décors peints par Taddeo Zuccaro. Outre cet acte de vandalisme, il y réalisa plusieurs dessins, dont cette vue de l'escalier hélicoïdal, qu'il reprit dans le tableau du Louvre. Il y illustre son intérêt pour les lignes sinueuses de cet ouvrage, chef-d'œuvre de l'architecte Vignole. Il substitue d'ailleurs aux fresques à grotesque un décor antiquisant scandé de pilastres colossaux, ce qui renforce l'élégance architecturale de l'ensemble.

Valence, musée des beaux-arts, Inv. D. 61

L'Escalier tournant au palais Farnèse à Caprarola

Huile sur toile, 1764

La petite toile du Louvre reprend la composition d'une des plus magistrales sanguines exécutées sur place en 1764.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, MI 1108

Les Cascatelles de Tivoli

Huile sur toile, 1768

Signé et daté sur le rocher à droite : « H. / ROBERT / 1768 »

Cette toile fut présentée par Robert lors de sa deuxième participation au Salon en 1769, quatre ans après son retour définitif à Paris. L'artiste réinvente le motif célèbre des cascades de Tivoli qu'il avait pu étudier sur place. La toile est aussi un hommage au plus réputé des peintres français de paysage, Joseph Vernet (1714-1789). Celui-ci avait représenté le site à de très nombreuses reprises. À Vernet, Robert emprunte la transparence fraîche et cristalline de sa gamme chromatique et la construction de son paysage par repoussoirs latéraux successifs (rochers, troncs noueux et arrachés, etc.) jusqu'à la paroi rocheuse qui obstrue le centre de l'image sur deux tiers de la hauteur et qui apparaît zébrée par la blancheur écumeuse des chutes.

Pau, musée des beaux-arts, dépôt du musée du Louvre, département des Peintures. MNR 114, Commission de récupération artistique

La Loggia de la Villa Médicis à Rome

Huile sur toile, vers 1803 ?

Signé à mi-hauteur à droite au-dessus de la porte : « Robert »

Vers la fin de sa carrière, Robert souhaite revenir sur l'un des motifs de prédilection de sa période romaine, le portique de la Villa Médicis. Après 1794 sans doute, à l'heure des bilans et des retours sur soi suscités par l'épreuve des prisons révolutionnaires, Robert reprend ce motif du bel écran architectural offert à la sagacité des artistes. Cette fois, il le transcrit depuis l'intérieur de la loggia, comme s'il voulait comprendre le magnifique décor en en retournant la structure. L'artiste travaille certainement de mémoire, tout en s'aidant de croquis. C'est en 1803 que Bonaparte fait de l'antique villa le nouveau siège de l'Académie de France à Rome. Robert a-t-il voulu célébrer l'événement par cette gracieuse pochade ?

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, MI 1107

Planche 1 : Titre

Eau-forte

Inscription sur le socle de pierre : « LES / SOIRÉES DE ROME / DÉDIÉES / A M. DE LE COMTE / des Académies / de S Luc de Rome, /des Sciences et Arts / de Bologne, Florence &c »

La série de dix planches gravées des *Soirées de Rome* conçues par Robert à la fin de son séjour romain est dédiée à Marguerite Le Comte, la compagne de l'amateur Claude Henri Watelet que Robert venait de rencontrer. L'ensemble, préparé par certains des croquis du carnet de la Pierpont Morgan Library, offre un remarquable condensé de tous les motifs que Robert avait pratiqués à Rome.

New York, The Metropolitan Museum of Art, Harris Brisbane Dick Fund, Inv. 1929 29.55.1-10

Planche 2 : Le Buste

Eau-forte

New York, The Metropolitan Museum of Art, Harris Brisbane Dick Fund, Inv. 1929 29.55.1-10

Planche 3 : La Statue en avant des ruines

Eau-forte

New York, The Metropolitan Museum of Art, Harris Brisbane Dick Fund, Inv. 1929 29.55.1-10

Planche 4 : L'Escalier aux quatre bornes

Eau-forte

New York, The Metropolitan Museum of Art, Harris
Brisbane Dick Fund, Inv. 1929 29.55.1-10

Planche 5 : Le Temple antique

Eau-forte

New York, The Metropolitan Museum of Art, Harris
Brisbane Dick Fund, Inv. 1929 29.55.1-10

Planche 6 : Le Sarcophage

Eau-forte

New York, The Metropolitan Museum of Art, Harris
Brisbane Dick Fund, Inv. 1929 29.55.1-10

Planche 7 : Le Puits

Eau-forte

New York, The Metropolitan Museum of Art, Harris
Brisbane Dick Fund, Inv. 1929 29.55.1-10

Planche 8 : L'Arc de triomphe

Eau-forte

New York, The Metropolitan Museum of Art, Harris
Brisbane Dick Fund, Inv. 1929 29.55.1-10

Planche 9 : Le Poteau

Eau-forte

New York, The Metropolitan Museum of Art, Harris
Brisbane Dick Fund, Inv. 1929 29.55.1-10

Hubert Robert

(Paris, 1733 - Paris, 1808)

Planche 10 : La Galerie antique

Eau-forte

New York, The Metropolitan Museum of Art, Harris
Brisbane Dick Fund, Inv. 1929 29.55.1-10

Hubert Robert et Fragonard à Rome

Jean-Honoré Fragonard (Grasse, 1732 - Paris, 1806)

Les Blanchisseuses ou L'Étendage

Huile sur toile, vers 1759-1760

Vers la fin de son séjour en tant que pensionnaire de l'Académie de France à Rome, Fragonard exécute un ensemble de toiles ou de dessins qui abordent la vie du peuple romain. Le thème des blanchisseuses à l'œuvre dans d'antiques bâtiments à l'abandon est partagé avec Hubert Robert qui le traite dans une toile très comparable datée de 1760.

Rouen, musée des beaux-arts, inv. 880.1

La Lingère

Huile sur toile, 1761

Signé et daté à mi-hauteur à gauche : « H. ROBERTI ROM / 1761 »

Cette toile pleine d'humour fait partie d'un groupe de peintures que Fragonard et Robert ont peintes à Rome au cours des années 1758-1761 et où ils développent les mêmes thématiques rustiques. Robert adopte ici le *far presto*, l'exécution en manière d'esquisse, brillamment mise en œuvre par Fragonard à la même époque. Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, Inv. 1955.843

Jean-Honoré Fragonard (Grasse, 1732 - Paris, 1806)

Étable

Huile sur toile, vers 1759-1761

Avec une forme d'esprit mutin et naturaliste, Fragonard reprend les thèmes abordés au temps de sa féconde émulation avec Robert. On retrouve ainsi le motif de l'étable de fortune établie dans une architecture ruinée auquel s'adjoint la souple silhouette de la jolie fille de ferme venue puiser à la source.

Ultime hommage à Robert sans doute, au premier plan vacille une vasque sculptée soutenue par un assemblage de guingois constitué de planches, d'une échelle et d'un tonneau rapetassé. Tout ici évoque les constructions rustiques que Robert trace à la sanguine vers les années 1759-1760 et dans lesquelles l'artiste traque la noble architecture antique sous les états.

Valence, musée de Valence, dépôt du musée du Louvre, département des Peintures, RF 2003-9

Un ermite priant dans les ruines d'un temple romain

Huile sur toile, vers 1760

Inscription à mi-hauteur : « ROBERT / FECIT / FIO... NT / PORT... 176- »

Dans une vaste galerie, un ermite en prière est perturbé par l'intrusion intempestive de jolies jeunes filles. L'anecdote pourrait être une référence biblique à la tentation de saint Antoine, ou une allusion littéraire aux *Contes et nouvelles* en vers de La Fontaine, qui décrivent souvent les membres du clergé dans des situations compromettantes. Fragonard va d'ailleurs illustrer ce texte vers la même époque.

Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Inv. 86.PA.605

Jean-Honoré Fragonard (Grasse, 1732 - Paris, 1806)

La Grande Cascade de Tivoli

Huile sur toile, vers 1760-1762

Cette toile a été longtemps attribuée à Hubert Robert avant d'être rendue à Fragonard. La composition présente le site des cascades de Tivoli près de Rome que les deux artistes ont visité. Sensible à un nouveau sentiment « pittoresque » de la nature, Fragonard y adjoint une maîtrise parfaite des effets lumineux et un usage subtil des contrastes. La peinture du Louvre ajoute au motif initial les éléments puisés au répertoire romain commun avec Robert : les lavandières et le détournement prosaïque des éléments sculptés antiques. Hubert Robert a connu cette composition qu'il reprit à sa façon, plus structurée et cérébrale, sur une peinture qu'il signa et data ostensiblement en 1776.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, MI 1110

LE SALON DE 1767

Le Port de Rome, orné de différents monuments d'architecture antique et moderne, dit aussi Le Port de Ripetta à Rome

Huile sur toile

Signé et daté en bas à gauche à la lisière du quai : « H. Robert / 1766 »

Le 26 juillet 1766, Robert se présenta devant l'Académie royale de peinture et de sculpture en vue de son agrément. L'institution, enthousiaste, admit l'artiste en tant qu'académicien à part entière comme « peintre d'architecture » et retint ce tableau comme son morceau de réception. La peinture fut ensuite exposée au Salon de 1767 où elle reçut un accueil très favorable de la part de la critique. « Tableau admirable et du plus grand effet », selon l'un d'eux, la toile concentre tous les savoir-faire du jeune peintre d'architecture qui y rassemble, selon une topographie aussi suggestive qu'imaginaire, de célèbres monuments romains : le Panthéon (à droite), le palais des Conservateurs de Michel-Ange (à gauche), le tout au sommet des marches courbes et baroques du port de Ripetta sur le Tibre au cœur de Rome (aujourd'hui détruit).

Paris, École nationale des beaux-arts, dépôt du département des Peintures du musée du Louvre, INV. 7635

Un pont, sous lequel on voit les campagnes de Sabine, dit aussi La Passerelle

Huile sur toile, 1767

Reçu comme « peintre d'architecture » par l'Académie, Robert entendait faire valoir pour sa première participation au Salon ses talents de peintre de paysage. Cette représentation inventive de la campagne italienne lui valut les éloges de Diderot qui y célébra « l'ouvrage de l'imagination ».

Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, Legs de William B. Dietrich en mémoire aimante de son frère, H. Richard Dietrich, Jr., Inv. 2010-146-1

La Cour du palais romain, qu'on inonde dans les grandes chaleurs, pour donner de la fraîcheur aux galeries qui l'environnent, dit aussi Bassin entouré d'une colonnade (La Villa Giulia)

Huile sur toile, vers 1765-1767

L'édifice représenté sur cette toile rappelle dans ses grands traits la villa Giulia à Rome, construite entre 1550 et 1555 pour le pape Jules III, d'abord par l'architecte Jacopo Barozzi da Vignola, puis par Bartolomeo Ammanati et Giorgio Vasari. L'idée géniale, probablement empruntée à Piranèse, consistera à agrémenter la noble colonnade d'un ample canal qui apporte une subtilité chromatique et lumineuse à cette truculente évocation romaine.

Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage, 9609

Vue de la vigne Madame à Rome

Huile sur toile, vers 1765-1767

Robert reprend, avec vivacité de touche et subtilité chromatique, le motif et la composition qu'il avait utilisés sur l'aquarelle exécutée en 1760 pour le collectionneur Pierre-Jean Mariette.

Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage, 7594

Une cascade tombant entre deux terrasses, au milieu d'une colonnade, dit aussi Pavillon avec une cascade

Huile sur toile, vers 1765-1767

Pendant de la *Vue de la vigne Madame à Rome*, cette brillante fantaisie est encore une évocation de la féerie architecturale et hydraulique des jardins agrémentant les villas des environs de Rome.

Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage, 7593

L'ANTICOMANIE ET SES CAPRICES

Artistes étudiant le temple de Vespasien, sur un échafaudage, dans les ruines du forum

Sanguine, 1762

Inscription à la sanguine, en bas au centre : « 1762 »

Le temple de Vespasien, situé sur le forum républicain, au pied du Capitole, ne fut entièrement dégagé qu'au début du XIX^e siècle. Auparavant, seuls trois colonnes et un fragment d'entablement émergeaient du sol. Cette disposition inhabituelle était propice aux apprentis architectes, désireux d'observer de près un ordre corinthien encore complet. Dans cette sanguine, Robert oppose leur approche méthodique de l'architecture classique à l'indifférence familière des Romains, qui escaladent sans façon ces ruines. Collection particulière

Jeune homme lisant, appuyé sur un chapiteau corinthien
Sanguine, vers 1762-1765

Cette sanguine demeure un précieux témoignage à plus d'un titre. Rare étude d'un personnage dans un paysage réalisée en Italie, vers 1762-1765, elle démontre l'acquisition d'une meilleure maîtrise dans la représentation de la figure humaine par Hubert Robert, tout en illustrant la pratique du dessin sur le motif par les artistes français actifs à Rome. Le jeune homme coiffé d'un tricorne, vu de profil, absorbé dans l'observation d'une feuille et s'appuyant sur un chapiteau, est dessiné avec la vivacité coutumière de Robert qui décrit plus en détail les décors sculptés de feuilles d'acanthe du chapiteau sur lequel est accoudé l'homme. Les rapides traits de sanguine restent allusifs lorsqu'il s'agit de cerner les contours ou d'indiquer un détail du vêtement, comme les plis causés par un bouton, tandis que les ombres sont faites de hachures parallèles et obliques qui pour être courtes n'en sont pas moins épaisses.

Quimper, musée des beaux-arts, Inv. 873-2-38

Les Découvreurs d'antiques

Sanguine, 1765

Signé et daté en bas au milieu : « 1765 / Robert »

Valence, musée de Valence, D. 24

Les Découvreurs d'antiques

Huile sur toile, vers 1765

Cette séduisante composition, élaborée en 1765, l'année où Robert quitte Rome définitivement, a été traitée à la sanguine et en peinture. Avec sa fantaisie coutumière, l'artiste dispose, dans un espace qui évoque une des galeries du Colisée, des ouvriers qui, au premier plan, s'activent à des fouilles archéologiques, tandis qu'un guide, un *cicerone*, fait découvrir à un riche « touriste » une imposante statue antique à la lueur des flambeaux.

Valence, musée de Valence, P. 492

Le Dessinateur du vase Borghèse

Sanguine, vers 1765

Inscription à la sanguine : « ROMA / QUANTA FUIT / IPSA / RUINA / DOCET »

Ce sont ses ruines mêmes qui enseignent combien Rome fut grande : tel est le sens de l'aphorisme latin inscrit sur la stèle au premier plan de ce dessin. Hubert Robert reprend à son compte un poncif de l'évocation du passé romain, popularisé chez les artistes depuis le XVI^e siècle, en particulier par un dessin du flamand Martin Van Heemskerck. La méditation sur le passage du temps se concrétise dans la présence monumentale du vase Borghèse : Robert, fidèle à l'esprit du caprice, le représente déjà mutilé et envahi par la végétation.

Valence, musée des beaux-arts, Inv. D. 28

La Découverte du Laocoon

Huile sur toile, 1773

Signé et daté en bas à droite : « H. Robert 1773 »

Le *Laocoon* était l'une des statues antiques les plus célèbres à l'époque de Robert. Ce groupe sculptural représentait un épisode fameux de la mythique guerre de Troie, celui où le prêtre troyen et ses deux fils sont étouffés par des serpents envoyés par les dieux. Découvert en 1506, le groupe fut rapidement identifié comme une statue célèbre dans l'Antiquité et décrite par Pliny l'Ancien. Sur cette toile, Robert offre une évocation de cette découverte qui ne correspond en rien à la réalité historique.

Les personnages apparaissent indifféremment vêtus de costumes antiques ou contemporains comme pour suggérer une forme d'atemporalité. L'artiste situe l'évènement au cœur d'une vaste galerie voûtée qui confère sans doute à la scène une solennité digne d'une manifestation publique. Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, Fonds Arthur et Margaret Glasgow, Inv. 62.31

L'intérieur d'un atelier de Rome, dans lequel on restaure des statues antiques, dit aussi Atelier du restaurateur des sculptures antiques à Rome

Huile sur toile, vers 1783

Signé en bas à droite, sur le socle de la statue du dieu-fleuve : « H. R. »

Ce tableau fut exposé au Salon de 1783, où ses effets dramatiques de lumière et le charme de sa composition furent particulièrement admirés. Le site représenté évoque sans doute de manière très libre l'atelier du célèbre restaurateur de statues antiques Bartolomeo Cavaceppi à Rome. Comme toujours, Robert confère vivacité et humour à la représentation des activités para-archéologiques. Ainsi remarque-t-on sur la gauche, au-dessus d'un groupe sculpté figurant l'Amour et Psyché, un couple d'amoureux où le jeune homme, juché sur une échelle, tend audacieusement un bouquet de fleurs à la jeune fille à sa fenêtre.

Toledo, The Toledo Museum of Art, Achat financé par le Libbey Endowment, don d'Edward Drummond Libbey, Inv. 1978.5

« ROBERT DES RUINES »

Caprice architectural avec le Gladiateur Borghèse, le vase Médicis et le Colisée

Plume et encre noire, lavis gris et aquarelle, 1781

Inscription à la plume et encre noire, en bas, à droite, sur le socle du vase : « H. Robert DELINEABAT 1781 »

Au Salon de 1781, Hubert Robert exposa une série de neuf caprices architecturaux à l'aquarelle, inspirés des monuments antiques de Rome. Sur chacune de ces feuilles de grand format, l'artiste associa trois sculptures ou monuments reconnus : ici, le Colisée associé au vase Borghèse — comme dans la sanguine de Valence présentée dans la section précédente — voisine avec le *Guerrier combattant*, fleuron de la collection des Borghèse et aujourd'hui au Louvre. La foule de personnages en toge apporte une caution historicisante à ce dessin ambitieux, à la limite de la peinture.

Paris, musée du Louvre, REC 144

Œuvre récupérée à la fin de la Seconde Guerre mondiale, déposée au Cabinet des dessins du musée du Louvre en mars 1952 par la Commission de récupération artistique ; en attente de sa restitution à ses légitimes propriétaires

L'Ancien Portique de l'empereur Marc Aurèle

Huile sur toile, 1784

Signé et daté à droite sur la stèle inclinée : « H. ROBERT / F. ANO. / 1784 »

Paris, musée du Louvre, dépôt à l'ambassade de France à Londres, INV. 7636

Le Portique d'Octavie à Rome servant actuellement de marché aux poissons

Huile sur toile, 1784

Ces tableaux, conçus en pendants, ont été présentés avec beaucoup de succès au Salon de 1785. Ils avaient été exécutés pour un aristocrate cultivé, Anne-Pierre, marquis de Montesquiou-Fézensac (1739-1798).

Celui-ci venait d'être élu à l'Académie française. Robert avait été l'hôte du marquis au château de Maupertuis, dont il a sans doute contribué à l'aménagement du parc. La paire de tableaux semble un nouvel hommage à Piranèse qui lui aussi avait représenté le portique d'Octavie (celui de Marc Aurèle est une invention de Robert). La disposition avec des arcs au premier plan qui magnifie les perspectives à l'arrière-plan évoque les décors de théâtre de la tradition palladienne qui mêlaient à l'identique la grandeur antique à la vie citadine contemporaine.

Paris, musée du Louvre, dépôt à l'ambassade de France à Londres, INV. 7637

Deux jeunes femmes dessinant dans un site de ruines antiques

Plume et encre noire sur traits de pierre noire, aquarelle, 1786

Signé et daté en bas au centre, à la plume : « H. Robert 1786 »

Ce dessin aux dimensions imposantes, conçu pour la comtesse d'Angiviller, est l'un des plus séduisants exemples du mélange de costumes anciens et modernes, caractéristique des figures peuplant les ruines robertiennes. Trois personnages en toge paraissent observer le fût d'une colonne brisée, mais peut-être s'intéressent-ils davantage aux deux copistes à la mode, assises en dessous d'eux. À travers ces élégantes, malgré tout absorbées dans une activité noble — l'étude d'après l'antique —, Robert rappelle probablement les dessinatrices qu'il a fréquentées, artistes professionnelles, comme Élisabeth Vigée-Lebrun, ou amatrices, comme

Élisabeth-Louise de Rohan-Chabot.

Paris, musée du Louvre, RF 31695

Les Bergers d'Arcadie

Huile sur toile, 1789

Inscription sur le tombeau : « DM / Et ego pastor / in Arcadia / H Robert / 1789 »

On ne connaît pas la destination d'origine de ce « tableau de place », sans doute une peinture destinée au décor d'un vaste salon, peint par Robert en 1789 au sommet de sa gloire. L'artiste avait été nommé « garde des Tableaux du roi » en 1778 et préparait alors activement la création du musée du Louvre. Cette peinture est un vibrant hommage à Nicolas Poussin (1594-1665) qui était alors considéré comme le maître de « l'école française ». Robert reprend le sujet d'un de ses tableaux les plus célèbres conservé dans les collections royales françaises. Au sein d'une nature idéale, située conventionnellement dans une région de la Grèce, l'Arcadie, des bergers insoucians découvrent un tombeau qui réaffirme la permanence de la mort, fin ultime même d'une existence parfaitement heureuse.

Valence, musée de Valence, Inv. 2004.3.1

Caprice architectural avec le Laocoon

Plume et encre brune, encre grise, aquarelle sur trace à la pierre noire, vers 1795-1800

Inscription à la plume et encre grise, à droite : « H. ROBERT DELINEABAT » ; au-dessus : « IMMENSIS ORBIBUS AN / LAOCOONTA PETUNT ET PRIMUM / CORPORA NATORUM SERPENS A / IMPLICAT ET MISEROS [M]ORSU »

Fidèle à son esthétique du caprice, Robert compose ses ruines à partir d'éléments que l'on retrouve constamment ailleurs dans son œuvre. C'est le cas ici de l'obélisque entouré d'une colonnade ou du pont cintré surmontant un escalier à double volée décoré de sphinx.

S'y ajoutent des antiques célèbres comme le *Laocoon et la Bocca della Verità*, à droite. Le dessinateur en offre une lecture plaisante — deux enfants essaient de détourner leur mère de la bouche réputée avaler la main des menteurs —, mais aussi érudite : l'inscription latine en haut à droite cite les vers de Virgile qui ont inspiré la représentation sculptée du prêtre troyen étranglé par des serpents monstrueux. Cambridge, Harvard Art Museum/Fogg Museum, Inv. 1978.35

Tableau représentant l'entrée d'un palais antique

Huile sur toile, 1798

Signé et daté en bas à droite sur la dalle de pierre : « H. ROBERT / INVENIT / ET / PINXIT / ANNO / 1798 » L'œuvre, signée et datée de 1798, est sans aucun doute l'une des plus remarquables de la fin de la carrière de Robert. Elle apparaît comme un retour aux sources, comme une reprise, à la fois grandiose et désolée, de l'un des thèmes les plus riches des débuts de l'artiste, le motif des lavandières à l'œuvre dans des lavoirs de fortune. Robert a gagné en maîtrise et en solennité dans sa confrontation des humbles et gracieuses travailleuses du quotidien avec un environnement monumental aussi imposant que délabré. La peinture a peut-être été conçue en écho, voire en pendant avec l'*Obélisque brisé autour duquel dansent des jeunes filles*, également signé et daté de 1798, et présentant les mêmes dimensions.

Dijon, musée des beaux-arts, dépôt du musée du Louvre, département des Peintures. MNR 88, Commission de récupération artistique

Obélisque brisé autour duquel dansent des jeunes filles

Huile sur toile, 1798

Signé et daté en bas à gauche sur le fragment d'architecture posé au sol : « H. ROBERT / 1798 »

L'Égypte ancienne était depuis des décennies au cœur des investigations des grands « antiquaires » tels que le comte de Caylus, Winckelmann ou Piranèse. Robert lui-même lui avait manifesté son intérêt, ainsi, lorsqu'au moment de son incarcération dans les prisons révolutionnaires en 1793, il exprime son désir de « lire encore une fois » les *Lettres sur l'Égypte* (1785) de Claude Étienne Savary (1750-1788). Robert peint ce tableau en 1798 au début de la campagne d'Égypte de Bonaparte. La danse des jeunes filles autour de l'obélisque pourrait célébrer la toute récente victoire des Pyramides. Mais leur ronde peut tout aussi bien suggérer la marche cyclique du temps et la fortune changeante des civilisations.

Montréal, musée des beaux-arts, Inv. 1964.1464

LE PITTORESQUE

Le Moulin à Charenton

Sanguine brûlée, 1765

Inscription à la sanguine en bas à gauche : « Roberti 1765 » Ce dessin date des mois qui suivirent le retour d'Hubert Robert en France, après son séjour romain. Il s'agit de l'une des premières études où il applique à un paysage inspiré de la campagne d'Île-de-France les principes de composition perfectionnés en Italie, comme la vue en contre-plongée. Il s'intéresse plus précisément au moulin

de Quiquengrogne à Charenton, une construction fruste qui avait déjà inspiré plusieurs artistes, en particulier François Boucher.

Boston, The Horvitz Collection, Inv. D-F-966

Le Moulin-Joli à Colombes

Sanguine, vers 1770-1773

Inscription sur la marge inférieure blanche de la monture, à l'encre brune : « Moulin sur la Marne »

« Voilà un de ces lieux qu'on n'oublie pas, si beau, si varié, si pittoresque, si élyséen, si sauvage, si ravissant enfin ! » Telle est la description du domaine de Moulin-Joli donnée par Élisabeth Vigée-Lebrun dans ses *Souvenirs*. Le mot est prononcé : le parc, composé à Colombes, au bord de la Seine, par Claude-Henri Watelet, auteur d'un *Essai sur les jardins* (1774), est le modèle du jardin pittoresque. Hubert Robert, proche du propriétaire depuis leur rencontre à Rome, en a livré plusieurs vues dessinées, comme ici celle du rustique moulin sur pilotis dont le parc tire son nom.

Valence, musée des beaux-arts, Inv. D. 36

Vue du château de Gaillon

Sanguine sur contre-épreuve de sanguine, vers 1773-1775

Le château de Gaillon était la résidence d'été des archevêques de Rouen, construite et agrémentée de jardins dès 1502. En 1773, le cardinal Dominique de La Rochefoucauld commandait à Robert une représentation de la demeure parmi les quatre vues de Normandie destinées au décor de la salle des États du palais archiépiscopal de Rouen. Robert choisit ici un point de vue en contre-plongée qui accentue l'élévation de la silhouette encore gothique du bâtiment. La densité ombrée des hachures au premier plan souligne le désordre pittoresque du jardin laissé dans un relatif abandon.

Collection particulière

Le Pont

Huile sur toile, 1776

Signé et daté en bas au centre : « H. Robert / 1776 »

Dans cette vue inspirée par ses séjours en Normandie, entre 1773 et 1775, Robert reprend une composition piranésienne qu'il affectionne : sous l'arche d'un pont grossier, on aperçoit le paysage se déployant dans le lointain. À gauche, on reconnaît le château de Dieppe, qu'il a étudié pour le décor de l'archevêché de Rouen et qui devient un détail pittoresque dans son répertoire architectural. Il démontre ainsi l'intérêt qu'il porte aux édifices médiévaux vernaculaires encore en usage, plutôt qu'aux grandioses ruines gothiques.

Montpellier, musée Fabre, Inv. 837.1.76

Pont en ruine

Huile sur toile, vers 1770-1775

Cette vaste peinture, injustement méconnue, a sans doute été commandée comme « tableau de place » pour le décor de la salle de billard du château de La Chapelle-Godefroy, près de Troyes, dans l'Aube. La demeure appartenait alors à Jean Nicolas de Boullongne (1726-1787), amateur fortuné et membre honoraire de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Celui-ci aménagea au cours des années 1770, peut-être avec la collaboration de Robert, un remarquable jardin pittoresque où prenait place un « château en ruine » fabriqué de toutes pièces et auquel le pont en ruine représenté sur la toile de Robert semble répondre.

Troyes, musée des beaux-arts, Inv. 835.17

Le Vieux Pont, dit aussi Le Ponte Salario

Huile sur toile

Le Ponte Salario était l'un des plus anciens ponts de Rome, situé à la périphérie de la ville. Il avait été modifié au Moyen Âge et surmonté de la tour de guet carrée qui figure à gauche de la composition.

Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Inv. 1952.5.50

Lavandières à Tivoli

Sanguine, vers 1775-1780

Inscriptions sur la monture, en bas à droite : « Robert » ; sur la marge inférieure bleue de la monture, à la plume et encre brune : « Vue prise à Tivoli »

Dans cette sanguine, les frontières entre les éléments se brouillent : l'eau se transforme en rochers, qui eux-mêmes se métamorphosent en une arche de verdure. De même, l'escalier – construction humaine – offre une continuité harmonieuse à la pente du ruisseau. L'effet d'ensemble est accentué par la texture mousseuse des frondaisons, que Robert emprunte à son compagnon Fragonard.

Valence, musée des beaux-arts, Inv. D. 66

LE SUBLIME ET LA « BELLE HORREUR »

L'Incendie de Rome

Huile sur toile, vers 1771

Cette peinture à la scénographie particulièrement dramatique constitue sans doute une des premières réussites de Robert dans le thème des représentations catastrophistes. Robert l'exposa probablement au Salon de 1771. L'œuvre constitue l'une des incursions les plus convaincantes dans le registre tragique de l'esthétique du « Sublime ». Le philosophe Edmund Burke avait développé, parmi les représentations relevant de cette esthétique, l'image terrifiante d'un grand désastre détruisant toute la ville de Londres. Robert, parmi les premiers, semble avoir transposé ce fantasme incendiaire dans la Rome impériale. On songe inévitablement au terrible incendie qui décima la capitale impériale sous le règne de Néron en 64 ap. J.-C. Toutefois, le tableau de Robert ne saurait se rapporter trop précisément à cet événement funeste, car on reconnaît dans le brasier à l'arrière-plan un bâtiment qui ressemble au Colisée, dont l'édification fut justement postérieure à l'incendie. Utilisant un puissant contraste chromatique opposant ombre bleutée et lumière rougeoyante, la composition du Havre dispose d'une scénographie, toute piranésienne, magnifiant un point de vue biaisé au travers de l'arc d'un pont.

Le Havre, musée d'art moderne André-Malraux, Inv. 226

Paysage montagneux. Les Gorges d'Ollioules

Huile sur toile, 1783

Signé et daté en bas vers le centre à gauche sur la borne au premier

plan : « H. / Robert / 1783 »

Nice, musée Jules-Chéret, dépôt du musée du Louvre, département des Peintures. MNR 122, Commission de récupération artistique

Les Sources de Fontaine-de-Vaucluse

Huile sur toile, 1783

Signé et daté en bas vers le centre à gauche sur le rocher incliné au premier plan : « H. Robert / 1783 »

Ces deux pendants, que la présente exposition a permis de réunir, ont été exécutés en 1783 pour Arthur Richard Dillon (1721-1806), qui était alors archevêque de Narbonne. Ce prélat cultivé était proche des physiocrates et des encyclopédistes. Fut-ce l'archevêque, curieux de géologie et de belles-lettres, qui engagea l'artiste à se rendre sur les sites de Fontaine-de-Vaucluse et des gorges d'Ollioules ? Depuis les années 1770, Hubert Robert semble porter un intérêt nouveau pour les paysages montagneux.

En 1773, un correspondant lui propose de faire le voyage jusqu'au mont Blanc pour découvrir « les montagnes, les cascades, les rochers [...] des trésors pour le reste de votre vie ». La littérature du temps avec *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau (1761) ou *La Bergère des Alpes* de Marmontel (1761) exalte la beauté grandiose et saisissante des montagnes. Les peintures destinées à l'archevêque de Narbonne permettaient en effet à Robert d'exploiter cette veine nouvelle et de magnifier une certaine « poétique du minéral et de la démesure ».

Collection particulière

Paysage avec cascade inspiré de Tivoli

Huile sur toile, 1779

Signé et daté en bas sur le carton à dessin tenu par le personnage de droite : « H. / ROBERT / 1779 »

Cette vaste peinture décorative destinée au château de Nègrelisse, près de Montauban, avait été commandée par le riche amateur Pierre Jacques Onésyme Bergeret de Grandcourt (1715-1785) pour servir de pendant à une vaste *Éruption du Vésuve* du peintre Volaire (1729-1799). Robert répondait au flamboiement de la toile de son rival par le déferlement humide des cascades de Tivoli. Lorsqu'il s'était rendu sur place, Bergeret en avait noté la « belle horreur dans le sens d'une belle tragédie ».

Maisons-Laffitte, château de Maisons

L'Incendie de Rome

Huile sur toile, 1784-1785

Au Salon de 1785, Robert exposait cette vaste toile qui lui avait été commandée par le grand-duc Paul Petrovitch de Russie au cours de son séjour en France. La peinture reprenait sur un mode monumental et spectaculaire le sujet d'une saisissante petite toile exposée par Robert au Salon de 1771. Pavlovsk, palais de Pavlovsk, Inv. 1620 III

L'ARCHITECTURE VISIONNAIRE

Fantaisie architecturale avec un pont triomphal

Sanguine, 1760

L'influence de Piranèse a toujours été notée avec raison à propos de ce dessin précoce. En effet, comme Piranèse dans ses nombreuses vues topographiques et d'imagination, Hubert Robert adopte un point de vue bas et rapproché, de manière à n'envisager que le pont et à le situer dans un univers abstrait. Il évoque surtout la célèbre série des vues de prisons imaginaires, les *Carceri*, « où l'arche, forme rationnelle par excellence, est mise au service de la construction d'un monde irrationnel. »

Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Inv. 1987.29.1

Le Vieux Pont

Huile sur toile, vers 1760

Cette toile précoce manifeste la même fascination pour l'architecture visionnaire et fantastique inspirée par les *Prisons* de Piranèse que le dessin de Washington *Fantaisie architecturale avec un pont triomphal*. Le ciel tourmenté ainsi que l'utilisation magistrale de l'ombre et de la lumière concourent à la fascination inquiétante que peut exercer cette œuvre, à la facture particulièrement synthétique.

New Haven, Yale University Art Gallery, don de Mr. et Mrs James W. Fosburgh,

B.A. 1933, M.A. 1935, Inv. 1957.34.1

Un port orné d'architecture

Huile sur toile, vers 1761

Cette toile ambitieuse a été exécutée vers 1761 pour le puissant protecteur de Robert, le duc de Choiseul. Elle a été exposée au Salon de 1769. Robert se réfère à l'une des planches les plus spectaculaires des *Opere varie di architettura...* de Piranèse (1750), le *Ponte magnifico*. Le jeune artiste emprunte le point de vue spectaculaire, au travers de l'arche du pont, ainsi que l'idée géniale consistant à utiliser la succession des arches des deux ponts qui se croisent à angle droit pour scander toute la partie inférieure de la composition. Il surenchérit en outre sur la charge décorative des monuments et accumule les sculptures. Mais à la différence du maître, Robert prête une attention soutenue à l'activité humaine qui contribue à donner vie à cette architecture idéale.

Dunkerque, musée des beaux-arts, BA P. 527

Fontaine adossée contre un mur

Plume et encre de Chine, lavis brun et gris, aquarelle sur contre-épreuve de pierre noire, 1767

Inscription à la plume et encre de Chine, au centre : « H. Roberti P. Max fontanam hanc / Parisi, 1767 »

Cette aquarelle aborde le motif récurrent chez Robert des lavandières à la fontaine, mais privilégie ici une approche délibérément architecturale. Il invente dans cette œuvre un vocabulaire qui ne vise pas à reprendre les théories d'architecture de l'époque, mais à laisser s'épanouir sa fantaisie.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 29103

Canal bordé de colonnades

Pinceau et encre brune, lavis brun sur préparation à la pierre noire, 1783

Cet impressionnant dessin au lavis, assez rare dans l'œuvre de Robert, reprend la composition d'un de ses plus ambitieux tableaux de Salon, exposé en 1783 et peint pour le comte de Choiseul-Gouffier, *Caprice architectural avec un canal* (Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage).

Montpellier, musée Fabre, Inv. 864.2.105

Caprice architectural avec un canal

Huile sur toile, 1783

Cette vaste toile, exposée au Salon de 1783, avait été exécutée pour le comte Marie Gabriel Florent Auguste de Choiseul-Gouffier, diplomate nommé en 1784 ambassadeur de France auprès de la Sublime Porte. Robert revient au motif de l'architecture utopique emprunté à son devancier Piranèse. Robert se réfère à l'une de ses planches les plus spectaculaires, le *Ponte magnifico*. Robert reprend le point de vue spectaculaire, au travers de l'arche, ainsi que l'idée géniale qui consiste à utiliser la succession des colonnades et des arches qui se croisent à angle droit pour scander la composition. Ces éléments étaient déjà traités sur la toile peinte en 1761 pour le duc de Choiseul, *Un Port orné d'architecture* (Dunkerque, musée des beaux-arts) ; Robert y adjoint l'élégant motif de la galante fête nautique au premier plan.

Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage, 1294

Le Pont triomphal

Huile sur toile, vers 1786

Cette peinture est le reflet d'un vaste tableau exécuté pour le grand-duc Paul Petrovitch de Russie (palais de Pavlovsk). Sur la petite toile surtout, que son exécution, à la fois sûre et spontanée, rend si séduisante, Robert parvient à suggérer le miroitement des eaux qui fait vibrer la rigueur diamantine de l'architecture.

Valence, musée de Valence, Inv. 2000.14.1

LA PEINTURE DE GENRE

Les Polichinelles peintres

Huile sur bois, vers 1762-1764

Amiens, musée de Picardie, M.P.Lav. 1894-184

Les Polichinelles musiciens

Huile sur bois, vers 1762-1764

Ces illustrations de Polichinelles sont uniques dans l'œuvre de Robert. Elles ont été exécutées à Rome où il eut maintes occasions d'étudier sur le vif des acteurs de la *commedia dell'arte* déguisés en Polichinelle, personnage de farce du théâtre napolitain. Par comparaison avec des esquisses d'un carnet conservé à New York représentant notamment des polichinelles, ces œuvres peuvent être datées des années 1762-1764. Robert évoque sans doute ici ses camarades pensionnaires qui n'hésitaient pas à se déguiser, notamment à l'occasion de la mascarade lors du carnaval. La personnalité bouffonne de Polichinelle a particulièrement séduit Robert, il aimait à l'occasion jouer la comédie pour faire rire ses contemporains. On sait aussi qu'il se déguisa lui-même en Polichinelle lors d'une fête donnée le 17 mai 1779 pour la fille de Madame Geoffrin.

Amiens, musée de Picardie, M.P.Lav. 1894-185

L'Appartement de Madame Geoffrin

Pierre noire et sanguine, 1772

Valence, musée de Valence, D. 106

Madame Geoffrin dans son cabinet

Pierre noire, 1772

Au commencement de sa carrière parisienne, Robert était un habitué des dîners du lundi chez Madame Geoffrin où se réunissaient les artistes mais aussi « les amateurs », c'est-à-dire les commanditaires qui les faisaient travailler. Ainsi Robert trouva-t-il chez Madame Geoffrin commandes et protections. Elle lui commanda elle-même plusieurs tableaux entre 1768 et 1772. Ces deux dessins préparatoires sont rattachés à deux peintures, une en collection privée, l'autre aujourd'hui non localisée. On note le vif intérêt de Robert pour le décor intérieur, le dessin représentant la chambre se passe même de la présence de la propriétaire.

Valence, musée de Valence, D. 107

Jeune femme tendant un biberon à un bébé

Huile sur panneau de noyer, fin 1772 ?

Ce tableau appartient à une série de scènes de genre de petits formats qui représentent des moments intimes de la vie familiale d'Hubert Robert. Il nous montre l'intérieur bourgeois de la maison que Robert occupa à l'Arsenal jusqu'en 1779. Une jeune bonne tend un biberon en verre à un enfant. Un pichet posé à terre, le couvercle relevé, vient de servir à remplir de lait le biberon. Sur le dessus du berceau, les lacets défaits qui servent à maintenir le nourrisson indiquent que l'on va sortir l'enfant de sa couche pour la tétée. Il peut s'agir de la deuxième fille de Robert, Adélaïde-Catherine, née le 8 juillet 1772.

Valence, musée des beaux-arts, inv. P 565

Carnet d'esquisses

Vers 1754-1758 et vers 1773

44 feuillets comportant 60 dessins principalement à la plume et encre de Chine, lavis gris sur préparation à la pierre noire ; certains croquis à la pierre noire, quelques-uns à la pierre noire et à la sanguine ou à la pierre noire rehaussée de lavis brun

Le catalogue de la vente après décès de Robert en 1809 mentionne sous le numéro 353, « cinquante volumes et livrets remplis de croquis ». Ce carnet composé de 60 folios est l'un d'eux. Acheté par le musée du Louvre en 2015, il est le premier à entrer dans une collection publique européenne. Il a la particularité d'avoir été complété à deux périodes de la vie de Robert : au début de son séjour en Italie et vers 1773 à Paris alors qu'il est marié et père de deux enfants. Il est inattendu de trouver dans ce carnet des scènes de sa vie de famille qui sont extrêmement précieuses à un niveau biographique. Le verso du folio 52 par exemple représente l'épouse de Robert avec son deuxième enfant sur les genoux. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 55311, 1 à 60

Le carnet d'esquisses peut être feuilleté grâce à un dispositif multimédia (© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec).

DÉCORS

Vue du château de La Roche-Guyon

Huile sur toile, vers 1773-1775

À la demande de Dominique de La Rochefoucauld (1712-1800), Robert exécuta l'intégralité du décor peint de la salle des États du palais archiépiscopal de la ville, c'est-à-dire quatre tableaux de place représentant les principales cités du diocèse, Rouen, Dieppe et Le Havre, ainsi que le château de Gaillon et quatre dessus-de-porte (conservés au musée des beaux-arts de Rouen). La *Vue du château de La Roche-Guyon* était placée dans l'escalier situé entre la cathédrale et la salle des États. À cette époque, Robert était professeur à l'Académie de dessin pour les amateurs et les artistes débutants qui se tenait hôtel de La Rochefoucauld à Paris. Durand l'été 1774, l'académie s'était réunie au château de La Roche-Guyon appartenant au cousin de l'archevêque de Rouen, le duc de La Rochefoucauld. Il faut sans doute reconnaître la sœur aînée du duc, la duchesse de Chabot (1740-1786), dans la dessinatrice abritée sous un parasol rose au premier plan à gauche.

Rouen, musée des beaux-arts, inv. 909.37. I

L'Arc de triomphe & l'amphithéâtre de la ville d'Orange

Huile sur toile, 1787

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 7647

L'Intérieur du temple de Diane à Nîmes

Huile sur toile, 1787

Commandés par la direction des Bâtiments du roi en 1786 pour la salle à manger des petits appartements du roi au château de Fontainebleau, les quatre tableaux figurant « les principaux monuments de la France » ont été exposés au Salon de 1787 et représentent un aboutissement particulièrement brillant dans la carrière d'Hubert Robert. L'artiste, qui avait été nommé garde des Tableaux du roi puis dessinateur des Jardins du roi, accumulait les charges et les commandes officielles. La série des quatre toiles marquait la reconnaissance de « Robert des ruines » alors que les monuments antiques du Midi faisaient l'objet d'une attention considérable tant de la part de la

communauté internationale des « antiquaires » que de l'administration royale. À l'identique des programmes contemporains des « hommes illustres de la France » et des grandes scènes d'histoire de France, commandées à la même époque aux sculpteurs et aux peintres d'histoire par l'administration royale, Robert offre ici un précis de l'histoire « monumentale » nationale.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 7649

La Maison carrée, les arènes & la tour Magne de Nîmes

Huile sur toile, 1787

Signé en bas à gauche sur un des fragments d'architecture antique : « H. Robert / 1787 »

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 7647

Le Pont du Gard, qui servait autrefois d'aqueduc pour porter les eaux à Nîmes

Huile sur toile, 1787

Dans la salle à manger de Fontainebleau, décorée avec une relative sobriété et sans dorure, les larges peintures devaient prendre place, disposées deux à deux et face à face, sur les parois à angle droit des façades. Leur disposition est induite de leur accrochage au moment du Salon. Sur la paroi orientale face au soleil couchant auraient été placées *Le Pont du Gard* et *La Maison carrée* qui toutes deux présentent un ciel dont le chromatisme particulier, d'une tonalité rougeoyante qui évoque la tombée du soir, se poursuit d'une toile à l'autre. Sur la paroi opposée, les deux autres toiles, *L'Intérieur du temple de Diane à Nîmes* et *L'Arc de triomphe et l'amphithéâtre de la ville d'Orange*, offraient une identique lumière cristalline qui évoque le matin.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 7648 et INV. 7650

Cascade tombant entre deux terrasses au milieu d'une colonnade

Huile sur toile, vers 1775-1780

Ce tableau est issu de la collection Camille Groult (1832-1908) qui comptait 80 tableaux d'Hubert Robert, ainsi que cette *Cascade* et son pendant, *Escaliers et fontaines dans le parc d'une villa romaine*, aujourd'hui conservé au Los Angeles County Museum of Art. Jusqu'à présent, il n'a pas été possible de déterminer la provenance de ces deux paysages monumentaux qui ornaient certainement un grand hôtel ou le château d'un grand mécène.

Sur l'un et l'autre, Robert adopte un audacieux point de vue latéral. La composition de la toile présentée ici est dérivée d'une peinture plus ancienne exposée au Salon de 1767.

Paris, Collection particulière

Caprice architectural aux lavandières

Huile sur toile, 1791

Paris, musée des Arts décoratifs, Inv. 19725

Façade d'un palais aux lavandières

Huile sur toile, 1791

Paris, musée des Arts décoratifs, Inv. 19726

Paysage aux deux bûcherons sciant du bois

Huile sur toile, 1791

Paris, musée des Arts décoratifs, Inv. 19727

Paysage à la balançoire

Huile sur toile, 1791

Paris, musée des Arts décoratifs, Inv. 19728

Pont sur un torrent

Huile sur toile, 1791

Signé et daté à droite sur le carton à dessins de l'artiste : «H. Rober[t] 1791»

Paris, musée des Arts décoratifs, Inv. 19729

Caprice architectural avec troupeau de moutons

Huile sur toile, 1791

Ce bel ensemble de six panneaux entré dans les collections du musée des Arts décoratifs en 1911 provient très probablement de l'hôtel particulier du fermier général Antoine Chardon qui était situé à Auteuil. L'un des panneaux, celui qui représente un dessinateur sur un rocher, peut-être Robert lui-même, est signé et daté de 1791.

C'est l'année où précisément Robert fit l'acquisition d'une maison de campagne à Auteuil pour s'éloigner un peu de Paris et de l'agitation révolutionnaire. Ces six panneaux combinent les évocations de la campagne italienne et le pittoresque gothique d'une tradition plus française. Les proportions étroites des toiles laissent penser que leur espace d'origine était restreint.

Paris, musée des Arts décoratifs, Inv. 19730

HUBERT ROBERT ET RAMBOUILLET

Georges Jacob (Cheny, 1739 - Paris, 1814), **d'après Hubert Robert**

Une des dix chaises de la Laiterie de la reine à Rambouillet

Acajou sculpté, 1787

Signé et daté en bas à droite sur le chapiteau : « H. Robert 1806 »

Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, PT 4653

Un des six tabourets de la Laiterie de la reine à Rambouillet

Acajou sculpté, 1787

Signé et daté en bas à droite sur le chapiteau : « H. Robert 1806 »

Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, PT 46541

Un des quatre fauteuils de la laiterie de la reine à Rambouillet

Acajou sculpté, 1787

Signé et daté en bas à droite sur le chapiteau : « H. Robert 1806 »

L'ensemble de quatre fauteuils, dix chaises et six ployants dessiné par Hubert Robert et livré par le menuisier Georges Jacob en mai 1787 pour la laiterie de Marie-Antoinette à Rambouillet, est un très rare exemple de meubles conçus par un peintre. « De forme nouvelle du genre étrusque », il témoigne du retour à l'antique qui marque les arts dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, notamment par le piètement en X des fauteuils et des ployants, repris des sièges curules romains. Ces meubles sont également très innovants par leur matériau, qui participe de l'anglomanie soufflant alors sur Paris.

Couramment utilisé pour les sièges anglais depuis le début du siècle, l'acajou n'était employé à Paris pour des sièges que depuis la fin des années 1770. Ce bois rare et précieux importé des Antilles était un raffinement dont atteste le prix extrêmement élevé demandé pour ces sièges : chaque fauteuil est facturé 1 000 livres par Jacob, soit plus du double que les 444 livres qu'il demande la même année pour chacun des somptueux fauteuils en noyer richement sculpté et doré du salon des Jeux du roi à Saint-Cloud.

Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, PT 46521

Georges Jacob (Cheny, 1739 - Paris, 1814), **d'après Hubert Robert**

Table de la Laiterie de la reine à Rambouillet

Acajou sculpté, 1787

Signé et daté en bas à droite sur le chapiteau : « H. Robert 1806 »

Outre les quatre fauteuils, les dix chaises, les six tabourets, le menuisier Jacob livra à Hubert Robert une table également en acajou massif. Malheureusement cette table a perdu son plateau d'origine, remplacé au XIX^e par celui que nous voyons actuellement. Elle se trouvait au centre de la rotonde, première pièce de la laiterie destinée

à la dégustation des laitages. Les quatre pattes de chèvres rapportées et fixées sur le piètement s'harmonisaient avec le décor général de la laiterie où la figure du bouc ou de la chèvre apparaissait comme un véritable leitmotiv. Conservée au château de Pau depuis 1842, cette table a pu être identifiée en 2011.

Pau, musée national du château, inv. P.943.1.2

Manufacture royale de Sèvres

Service dit de la Laiterie de la reine à Rambouillet

Jatte téton (dit aussi « bol sein ») et trépiéd

Porcelaine dure, 1787

Cité de la céramique, Sèvres, inv. MNC 23400 (Acquis en 1970)

Manufacture royale de Sèvres

Gobelet à anses étrusques et soucoupe

Porcelaine dure, 1787

Les laiteries d'agrément dans les jardins du XVIII^e siècle sont des lieux de fraîcheur destinés au délassement et à la collation. L'on y consomme essentiellement des produits laitiers. Dans la rotonde de la laiterie de Rambouillet, des consoles de marbre tout autour des murs servaient à la présentation du surprenant service exécuté à la Manufacture royale de porcelaine de Sèvres dont deux pièces sont présentées ici. On considère généralement que la plupart des pièces furent dessinées par Louis-Simon Boizot, mais on sait qu'en 1786, d'Angiviller avait chargé Robert de se concerter avec la Manufacture « pour des vases qui doivent être exécutés pour une laiterie ». Aussi Robert supervisa-t-il sans doute le dessin des pièces. Le décor revint au peintre Jean-Jacques Lagrenée. Il y avait notamment dans ce service, outre des gobelets, quatre jattes à anses étrusques dont une est passée en vente en 2015 à Drouot, les pièces les plus surprenantes étant les quatre jattes tétons dites aussi

« bols seins » destinées au service du lait.

Cité de la céramique, Sèvres, inv. MNC 6796 (Acquis en 1870)

Dispositif multimédia, 4 min : Hubert Robert, créateur de la Laiterie de Rambouillet. En partenariat avec le Domaine National de Rambouillet. Pour aller plus loin, des visites sont organisées à la Laiterie de Rambouillet :

<http://chateau-rambouillet.monuments-nationaux.fr>.

JARDINS

La Fontaine

Huile sur toile, vers 1775-1775

Les années romaines de Robert furent décisives, et de, retour en France, ses tableaux des années 1770 portent la trace de ses souvenirs de Rome. On reconnaît un côté italianisant dans ce paysage architecturé. Un homme aux allures modestes semble vouloir rejoindre le groupe de femmes proche de la fontaine. Cette peinture pourrait représenter le spectaculaire palais Corsini situé sur la via Lungara à Rome. Acquis par Neri Corsini en 1736, le palais fut rénové sous la direction de l'architecte Ferdinando Fuga (1699-1782). Ce dernier reconfigura également les jardins où se trouvait le *teatro della verdura* composé d'une fontaine verticale au centre d'un théâtre en hémicycle. Le théâtre de verdure a probablement dû inspirer la composition de Robert.

Forth Worth, Texas. Kimbell Art Museum, AP 1970.15

L'Entrée du Tapis vert lors de l'abattage des arbres

Huile sur toile, 1777

Cette seconde vue des jardins de Versailles représente l'entrée du Tapis vert, à gauche de l'axe central du jardin. De même que sur son pendant, le *Bosquet des Bains d'Apollon*, les gens du peuple sont à gauche, à droite les gens de la Cour. Marie-Antoinette, vêtue d'une robe claire, regarde des enfants jouer à la bascule, tandis que le roi en habit rouge devise avec le comte d'Angiviller. Ces petites figures sont ici précisément décrites, car il s'agit d'une commande royale, et Robert s'est particulièrement appliqué. Les deux tableaux furent exposés au Salon de 1777. On remarque le groupe *Castor et Pollux* sculpté d'après l'antique par Coysevox en 1712 et le *Milon de Crotone* sculpture livrée par Pierre Puget en 1683. Robert insiste par ailleurs sur le pittoresque des arbres abattus et ébranchés.

Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, MV 774

Le Canal

Huile sur toile, vers 1800

Ce tableau fut présenté à l'exposition rétrospective Hubert Robert au musée de l'Orangerie en 1933. Il se peut que ses peintures sur assiette aient influencé cette manière esquissée et nerveuse. Avec une rigueur toute géométrique et orthonormée, Robert affronte la représentation de la perspective linéaire que tout au long de sa carrière on lui a reproché de négliger. Les costumes ajustés à l'anglaise et les robes près du corps à l'antique ainsi que les chapeaux des femmes évoquent la mode de 1800. La course folle de la charrette peut se voir comme une métaphore de la course effrénée du temps qui passe.

Paris, collection particulière

Portique avec danseurs et musiciens dans un parc

Huile sur toile, vers 1775-1780

M.P. Lav. 1894-186.

Des personnages costumés ont pris place devant un antique portique légèrement ruiné. L'homme de droite fait la cour à une jeune élégante à gauche. Au centre de l'arcade, un orchestre de six musiciens.

Robert représente ici une fête mondaine dans un théâtre de plein air aussi majestueux qu'utopique. Ce tableau fait écho au phénomène du « théâtre de société » dont la vogue était très grande dans les dernières décennies de l'Ancien Régime. Il y a avec le renouveau de la fête galante des années 1760-1770 dont Fragonard fut sans doute le plus brillant représentant mais ce tableau semble encore plus proche des oeuvres festives de Fragonard des années 1770, telle que *Les Charlatants* où l'on retrouve la fusion du théâtre et du paysage.

Amiens, musée de la Picardie

Fête de nuit au Petit Trianon

Huile sur bois, vers 1780

Ce tableau est à rapprocher d'une commande pour le Service du roi en 1780 et représentant un projet pour « une illumination donnée dans les jardins du nouveau Trianon ». On remarque ici le temple de l'Amour édifié en 1778 par l'architecte Richard Mique sur un îlot de la rivière artificielle situé à l'est du jardin anglais du Petit Trianon alors en cours d'aménagement. Ce tableau, de facture libre et de dimensions modestes, est peut-être une esquisse. Il témoigne des recherches de Robert sur les éclairages de nuits « argentés » et de clair de lune qui créent une atmosphère irréelle et onirique. En outre, la structuration par masses, une bande sombre, une bande verte et une bande grise, donne une impression de décor de pièce de théâtre. Le jardin devient ainsi une magnifique scénographie.

Quimper, musée des beaux-arts, Inv. 873.1.411

Le Bosquet des Bains d'Apollon

Huile sur bois, 1803

Signé et daté en bas au milieu : « H. ROBERT / 1803 » ou « H. ROBERTI / 1803 »

En 1777, Robert fut chargé de faire des dessins et de donner son avis en vue du réaménagement du bosquet des Bains d'Apollon qui sera exécuté par l'architecte Thévenin et achevé en 1781. Il s'agissait de concevoir un « roché orné de chutes d'eau de manière à pouvoir placer les trois groupes de marbre » représentant Apollon servi par les nymphes et ses chevaux, chefs-d'oeuvre de la sculpture du XVII^e siècle. Dans la grotte centrale, on reconnaît *Apollon servi par les nymphes* de Girardon et Regnaudin, à gauche les *Chevaux du Soleil* des frères Marsy, à droite les *Chevaux* de Guérin. Ce programme iconographique est inspiré d'un passage des *Métamorphoses* d'Ovide illustrant Apollon au terme de sa course. Robert avait déjà représenté le bosquet lors de l'abattage des arbres avant d'être chargé de leur résurrection. Il revint à Versailles et peignit le bosquet qu'il avait imaginé un quart de siècle plus tôt. Ce paysage idéal, sorte d'Arcadie mêlant sculptures et fabrique, nous apparaît empreint d'une pointe de nostalgie.

Paris, musée Carnavalet, P. 179

Le Bosquet des Bains d'Apollon lors de l'abattage des arbres

Huile sur bois, 1777

En 1776, Robert exécuta deux vues des jardins de Versailles « dans le temps qu'on en abattait les arbres ». L'opération eut lieu en 1775 sur ordre de Louis XVI. Ce premier tableau qui correspond à une commande royale, représente les vestiges de l'ancien bosquet des Bains d'Apollon édifié en 1706 par Jules Hardouin-Mansart. Par ailleurs, en 1777, Robert fut chargé du réaménagement de ce bosquet pour lequel il réalisa des dessins mis en forme par le sculpteur Yves-Éloi Boucher, neveu du peintre François Boucher.

Au premier plan à gauche s'affairent les bûcherons tandis qu'à droite, au pied des *Chevaux du Soleil pansés par les Tritons*, sculpture des frères Marsy, des élégantes suivies d'un page noir regardent la fontaine. Robert peint ici des scènes de la vie quotidienne au milieu du jardin dévasté. Comme souvent, Robert n'est pas dans ce cas un topographe fidèle, car il introduit, épars sur le sol, des statues et des éléments architecturaux selon son habituelle dialectique du présent et du passé.

Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, MV 775

Le Château et le parc de Méréville

Huile sur bois, vers 1790

À partir du printemps 1786, Hubert Robert accepte de diriger l'aménagement du parc du château de Méréville, près d'Étampes, à environ 60 km au sud de Paris, pour le marquis Jean-Joseph de La Borde (1724-1794). La relation entre les deux hommes sera particulièrement féconde jusqu'à ce que la Révolution, qui sera fatale à La Borde, guillotiné en 1794, les sépare au cours de l'année 1793. À une plus grande échelle et avec une plus parfaite unité de conception que pour ses participations aux parcs de Versailles ou de Rambouillet, Robert réalise enfin un ensemble majeur dans l'histoire des jardins français de cette période. La toile aujourd'hui à Sceaux embrasse le parc, depuis une rive du lac artificiel creusé pour La Borde, vers le château au centre de la composition, avec certaines de ces fabriques les plus poétiques. Sur la gauche, la Colonne rostrale est un monument à la mémoire de deux fils de La Borde disparus en mer en 1786. Robert a ménagé, sur la droite, une scansion de sa disposition générale afin de mettre en exergue la blanche silhouette de la rotonde du *Temple de la piété filiale*. Nous conservons un croquis de sa main pour la conception de cet édifice.

Sceaux, musée de l'Île-de-France - département des Hauts-de-Seine, 68.4.1

Film : *Hubert Robert, concepteur de jardins*. 4 min 30

En partenariat avec le domaine Départemental de Méréville. Pour aller plus loin, des visites sont organisées dans le parc du château de Méréville : <http://essonne.fr/culture-sports-loisirs-lieux-culturels/domaine-departemental-de-mereville>

HUBERT ROBERT ET PARIS

Le Pont tournant du jardin des Tuileries

Sanguine, vers 1775

Hubert Robert représente ici la passerelle de bois qui permettait d'accéder au jardin des Tuileries depuis la place Louis XV (actuelle place de la Concorde). Il choisit une vue en contre-plongée et ne retient qu'un seul des piliers de l'entrée du jardin de manière à accroître la monumentalité des fossés. Demeurant fidèle à la sanguine pour ses dessins achevés dans une technique sèche, Hubert Robert joue des nuances de la sanguine pour accentuer les contours des personnages et des éléments architecturaux et décoratifs.

Besançon, musée des beaux-arts, D. 2979

Intérieur de l'église de l'abbaye royale de Saint-Denis

Huile sur toile, vers 1770-1774

Cette vue de l'abbatiale de Saint-Denis est une illustration assez méconnue de l'aménagement de la nécropole des rois de France peu avant la Révolution. On y reconnaît à gauche le *Tombeau d'Henri II et de Catherine de Médicis*, chef-d'œuvre sculpté par Germain Pilon sur un projet du Primatice. Robert transcrit l'atmosphère de l'église dans les années 1770 (avec ses pèlerins et ses curieux, sa lumière filtrée par les verrières blanches), atmosphère bien éloignée de celle dont l'artiste rendit compte vingt ans plus tard au moment de la violation des sépultures royales.

Valence, musée de Valence, Inv. 2002.7.1

École de chirurgie en construction

Huile sur toile, 1773

Signé et daté en bas à gauche sur un bloc de pierre : « Robert 1773 »

L'image d'un bâtiment en construction est rare chez Hubert Robert, d'habitude plus enclin à représenter les bâtiments en ruine ou en cours de démolition. Le projet de l'école de chirurgie fut confié en 1769 à Jacques Gondouin (1737-1828) qui avait côtoyé Robert à l'Académie de France à Rome entre 1761 et 1763. Le caractère imposant de l'édifice était destiné à souligner la faveur accordée par Louis XV et son successeur à la corporation

des chirurgiens ravalée jusque-là au rang de discipline inférieure face à la médecine. Par ailleurs cette construction avait peut-être des résonances plus personnelles chez Robert, car son beau-père était chirurgien.

Paris, musée Carnavalet, P. 2285

L'Intérieur de la salle de l'Opéra, le lendemain de l'incendie

Huile sur toile, 1781

Le 8 juin 1781, vers huit heures et demie, à l'issue d'une représentation, l'Opéra s'embrasa soudain depuis la scène. Ainsi était anéanti le somptueux édifice qu'avait rebâti sur le flanc droit du Palais-Royal (à l'emplacement de l'actuelle rue de Valois) l'architecte Pierre-Louis Moreau (1727-1794). Ce tableau faisait pendant à *L'Incendie de l'Opéra vu d'une croisée de l'Académie de peinture*. En dépit de la notoriété d'Hubert Robert, cette image spectaculaire d'un événement récent reçut un accueil mitigé lors de sa présentation au Salon de 1781. On reprocha au tableau son caractère de témoignage trop direct de l'actualité. Ce défaut est exceptionnel chez Robert qui habituellement savait transformer les mélodrames en poésie.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures. MNR 95, Commission de récupération artistique

La Démolition des maisons du pont Notre-Dame

Huile sur toile, 1786

La démolition en 1786 des maisons qui bordaient le pont Notre-Dame puis, deux ans plus tard de celles du pont au Change et du pont Marie marque une intervention profonde sur le centre de Paris. Hubert Robert en rendit compte par des toiles ambitieuses dont il existe plusieurs versions. La tradition médiévale des ponts habités s'était perpétuée jusque sous Louis XIII, mais la volonté d'améliorer la circulation, la nécessaire prévention des risques d'effondrement et le souhait de permettre une meilleure ventilation dans la ville eurent raison de cette habitude. Témoin de cette transformation du paysage parisien, Hubert Robert en décrit l'ampleur sans en dramatiser l'effet, tant l'assistance au premier plan et les lavandières affairées sur le bateau-lavoir semblent indifférentes au spectacle de cette destruction.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, RF 1947-

La Démolition des maisons du Pont-au-Change

Huile sur toile, 1788

Cette toile provient de façon certaine du baron de Breteuil chez qui elle fut saisie à la Révolution ainsi que son pendant *La démolition des maisons du pont Notre-Dame* (dans sa version du musée Carnavalet). Le point de vue de cette vision du chantier de déblaiement des maisons du pont au Change n'est pas en contrebas du pont comme pour le tableau de la démolition des maisons du pont Notre-Dame, mais dans son axe et au niveau de la chaussée. Si l'amoncellement colossal des gravats est accentué par la présence de figures minuscules comme chez Piranèse, il s'explique par la hauteur des maisons des orfèvres qui étaient établis sur le pont. L'effet de perspective est accentué par ce rétrécissement de la voie.

Paris, musée Carnavalet, P. 172

Les Monuments de Paris

Huile sur toile, 1788

Signé et daté en bas à gauche : « H. Robert 1788 »

Comme Pannini avait mis en parallèle les monuments de la Rome antique et ceux de la Rome moderne, Hubert Robert se mesure à son prédécesseur en présentant au Salon de 1789 deux toiles intitulées *Monuments antiques de la France* et *Une partie des principaux édifices de Paris*. On reconnaît à l'extrême droite la colonne monumentale de Jean Bullant, vestige de l'ancien hôtel de Catherine de Médicis et la fontaine des Innocents de Pierre Lescot plus à gauche. Vient ensuite au centre la statue équestre de Louis XIII par Pierre Biard qui trônait au centre de la place Royale, l'actuelle place des Vosges. Elle fait face à l'imposante porte Saint-Denis de François Blondel qui ferme la composition à gauche, tandis que l'œil est attiré au second plan par la Colonnade du Louvre et l'église Sainte-Geneviève de Jacques-Germain Soufflot alors tout juste achevée.

Montréal, Power Corporation of Canada Art Collection, Inv. 1989.11.1

HUBERT ROBERT ET LA RÉVOLUTION

La Bastille dans les premiers jours de sa démolition

Huile sur toile, 1789

Inscription sur une pierre en bas à droite : « DEMOLI / [...] / DE LA / BASTILLE / LE 20 / JUILLET 1789 / H. ROBERT / PINXIT »

La prise de la Bastille, forteresse et prison, symbole de l'arbitraire royal, par le peuple parisien le 14 juillet 1789 est considéré comme l'un des temps forts du début de la Révolution française. Dès le Salon suivant, à la fin de l'été 1789, Robert expose ce tableau emblématique représentant la démolition de la forteresse dès le lendemain de sa reddition. L'artiste a peint de son propre chef cette œuvre qu'il va offrir, à l'issue du Salon, au marquis de La Fayette, alors considéré comme un représentant du nouvel esprit de réforme politique. Robert se situe en contrebas du monument comme pour insister sur la massivité oppressante de sa silhouette. Il représente l'événement sous un ciel d'orage, symbole d'un bouleversement à venir.

Paris, musée Carnavalet, P. 1476

La Violation des caveaux des rois, dans la basilique Saint-Denis, en octobre 1793

Huile sur toile

Signé en bas à gauche, sur une pierre : « H. / ROBERT »

Du 6 au 8 août 1793, les tombeaux royaux qui se trouvaient dans le chœur et dans le transept de la basilique Saint-Denis furent profanés.

Du 12 au 25 octobre ce sont les caveaux abrités dans la crypte qui furent touchés. Les cadavres furent dépouillés de tous leurs objets précieux avant d'être jetés dans deux fosses communes. Il n'est pas certain qu'Hubert Robert ait assisté à ces opérations, mais c'est le seul artiste à avoir montré les lieux. Loin de toute intention morbide, de tout effet mélodramatique, Robert se contente de nous montrer quelques ouvriers paisibles déplaçant un sarcophage ou soulevant un bloc. Le tableau a pu être exécuté après les tragiques événements, lors d'une visite du monument laissé à l'abandon. Dans cette vision sereine, sans cadavres, seul reste l'effet pittoresque de la voûte effondrée.

Paris, musée Carnavalet, inv. P. 1477

Le Ravitaillement des prisonniers à Saint-Lazare

Huile sur toile

Signé à gauche, sur la rampe d'escalier : « H. ROBERT » ; Inscription, à droite, sur la rampe : « St L. »

Les témoignages s'accordent à dire que la nourriture était horriblement mauvaise à la prison Saint-Lazare. Aussi, ceux qui le souhaitaient, et qui en avaient les moyens, pouvaient-ils, en rétribuant généreusement les geôliers, faire appel à leur famille ou à des fournisseurs extérieurs pour améliorer leur quotidien. Ce tableau est probablement le plus célèbre et le plus reproduit de tous ceux que l'artiste peignit à Saint-Lazare. Le sujet est traité avec le calme et la sérénité habituelle de Robert.

Paris, musée Carnavalet, inv. P. 1580

Vue de la cellule du baron de Besenval à la prison du Châtelet

Huile sur toile, vers 1789-1790

Inscription sur la portefeuille en bas au centre : « Le Baron de Besenval »

Le baron de Besenval (1722-1791), aristocrate d'origine suisse, s'illustra dans une carrière militaire au service de la Couronne. Il fut incarcéré à la prison du Grand-Châtelet du 29 novembre 1789 au 1^{er} mars 1790, et c'est à ce moment-là que Robert peignit son tableau. Cette petite vue fonctionne comme un portrait caché. Point de prisonnier mais des objets, et notamment un carton à dessin sur lequel est inscrit « Le Baron de Besenval ». La composition est extrêmement originale, elle est centrée sur une fenêtre ouverte, mais entravée, pour magnifier la vue sur la Seine et augmenter le sentiment d'inaccessibilité de l'espace.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, RF 2012-22

L'Artiste dans sa cellule

Plume et encre grise, lavis gris et aquarelle sur traces de pierre noire, 1793

Inscription à la plume et encre brune, en haut à gauche : « CARCIER SOCRATIS / DOMUS HONORIS » ; à droite : « DUM SPIRO SPERO » ; en bas à droite : « Robert / a ste pélagie 1793 »

Robert fut d'abord emprisonné à Sainte-Pélagie du 29 octobre 1793 au 31 janvier 1794. La période tourmentée de son emprisonnement n'affaiblit pas sa créativité, bien au contraire elle le conduisit vers des genres qu'il avait peu pratiqués jusqu'alors. Contraint par les contingences matérielles, il dessine plus qu'il ne peint, se livrant à un travail d'introspection. Ici, Robert s'est représenté debout de profil dans sa cellule accueillant un jeune geôlier. Sur la table, installée devant une fenêtre grillagée, l'artiste peut se consacrer à sa correspondance et dessiner comme l'indique le carton entrouvert contre le pied de la table.

Juste au-dessus, sur le bandeau de la table, Robert a écrit en latin *dum spiro spero*, « Tant que je respire, j'espère ».
Paris, musée Carnavalet, I.E.D. 5323

Partie de ballon dans la cour de Saint-Lazare

Huile sur papier marouflé sur toile, 1794

Inscription au revers, sur le châssis : « Cour de la prison de Montaigu /place du Pantheon »

Un dessin préparatoire avec les lettres « S. L. » permet d'être certain que la peinture a été exécutée à Saint-Lazare malgré l'inscription ancienne sur le châssis. Ce tableau est un peu maladroit et naïf, car il y a une différence d'échelle entre les personnages et le bâtiment. Mais son intérêt est surtout historique ou anecdotique, car il nous montre la vie quotidienne des détenus, et spécialement l'une de ces parties de ballon dont Robert était particulièrement amateur.

Paris, musée Carnavalet, inv. P. 178

La Fête de la Fédération au Champ-de-Mars, 14 juillet 1790

Huile sur toile

Signé et daté : « H. ROBERT P. 1790 »

La fête de la Fédération, un an après la prise de la Bastille, fut un moment « d'enthousiasme patriotique » consacrant l'union du roi et du peuple. La plupart des artistes rendant compte de la cérémonie s'attachèrent à l'autel, à la tribune royale, aux gradins, aux milliers de fédérés. Adoptant un point de vue éloigné, Robert donne quant à lui une image panoramique dans laquelle l'événement le cède en importance au déploiement d'un paysage grandiose dans lequel on voit au premier plan l'arc de triomphe éphémère conçu par Cellier et dans le fond le dôme des Invalides et l'École militaire.

Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, MV 4603

Corridor de la prison Saint-Lazare

Huile sur toile, 1794

Signé en bas à droite : « H. Robert »

Robert décrit ici le long couloir du troisième étage de la prison Saint-Lazare dans laquelle il fut transféré de Sainte-Pélagie dans la nuit du 30 au 31 janvier 1794. Le peintre trouva ici une ambiance plus propice à l'exercice de son art et y exécuta un nombre important d'œuvres diverses : peintures, aquarelles, gouaches et peintures sur assiette. L'œil est d'abord attiré par la tache lumineuse du fond. La mise en page rappelle, avec les mêmes effets de clair-obscur et de perspective, les vues de la *Grotte de Pausilippe* peintes à Naples des années auparavant. Une autre version de ce corridor est conservée au musée de Stanford.

Paris, musée Carnavalet, inv. P. 177

Scène pastorale

Huile sur faïence, 1794

Signé des initiales en bas à gauche : « H.R. / S.L. » ;

Inscription au revers : « fait dans La prison / de St Lazare par / Robert. En 1794 »

Les assiettes peintes à la prison Saint-Lazare forment une série à part dans la production de l'artiste. On sait que Robert les vendait puisque dans une lettre du 10 décembre 1794, il réclame à un certain Couton la restitution de « deux paysages peints sur deux assiettes » qui ne lui ont pas été payés. Aujourd'hui, ces assiettes sont devenues fort rares. Elles représentent soit des scènes de vie à la prison soit des paysages de fantaisie comme c'est le cas ici.

Paris, musée Carnavalet, Inv. P. 1032

Personnages au bord d'un torrent

Huile sur faïence, 1794

Signé des initiales en bas à gauche : « H.R. / S.L. »

Inscription et autoportrait au revers : « peint dans La prison de St Lazare En 1794 par hubert Robert »

Au cours de son emprisonnement sous la Terreur, alors qu'il disposait de peu de matériel, de peu d'espace et de lumière, Robert eut l'idée de peindre sur les assiettes dans lesquelles on lui apportait ses repas. Parmi la vingtaine d'assiettes qui sont aujourd'hui répertoriées, plusieurs portent une inscription au revers précisant qu'elles ont été peintes à la prison Saint-Lazare en 1794. Mais sur celle-ci, exposée pour la première fois, figure en outre un petit autoportrait de Robert en guise de signature. Sur la face, Robert a peint un paysage de montagne, chose rare chez lui.

Paris, collection particulière

Hubert Robert (Paris, 1733 - Paris, 1808) et Jean-Charles Nicaise Perrin (Paris, 1754 - Paris, 1831)

Vue du convoi de Murinais à Sinnamary. Guyane

Huile sur toile, après 1800

Inscrit sur le piquet à gauche sommé d'un bonnet phrygien : « SINAMARY / DEFENCE / AUX / DEPORTES »

et sur le sac de voyage à droite : « C.N MURINAIS / Legislat.re »

Le commanditaire de ce tableau, le député François Barbé-Marbois (1745-1837) est l'auteur d'un *journal* sur son expérience de la déportation en Guyane à la suite du coup d'État du 4 septembre 1797. À la fin du Directoire, en 1800, il revint en France. Cette toile servit à fixer son expérience. Il fut nommé ministre du Trésor public en 1801, et l'on peut situer l'exécution de ce tableau vers cette date. La représentation des personnages fut confiée à Perrin et le paysage à Robert. C'est un exemple rare de collaboration de Robert avec un autre peintre. Les artistes, qui ne connaissaient ni l'un ni l'autre la Guyane, ont pu se référer aux dessins de Marbois et aux illustrations de l'*Encyclopédie des voyages* de Jacques Grasset publiée en 1796.

Collection particulière

La démolition du château de Meudon

Huile sur toile, 1806

Signé et daté en bas à droite sur le chapiteau : « H. Robert 1806 »

À la fin du XVII^e siècle, le château de Meudon avait été acheté par le Grand Dauphin, fils de Louis XIV, lequel demanda à l'architecte Jules Hardouin-Mansart (1646-1708) d'accoler à l'édifice existant un nouveau bâtiment que l'on appela le Château-Neuf. Au XVIII^e la propriété continua d'être entretenue par les Bâtiments du roi et Robert fut chargé par d'Angiviller du réaménagement des jardins en 1784. Le château fut ravagé par un incendie en 1795 puis entièrement démoli en 1803-1804. À cette date, Robert réalisa un dessin qui lui servit pour l'exécution de ce tableau. Ce lieu devait être attaché à des souvenirs agréables pour l'artiste qui peignit ce tableau pour lui-même. Il se trouvait encore chez la veuve de Robert en 1821.

Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, inv. 2007-4

HUBERT ROBERT ET LE LOUVRE

Grande galerie de tableaux, servant d'atelier à un peintre, dit aussi Une galerie de musée consacrée à l'art antique

Huile sur toile, 1789

Signé et daté vers le centre, sur le couvercle de la boîte à couleurs : « H. ROBERT / 1789 »

Ce tableau fut exposé au Salon de 1791 sous le titre suivant *Grande galerie de tableaux, servant d'atelier à un peintre*. Chacun des tableaux représente des monuments de l'ancienne Rome. La toile est un hommage manifeste à Giovanni Paolo Pannini, le maître des années romaines. L'artiste italien s'était fait une spécialité des vastes galeries imaginaires ornées de tableaux reproduisant les principaux monuments de la Rome antique. L'élégante figure de peintre en robe de chambre rouge assis au centre de la toile est peut-être une image idéale de Pannini. Notons qu'il se penche sur une représentation du Panthéon, devenu à l'époque moderne le mausolée de certains grands artistes et de Raphaël en premier lieu. Robert suggère-t-il ici l'entrée symbolique de son maître au Panthéon ?

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, RF 1938-69

Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre

Huile sur toile, vers 1785-1790

Au cours des années 1780, Robert s'implique fortement dans l'enrichissement des collections de peintures en vue de l'établissement du Muséum dans la Grande Galerie du Louvre. Cette petite toile témoigne des divers projets d'aménagement de l'espace que Robert confronte ici à l'épreuve de leur transcription picturale. Dotée d'un novateur système d'éclairage par la voûte, la galerie figurée par Robert est visitée par une foule très diverse mêlant élégantes Parisiennes, un homme revêtu d'une cape romaine et enfin des promeneurs « turcs » enturbannés. L'artiste suggère ici sans doute la vocation universelle et internationale du futur musée.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, RF 1952-15

Le Palais du Louvre et le jardin de l'Infante

Huile sur toile, vers 1796-1798

Le jardin de l'Infante, qui doit son nom à Marie-Anne Victoire d'Espagne, éphémère fiancée de Louis XV, est aménagé sur une terrasse surplombant la Seine. Dès 1793, il est considéré comme un prolongement du Muséum central des arts où l'on devait disposer des copies d'antiques en marbre et en bronze, en provenance de Versailles, Fontainebleau ou Marly, mais ce projet avorta. Dans cet espace transitoire, on reconnaît, au premier plan, le lavabo de la basilique Saint-Denis, ou « cuve de la Franciade », ornant le centre du bosquet. Son installation dans le jardin du Muséum ayant été décidée dès août 1794, le monument y fut placé en 1796, puis il fut transféré en 1798 sur l'esplanade des Invalides.

Paris, musée Marmottan Monet, Inv. 6094

Le Dessinateur d'antiques devant la Petite Galerie

Huile sur toile, vers 1794-1800

Signé et daté en bas au milieu, sur un socle : « H. ROBERT 1781 » (date contestable)

Inscription, en bas au milieu, sur une plaque, en pseudo grec : « musée »

La scène représentée par Robert se situe probablement sous le Directoire (1795-1799). C'est vers cette époque que furent entreposées en plein air dans le jardin de l'Infante les collections de sculptures confisquées aux émigrés durant la Révolution. Ainsi, on reconnaît, entre autres, le *Centaure Furietti* qui appartenait à la collection du comte d'Orsay, saisi et inventorié en juin 1794 et qui fut finalement transféré à Saint-Cloud en 1802. Par ailleurs, l'artiste inscrit discrètement son tableau dans une perspective muséale, en notant en lettres grecques le mot « musée » sur une dalle de pierre habilement posée sous la statue d'Apollon, compagnon des Muses.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, RF 1952-31

Mouvements d'œuvres dans un corridor

Pinceau et lavis gris sur traces de pierre noire, vers 1800-1803

Ce dessin a longtemps été considéré, à tort, comme une représentation de l'entrée de l'atelier d'Hubert Robert au Louvre. Depuis 1779 en effet, celui-ci bénéficiait d'un atelier situé dans l'aile nord de la Cour carrée ; cependant, sa disposition, connue par les documents d'archives, était complètement différente de l'espace ici représenté. La scène a peut-être été inspirée par les mouvements d'œuvres au musée du Louvre, lors des différents redéploiements des tableaux et des sculptures. On voit par exemple des hommes affairés autour de peintures tandis que trois statues sont esquissées devant le mur du fond.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 28940, recto

La Salle des Saisons

Huile sur toile, vers 1802-1803

Inscription en haut au milieu : « SALLE DES SAIZONS »

La galerie des Antiques du Musée central des arts ouvrit officiellement ses portes le 9 novembre 1800. La présentation des chefs-d'œuvre romains de la collection royale était en projet depuis la création du Muséum et fut l'un des principaux chantiers du second Conservatoire, dont Robert était membre. La petite toile représente la perspective de cette galerie d'antiques, située au rez-de-chaussée sous la galerie d'Apollon, vue depuis la salle des Saisons où dominait la remarquable statue dite *La Diane de Versailles*. La présence de cette dernière dans la salle des Saisons permet de dater assez précisément notre tableau : la Diane n'y est pas mentionnée avant avril 1802 et se trouve déplacée dans le vestibule de la galerie en juillet 1803.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, RF 1964-35

Projet pour éclairer la galerie du Musée par la voûte, et pour la diviser sans ôter la vue de la prolongation du local, dit aussi Projet pour la Transformation de la Grande Galerie

Huile sur toile, 1796

Signé et daté en bas à gauche sur la base d'une colonne : « 1796 H. Robert »

Inscription en haut au-dessus de l'arc à la base de la première lanterne : « TRIUM / PAR ARTIUM / HONOS »

Pour l'exposition annuelle de 1796, Hubert Robert présente dans le Salon carré du Louvre, à proximité immédiate de la Grande Galerie, alors en cours de réaménagement, une paire de toiles en pendant qui offrent une forme de vue prospective du vaste espace. Le vieux peintre a été rudement éprouvé par la Révolution. Il est sorti de la prison Saint-Lazare le 4 août 1794. Le 16 avril de l'année suivante, il est nommé conservateur du « Muséum national », l'actuel musée du Louvre dont il a activement préparé la création sous le règne de Louis XVI ! Le premier tableau, *Projet pour éclairer la galerie du Musée par la voûte...* adopte en fait un système d'éclairage zénithal par une succession de lanternes percées dans la voûte de la galerie et dont le principe avait été proposé par l'architecte Hazon dès 1778. Robert fait œuvre d'artiste visionnaire puisque ce mode d'éclairage ne fut mis en place qu'au cours du XIX^e siècle.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, RF 1975 -10

Vue de la Grande Galerie du Louvre en ruine

Huile sur toile, 1796

Sur ce saisissant tableau, pendant du *Projet pour éclairer la galerie du Musée par la voûte...*, la Grande Galerie du Louvre apparaît effondrée, victime de l'abandon ou de la folie destructrice des hommes. Rappelons que la Révolution a commis de nombreux actes de vandalisme à l'encontre des monuments du passé national qui émurent beaucoup de contemporains du peintre. La toile visionnaire de Robert porte un message d'espoir au cœur du désastre. Un exemplaire en bronze de l'*Apollon du Belvédère*, célèbre statue antique représentant le dieu des arts, y domine les ruines et semble défier la marche du temps. Malgré les catastrophes, les vénérables murs du musée forment toujours un espace civilisateur.

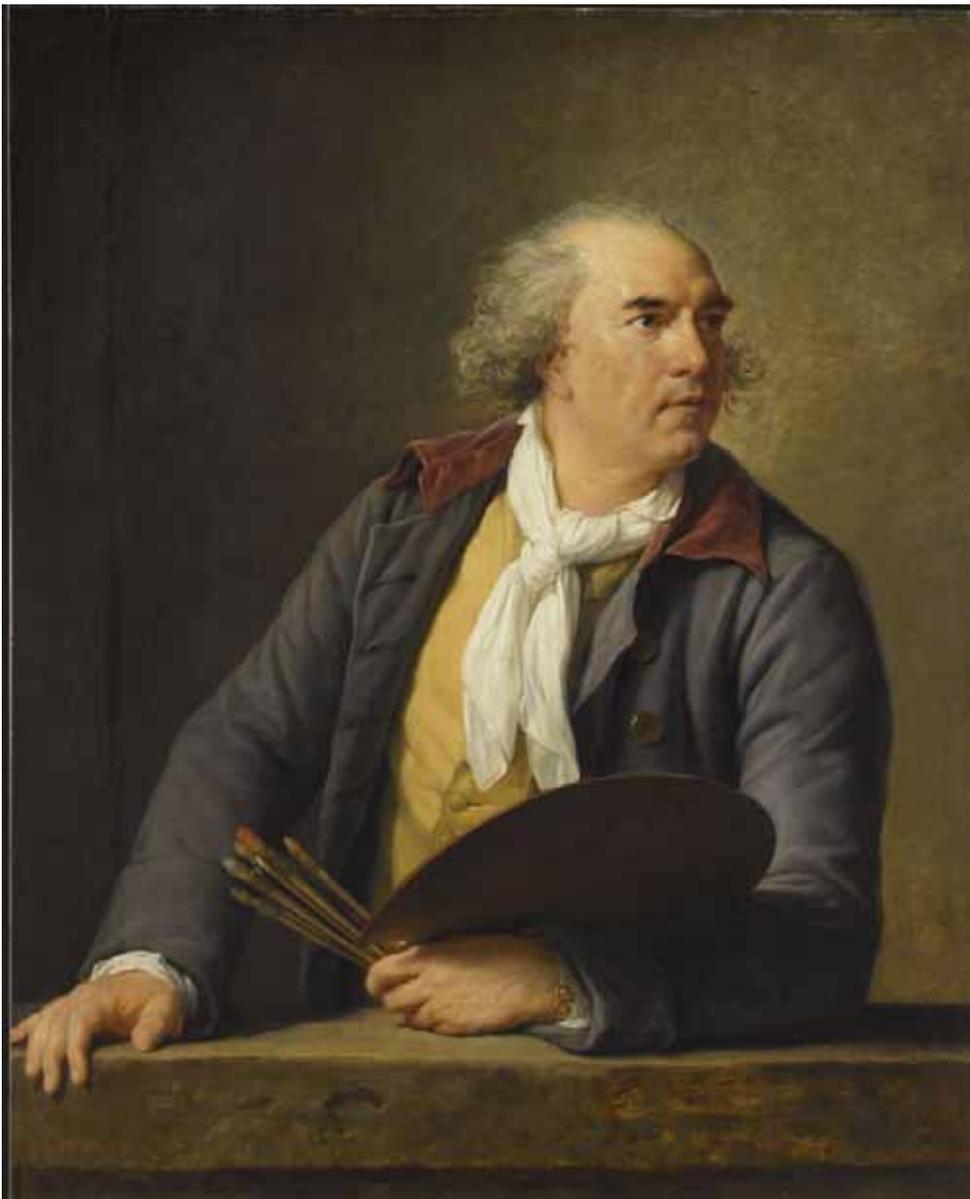
Paris, musée du Louvre, département des Peintures, RF 1975 -11

Hubert Robert (1733-1808). Un peintre visionnaire

L'utilisation des visuels a été négociée par le musée du Louvre, ils peuvent être utilisés avant, pendant et jusqu'à la fin de l'exposition (9 mars - 30 mai 2016), et uniquement dans le cadre de la promotion de l'exposition.

Les images précédées d'un * sont soumises à des conditions d'utilisation spécifiques : Format de reproduction maximum : 1/4 de page intérieure. Nombre de reproduction autorisée par revue, quotidien ou magazine : 4

Merci de mentionner le crédit photographique et de nous envoyer une copie de l'article à l'adresse celine.dauvergne@louvre.fr



1. Elisabeth Louise Vigée-Le Brun, *Hubert Robert*. 1788. Huile sur panneau de chêne. H. 105; l. 84 cm. Musée du Louvre © RMN - Grand Palais (Musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi



2. Hubert Robert, *Étude de plantes*. Vers 1762. Sanguine. H. 330; l. 450 mm. Valence, musée de Valence © Musée de Valence



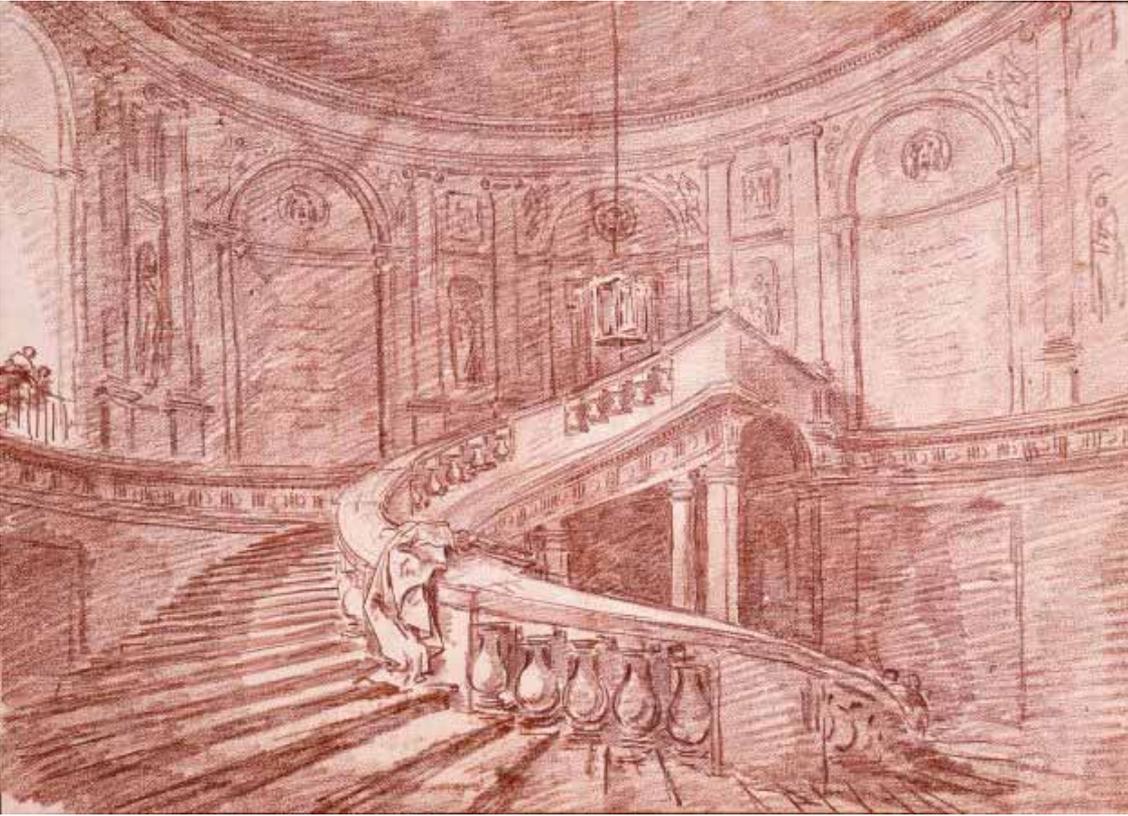
3. Hubert Robert, *Jardin d'une villa italienne*. 1764. Huile sur toile. H. 93; l. 133 cm. Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada © Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa



4. Hubert Robert. *Personnages dans une baie à Saint-Pierre de Rome*. 1763. Huile sur bois. H. 48,5; l. 37 cm. Valence, musée de Valence © Musée de Valence, photo Éric Caillet



5. Hubert Robert, *Baie du péristyle de Saint-Pierre de Rome*. 1763. Sanguine. H. 455; l. 355 mm. Valence, musée de Valence © Musée de Valence, photo Éric Caillet



6. **Hubert Robert.** *L'Escalier tournant au palais Farnèse à Caprarola.* 1764. Sanguine. H. 330; l. 460 mm. Valence, musée de Valence © Musée de Valence, Photo Philippe Petiot



7. **Hubert Robert,** *La Lingère.* 1761. Huile sur toile, H. 35; l. 31,6 cm. Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute © Sterling and Francine Clark Art Institute / Photo by Michael Agee, Williamstown, Massachusetts



8. Hubert Robert, *Le Port de Rome, orné de différents monuments d'architecture antique et moderne dit aussi Le Port de Ripetta*. 1766. Huile sur toile. H. 119; l. 145 cm. Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, dépôt du département des Peintures du musée du Louvre © Beaux-Arts de Paris, Dist. RMN-Grand Palais / image Beaux-Arts de Paris



9. Hubert Robert, *Jeune homme lisant, appuyé sur un chapiteau corinthien*. Vers 1762-1765. Sanguine. H. 208; l. 303 mm. Quimper, musée des Beaux-Arts © Musée des Beaux-Arts de Quimper



10. Hubert Robert. *Les Découvreurs d'antiques*. Vers 1765. Huile sur toile. H. 81; l. 67 cm. Valence, musée de Valence © Musée de Valence, Photo Philippe Petiot



11. Hubert Robert. *L'Ancien Portique de l'empereur Marc-Aurèle*. 1784. Huile sur toile. H. 161; l. 117 cm. Paris, musée du Louvre, dépôt à l'ambassade de France à Londres © musée du Louvre (dist. RMN-GP) / Todd-White Art Photography



12. Hubert Robert, *Obélisque brisé autour duquel dansent des jeunes filles*. 1798. Huile sur toile. H. 120; l. 99 cm. Montréal, musée des Beaux-Arts, legs Lady Davis © Musée des Beaux-Arts de Montréal, Brian Merrett



***13. Hubert Robert, *Paysage avec cascade inspiré de Tivoli*.** 1779. Huile sur toile. H. 248; l. 378 cm. Maisons-Laffitte, château de Maisons © Patrick Cadet / Centre des monuments nationaux



14. Hubert Robert, *L'Incendie de Rome*. Vers 1771. Huile sur toile. H. 75; l. 93 cm. Le Havre, musée d'Art moderne André Malraux © MuMa Le Havre / Florian Kleinfenn



15. Hubert Robert, *Caprice architectural avec un canal*. 1783. Huile sur toile. H. 129; l. 182,5 cm. Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage © Musée de l'Ermitage / Pavel Demidov



16. Hubert Robert, *Les Polichinelles musiciens*. Vers 1762-1764. Huile sur bois. H. 16,6; l. 22 cm. Amiens, musée de Picardie © collection du Musée de Picardie, photo Marc Jeanneteau, Amiens

17. Hubert Robert, *Le Pont du Gard, qui servait autrefois d'aqueduc pour porter les eaux à Nîmes*. 1787. Huile sur toile. H. 242; l. 242 cm. Musée du Louvre © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux



18. Un des quatre fauteuils de la laiterie de la reine à Rambouillet. 1787. Acajou sculpté. H. 97; l. 65; pr. 68 cm. Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Droits réservés

19. Manufacture royale de Sèvres, *Service dit de la Laiterie de la reine à Rambouillet. Jatte téton (dit aussi « bol sein») et trépied*. 1787. Porcelaine dure. H. 16; l. 13,4; pr. 12,2 cm. Sèvres, Cité de la céramique © RMN-Grand Palais (Sèvres, Cité de la céramique) / Martine Beck-Coppola



20. Hubert Robert. *L'Entrée du Tapis vert lors de l'abattage des arbres.* 1777. Huile sur toile. H. 124; l. 191 cm. Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon © Château de Versailles, Dist. RMN-Grand Palais / Christophe Fouin



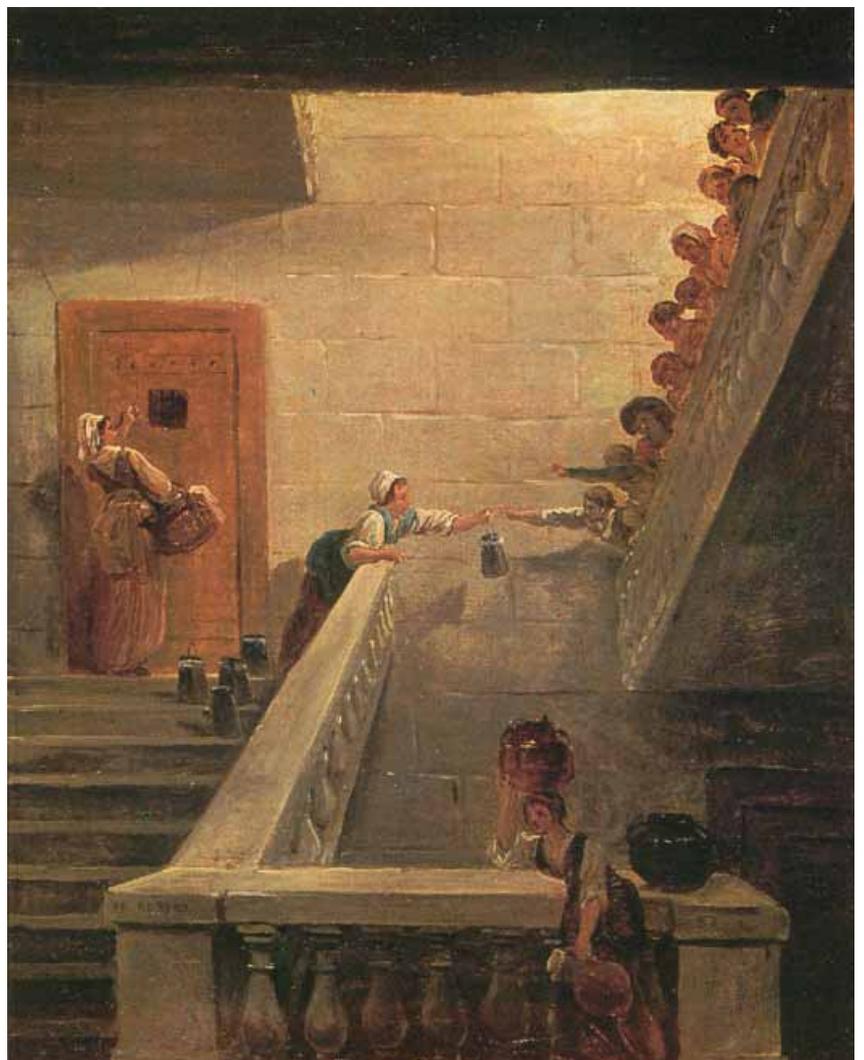
21. Hubert Robert. *La Démolition des maisons du pont au Change.* 1788. Huile sur toile. H. 86,5; l. 159,5 cm. Paris, musée Carnavalet © Musée Carnavalet / Roger-Viollet



22. Hubert Robert, *Les Monuments de Paris.* 1788. Huile sur toile. H. 117; l. 175 cm. Montréal, Power Corporation of Canada Art Collection © Power Corporation of Canada Art Collection



23. Hubert Robert. *La Bastille dans les premiers jours de sa démolition.* 1789. Huile sur toile. H. 77; l. 114 cm. Paris, musée Carnavalet © Musée Carnavalet / Roger-Viollet



24. Hubert Robert, *Le Ravitaillement des prisonniers à Saint-Lazare.* 1794. Huile sur toile. H. 40,5; l. 32,5 cm. Paris, musée Carnavalet © Musée Carnavalet / Roger-Viollet



25. Hubert Robert, *Vue de la Grande Galerie du Louvre en ruine*. Huile sur toile. H. 114; l. 146 cm. Musée du Louvre © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi



26. Hubert Robert, *Projet pour la Transformation de la Grande Galerie*. 1796. Huile sur toile. H. 113; l. 143 cm. Musée du Louvre © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi



Depuis 2013, SCOR soutient le musée du Louvre dans le cadre de son programme de recherche scientifique sur le thème « Catastrophe : histoire, mythes, images ». Pour le réassureur que nous sommes, l'expression du thème de la catastrophe dans l'art à travers les siècles est un sujet tout à fait passionnant et nous sommes particulièrement fiers de contribuer à la réalisation de ces travaux de recherche.

Au fil des siècles, de nombreux artistes ont été témoins de catastrophes, qu'elles soient naturelles ou dues à l'intervention de l'homme. L'un d'entre eux, Hubert Robert, surnommé « Robert des ruines », s'est penché, très tôt dans sa carrière, sur le thème des ruines, qu'il a illustré tant en dessin qu'en peinture. Ses interprétations poétiques des vues de Rome et de Paris, mais aussi sa vision de la Grande Galerie du Louvre en ruine en 1796 (alors même que la galerie était en cours d'aménagement), ses représentations de l'incendie de l'Hôtel-Dieu ou encore de la démolition des maisons du pont Notre-Dame sont autant d'œuvres fascinantes qui participent à une réflexion à la fois artistique et politique sur le sujet de la destruction urbaine.

Le groupe SCOR, société de réassurance qui prend en charge les grandes catastrophes, qu'elles soient naturelles ou humaines, est particulièrement honoré de contribuer à cette belle exposition, événement majeur de la programmation du Louvre en 2016.

Denis Kessler
Président-directeur général de SCOR

A propos de SCOR

SCOR, cinquième réassureur mondial, occupe des positions de leadership sur ses principaux marchés et offre ses services à 4 000 clients dans plus de 160 pays à travers le monde. SCOR est un groupe de réassurance de premier plan, global et diversifié, opérant dans les domaines de la réassurance vie et de dommages. SCOR fournit à ses clients des solutions innovantes et à valeur ajoutée et mène une politique de souscription fondée sur la rentabilité grâce à une gestion des risques efficace et à une stratégie d'investissement prudente.

Plus d'informations sur : www.scor.com

Cercle International du Louvre International Council of the Louvre

Lancé en 2007 par Christopher Forbes, président des American Friends of the Louvre et par le musée du Louvre, le Cercle International a pour mission de soutenir d'ambitieux projets internationaux portés par le musée du Louvre. Le Cercle International rassemble aujourd'hui 50 membres (l'adhésion annuelle est valable pour deux personnes), dont des collectionneurs d'art, d'importants chefs d'entreprise et des mécènes internationaux. Les membres sont originaires des États-Unis, de France, du Royaume Uni, d'Australie, de Chine, de Malaisie, du Mexique et de Suisse.

Ils bénéficient de nombreux avantages en contrepartie de leur adhésion (20 000 € par an) dont un accès privilégié aux collections, en relation étroite avec les conservateurs du musée du Louvre et des voyages de prestige à Paris et à l'étranger. Dernièrement, les membres du Cercle se sont rendus au Brésil, à Madrid, à Munich, à Hong Kong et en Suisse.

Au cours des huit dernières années, le Cercle International est devenu une source de financement importante pour le musée du Louvre. Le premier don a permis de soutenir le film *Visage* de Tsai Ming Liang, cinéaste taïwanais, spécialement commandé par le Louvre et tourné sur place avec de prestigieux acteurs, tels Jeanne Moreau, Fanny Ardant et Kang-Sheng Lee. Depuis 2010, il a contribué à de nombreux projets : la restauration de l'exceptionnelle mosaïque de Qabr Hiram, désormais exposée dans les nouvelles salles consacrées à l'Orient méditerranéen dans l'Empire romain; la publication de l'ouvrage *Les Arts de l'Islam au musée du Louvre* paru en français et en anglais à l'occasion de l'ouverture des nouvelles salles dédiées aux arts de l'Islam ; la restauration d'un porche d'époque mamlouk, également présenté au sein des arts de l'Islam et la présentation exceptionnelle au Louvre de la mosaïque de Lod, *D'Entre terre et mer : l'extraordinaire bestiaire de la mosaïque romaine de Lod*.

En 2013, le Cercle International fut le mécène de l'exposition *De l'Allemagne. 1800-1939. De Friedrich à Beckmann*, puis en 2014 de l'exposition *Le Maroc médiéval : Un empire de l'Afrique à l'Espagne*. L'année dernière, le Cercle a apporté son soutien à l'exposition *Une brève histoire de l'avenir*.

Cette année, le Cercle International est heureux de participer à l'exposition *Hubert Robert*.