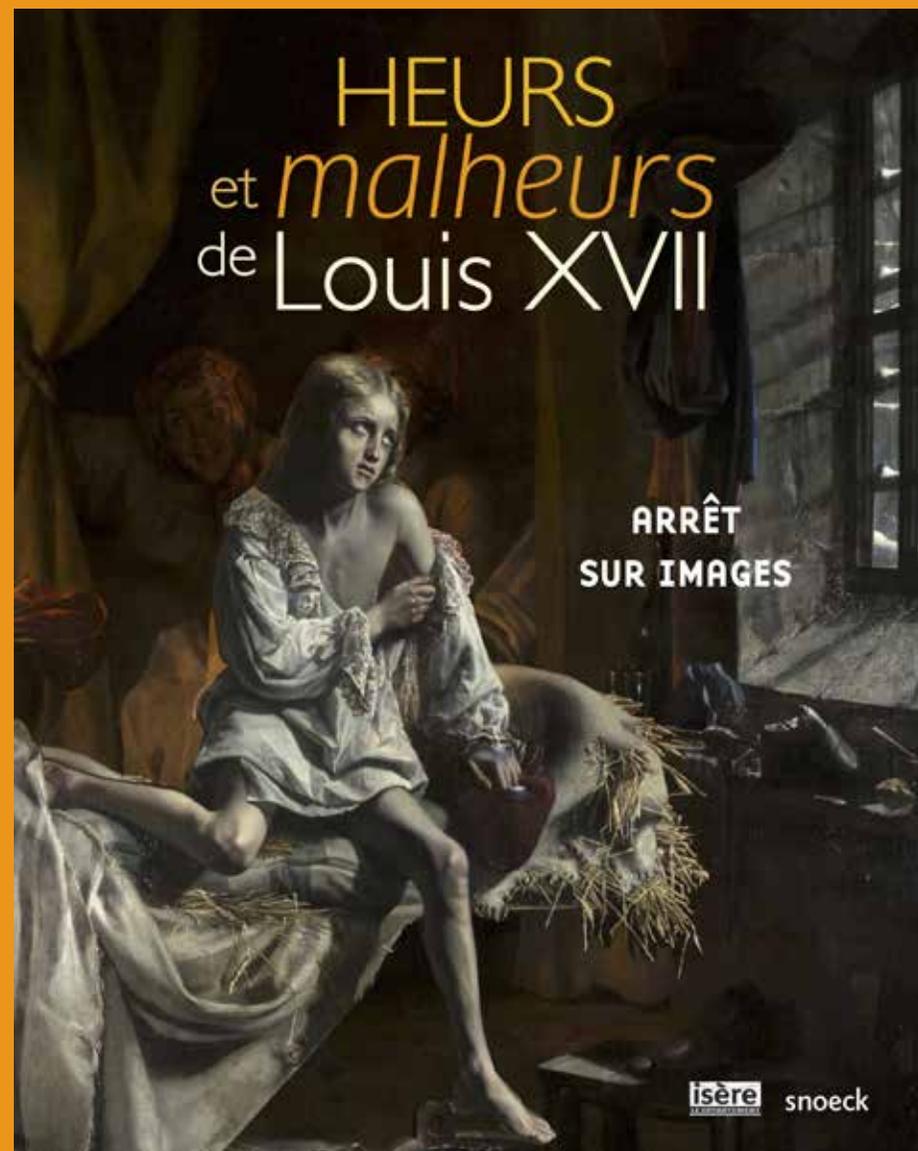


HEURS ET MALHEURS DE LOUIS XVII

ARRÊT SUR IMAGES



D'une collection ex situ à un musée de site : 1716 - 2017

Après trois siècles de recherches, le site archéologique représente désormais 1/7^e de la surface de la commune. Il s'impose au visiteur *in situ*. Pourtant, nous verrons comment la présence même des vestiges ne suffit pas à l'appréhension du contexte archéologique. Il s'agit à travers l'exemple bavaisien d'interroger le rôle d'un musée de site comme outil « révélateur » du contexte archéologique originel d'objets trop souvent considérés comme de simples spécimens d'une Antiquité romaine imaginée.

Prenons comme point de départ la publication d'un chapitre consacré aux antiquités de Bavay dans le tome II du *Recueil d'Antiquités* de Caylus en 1756¹ (fig. 1). A cette époque les vestiges de la ville romaine sont encore visibles à Bavay, ils sont décrits dans les chroniques et les ouvrages historiques depuis le xv^e siècle. Une vue de la ville représentant l'aspect de la muraille du Bas-Empire à l'époque moderne montre des vestiges très présents (fig. 2).

Si Caylus propose dans son introduction une description de la Bavay antique, à travers son statut et son réseau viaire qui lui sont spécifiques, il ne va pas jusqu'à une présentation des vestiges encore visibles. Il propose des notices d'objets sans s'attarder sur leur contexte de découverte. Comme le souligne Elisabeth Décultot dans le catalogue de l'exposition « Musée de papier »², il ne donne qu'une vision fragmentaire de l'objet et a fortiori du site où il a été découvert. Il reste dans une certaine objectivité, il n'a pas les éléments pour en dire plus sur ce site qu'il n'a jamais vu. Ainsi, si Caylus s'attarde sur la description d'une inscription, il reste très prudent quant à la formulation d'une hypothèse et s'en tient à des généralités sur cette partie de l'Empire. Il appuie la description de la ville sur les références bibliographiques et non pas sur les objets découverts.

Jean-Baptiste Lambiez (1741-1810 ?), antiquaire au rayonnement très local, malgré quelques moments de reconnaissance parisienne à la Commission des monuments, se montrera beaucoup moins réservé que



Fig. 1
Planche CXVIII, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines* t. II, 1756



Fig. 2
Vue cavalière de la ville de Bavay, Aquarelle, Archives de l'abbé Carlier conservées au Forum antique de Bavay, Dépôt du Musée de la Chartreuse de Douai, xviii^e s. ?

Caylus dans la manière de présenter sa ville dans l'Antiquité. Il pratique des fouilles afin de « la haute antiquité [redevient] les] témoins oculaires »³ (fig. 3-4). Pourtant, force est de constater, qu'il demeure plus embarrassé par les informations que peuvent lui apporter les fouilles. Les objets découverts lui apparaissent en contradiction, souvent chronologique, avec les théories qu'il développe sur Bavay. Il est un exemple tardif de ces auteurs, identifiés par Krzysztof Pomian, qui, confrontés à des contresens chronologiques tels entre la bibliographie ancienne et les objets découverts ne peuvent s'en tenir aux informations données par l'objet. Lambiez part dans des conjectures folles : dans un fragment de statue tenant une pomme, il voit un temple de Vénus. Il rêve la Bavay antique comme une nouvelle Troie, propageant les derniers oripeaux de la légende troyenne à travers ses nombreux ouvrages, notamment *La clef de l'histoire monumentaire*.

Jean-Baptiste Lambiez avait un projet de musée que nous connaissons grâce à un plan de 1790. En effet, malgré ses divagations, comme il l'exprime dans la Feuille dor⁴, journal rendant compte de ses découvertes, il avait compris l'intérêt de conserver sur place ce qu'il cite les « antiquités nationales pour épargner aux historiens des siècles futurs le regret d'avoir perdu les monuments nationaux » fin de citation. Toutefois, nous ne savons pas s'il y voyait plus qu'un outil de conservation. Ce musée ne verra pas le jour la collection et l'esprit de Jean-Baptiste Lambiez ayant été mis à mal par les ans. Nous ne connaissons pas avec exactitude l'année de sa disparition.

Deux autres acteurs bavaisiens auront beaucoup plus de succès dans cette entreprise de replacer les pièces découvertes à Bavay dans un référentiel intelligible de leur destination initiale. Le premier, l'abbé Carlier, contemporain

1. Caylus 1756
2. Décultot 2010
3. Lambiez 1792
4. Lambiez 1793

Images d'une royauté éphémère

HÉLÈNE BECQUET

16



Fig. 3. Antoine-Jean Gros (attribué à), *Portrait présumé du cordonnier Simon*, huile sur toile, v. 1794-1795, Troyes, musée des Beaux-Arts

amateurs sont ainsi invités à acquérir la suite de ce qui est en train de devenir un véritable feuilleton illustré. À Londres, le portraitiste d'origine italienne Domenico Pellegrini (1759-1840) a bien compris l'intérêt commercial du sujet et devient le dessinateur quasi officiel des malheurs de la famille royale. Il met en scène la séparation de façon extrêmement mélodramatique : Louis XVII est séparé sans ménagement de sa mère qu'il est train d'enlacer, par des officiers municipaux agissant avec la plus grande froideur. La composition est gravée à l'aquatinte par Schiavonetti (1765-1810) et éditée par Colnaghi en mars 1794, avant d'être plusieurs fois rééditée en Angleterre et en Hollande. En mars 1795, toujours à Londres, Mariano Bovi (1757-1813) grave une scène très agitée, dans laquelle Louis XVII est arraché des bras de Marie-Antoinette pour être directement remis à Simon, qui s'est agenouillé pour mieux tirer l'enfant à lui. La scène de séparation proposée par le peintre français Jean-Jacques Hauer (1751-1829) apparaît, quant à elle, beaucoup plus militante. C'est sous la réaction thermidorienne, au moment où les royalistes redressent la tête en France, qu'il peint en triptyque *Les Adieux de Louis XVI* (Paris, musée Carnavalet), *La Confession de Louis XVI* (Versailles, musée Lambinet) et *Louis XVII séparé de sa mère* [fig. 2]⁵. Dans cette dernière composition, au style maladroit et un peu naïf, Louis XVII, devenu roi, n'est plus un enfant. Rien à voir ici avec le petit garçon apeuré des graveurs londoniens. Le jeune prince, ferme et résolu, console ses proches, imitant le comportement de son père quelques mois auparavant. Le message politique est évident : Louis XVII, digne successeur de Louis XVI, est apte à régner sur la France.

La période 1794-1795 voit également naître la première iconographie du cordonnier Simon. Dans la gravure de Mariano Bovi (1757-1813), il apparaît sous les traits d'un ouvrier sans-culotte, conforme aux stéréotypes de l'iconographie thermidorienne, avec sa mine patibulaire, ses sabots, ses manches de chemise retroussés et son bonnet. À la même époque, Georges François Gabriel (1775-1836) l'insère dans sa galerie de portraits-charges de « terroristes de 93 » et dessine un personnage au physique peu avenant, avec les yeux écarquillés et la bouche ouverte, censés figurer sa bêtise (Paris, musée Carnavalet). Un portrait également peu flatteur, attribué à Antoine-Jean Gros, le montre coiffé d'une toque de fourrure, qui, avec le bonnet phrygien, constitue l'un des couvre-chefs habituels du personnage dans l'iconographie postérieure [fig. 3]. Enfin, un dessin attribué à Jean-Louis Prieur (1759-1795) et conservé à la Bibliothèque nationale le représente en train de battre son jeune prisonnier. Quasiment tous les éléments iconographiques de la légende noire du géolier de Louis XVII sont d'ores et déjà ici réunis.

5. Voir la contribution de Jean-Marie Brusson dans PARIS 1993, p. 125-142.

17

Avant 1789, la monarchie des Bourbons a ceci de singulier qu'à l'exception du premier et du dernier de la lignée, Henri IV et Louis XVI, tous les souverains ont accédé au trône alors qu'ils étaient encore enfants. Louis XIII est monté sur le trône à neuf ans, Louis XIV à cinq ans, Louis XV au même âge. C'est dire si la figure du roi enfant est commune chez les Bourbons. Du point de vue juridique, ces enfants sont rois dès la mort de leur père : la succession est immédiate, selon l'adage « Le mort saisit le vif. » Dans les portraits officiels, tout jeunes qu'ils soient, les rois de France sont représentés avec les insignes du pouvoir royal, pouvoir qu'ils détiennent dans sa plénitude à défaut de pouvoir l'exercer compte tenu de leur jeune âge. Ainsi, les différents portraits de Louis XIII, signés de Frans Pourbus le Jeune (v. 1569-1622), le représentent déjà comme un jeune homme paré des attributs du pouvoir (*Louis XIII en costume de deuil*, 1611, Florence, palais Pitti ; *Portrait de Louis XIII*, 1616, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle). Un nouveau type de portrait apparaît avec Louis XIV, qui, mieux que tout autre, montre l'enfant dans toute sa puissance royale, en le figurant revêtu du « costume de sacre »¹. Dès 1643, Louis XIV est représenté assis sur le trône avec son frère, portant un semblant de manteau de sacre dans un portrait de la marquise de Lansac (*Françoise de Souvré, marquise de Lansac, Louis XIV et Philippe de France*, huile sur toile, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon). Mais ce sont les deux portraits successifs d'Henri Testelin (1616-1695), qui appliquent au jeune roi, âgé d'une dizaine d'années, les conventions du portrait du roi en costume de sacre (Henri Testelin, *Louis XIV âgé de 10 ans*, huile sur toile, 1648, et *Louis XIV âgé d'une dizaine d'années*, huile sur toile, s. d., v. 1650, dans les deux cas Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon [fig. 1]). L'un d'eux fait du jeune roi un protecteur des arts, tandis que l'autre le montre en pied, un bâton de commandement à la main.

Il en va de même pour son arrière-petit-fils, portraituré par Hyacinthe Rigaud (1659-1743) en 1715, dès son avènement, assis sur le trône à la manière de son prédécesseur au même âge [fig. 2]. Rigaud crée un deuxième type qui reprend le manteau royal et la couronne, mais y ajoute l'armure, pour faire du jeune roi un roi de guerre (huile sur toile, v. 1715, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon). Enfin, dans une troisième version, il représente le jeune roi debout, en costume de sacre (huile sur toile, 1721, Madrid, Palacio Real). En 1719, Jean Ranc (1674-1735), ami et élève du précédent, peint une variation sur le thème du tableau de 1715, représentant un Louis XV un peu plus âgé et d'allure plus mature (*Louis XV, roi de France*, huile sur toile, 1719, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon). L'introduction de ce thème du sacre dans la représentation provient très vraisemblablement du fait que ces deux rois ont été sacrés tardivement. Alors que Louis XIII l'est en 1610, dès la mort de son père, Louis XIV, roi depuis 1643, ne l'est qu'en 1654 et Louis XV, monté sur le trône en 1715, qu'en 1722. Il y a en quelque sorte substitution d'une image du sacre à la réalité de celui-ci². L'iconographie représentant le jeune monarque dans tout l'apparat

1. PINOTEAU 2003 ; PINOTEAU 2007.
2. MARIN 1981.

Pierre-Louis Deseine (1749-1822), exécutée en 1790 [fig. 5]. Elle sera remplacée par une version en marbre en 1817. Encore Dauphin, il porte un vêtement d'enfant à grand col rond, mais il est clairement identifiable par le cordon bleu et la plaque de l'ordre du Saint-Esprit¹⁰. C'était, à vrai dire, la seule image vraiment officielle qui existait de « l'enfant du Temple ». On a voulu lui substituer un buste en marbre commandé par le ministère de l'Intérieur à Achille Valois (1785-1862), sculpteur de la Dauphine, sœur de Louis XVII. Pour l'occasion, Valois invente une image royale complètement nouvelle. Louis XVII est bien représenté avec le manteau royal, mais celui-ci est pris sous les chaînes qui lui enserrant le buste [fig. 6]. Nous sommes là dans une représentation à la fois doloriste et royale, qui résume assez bien ce que peut être l'idéologie monarchiste

Fig. 6. Achille Valois, *Louis XVII*, marbre, 1827, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon



10. ECKARD 1818, p. 313; LAPPARENT 2012, p. 312 et 317.



Fig. 7. Antoine-Jean Gros, *Apothéose de sainte Geneviève*, fresque de la coupole du Panthéon, 1824, détail avec, en haut, entre ses parents, Louis XVII couronné

de la période. Le buste n'est cependant pas exposé à la Chambre des députés et reste chez le sculpteur qui le regardait manifestement comme inachevé¹¹.

La troisième image officielle produite par la Restauration est celle qui figure sur la coupole du Panthéon, redevenu église Sainte-Geneviève. En 1821, Louis XVIII rend l'église au culte et fait achever par le baron Gros (1771-1835) les peintures de la coupole. Celles-ci, initialement prévues pour Napoléon I^{er}, illustrent la continuité dynastique de la monarchie française. Louis XVIII s'y fait représenter aux côtés de la duchesse d'Angoulême, sœur de Louis XVII, avec à ses pieds le duc de Bordeaux, héritier du trône. Au-dessus les surplombent Marie-Antoinette, Louis XVI et le jeune Louis XVII. Ce dernier est peint de profil et couronné d'une manière qui rappelle la gravure de

11. *La Revue des Arts*, 6^e année, t. II, juin 1956, p. 110-111.