Les saisies d'œuvres d'art durant le Triennio révolutionnaire : réactions française et italienne

Marie-Alix Laporte

▶ **To cite this version:**

Marie-Alix Laporte. Les saisies d'œuvres d'art durant le Triennio révolutionnaire : réactions française et italienne. Histoire. 2008. dumas-00297319

HAL Id: dumas-00297319

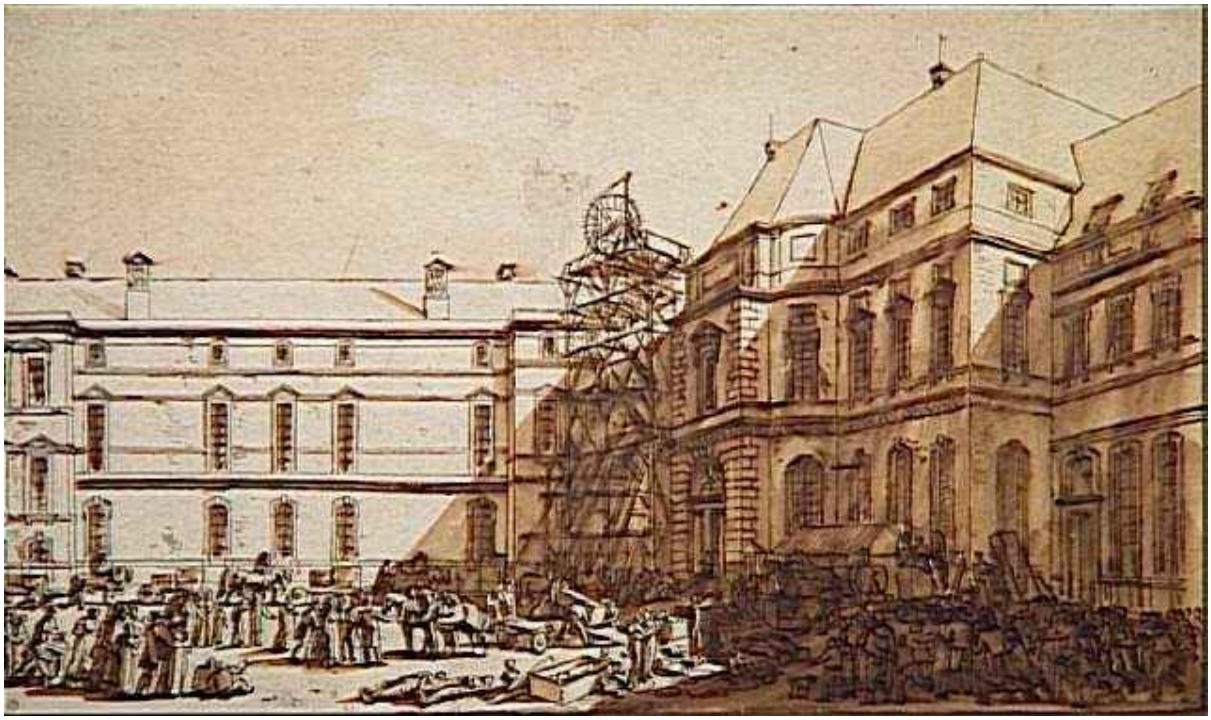
https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00297319

Submitted on 15 Jul 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les saisies d'œuvres d'art durant le Triennio révolutionnaire : réactions française et italienne.



Arrivée des oeuvres dans la cour du Louvre.

Jacques François Joseph Swebach, musée du Louvre. Fonds de dessins et miniatures. RF 60.61. Technique : plume, encre brune, lavis brun

Présenté par Marie-Alix Laporte

Sous la direction de M. Gilles Bertrand, maître de conférence
à
l'université Pierre Mendès-France

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »
Mention : Histoire et Histoire de l'art
Spécialité : Histoire des relations et échanges culturels internationaux (R), parcours MIFI

Année universitaire 2007-2008

Remerciements

Je tiens spécialement à remercier mon directeur de recherches, M. Gilles Bertrand, qui m'a soutenu durant cette année malgré mes inquiétudes et mes doutes. Je le remercie aussi pour sa disponibilité. Ma reconnaissance va également aux professeurs qui nous ont sans cesse encouragés, Madame Ghermani, Madame Coulomb, Madame Florine Vital Durand. Je voudrais aussi exprimer ma gratitude aux bibliothécaires du musée de Vizille qui m'ont donné de précieux conseils et procuré un cadre de travail idéal.

Toutes mes pensées vont vers ma famille. Je la remercie pour son soutien constant et sa relecture précieuse.
Enfin je remercie mes amis, Lysanne qui a réussi à boire mon café, Louise, Camille, Xavier et Marco.

SOMMAIRE

Introduction p.5

Partie 1 : Les Français et le discours sur les œuvres d'art ..... p. 10

- 1.1. Une rhétorique née des idéaux révolutionnaires ..... p. 10
  - 1.1.1 Le patrimoine : une notion encore embryonnaire ..... p. 11
- 1.2. Discours : Annexion du patrimoine de l'histoire à celui de la liberté ..... p. 15
  - 1.2.1. Belgique (théâtre des répétitions) ..... p. 15
  - 1.2.2. Italie ..... p. 23

Partie 2 : Réactions des Français face à la pratique du discours ..... p. 30

- 2.1. La polémique suscitée en France par les spoliations ..... p. 30
  - 2.1.1. Quatremère de Quincy « lettres à Miranda » ..... p. 30
  - 2.1.2. Un débat stimulant relayé par la presse française et les intellectuels européens ..... p. 36
- 2.2. Monge sur le sol italien ..... p. 43
  - 2.2.1. Un parfait représentant de la « furia francese » ..... p. 43
  - 2.2.2. Sa mission controversée en France ..... p. 46

Partie 3 : Expressions des réactions italiennes ..... p. 52

- 3.1. Une réaction par l'image ..... p. 52
  - 3.1.1. Le pouvoir de l'illustration ..... p. 52
    Différentes représentations ..... p. 52
    La caricature : une nouvelle modalité de combat politique ..... p. 54
  - 3.1.2. La caricature : une arme pour dénoncer les spoliations ..... p. 56

- 3.2. Une réaction littéraire et politique face aux saisies ..... p. 70
  - 3.2.1. La situation littéraire et politique dans l'Italie du triennio p.70
  - 3.2.2. Vittorio Barzoni ..... p. 72
    - sa biographie ..... p. 72
    - son parcours littéraire ..... p. 73
    - ses écrits : ..... p. 76
      I Romani nella Grecia ..... p. 76
      Rivoluzioni della Repubblica di Venezia ..... p. 83

Conclusions ..... p. 90

Table des Annexes ..... p. 94

Table des illustrations ..... p. 126

Sources ..... p. 127

Bibliographie ..... p. 129

Introduction

L'histoire des spoliations, telle qu'on la connaît depuis les premières civilisations a impliqué un déplacement d'œuvres au gré des enjeux politiques et culturels. Ce phénomène est né quand les sociétés ont associé le pouvoir et l'art (esthétisme, propagande…).

La France de la période révolutionnaire va faire la jonction entre le pouvoir et l'art sans toutefois utiliser ce dernier en tant qu'outil de propagande formel. L'art, chargé de vertus civiles capables d'exalter la nation française et de fortifier le sentiment national sera un vecteur de progrès du citoyen et d'émulation.

« En France, la Révolution associe directement la liberté citoyenne aux « productions du génie », entraînant rapidement l'Europe entière dans la grande effervescence muséographique, qui se traduit souvent par un déplacement des œuvres d'art hors de leur patrie d'origine »[1]. Or à la même époque, les historiens d'art et des protagonistes de portée européenne commencent à insister sur la nécessité de comprendre le contexte d'origine pour saisir le sens profond de l'œuvre. L'histoire du patrimoine européen de l'art, résulte d'une recherche identitaire et d'une anxiété vis-à-vis du passé.

C'est aussi la conséquence d'une nécessité de contrôler les productions artistiques. La notion de patrimoine en Occident est chargée d'une attente de préparation de l'avenir. De ce fait, le gouvernement révolutionnaire va s'attacher à créer un langage officiel, afin de prouver le bien-fondé des opérations de confiscations en insistant sur la légitimité du déplacement d'œuvres, permis par les victoires militaires.

De plus, l'émulation que suscite un monument va être mise en avant au détriment de son appréciation savante, de la compréhension de son contexte et du respect de son histoire.

Avec la phase de l'iconoclasme et du vandalisme associée à une liberté destructrice ainsi qu'à un acte politique, la France va être confrontée à la difficulté de gérer l'héritage du passé, lié à l'Ancien Régime, tout en voulant régénérer la société et préparer le futur, notamment par le biais de l'art.

La campagne d'Italie menée par Napoléon Bonaparte va être le théâtre d'une spoliation organisée. Ce pays sera la victime d'une annexion territoriale et culturelle légalement justifiée par le biais de traités de paix ayant pour but de ramener les chefs- d'œuvres en France. Cette volonté ne prendra pas en compte le traumatisme que constituent de tels actes auprès d'un peuple qui attache une grande importance à son histoire artistique et culturelle. En effet, l'Italie a été l'un des premiers pays européens à organiser des collections privées dans des

[1]Xavier Perrot, *De la restitution des biens culturels au XIX^e^ et XX^e^ siècle : vers une autonomie juridique*, Université de Limoges, Thèse en histoire du droit présentée et soutenue le 7 décembre 2005.

lieux publics. Le peuple y sera admis bien avant la Révolution. Les exemples sont saisissants à Rome, où les Papes comprirent très tôt l'intérêt d'ouvrir leurs collections au public en créant les premiers musées européens tels que le Musée Capitolino ou Pio Clementino ou encore à Florence avec la Galerie des Offices.

Cet attachement au patrimoine est visible à Venise où Domenico Grimani donna sa collection à la municipalité de la Sérénissime à la seule condition que le peuple puisse y avoir accès. Ce type de collection fait partie du modèle *évergétique*[2].

Une véritable culture du musée s'est alors développée à partir de la seconde moitié du XVIII^{e} siècle alimentant ainsi la politique d'encouragement des arts ou *émulation* et devenant la propriété culturelle d'un « nouveau citoyen ». Le musée pourrait, selon le souhait de la Révolution, être un geste d'ouverture démocratique qui incarne les idéaux de jouissance de richesses nationales et étrangères. C'est la conquête de nouveaux droits. La volonté de démocratiser l'institution muséale en France se fonde sur l'exemple italien comme le prouve une déclaration extraite du bulletin des deux conseils: « il faut mettre la science à la portée des plus petites bourses et c'est ce qui se pratique avec succès dans les musées d'Italie, auxquels le peuple, à ce moyen, s'est habitué à prendre plus d'intérêt que le nôtre n'a pu jusqu'ici le faire »[3].

Le thème de ma recherche sur la réaction de la population italienne face aux spoliations se place au cœur d'un courant qui, depuis le bicentenaire de la révolution, a vu fleurir les études sur le sujet[4]. D'importantes recherches sur les déprédations napoléoniennes ont été éditées et une grande exposition sur Dominique Vivant Denon a été organisée.

De plus le fond documentaire, depuis quelques années, s'est enrichi de recherches régionales italiennes sur l'Ombrie, Urbino, l'Emilia-Romagna et les Etats Pontificaux[5].

---

[2]Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris -Venise : 16ème-18ème siècle, Paris, Gallimard, 1987. Evergétique doit être compris dans le sens où un homme donne sa collection à une municipalité dans le but d'en faire profiter le peuple.

[3]Dominique Poulot, *Musée, Nation, Patrimoine, 1789-1815*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des histoires, 1997. p. 226.

[4]*Les colloques du Bicentenaire: répertoire des rencontres scientifiques nationales et* internationales / présenté par Michel Vovelle ; avec la collaboration de Danielle Le Monnier. - Paris : La Découverte : Institut d'histoire de la Révolution française : Société des études robespierristes, 1991. Sur le déplaçement d'œuvres en particulier voir : Atti del convegno di Tolentino, 18-21 settembre 1997, *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, pubblicazioni degli Archivi di Stato, 2000. ainsi que : *Patrimoine, temps, espace, patrimoine en place, patrimoine déplacé*, Actes des *Entretiens du Patrimoine*, Paris, 22-24 janvier 1996, F. Furet éd., Paris, Fayard, 1997.

[5]Galassi Cristina, *Il tesoro perduto. Le requisizioni napoleoniche a Perugia e la fortuna della scuola umbra in Francia tra 1797 e 1815*, Pérouse, Volumnia, 2004 ; Costanzi Costanza (ed.), *Le Marche disperse. Repertorio di opere d'arte dalle Marche al mondo*, Cinisello Balsamo, Silvano Editoriale, 2005 ; Daniela Camurri, *Una*

Les études se sont concentrées sur une région en particulier se reliant à la veine de la micro-histoire. Les titres des ouvrages dédiés à ces régions ou à ces localités sont chargés d'un caractère dramatique, voire tragique: *Una città senza diffese*, ou *Le Marche disperse*. Cette caractéristique prouve que le souvenir de cette époque et de cette perte est douloureux et vivace pour les historiens italiens de l'art[6].

Les bouleversements politiques et sociaux et la transformation de la conception de l'héritage culturel ont provoqués des déplacements d'œuvres d'art[7] alimentant ainsi un marché spécifique. De grands colloques sur ce thème ont été organisés par le Getty Institute en 2003 et 2004.Ces mouvements de déplacements et de redistributions vont aboutir à la constitution des principales collections publiques d'Europe.

Je me suis d'abord intéressée aux causes du dépouillement massif vécu par les Italiens. Les spoliations en Italie doivent être rapprochées de l'idéologie mise en place dès 1791. Le discours du pouvoir va se mêler à celui des artistes créant un véritable « dogme » : celui de la France patrie de la liberté, seule digne d'abriter les chefs-d'œuvre du génie humain.

Dans un premier temps, j'ai consulté des sources relatant la conception idéologique du patrimoine et la construction de l'idéologie de la patrie de la liberté. *L'instruction de l'an II* et *Quelques idées sur les arts* de Boissy d'Anglas contiennent les fondements doctrinaux de l'époque qui sont la conséquence d'un regard nouveau posé sur la culture. Ces sources se trouvent sur Gallica en version numérisée. La bibliothèque sur la Révolution Française de Vizille contient aussi des sources relatives à ce dogme comme *Le Journal de la société républicaine des arts.*

Ensuite, il a été nécessaire pour ma démarche de me rendre compte des théories adoptées durant la période des campagnes de Belgique et d'Italie contre la doctrine du

---

città senza difese in *Per diritto di conquista: Napoleone e la spoliazione dei Monti di Pietà di Bologna e Ravenna*, a cura di A. Varni, Bologna, Il Mulino, 1996 ; Daniela Camurri, *L'arte perduta. Le requisizioni di opere d'arte a Bologna in età napoleonica. 1796-1815.*Bologna, Minerva, 2003. Remarquez pour chacun des ouvrages, le caractère dramatique et pathétique des titres.

[6]Ciliento Bruno (ed.), *Napoleone e il Piemonte. Capolavori ritrovati*, cat.expo., Albe, Fondazione Ferrero, 2005-06, Savigliano, l'Artistica Editrice, 2005. Ce catalogue retrace le parcours de la création de cette exposition grâce à l'action régionale de Lodovico Costa qui a tout fait pour que les œuvres soient restituées Voir annexe 11 p.105

[7]Roberta Panzanelli, Monica Preti-Hamard, dir., *La circulation des oeuvres d'art : 1789-1848*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll., Art et Société ; Paris, Institut national d'histoire de l'art; [Los Angeles], Getty Research Institute, [2007], actes du Colloque international « Redistributions : Révolution, politique, guerre et déplacement de l'art, 1789-1848 », Paris, Institut national d'histoire de l'art, 9-11 décembre 2004, organisé par l'Institut national d'histoire de l'art et le Getty research Institute. Etude des effets des mutations et des conflits armés sur l'économie de l'art, les institutions culturelles et le goût en France, en Europe et en Amérique à partir de la Révolution française et au début du XIXe siècle. L'ouvrage montre comment la Révolution a transformé la relation à l'art par la mise en circulation rapide de nombreuses oeuvres et par la constitution de l'idée de patrimoine. Voir aussi : Monica Preti Hamard et Philippe Sénéchal, dir., *Collections et Marché de l'art en France 1789-1848.* Actes du colloque, Paris, INHA, Institut national d'histoire de l'art, 4-6 décembre 2003, Rennes : Presses universitaires de Rennes : Institut national d'histoire de l'art, 2005.

rapatriement. La lecture de l'ouvrage de Quatremère de Quincy, réédité par Edouard Pommier, a été le point de départ de mon questionnement puisque celui-ci traite du préjudice lié au déplacement.

Gallica et *google books* m'ont permis de lire les œuvres de Pierre-Louis Roederer s'opposant à ce dépouillement. Ces personnages sont tout à fait significatifs de ce refus de faire de Paris le centre des arts au détriment de l'appréciation de l'œuvre dans son contexte. C'est à ce titre qu'il est intéressant pour mon sujet de recherche de trouver un équivalent italien qui aurait dénoncé de tels actes.

La dépossession d'une « mémoire artistique » peut entraîner une perte de l'identité culturelle. Mon travail consistera à rechercher les personnalités marquantes qui prirent part au débat. La bibliothèque universitaire de Grenoble contient le recueil des « actes du Directoire exécutif » dans lesquels on peut lire les instructions concernant les œuvres.

La *Correspondance* de Gaspard Monge m'a permis de saisir dans quel état d'esprit ce commissaire arrive en Italie, méprisant et convaincu du bien-fondé de sa mission. Ensuite, la lecture d'écrits de militaires (Carrier, Courier, Desaix) témoigne de leur prise de conscience du dépouillement artistique de l'Italie.

Puis, m'intéressant à une réaction populaire, j'ai recherché des caricatures témoignant de ces spoliations. Le Musée civique de Rome et la *Raccolta* d'Achille Bertarelli m'ont fourni de très beaux exemplaires de ce ressentiment et de cette hostilité vis-à-vis des commissaires.

La lecture de l'ouvrage de Vittorio Barzoni, *I Romani nella Grecia*, réédité par Giovanni Brancaccio, m'a offert un exemple de résistance italienne face aux principes républicains ainsi qu'à la spoliation du pays.

Face à cette spoliation organisée de façon massive et méthodique, il est intéressant d'explorer l'attitude des Italiens.

Ont-ils été condamnés au silence ? Furent-ils au courant de ces saisies qui niaient leur héritage culturel ? Eurent-ils un mouvement de rejet, ou au contraire un sentiment d'indifférence ? La conduite de la France a-t-elle créé un sentiment anti-français ?

Dans un premier temps, je vais m'attacher à comprendre la notion de patrimoine héritée de la Révolution Française. Je vais ensuite étudier comment cette conception idéologique a permis le rapatriement d'œuvres de Belgique et d'Italie.

Ma deuxième partie sera consacrée à la polémique déclenchée par des intellectuels français qui voulaient préserver un héritage européen commun. Nous analyserons ensuite un

personnage significatif, Gaspard Monge, dont l'engagement républicain entre en opposition avec cette polémique.

Pour finir, j'analyserai une réaction en image, la caricature, et une réaction littéraire, déclenchées en partie par l'attitude des commissaires en Italie. Ces dénonciations finiront par faire apparaître dès lors une nouvelle conscience patrimoniale.

Partie 1 : Les Français et le discours sur les œuvres d'art

1.1. Une rhétorique née des idéaux révolutionnaires

Afin de saisir à quel point la campagne napoléonienne a constitué un bouleversement traumatisant dans le paysage artistique italien au cours du Triennio (1796-1799), il faut revenir quelques années en arrière, juste après 1789 et comprendre les différents enjeux nés de cette période charnière en France, dans un contexte de redéfinition du passé. La Révolution veut régénérer l'homme, la société, la nation ; l'art va être l'un des vecteurs privilégiés sur lequel la volonté de réforme va s'appuyer. L'art, porteur des signes de l'esclavage et de la tyrannie va dans un premier temps être la victime des iconoclastes et des vandales dénoncés par l'Abbé Grégoire, qui sera l'inventeur de la formule « vandalisme »[8].

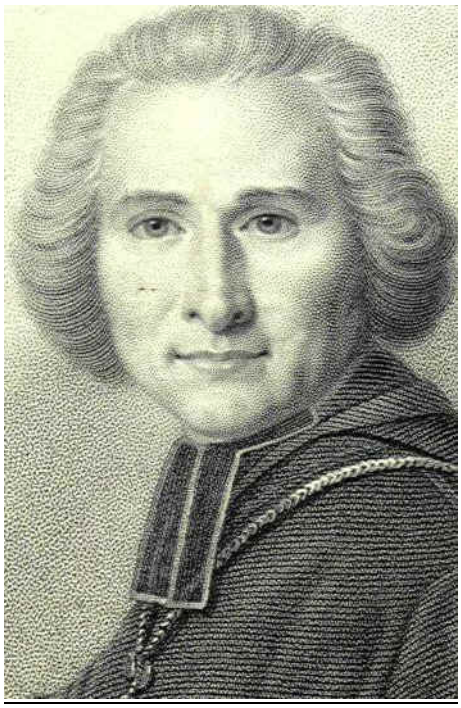


Figure 2 : Portrait de l'abbé Grégoire

[8]Pour une vision complète du vandalisme voir : Louis Réau, *Histoire du vandalisme: les monuments détruits de l'art français*, Edition augmentée / par Michel Fleury et Guy-Michel Leproux. - Paris : R. Laffont, 1994.

1.1.1. Le patrimoine : une notion encore embryonnaire

La Révolution va constituer une rupture politique mais aussi iconographique (symboles, emblèmes, statues, monuments etc.). Afin d'éduquer le peuple, la France va subir un « remaniement radical de l'imagerie politique »[9].

Les hommes politiques de la Convention vont développer une rhétorique qui va devenir une doctrine, un dogme de la destination de l'art et de la légitimité de la France à être le centre européen et centralisateur des œuvres, dans le nouveau Muséum Central des Arts. Ce dernier, à vocation universelle[10], sert à faire progresser l'art et les citoyens. La gestion du patrimoine va en ce sens chercher à recréer une mémoire collective en niant l'héritage historique de la France.

C'est de cette volonté que va naître le 20 octobre 1792 la Commission des Monuments. L'héritage culturel est un enjeu du gouvernement. Pour preuve la pétition lue devant la Convention Nationale lors du transport du trésor de la Franciade le 12 novembre 1793 confirme qu'il faut « débarrasser les oeuvres et les objets de leur valeur d'origine afin de mettre en évidence leur utilité pour la régénération en cours ».

Les oeuvres ainsi dénaturées vont avoir de nouveaux usages, par exemple, être un instrument de l'émulation ou montrer au peuple les signes de l'esclavage qu'il faut détester. Les monuments « négatifs » ou « aristocrates » conservés, le seront au titre d'une pédagogie qui vise à montrer au citoyen un « simulacre d'horreur »[11].

Cette attitude à l'égard de notre histoire va susciter un débat puisque Volney est défavorable à l'idée d'exposer ces monuments aux yeux de tous. Selon lui, le maintient de la vertu repose sur l'éradication du vice.

L'abbé Grégoire est contre cet avis : il évoque la nécessité de maintenir comme « balises morales » le souvenir des « idées fausses » et des « systèmes absurdes ». Condorcet partage cette idée puisqu'il condamne « le préjugé qui rejetterait avec orgueil les leçons de l'expérience ». L'histoire va en quelque sorte être réinventée et réadaptée aux besoins du moment.

La fin du XVIII[e] en France marque la naissance du musée public qui va devenir le symbole patriotique d'une bonne administration ainsi qu'un espace public de savoir. Le musée est donc chargé de beaucoup d'attentes et d'espoirs, puisqu'il a pour ambition de laisser un souvenir à la postérité. Il est nécessaire pour les hommes de l'époque d'en contrôler le contenu

[9]Annie Jourdan, *Les monuments de la Révolution 1770-1804. Une histoire de représentations*, Paris, Champion, 1997.

[10]Édouard Pommier, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991.

[11]Dominique Poulot, op.cit, p. 128.

pour léguer un héritage réfléchi. Le musée républicain pourrait être l'incarnation d'un dessein d'éducation universelle qui permettrait de former le sens civique du citoyen.
Rebaptiser le Louvre la « Galerie de la Liberté » est un exemple de cette résolution de gérer le passé et l'avenir tout en voulant préserver les acquis du présent. Le musée est porteur d'un engagement patriotique qui doit bâtir un avenir radieux et rendre le citoyen vertueux. Dominique Poulot résume bien cette conception en affirmant: « le patrimoine à forger est ce qui du passé répare l'ignorance pour mieux fonder à l'avenir une mémoire nouvelle, vertueuse et éclairée ».

On comprend mieux que la Révolution ait voulu donner un nouveau sens aux oeuvres puisque celles-ci sont chargées d'histoire et de souvenirs.[12]
L'antiquaire Emeric-David disait : « les monuments des Grecs rappelaient au peuple son histoire ». Etant les dépositaires des marques de la féodalité et de la soumission, les monuments français sont imprégnés d'un passé lourd à supporter. Les épisodes de vandalisme et d'iconoclasme doivent être compris sous l'angle d'une sorte de nettoyage du souvenir afin d'effacer une période de l'histoire de France qui méprisa le peuple pour défendre des intérêts particuliers et des privilèges.

Les iconoclastes et les vandales se livreront à des exactions encouragées par la foule et par le délire collectif. A l'inverse, les commissaires composés de savants et d'artistes vont procéder à une sorte d'examen réfléchi, en se soumettant à une « mise en conformité du paysage urbain ». La destruction peut être envisagée comme une sorte d'exorcisme, de purge pour soulager le poids de l'Ancien Régime. Les souffrances subies dans le passé vont être vengées par la force populaire, qui de ce fait prend en main son destin et détruit les signes de sa soumission.

Le débat déclenché après 1789 sur les monuments peut être résumé par une idée émise par les libéraux français afin de contrer les attaques de Burke[13]. Selon eux, la quête des références au sein du passé leur est impossible, ce dernier a toujours été privé de libertés[14]. L'ouverture du musée peut être considérée comme un acte politique. Un Louvre centralisateur et autoritaire permet de faire accéder le peuple aux collections des Princes et des Rois, autrefois enfouies et inaccessibles. On retrouvera ce thème de l'enfouissement dans la rhétorique déployée au service de cette appropriation. Les confiscations révolutionnaires en France puis à l'étranger vont donner une nouvelle physionomie à l'entreprise muséale qui aura

[12]André Chastel, « la notion de Patrimoine », dans *Les lieux de mémoire*, sous la direction de Pierre Nora, t. I, Paris, Gallimard, 1997, pp. 1433-1469.

[13]Pour des approfondissements sur Edmund Burke voir : Yves Chiron, *Edmund Burke et la* Révolution française, Paris, Téqui, 1987 ou encore Jacques Godechot, *La contre-révolution, doctrine et action : 1789-1804*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, dont un chapitre est consacré à Edmund Burke et jacques Mallet du Pan.

[14]Dominique Poulot, op. cit. p. 76.

pour volonté de se fonder désormais sur une jouissance démocratique et fraternelle des oeuvres d'art.

Le vandalisme qui a émergé de la période post-révolutionnaire va être contenu par l'impératif de conservation qui se fait jour pour devenir le symbole d'une bonne administration. La découverte du vandalisme va apporter à Paris, en décalage net avec la province, de nouvelles résolutions conservatrices, et qui vont produire deux types de discours, l'un judiciaire et l'autre politique. La Révolution et la culture politique de l'époque ne voulant pas être associées à la « barbarie » vont tenter de se réhabiliter. L'abbé Grégoire dira que la « Révolution se moralise ». Ce sera l'époque où le vandale va être stigmatisé.

Le système de références aux modèles se retrouve compromis si l'héritage culturel de la France est anéanti. Quel modèle pour les artistes va t'il rester? Comment réaliser concrètement cette volonté de régénération? Ce sont autant de questions auxquelles le gouvernement révolutionnaire va devoir faire face et qui vont trouver une première partie de réponse avec la création d'un « patrimoine alternatif ou supplémentaire »[15].

Avec cette période iconoclaste et ce tri des sujets à représenter, l'artiste va devoir se politiser en choisissant d'utiliser un style idéologiquement conforme aux idéaux révolutionnaires[16]. De plus, souligne Dominique Poulot, « pour que des chef-d'œuvres deviennent dignes de mémoire, il faut que leurs auteurs méritent eux-mêmes de passer à la postérité ».

Le monde de l'art étant soumis à des critères d'apprentissage se basant sur l'exemple de modèles, il est nécessaire aux artistes d'avoir sous les yeux des modèles et des matériaux appropriés. C'est sur cette voie de la référence aux modèles que va se développer une doctrine visant à s'approprier le patrimoine de l'Europe. Cet épisode va constituer un déracinement à grande échelle du paysage artistique et culturel de l'Italie au profit d'un « nouveau pouvoir absolu incarné par le musée »[17] et relève d'une « logique de l'appropriation »[18].

Pour résumer, l'appropriation, en cherchant à se revêtir d'un discours idéologique aura trois aspects : jouir des oeuvres exemplaires de tous les genres et de toutes les écoles, réparer les dégâts du vandalisme et donner une plus grande autorité aux institutions muséales tout en consolidant l'esprit public.

---

[15]Dominique Poulot, op. cit. p. 171. Je reprends le titre d'un paragraphe inventé par Dominique Poulot.

[16]cf. : caricature « le peintre d'histoire encouragé par le gouvernement ».citée par Daniela Gallo in Jean-Claude Bonnet (dir.) L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettre, Paris, Belin, 2004, p. 316.

[17]"più grande *déracinement* operato contro il « paesaggio globale » italiano e a vantaggio del nuovo potere assoluto rappresentato dal museo", citation d'Andrea Emiliani dans l'introduction de l'ouvrage de Daniela Camurri, *L'arte perduta. Le requisizioni di opere d'art a Bologna in età napoleonica 1796-1815.* Bologna, Minerva, 2003, p.10.

[18]Nous citons le titre du chapitre V de l'ouvrage de Dominique Poulot, *Musée, nation, Patrimoine*, op. cit., pp. 147-176.

L'histoire et la création auront désormais un siège commun qui sera le résultat d'une prépondérance politique et militaire française. Les créations artistiques ne peuvent trouver de raison d'être que dans un pays libre. Des hommes tels que Wicar, Boissy d' Anglas, l'Abbé Grégoire ou Barbier vont être les instigateurs de cette véritable politique culturelle d'appropriation. La théorie révolutionnaire va se faire réalité et entrer en action. En faisant oublier les épisodes de vandalisme, la liberté va se faire conquérante et non plus destructrice.

La Révolution a entraîné un mouvement de désacralisation et de réappropriation[19] qui est devenu un enjeu politique et a permis la naissance des musées. A ce sujet, Roberta Panzanelli parle de « patrimonialisation » du passé artistique. Les conflits armés et les mutations politiques ont eu des effets sur l'économie de l'art, le goût et les institutions culturelles. Le patrimoine devient un souci collectif. André Chastel résume la situation d'une phrase toujours d'actualité : « le patrimoine se reconnaît au fait que sa perte constitue un sacrifice et que sa conservation suppose des sacrifices »[20].

Figure 3 : Le peintre d'histoire encouragé par le gouvernement (BNF)

[19]Notion entrevue dans un article d'Olivier Christin extrait de la Revue d'histoire moderne et contemporaine, *Du culte chrétien au culte de l'art : la transformation du statut de l'image*. Le musée en donnant une nouvelle destination aux œuvres les désacralise et leur donne un nouveau sens dans un nouveau lieu.

[20]André Chastel, « La notion de patrimoine », dans, *Les lieux de mémoire*, Pierre Nora (ed.), Paris, I-III, 1997, pp. 1433-1469.

1.2. Discours: Annexion du patrimoine de l'histoire à celui de la liberté

1.2.1. Belgique (théâtre de répétitions)

L'année 1794 va être marquée par le début de la guerre en Belgique et par l'élaboration de la rhétorique. Cette doctrine peut être analysée en plusieurs thèmes récurrents qui deviendront de véritables lieux communs : le dernier domicile, l'occultation des œuvres « enfouies sous le poids du despotisme » et les tyrans indignes des productions créées pour la liberté[21].

La pensée esthétique de l'époque est dominée par le système de références aux modèles. La régénération de l'art, par la disposition des modèles grecs, est peut être une volonté réelle, mais ce discours en cache un autre. Celui-ci, idéologique, permet d'atténuer les attitudes critiques et masque l'avidité, la rapacité dont font preuve les gouvernements afin d'accumuler des chefs-d'œuvre.

Les artistes, les hommes politiques et les intellectuels vont s'attacher à faire de l'art grec l'héritage légitime de la France. Le discours des artistes qui se mêle à celui du pouvoir va constituer un dogme homogène et complet.

Wicar commencera par élaborer une doctrine qui se fondera initialement et seulement sur les débris de l'art grec. Avec les victoires en Belgique de Fleurus, la réalité militaire va permettre d'étendre la volonté de spoliation aux tableaux. Les artistes, non sans une certaine audace, vont inclure les œuvres de Rubens et autres peintres dans le patrimoine français, en affirmant que les artistes réclament la France comme dernier domicile afin d'échapper aux tyrans qui les oppressent et les cachent. Le lieu commun de l'archéologie et des richesses enfouies qu'il faut extraire au grand jour va être souvent utilisé dans la critique contre les royalistes ainsi que dans l'instruction de l'an II. En effet, les saisies opérées sur ordre de la Convention puis du Directoire vont faire l'objet d'une mise en parallèle avec l'activité de l'archéologue.

Le thème du rapatriement, notion inventée par Edouard Pommier, va aussi devenir un lieu commun et être utilisé par les pouvoirs en place pour justifier ce qu'appelle Jean-François Bazin un « viol culturel »[22].

---

[21]Chantal Georgel, L'histoire, *Le pillage des œuvres d'art*, n°124, 1989.

[22]Jean-François Bazin, « Les sciences, les arts et la guerre: la campagne d'Italie de Gaspard Monge (1796-1797) », in *Annales de Bourgogne*, t.66, janv-déc. 1994, fasc. I-III, pp. 81-97.

Il faut savoir qu'après les épisodes de vandalisme, le gouvernement va faire face à deux mouvements parallèles: la destruction et la conservation. Ces deux courants semblent contradictoires, pourtant ils font partie du projet de création d'un homme nouveau, qui ne peut plus trouver dans le passé de l'Ancien Régime des repères corrompus par les tyrans. Il faut se tourner vers le futur en se régénérant et se réappropriant l'héritage de la Grèce Antique, symbole de vertu et d'espoir, et recréer une mémoire collective. L'héritage culturel devient un enjeu du gouvernement qui doit mettre à disposition des artistes et du peuple, dans de nouveaux lieux appropriés (musées et bibliothèques), des ouvrages de l'art utiles à l'émulation et à la création artistique. La régénération est donc liée à la gestion de l'héritage artistique avec une forte composante idéologique pour devenir une sorte d'utopie qui permet de présager un avenir radieux.

Il devient primordial de s'approprier et de redéfinir l'héritage artistique. Le gouvernement révolutionnaire utilise la stratégie consistant à affirmer que le spectacle offert par le musée, réceptacle centralisateur des chef-d'œuvres, sert à rendre le citoyen meilleur. Le musée, suggère Dominique Poulot est un « instrument de l'opinion ».

Cette rhétorique mise en place pour justifier les saisies à l'étranger, trouve sa légitimation littéraire, politique, artistique et sociale, à travers les diverses prises de position suggérant que la mission de la France soit de libérer les oeuvres prises en otage. Ces saisies serviraient à faire oublier en France, les épisodes de vandalisme qui scandalisèrent une partie l'opinion publique.

Elles permettraient aussi de réhabiliter les Français en qualité de sauveurs d'oeuvres négligées par leurs propriétaires, de vengeurs d'artistes opprimés, excusant ainsi les conduites destructrices passées. La légitimité d'une entreprise de spoliation repose sur le fait qu'une telle pratique sert aux attentes de l'avenir. La Révolution cherche à apparaître vertueuse et utile en déployant un discours doctrinal dans lequel le citoyen, intégré dans le projet, en profitera.

C'est la première fois dans l'histoire du pillage d'œuvres d'art qu'un gouvernement légitime la spoliation en utilisant d'autres arguments que ceux habituels du droit de conquête que s'octroient généralement les vainqueurs d'une guerre. Tout ce montage convaincant vise à cacher la convoitise et une revendication purement matérielle, en s'imposant comme un dogme qui met à disposition des artistes, des modèles destinés à la régénération. Cette conception obéit à la pensée esthétique dominante de l'époque : la référence aux exemples classiques.

La théorie du rapatriement constitue une sorte de base idéologique d'une politique qui se développe dès 1791 grâce notamment à la formule prophétique et visionnaire d'Armand

Guy Kersaint[23] qui affirme la légitimité de la France à se présenter comme l'héritière de la Grèce et de Rome; « Que Paris devienne l'Athènes moderne et que la capitale des abus, peuplée d'une race d'homme régénérée par la liberté, devienne par vos soins la capitale des Arts ».

Mais c'est avec une allusion explicite du Marquis de la Villette, dans le *Magasin encyclopédique*, qui prend la forme d'une rêverie puisque les évènements militaires ne se sont pas encore déclenchés, que se manifeste cette volonté de réquisitions entre 1792 et 1793 : « Tandis que nous vivons au milieu des orages politiques, des républicains voyageurs et conquérants sont partis pour imprimer le sceau de la propriété nationale sur les trésors de l'art qui embellissent les palais et les vignes de la nouvelle Rome ». Le Marquis de la Villette est un personnage significatif de ces prétentions puisque selon Edouard Pommier il « évoque pour la première fois la perspective d'une nationalisation au profit de la République des chefs d'œuvres de Rome » : « Qu'il me tarde de voir débarquer au port Saint-Nicolas les Cavalier Bernin, les Michel-Ange, les Raphaël, les Annibal Carrache, les Guide et les Corrèges! Quand verrons-nous la galerie du Louvre parée de ces noms immortels »[24].

Il faudra attendre un an pour que cette divagation devienne un thème et une réalité politique.

Le projet va s'enrichir d'une problématique articulée autour de la politique qui, avec les victoires militaires en Belgique et son annexion en 1795, va trouver sa première application. Le recouvrement de la liberté des oeuvres dans leur véritable patrie est mis en avant en occultant le droit de conquête.

L'Instruction de l'an II rédigée en février 1794 est l'expression culturelle d'un véritable traité doctrinal qui avec *Quelques idées sur les arts* datant du 13 février 1794, de Boissy d'Anglas constituent un discours cohérent sur l'héritage artistique de la France pour qui l'art de la Grèce devient un bien commun :

> Que Paris soit donc la capitale des arts [...], l'asile de toutes les connaissances humaines et le dépôt de tous les trésors de l'esprit.[...] Il doit être l'école de l'univers, la métropole de la science humaine et exercer sur le reste du monde cet empire irrésistible de l'instruction et du savoir. [...] C'est à Paris sans doute qu'il faut établir le dépôt sacré de toutes les connaissances humaines[...], qu'il faut rassembler tous les monuments de la science et des arts, dont l'ensemble est si nécessaire à leur perfectionnement et dont l'étude peut seule former le dernier degré de l'instruction publique[...]. Vous avez ouvert le Muséum, rassemblez-y soigneusement tout ce que la République renferme déjà de chefs-d'œuvre, tous ceux que produiront vos

[23]Armand Guy de Kersaint, *Discours sur les monuments publics prononcé au Conseil du Département de Paris le 15 décembre 1791*, Paris, Archives Nationales.

[24]Note publiée dans le n°16 du Magasin encyclopédique en 1793, p124-126. Revue fondée par Aubin Louis Millin.

artistes, ceux que vous pourrez enlever aux nations voisines, et arracher avec de l'or à leur ignorance ou à leur avarice[25].

L'universalité du patrimoine est ainsi affirmée par l'auteur, parfait représentant des idées qui émergeaient alors.

Figure 4 : Allégorie sur l'instruction publique. Dessin anonyme, bibliothèque municipale de Rouen. Célébration de la loi du 3 brumaire an IV sur l'instruction publique par le Directoire dans un dessin de style néo-classique.

La conception idéologique sur l'art de Boissy d'Anglas consiste en un entassement méticuleux de tout ce qui est susceptible d'être utile à la nation pour sa formation au dépend de celle des autres nations. Ces dernières, par leur « avarice », ne sont plus dignes de posséder en leur sol les oeuvres. Le soucis de Boissy d'Anglas est en phase avec la conception

[25]F. A. Boissy d'Anglas, *Quelques idées sur les arts, sur la nécessité de les encourager, sur les institutions qui peuvent en assurer le perfectionnement et sur divers établissements nécessaires à l'enseignement public, adressées à la Convention Nationale et au Comité d'Instruction Publique,* in *Procès verbaux du Comité d'Instruction Publique de la Convention nationale,* an II, éd. Par M. J. Guillaume, Paris, 1891-1958, t. II.

esthétique et pédagogique de l'époque révolutionnaire qui par l'exposition des chef-d'œuvres voulait perfectionner les arts. Cet extrait prouve aussi que la volonté était forte de faire de Paris la capitale des arts en y rassemblant les productions les plus exemplaires du génie humain.

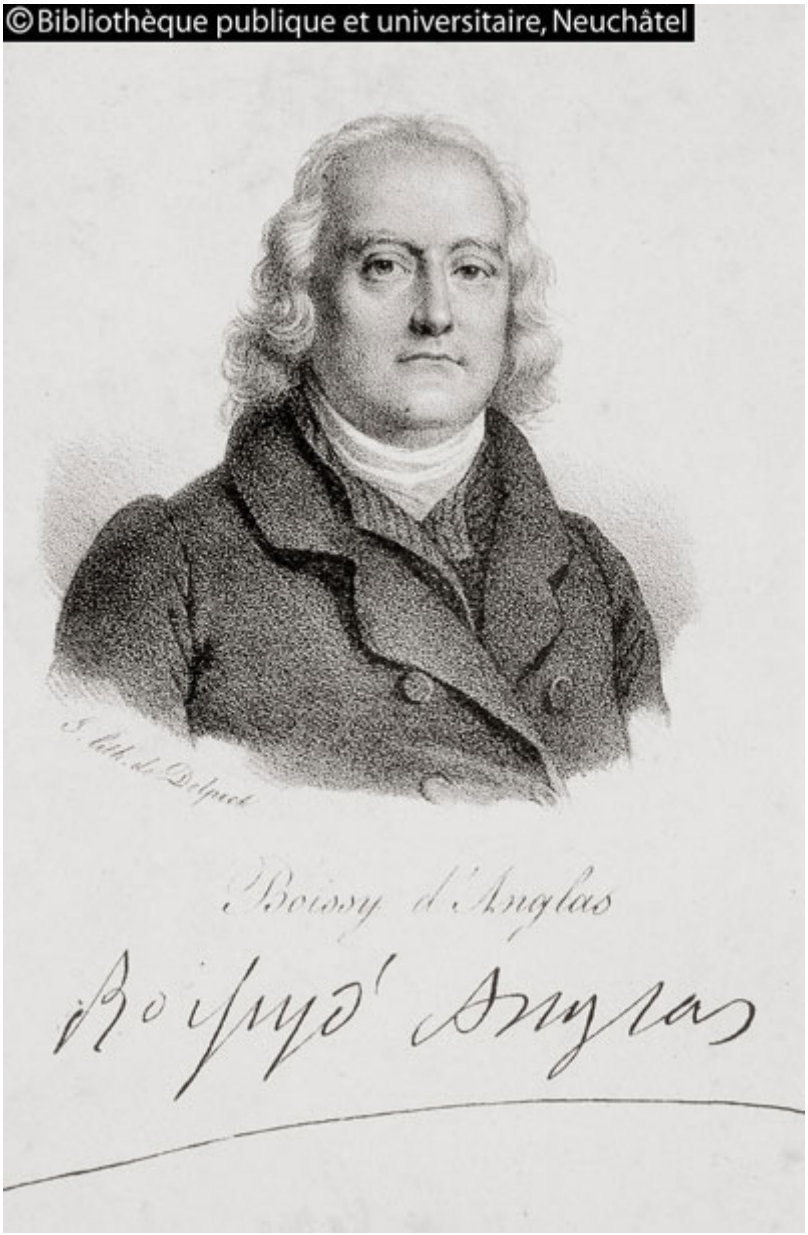


Figure 5 : Portrait de Boissy d'Anglas - Droits réservés

L'exposition sert à « l'instruction publique » et par son caractère public, substitue les collections privées desquelles était exclu le peuple. Les saisies répondent aussi à ce besoin de rassembler du matériel pédagogique pour donner à voir au peuple des choses auxquelles il n'avait pas accès auparavant. Une citation de l'époque résume bien la situation en affirmant qu'il faut rassembler des objets « propres à former le goût, à échauffer le génie et à susciter des artistes ».

Villar, président du comité d'instruction publique s'inspire en 1794 d'une suggestion de la Commission temporaire des arts pour proposer à la Convention, l'envoi secret en Belgique, à la suite des armées, de citoyens patriotes qui « enlèveront avec précaution » les oeuvres d'art des territoires occupés. Il écrit dans une lettre envoyée le 26 juin 1794:

> Tandis que nos armées repoussent, avec un brillant succès, les hordes de barbares coalisés, le comité d'instruction public, jaloux de répandre par de nouveaux moyens, la lumière des sciences et des arts, vous propose d'envoyer secrètement, à la suite de nos frères d'armes, des artistes et des gens de lettres solidement instruits. […] Les richesses de nos ennemis sont comme enfouies parmi eux. Les lettres et les arts, sont amis de la liberté. Les monuments que les esclaves leurs ont dressés acquerront au milieu de nous cet éclat qu'un gouvernement despotique ne saurait donner ».

On voit ici clairement s'exprimer la théorie de la patrie de l'art qui fusionne avec celle de la liberté ainsi que le thème du monument caché par un gouvernement obscurantiste masquant « l'éclat » et la valeur de l'œuvre.

Le degré d'évolution politique de la France est supérieur à celui des nations voisines. Cela permet de se reconnaître et de s'accorder le droit légitime d'une telle entreprise qui nie l'héritage artistique et historique des peuples au profit d'une idéologie basée sur la question de la légitimité politique à posséder des oeuvres qui réclament la terre de la liberté.

Le droit de conquête qui est revendiqué, il s'agit plutôt d'admettre que le droit à la possession de ces d'œuvres revient au peuple qui a su chasser la tyrannie et conquérir sa propre liberté en permettant le plein épanouissement des arts ainsi délivrés.
La doctrine colle tout à fait à la vision de Winckelmann qui estime que l'art ne peut se développer que sur une terre libre.

Dans un rapport daté du 28 janvier 1793 et publié dans le troisième numéro de « Aux armes et aux arts »[26], par Détournelle Athanase le 6 mars 1794, Wicar affirme le lien de fraternité entre la France et la Grèce. La première étant appelée à venger les affronts des tyrans sur les oeuvres de la Grèce : « La liberté nous commande d'enlever les restes de sa splendeur. C'est pour nous que le temps les a respectés. Il n'y a que nous qui puissions les apprécier ».
Wicar affirme ici que seul un peuple régénéré est digne de posséder les oeuvres créée par et pour une nation libre.

[26]Athanase Détournelle, *Aux armes et aux arts*, Journal de la Société Républicaine des arts, n°3, Paris, an II, 1794, Vizille, (Microfiche).

Cette conception idéologique est aussi affirmée par Joachim Lebreton, membre de l'Institut, qui s'exprime dans la Décade le 18 juillet 1796 en ces termes:

> « Philosophiquement parlant, n'est ce pas dans le pays où il y a de meilleures lois et plus de lumière (...) que seront mieux placés et mieux conservés les plus beaux ouvrages de la Grèce et de Rome? (...) Il est temps que tous ces monuments du génie des Grecs abandonnent une terre qui n'est plus digne de les posséder. Ils furent créés dans un pays libre ; ce n'est qu'en France qu'ils peuvent aujourd'hui retrouver leur patrie (...) Notre tour est venu. L'empire des arts nous est transmis. Nous l'agrandirons ».

Dans le moniteur n°212, 2 floréal an II (21 avril 1794), Bouquier accorde de nouvelles prérogatives de Révolution en l'autorisant à s'approprier des Corrège, Titien et Raphaël : « C'est au génie républicain qu'il appartient de les faire revivre, c'est à lui seul qu'il appartient de lire dans les sublimes ouvrages de ces maîtres ». L'idéologie s'octroie de nouveaux droits qui ne sont plus seulement concentrés sur l'art grec, car la Convention veut de cette façon assurer une suprématie culturelle à la nation et réaliser une réunion du patrimoine artistique de l'Europe. On assiste à un élargissement et une diffusion du thème.

C'est dans un autre journal, La Décade, qui jouera un rôle décisif sous le Directoire, que le 29 avril 1794, le peintre et député sous la Convention A.F. Sergent fait une sorte de bilan de la doctrine officielle avec son article « beaux-arts ». Pour lui, la réclamation des oeuvres d'art est un droit moral et légitime. C'est encore le même personnage qui quelques mois plutôt, le 25 février 1794 écrivait : « les Romains, en dépouillant la Grèce, ont permis la conservation de superbes monuments ; imitons-les ».

L'abbé Grégoire qui, auparavant, s'opposait « à ce que l'on déplace, à ce que l'on dépèce certaines collections », car leur efficacité pédagogique reposait sur le spectacle de l'enchaînement de l'histoire[27], va lui aussi faire la jonction entre le patrimoine de la France et l'universel.

Le 31 août 1794 dans son rapport commandé par le Comité d'Instruction Publique et présenté devant la Convention, l'abbé Grégoire dit :

> Les arts n'émigreront pas ; comme nous, les arts sont enfants de la liberté ; comme nous ils ont une patrie, et nous transmettrons ce double héritage à la postérité. (…) Lions donc le génie d'une manière indissoluble à la cause de la liberté. […] Si nos armées victorieuses pénètrent en Italie, l'enlèvement de l'Apollon du Belvédère et de l'Hercule Farnèse serait la plus brillante conquête. C'est la Grèce qui a décoré Rome ; mais les chef-d'œuvres des républiques grecques doivent-ils décorer les pays des esclaves ? La République Française devrait être leur dernier domicile.

[27] Dominique Poulot, op. cit. p. 131

L'arrivée des oeuvres saisies en Belgique va être l'occasion pour Jean-Luc Barbier, peintre et lieutenant des hussards de l'Armée du Nord, de prononcer un discours devant la Convention, dont le contenu est la conséquence logique de toute l'élaboration de la rhétorique, trouvant ainsi son aboutissement, son épilogue dans cette allocution du 20 septembre 1794 :

> Trop longtemps, ces chefs d'œuvres avaient été souillés par l'aspect de la servitude ; c'est au sein des peuples libres que doit rester la trace des hommes célèbres ; les pleurs de l'esclave sont indignes de leur gloire et les honneurs des rois troublent la paix de leur tombeau. Les ouvrages immortels que nous ont laissés les pinceaux de Rubens, de Van Dyck, et des autres fondateurs de l'école flamande, ne sont plus dans une terre étrangère. Réunis avec soin par les ordres des représentants du peuple, ils sont aujourd'hui déposés dans la patrie des arts et du génie, dans la patrie de la liberté et de l'égalité sainte, dans la République Française.

Cette allocution est selon Edouard Pommier « la deuxième déclaration fondatrice de la thèse du rapatriement, qu'il exprime par des mots, simples, forts et définitifs ». Barbier est aussi l'inventeur de la célèbre formule: « Les fruits du génie sont le patrimoine de la liberté »[28].

La justification de l'entreprise repose aussi sur le fait que la France sauve l'art grec qui était tombé dans la déchéance et a donc une mission de sauvetage culturel au nom de l'humanité. La patrie de la liberté s'oppose à la « terre étrangère » et les saisies sont pour le gouvernement révolutionnaire une sorte de rachat de la politique iconoclaste.
Le butin que vont ramener les commissaires de Belgique sera très riche puisqu'il comprendra, entre autre, 55 Rubens et 18 Rembrandt[29]. On est loin des débris de l'art grec.

Avec tous ces intellectuels et ces artistes qui sont intervenus pendant cette période de campagnes militaires en Belgique, on peut voir que la doctrine s'est fixée et a imprégnée les Français. De plus, l'entreprise militaire et administrative de confiscations a progressivement gagné en cohérence. Les intellectuels au service du gouvernement vont devenir, selon la formule de Dominique Poulot, des « fonctionnaires de l'universel ». Les spécialistes vont faire des choix selon des critères très précis, établis par Le Brun qui donnera à l'expérience belge l'aspect d'une répétition générale pour les évènements qui allaient suivre et qui allaient prendre une toute autre ampleur dans la péninsule italienne.

---

[28]Édouard Pommier, « La saisie des oeuvres d'art », in F de Buttet, Jérôme Penez, dir., *La liberté en Italie (1796-1797)*. Actes du colloque de Vincennes. Revue du souvenir napoléonnien, 1997.

[29]Maria-Elisa Tittoni, "Le requisizioni delle opere d'arte nella prima campagna d'Italia", in, Giulia Gorgone et Maria-Elisa Tittoni (dir.), *Da Montenotte a Campoformio, 1796-1797 : La rapida marcia di Napoleone Bonaparte*, l'Erma, Roma, 1997.

1.2.2. Italie

En Italie, dès la Renaissance, la relation fusionnelle avec l'héritage artistique sera triple[30] : source indispensable de connaissances historiques, modèle pour la création, et fondement identitaire (La Rome du XV^{e} se pense comme la continuité de la Rome de l'antiquité).
Les Français vont s'inspirer de ces trois arguments pour réclamer les œuvres italiennes.

La célèbre déclaration de Bonaparte datée du 28 mars 1796 résume cette vision de l'Italie, une sorte d'eldorado, de lieu de plaisir dans lequel la France va pouvoir venir puiser toutes les richesses de ce pays: « Soldats, vous êtes nus et mal nourris. Je vous conduirai dans les plaines les plus fertiles du monde. Vous y trouverez honneur, gloire et richesse ».

Selon les plans du Directoire, l'Italie ne devait être qu'une étape de conquête pour envahir et vaincre ensuite la monarchie autrichienne[31]. Les victoires successives transforment le pays en une sorte de coffre aux trésors de la France. Elle en tirera gloire et richesse et permettra de faire du Louvre le centre incontesté de l'art européen. Cette volonté se manifeste dans les instructions du Directoire à Bonaparte le 7 mai 1796:

> Le Directoire exécutif est persuadé que vous regarderez la gloire des beaux-arts comme attachée à celle de l'armée que vous commandez. L'Italie leur doit en grande partie ses richesses et son illustration ; mais le temps est arrivé où leur règne doit passer en France pour affermir et embellir celui de la liberté. […] Le Musée national doit renfermer les plus célèbres de tous les arts et vous ne négligerez pas de l'enrichir de ceux qu'il attend des conquêtes actuelles de l'armée d'Italie. […] Le Directoire exécutif vous invite donc à choisir un ou plusieurs artistes, destinés à rechercher, à recueillir et à faire transporter à Paris les objets de ce genre les plus précieux…[32]

Le transfert d'œuvres d'art qui va être organisé depuis la France devra comprendre les créations les plus remarquables pour éviter au de passer pour une entité rapace[33].

---

[30]Édouard Pommier, *Le problème des biens artistiques dans le contexte des rapports de force entre les nations : aux origines, 1750-1815*, « Mélanges de l'École française de Rome », 114, 2002, 1, pp. 59-73.

[31]Voir annexe 10 : carte des évènements militaires.p.104 et annexe 19 p.118

[32] *Le Directoire exécutif à Bonaparte, chef de l'armée d'Italie*, lettre du 7 mai 1796, (18 floréal an IV, reproduite dans Antonin Debidour, *Recueil des actes du Directoire exécutif*, Paris, Imprimerie Nationale, 1911, t. II, p. 333 et ss.

[33] Afin de saisir l'ampleur des spoliations, voir les études de Marie-Louise Blumer qui a recensé et catalogué les œuvres transportées en France : Marie-Louise Blumer , *La Commission pour la recherche des objets de sciences et arts en Italie (1796-1797)*, in La Révolution française, t. LXXXVII, 1934, pp. 62-259 ; *Le transport en France des œuvres d'art cédés par le traité de Tolentino*, Revue des études italiennes, t. I, 1936, pp. 11-23 ; *Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814*, Bulletin de la Société de l 'Histoire de l'Art français, 1936, pp 244-348.

Le 31 mai 1796, le Directoire déclare à Bonaparte: « Vous devez recommander aux uns et aux autres de n'extraire que ce qui est vraiment beau et bon. Enlever sans goût, sans choix, c'est ignorance et presque vandalisme ». On voit bien ici la conscience du Directoire que l'Europe et la population française ont les yeux fixés sur la France, et qu'elles jugeront très sévèrement les actes de négligence à l'égard des oeuvres. Les années qui suivirent la Révolution seront marquées par le vandalisme dont le gouvernement révolutionnaire cherchera à effacer le souvenir afin de se montrer digne de recueillir les oeuvres d'Italie. La confiscation des oeuvres d'art va être confiée à une « Commission pour la recherche des objets de sciences et d'arts » et s'inscrire dans des traités de paix qui légaliseront ainsi la cession des oeuvres. La commission va avoir une grande efficacité puisque les commissaires, tous de grands spécialistes faisant autorité dans leur domaine, vont se retrouver libres d'action. Les hommes qui en feront partie seront: Pierre-Claude-François Daunou, Claude-Louis Berthollet, André Thoin, Jacques Julien de La Billardière, Jean-Simon Berthélémy, Gaspard Monge. Le monde scientifique sera bien représenté. Le monde artistique aura peu de représentants soit: le peintre Jean-Baptiste Wicar, le sculpteur Jean-Guillaume Moitte, et Jacques Pierre Tinet, lui aussi peintre. Le célèbre musicien Rudolphe Kreutzer fera partie de l'aventure.

La spoliation en Italie va prendre une ampleur gigantesque. A titre d'exemple on peut citer l'article 8 de l'armistice de Bologne du 23 juin 1796 qui fait mention des œuvres réclamées. Cet article sera ensuite repris dans le traité de Tolentino du 19 février 1797 :

> Le Pape livrera à la République Française cent tableaux, bustes, vases ou statues, au choix des commissaires qui seront envoyés à Rome, parmi lesquels objets seront notamment compris les bustes en bronze de Junius Brutus et celui en marbre de Marcus Brutus, tous les deux placées au Capitole, et cinq cent manuscrits au choix desdits commissaires.

Il est intéressant de lire un poème écrit par Joseph Lavallée[34] louant la légitimité française à posséder l'héritage culturel d'un autre pays, bien différente du droit de conquête :

> C'est le prix que les dieux gardaient à ta vaillance
> Dès longtemps ces tableaux appelaient tes guerriers:
> Les arts cherchent la terre où croissent les lauriers,
> Et si de tes palais ils décorent le faîte,
> C'est par droit de vertu, non par droit de conquête.

[34] Joseph Lavallée, Poème sur les tableaux dont l'armée d'Italie a enrichi le muséum, et sur l'utilité morale de la peinture. Société philotechnique, séance du 20 floréal a VI, Paris, an VI (1798).

La lettre du Ministre de la Justice[35], Merlin de Douai à Bonaparte le 1er mars 1797 va reprendre le thème du dernier domicile et de l'utilité :

> Les arts et les sciences réclament une foule d'objets précieux qu'ils ont créés et qui, longtemps détournés de leur véritable destination, doivent rentrer aujourd'hui dans le domaine de la liberté, source première de tout ce qu'ils offrent de beau et d'utile.

De Visscher dira : « comme Rome autrefois, Paris était appelée à s'enrichir des richesses artistiques des peuples vaincus ; celles-ci apparaissaient comme trophées de la victoire et comme l'ornement d'une nation qui (…) avait mérité de devenir le centre des sciences et des arts ».

Paris, assimilée à la Rome Antique se conduit de manière identique. Les butins de guerre servent à la gloire du pays et leurs prises ne choquent pas la population accoutumée à ces pratiques. A ce titre, on peut parler de *ius predae* ou de *ius gentium*.

En effet, la règle appliquée en 2000 ans d'histoire des mouvements du patrimoine fut celle du *ius predae*. Xénophon dans la *Cyropédie* affirmait la « loi universelle et éternelle que dans une ville prise […] tout, les personnes et les biens, appartiennent au vainqueur. »[36] Platon et Tite-Live qui invoquaient le droit de la guerre (ius belli) pour légitimer les transferts d'œuvres d'art, sont du même avis[37]. Le caractère banal des saisies durant l'Antiquité se traduit en France par une foule de personnes qui théorisent ces actes afin de paraître utiles à la société et légitimes.

Cette attitude est aussi dictée par des enjeux politiques internationaux. La France et l'Angleterre ont des rapports plutôt tendus. L'appropriation des œuvres revient à conforter une puissance militaire, une domination territoriale et à remplir les caisses de l'Etat. C'est ce qui est affirmé par un député de la Convention devant l'Assemblée de Paris en mai 1796 dans cette citation[38] :

> La République Française doit s'assurer la Conquête de l'Italie non pour son agrandissement, mais pour y recueillir les chefs d'œuvres des arts, en tirer de fortes contributions, en argent, denrées et produits propres à vivifier nos manufactures, à approvisionner notre marine, à procurer l'abondance dans l'intérieur de l'Etat, et à remplir les coffres de la Nation d'espèces en

[35]Maria Elisa Tittoni, « le requisizioni delle opere d'arte nella prima campagna d'Italia ». *Da Montenotte a Campoformio : la rapida marcia di Napoleone Bonaparte*. Catalogo a cura di Giulia Giorgione e Tittoni Maria-Elisa, l'Erma, Roma, 1997.

[36]Cité par Véronique Harouel-Bureloup dans *: Dictionnaire de la culture juridique*, S. Rials (dir.) v° *Guerre*, Paris, Lamy-PUF, 2003, p. 771.

[37] Tite-Live, *Histoire romaine*, Livre XXV, section 40, versé 1.

[38] *Réflexions d'un bon citoyen sur les avantages que la république Française peut tirer de la conquête d'Italie*, Floréal an IV, Paris, Archives Nationales, *Armée d'Italie*, Dossier E 853 , an IV. Voir annexe 18. p.116.

> matière d'or et d'argent pour les frais de la campagne de l'année prochaine, si les Coalisés ne veulent pas accepter les conditions de paix convenables au vainqueur. Les richesses de tous les genres que le Gouvernement français fera enlever dans ces belles Contrées seront des ressources de moins pour l'Autriche et l'Angleterre dont elles sont absolument tributaires.

Ce député considère les réquisitions comme une stratégie militaire visant à priver les adversaires d'une source financière considérable

L'auteur de cette réflexion ne s'encombre pas de composantes idéologiques mais attribue automatiquement les œuvres à la France et tout ce que possède l'Italie en vertu du droit du vainqueur. Nous observons que l'art et la guerre sont deux notions que la France associe. L'art est de fait un enjeu important dans les rapports de force entre des pays ennemis puisqu'il apporte richesse, puissance et supériorité diplomatique.

Ce dépouillement fut facilité par la fragmentation politique du pays, divisé en plusieurs principats, monarchies et gouvernement pontifical. Chaque état avait une contribution à apporter en œuvres, celle-ci étant incluse dans les articles de l'Armistice.

Les spoliations vont s'inscrire dans un processus de pillage qui concerne tous les domaines du savoir. Les œuvres d'art ont été particulièrement recherchées, mais il y a eu aussi des saisies sur les manuscrits, les livres rares et le matériel scientifique. Gaspard Monge sera un de ceux chargés de choisir les manuscrits de la bibliothèque du Vatican. Il déplorera le manque d'ouvrages intéressants au profit d'ouvrages religieux inutiles. De Rome, dans une lettre datée du 17 août il écrit à son gendre Marey « Nous avons traité avec ménagement les établissements destinés à l'instruction publique et nous n'avons employé toute la rigueur de notre ministère qu'envers les bibliothèques des moines qui ne servent à personne ». Toujours dans la même lettre, en parlant des incunables, il dit : « Nous avons pris tout cela parce que ce sera utile à Paris, et que cela ne l'était plus depuis bien longtemps à Bologne […] On a le cœur serré quand on voit que tous ces imbéciles ont brûlé ou laissé périr tous les textes qui pouvaient contenir des sciences positives et n'ont conservé que des extravagances ».

Monge s'attaque ici à l'argument du vandalisme pour le détruire[39]. Il traite selon lui avec ménagement les lieux d'instruction publique et fait remarquer que ce sont les Italiens qui ont détruit des ouvrages indispensables à l'instruction. Il retourne ainsi les critiques contre la population italienne qui n'a pas pris soin de son patrimoine écrit.

Fondateur de l'Ecole Polytechnique, on retrouve dans sa correspondance des allusions aux saisies destinées à cette école tel que du matériel scientifique (loupes, compas etc.).

[39] Nicole Dhombres, « Gaspard Monge, membre de l'Institut et Commissaire des sciences et des arts en Italie. Regard sur une correspondance (juin 1796 - octobre 1797) », in, Barbe Jean-Paul et Bernecker Roland (dir.), *Les intellectuels européens face à la campagne d'Italie (1796-1798)*, (actes du colloque de l'université de Nantes, 7-8 mars 1997), Münster, Nodus Publikationen, 1999.

Dans une lettre du 22 juillet 1796, il écrit que le matériel de physique saisi n'est d'aucune utilité pour des Bolonais qui ne savent pas s'en servir[40]. Une autre lettre du 30 mars 1797 parle d'une caisse de précipité rouge qu'il envoi à l'Ecole Polytechnique.
Bien que Gaspard Monge affirme l'inutilité du matériel scientifique pour les Italiens, les prélèvements touchent des éléments destinés au développement, au savoir et nécessaires à l'enseignement et au progrès du pays.

Ces mainmises sur les richesses culturelles seront donc nuisibles alors que Monge s'accorde à dire le 10 juillet 1796 que, contrairement à la splendeur qui l'avait caractérisée quelques siècles plus tôt, Rome n'est pas assez développée: « cette misérable ville est à l'agonie […], sa population est sans culture, sans industrie, sans commerce […] elle n'est plus qu'une momie dont le principe de vie est détruit depuis longtemps ».
Jadis maîtresse du monde, Rome ne possède en son sol plus que des ruines. Ces épisodes sont l'achèvement de sa déchéance. Elle ne mérite plus de posséder des œuvres créées pour une ville dont le rayonnement culturel était appelé à dominer toute l'Europe et qui n'a pas su se montrer digne de son héritage.
Monge restera tout aussi critique le 23 février 1797 : « Ce vieux cadavre n'a plus qu'un souffle de vie ». Ce scientifique ne fait preuve d'aucun respect à l'égard de la ville qui héberge selon lui un foyer d'erreurs monstrueux, celui de la religion.

Ce processus d'appropriation va prendre fin lors de la fête de 9 thermidor an IV avec l'arrivée des oeuvres d'Italie où le cortège va être composé et se dérouler selon la tradition des retours de butin pendant la période des Empereurs de la Rome Antique. Bonaparte, bien qu'absent, sera de fait assimilé à un César glorieux, enrichissant la nation du butin extorqué aux peuples vaincus. Il y aura donc une imitation délibérée des triomphes romains[41] et des processions. Cette image va pouvoir être associée directement au livre de Vittorio Barzoni « I Romani nella Grecia », qui sera présenté dans les pages suivantes.

[40] Sur le prélèvement d'œuvres et de matériel scientifique voir en Annexe 15 la pétition de la ville de Bologne à Bonaparte. p. 113

[41] Voir annexe 20 : triomphe romain, p. 120

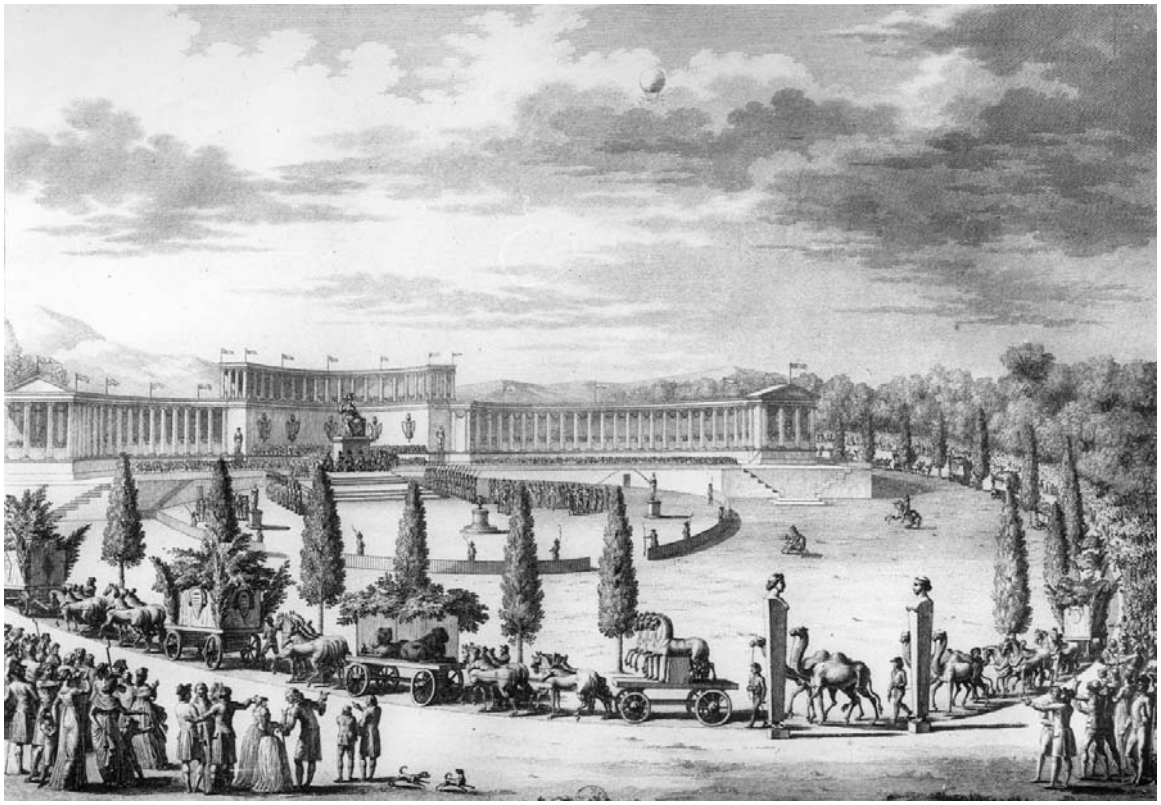
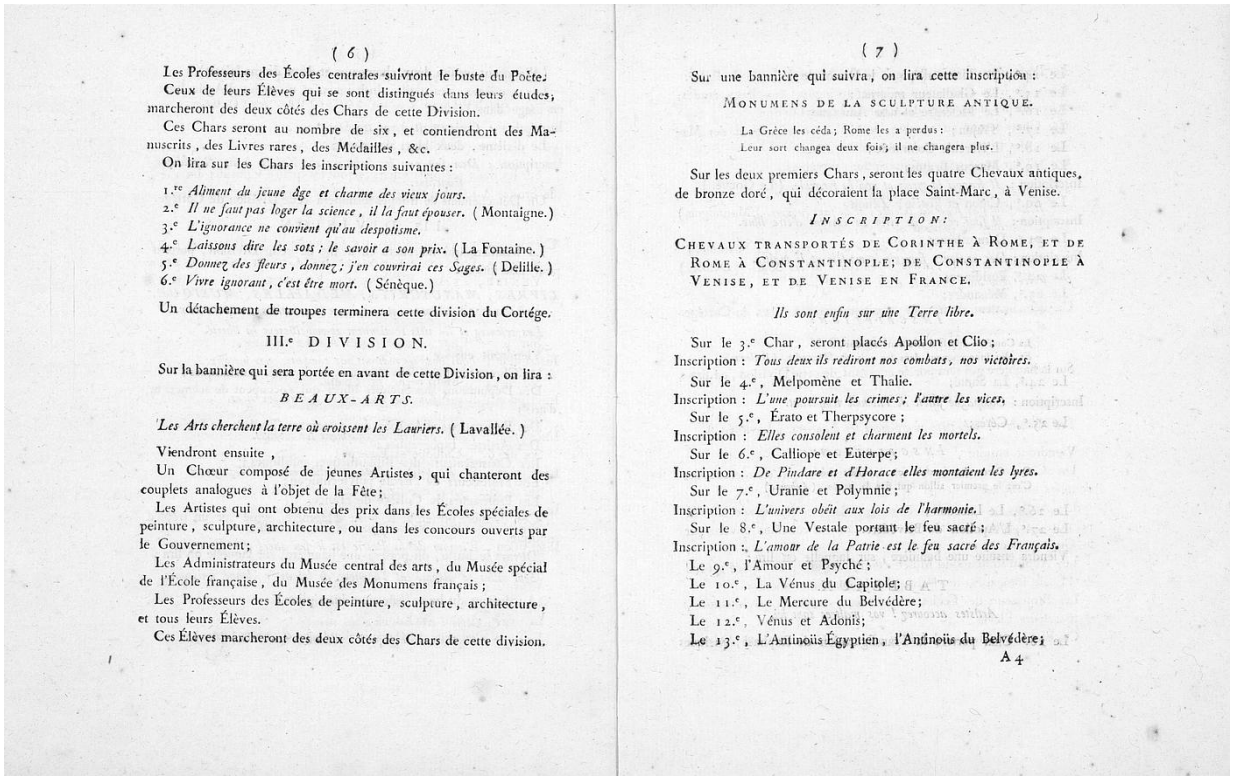


Figure 6: Berthault musée Carnavalet, imitation des triomphes romains à forte composante idéologique

Les inscriptions qui se trouvaient sur les chars de la procession vont reprendre le thème de la liberté, du dernier domicile, de la suprématie politique et de la légitimité. On peut lire une citation de Lavallée : « les arts cherchent la terre où croissent les lauriers » qui fait partie du poème cité plus haut ou encore « Ils sont enfin sur une terre libre » .

Toute cette rhétorique, déployée au service des saisies est entretenue, dans un même discours, par le pouvoir révolutionnaire et les artistes. Elle ne pourra être démentie vigoureusement par l'histoire de l'art encore au stade embryonnaire et trop balbutiante pour contrer le discours révolutionnaire qui s'attaque à la notion même de patrimoine : notion ni figée ni validée dans la théorie et la pratique.



(6)

Les Professeurs des Écoles centrales suivront le buste du Poète.

Ceux de leurs Élèves qui se sont distingués dans leurs études, marcheront des deux côtés des Chars de cette Division.

Ces Chars seront au nombre de six, et contiendront des Manuscrits, des Livres rares, des Médailles, &c.

On lira sur les Chars les inscriptions suivantes :

1.re *Aliment du jeune âge et charme des vieux jours.*
2.e *Il ne faut pas loger la science, il la faut épouser.* (Montaigne.)
3.e *L'ignorance ne convient qu'au despotisme.*
4.e *Laissons dire les sots ; le savoir a son prix.* (La Fontaine.)
5.e *Donnez des fleurs, donnez ; j'en couvrirai ces Sages.* (Delille.)
6.e *Vivre ignorant, c'est être mort.* (Sénèque.)

Un détachement de troupes terminera cette division du Cortége.

III.e DIVISION.

Sur la bannière qui sera portée en avant de cette Division, on lira :

BEAUX-ARTS.

Les Arts cherchent la terre où croissent les Lauriers. (Lavallée.)

Viendront ensuite,

Un Chœur composé de jeunes Artistes, qui chanteront des couplets analogues à l'objet de la Fête ;

Les Artistes qui ont obtenu des prix dans les Écoles spéciales de peinture, sculpture, architecture, ou dans les concours ouverts par le Gouvernement ;

Les Administrateurs du Musée central des arts, du Musée spécial de l'École française, du Musée des Monumens français ;

Les Professeurs des Écoles de peinture, sculpture, architecture, et tous leurs Élèves.

Ces Élèves marcheront des deux côtés des Chars de cette division.

(7)

Sur une bannière qui suivra, on lira cette inscription :

MONUMENS DE LA SCULPTURE ANTIQUE.

La Grèce les céda ; Rome les a perdus :
Leur sort changea deux fois ; il ne changera plus.

Sur les deux premiers Chars, seront les quatre Chevaux antiques, de bronze doré, qui décoraient la place Saint-Marc, à Venise.

INSCRIPTION :

CHEVAUX TRANSPORTÉS DE CORINTHE À ROME, ET DE ROME À CONSTANTINOPLE ; DE CONSTANTINOPLE À VENISE, ET DE VENISE EN FRANCE.

Ils sont enfin sur une Terre libre.

Sur le 3.e Char, seront placés Apollon et Clio ;
Inscription : *Tous deux ils rediront nos combats, nos victoires.*
Sur le 4.e, Melpomène et Thalie.
Inscription : *L'une poursuit les crimes ; l'autre les vices.*
Sur le 5.e, Érato et Therpsycore ;
Inscription : *Elles consolent et charment les mortels.*
Sur le 6.e, Calliope et Euterpe ;
Inscription : *De Pindare et d'Horace elles montaient les lyres.*
Sur le 7.e, Uranie et Polymnie ;
Inscription : *L'univers obéit aux lois de l'harmonie.*
Sur le 8.e, Une Vestale portant le feu sacré ;
Inscription : *L'amour de la Patrie est le feu sacré des Français.*
Le 9.e, l'Amour et Psyché ;
Le 10.e, La Vénus du Capitole ;
Le 11.e, Le Mercure du Belvédère ;
Le 12.e, Vénus et Adonis ;
Le 13.e, L'Antinoüs Égyptien, l'Antinoüs du Belvédère ;

A 4

Figure 7 : inscription figurant au devant des chars lors de l'arrivée des œuvres à Paris le 9 thermidor an IV. Texte illisible

Partie 2 : Réactions des Français face à la pratique du discours

2.1. La polémique suscitée en France par les spoliations

2.1.1.- Quatremère de Quincy « lettres à Miranda »

Figure 8 Quatremère de Quincy[42]

Les campagnes d'Italie vont faire resurgir la notion qui lie un lieu ou un territoire et une œuvre, constituant un droit qui mène inévitablement à des conflits et des épreuves de force. Durant la période, cette notion va être remise en cause par la création du musée qui va engendrer un droit moral : la jouissance démocratique de l'héritage culturel.

Pourtant, la campagne d'Italie va être l'occasion pour la France d'essayer à travers l'histoire de l'art de préserver le contexte nécessaire à la compréhension et à l'intégrité de l'œuvre. Au cours de l'été 1796, les « Lettres à Miranda » à l'origine signées par les initiales A.Q. et intitulées « Lettres sur le préjudice qu'occasionneraient aux arts et à la science, le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles et la spoliation de ses collections, galeries, musées, etc. », vont déclencher un séisme dans le cercle culturel et artistique de Paris. Le débat va se cristalliser sur le déracinement des oeuvres, sur la perte de l'atmosphère et du contexte. Parlant au nom de la République européenne des sciences et des arts, Quatremère de Quincy va déplorer la fin de son espace culturel en insistant sur le fait que le musée déracine les œuvres et cause autant de dommages que le vandalisme..

[42] voir annexe 22 p. 123

L'ouvrage de Quatremère de Quincy est l'acte fondateur de la prise de conscience du patrimoine et attaque vigoureusement les saisies de la « grande nation » et la politique du Directoire. Dans son introduction, Edouard Pommier reconstruit la polémique qu'une telle profession de foi a suscitée et parle de « manifeste lucide et passionné ». La lecture de ce texte est essentielle pour comprendre les rapports de l'époque qui unissaient la notion de patrimoine aux idéaux républicains[43]. Cet ouvrage est aussi utile pour appréhender le débat sur les arts qui émergea dans une période de bilan de la phase révolutionnaire. La pensée politique de Quatremère de Quincy est marquée par une opposition au jacobinisme et une sensibilité au système monarchique constitutionnel. Cet écrit va être considéré, par les républicains, comme une véritable provocation.

Dans l'une des sept lettres que comporte cet ouvrage, Quatremère se réfère à un article qu'il a lu dans le *Rédacteur* du 25 messidor an IV (13 juillet 1796) et qui est en opposition avec ses idées. L'auteur, favorable aux spoliations écrit: « Aujourd'hui les Républicains font la guerre comme les Scipions, les Césars, les Alexandres. » La conquête s'inscrit dans une imitation délibérée des attitudes romaines envers les pays vaincus. La spoliation est légitimée puisqu'elle ne fait que reprendre les vieilles traditions d'une civilisation, qui, louée pour son rayonnement culturel et artistique, a imprimé sa trace dans des siècles d'histoire.

La polémique que déclenche Quatremère de Quincy va se limiter à des questions dites « techniques ». La lettre IV montre cet aspect[44] : Je ne plaide la cause des arts qu'en savant et en artiste » et son interlocuteur fictif, Miranda, traitera des particularités politiques du problème. Ces deux hommes s'opposent à la politique de conquête poursuivie par le gouvernement du Directoire. Etant un libéral royaliste, il ne veut pas d'une politique guerrière débouchant en France sur un régime autoritaire empêchant les royalistes modérés de revenir au pouvoir. A leur façon Miranda et Quatremère de Quincy s'impliquent dans un débat culturel mais formulent aussi des critiques contre la politique extérieure de la France[45]. La notion de liberté et les grands idéaux nés après la Révolution sont en opposition totale, selon eux, avec la politique menée par la France. Le but de l'ouvrage, outre la sauvegarde d'une communauté culturelle européenne, est de « démontrer que l'esprit de conquête dans une République est entièrement subversif de l'esprit de liberté »[46]. Cette volonté hégémonique de

---

[43] Dans la conclusion de son essai introductif sur les Lettres à Miranda, Edouard Pommier dit que : « les Lettres à Miranda de Quatremère de Quincy, commentées à la lumière des idées qu'elles s'attachent à combattre, aident à mieux prendre conscience de l'inquiétant défi culturel que l'idéologie révolutionnaire lance à l'histoire ». Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie (1796)*; introd. et notes par Edouard Pommier, Paris, Macula, 1996. p. 66.

[44] Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie,* ibid. p. 110.

[45] Pour les questions relatives au débat sur la politique extérieure voir : Jacques Godechot, *La Grande Nation*, Paris, 1956, et François Furet et Denis Richet, *La Révolution française*, Paris, 1973.

[46] Quatremère de Quincy, Lettres à Miranda, ob. cit. Lettre n° I, p. 87.

républicaniser les pays voisins est dangereuse d'autant plus que le but affiché au départ était d'apporter la paix en Europe.

Avec cet ouvrage, Quatremère de Quincy jette les bases de la notion de patrimoine qui sera discutée ensuite, faisant nitre la question de la légitimité morale de piller les richesses artistiques d'un autre peuple. Il pose le problème des conséquences de la privation de l'œuvre de son contexte géographique, historique, culturel et social d'origine. Le cas de l'Italie sera le point de départ de toute une réflexion patrimoniale d'envergure européenne. La démarche dans laquelle s'inscrit ce personnage significatif d'une nouvelle perception du patrimoine est celle d'un homme qui œuvre pour la préservation d'une communauté artistique et culturelle européenne née des idéaux humanistes. Il a la conviction de servir le bien commun, tout comme Gaspard Monge pour qui les saisies sont un devoir patriotique. Selon Edouard Pommier, « cette prise de position est caractéristique de l'esprit public de la seconde moitié du XVIII e siècle »[47].

Cette période est marquée par la fréquente prise de parole des intellectuels sur les réflexions concernant la France et ses problèmes. Les intellectuels français vont de ce fait pouvoir participer aux grands débats de société.

Un des thèmes fondamentaux de la pensée de ce royaliste est le respect de l'unité et du contexte de l'œuvre car « décomposer c'est détruire ». Il prendra part à plusieurs projets dans Paris afin de ne pas démembrer la « Fontaine des Innocents » de Jean Goujon. Il écrira un article le 31 janvier 1787 dans le *Journal de Paris* qui ressemble à une sorte d'appel à l'opinion publique pour sauvegarder cette fontaine. C'est un impératif pour lui de faire comprendre que le monument est la réunion des arts. Son démantèlement détruit l'intégrité de l'œuvre. Une des forces de Quatremère de Quincy est, selon Edouard Pommier, de ne pas avoir de problème avec l'héritage culturel de l'ancien régime. Quand il rédige son ouvrage, il n'est pas hanté par les conceptions du génie de la liberté et de l'art qui doivent servir à la régénération et faire oublier les tristes heures de la tyrannie monarchique. Il est seulement habité par le soucis de protéger le monument afin de pouvoir en apprécier l'unité (historique, contextuelle, géographique, etc.). Toutes les notions qu'il développe seront très importantes pour l'évolution de l'histoire de l'art mais à cette époque ce sont des éléments trop fragiles et hésitants pour avoir un réel impact sur l'opinion publique. Edouard Pommier estime que : « c'est la première fois depuis la Révolution , qu'une personnalité qualifiée par sa formation, son expérience internationale et ses travaux proposait sur le devenir de l'art dans la France régénérée, une réflexion cohérente, qui dépassait largement le cadre des litanies

[47] Edouard Pommier, *Quatremère de Quincy et le patrimoine*, in, Ouvr. Collectif, *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, Seminario di specializzazione in storia dell'arte, Venezia aprile-settembre 1997, [S.I. : s.n.], stampa 2000 (Padova: La Garangola). pp. 459-479.

triomphalistes sur l'inspiration commune du génie de la liberté et du génie des arts, et qui n'était pas obsédée par le problème de l'intégration ou du rejet de l'héritage artistique de l' Ancien Régime ».

L'idéologie soutenue par le Directoire pour annexer le patrimoine de l'Europe à celui de la liberté entre en conflit avec l'histoire. Il conteste le droit « légitime » que s'octroie la Révolution à devenir la nouvelle Rome ou la nouvelle Grèce. Tous les principes fondamentaux du peuple italien sont violés. De plus, on ne prend pas en compte le sentiment de mépris et de haine ainsi créé chez ce peuple si fier de son héritage.

Priesse dénoncera « l'imposture de la théorie révolutionnaire » détournant le principe de la régénération pour l'utiliser à des fins méprisables afin de masquer la volonté du gouvernement de s'enrichir. Il veut prouver que l'idéologie de la patrie de la liberté n'est rien d'autre qu'une stratégie qui cache le vrai visage de la campagne d'Italie : une conquête. C'est avec l'utilisation d'images convaincantes qu'il va dénoncer l'idéologie du gouvernement. Il veut démonter que cette conquête constitue un recul de tous les progrès artistiques, scientifiques et culturels européens. La Révolution, en contradiction avec la négation de l'histoire que propose la France à travers la théorie du rapatriement d'œuvres d'art esquissé en 1791, achevée en l'an II et appliquée par le Directoire, constitue pour lui la négation des principes hérités de l'époque des Lumières, qu'il appelle « heureuse révolution »,

A travers des formules courtes et percutantes, « les richesses des sciences et des arts ne sont telles que parce qu'elles appartiennent à tout l'univers », Quatremère de Quincy veut montrer que Rome doit rester unie, car c'est dans sa globalité qu'elle propose ses leçons d'histoire et d'histoire de l'art. En parlant du muséum que constitue Rome il dit : « il est inamovible dans sa totalité ». Démanteler Rome reviendrait à priver le peuple et les voyageurs de leçons que ne saurait leurs donner le Musée du Louvre :

> L'enseignement des arts et la vertu de ses leçons tiennent beaucoup plus qu'on ne pense à cet ensemble, à cette espèce de coalition de modèles et de monuments classiques, en chaque genre, et pour chaque partie du vaste domaine de l'imitation, rassemblés dans ce grand muséum qui s'appelle Rome[48].

La science et l'instruction en général, exigent que nous respections ce que des civilisations nous ont légué en héritage. En effet, il affirme : « Tout projet de démembrement du muséum de Rome est un attentat contre la science, un crime de lèse-instruction publique ». On retrouve

[48] Quatremère de Quincy, lettres à Miranda, ob. cit. Lettre n°5, p. 117,

souvent dans la rhétorique de Quatremère le champ lexical du crime ou de l'attentat afin de souligner le caractère meurtrier de tels actes sur le patrimoine culturel et artistique.
Quatremère de Quincy oppose à la rhétorique du Directoire des arguments moraux, comme celui du respect du peuple qui sera repris et développé par Pierre-Louis Roederer.

L'opposition de cet homme face à la théorie du rapatriement entraîne une redéfinition du chef-d'œuvre puisque ce dernier n'existe et ne propose de leçons qu'à travers son contexte historique, géographique et naturel. Cette remise en cause de la notion de chef-d'œuvre aboutit à un questionnement sur le sens du musée, lieu où l'on place des œuvres « hors contexte »

Il applique le même discours aux écoles de peintures ne pouvant être appréhendées que dans leur totalité, le contexte politique, culturel et régional. Un des thèmes centraux des Lettres à Miranda affecte l'objet et son contexte dont la relation ne doit pas être rompue pour respecter l'efficacité et la suggestivité de l'œuvre[49] :

> Le véritable muséum de Rome se compose en effet des objets d'art qui s'y trouvent, mais aussi des lieux, des sites, des montagnes, des carrières, des routes antiques, des positions respectives des villes ruinées, des rapports géographiques, des relations de tous les objets entre eux, des souvenirs, des traditions locales, des usages encore existants, des parallèles et des rapprochements qui ne peuvent se faire que dans le pays même.

Cette harmonie doit rester intacte, car c'est de la comparaison que résulte « la théorie complète du beau ». Un musée ne saurait donner autant de valeur à des œuvres que leur terre d'origine.
A ce titre, afin de défendre sa thèse, Quatremère de Quincy cite quelques vers d'Arioste qui illustrent selon lui sa pensée[50] :

> Non si tosto dal materno suolo
> Rimossa vienne…
> Che quanto avea dall'uomini e dal cielo
> Favor, grazia è bellezza, tutto perde.

La conception idéologique du gouvernement entre en opposition avec la conception historique, c'est à dire le respect du contexte et de la continuité de l'histoire. La France, en rapatriant les œuvres d'Italie, voulait devenir la nouvelle Rome et de ce fait réinventer

[49] Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda*, ob. cit. p. 102. Lettre n°3.

[50] Quatremère de Quincy, Let*tres à Miranda*, ibid. p. 115, lettre n°4. Elle n'est pas plutôt arrachée de ses branches maternelles, que tout ce qu'elle avait reçu des hommes du ciel, Faveur, grâce et beauté, elle le perd.

l'histoire. Le musée est l'une des conséquences de cette idéologie dominatrice et prédatrice de la France. Le transfert est selon lui une « mutilation honteuse et inutile »[51]. Il déclare : « les causes antiques ou modernes, qui ont fait fleurir les arts ne peuvent peut être plus reparaître ». Il est vain de vouloir que Paris se transforme en Rome puisque Paris ne possèdera jamais les facteurs qui ont fait de Rome la capitale incontestée de la culture européenne pendant des siècles.

Faire revivre La Rome antique et ses traditions est une aberration pour cet homme qui considère les conquêtes artistiques odieuses : « Je croirais d'ailleurs également injurieux au XVIII^{e} siècle de la soupçonner de faire revivre ce droit de conquête des Romains, qui rendait les hommes et les choses la propriété du plus fort. Qui ne sait que ce droit absurde et monstrueux reposait, dans le code public de Rome, sur la base même de l'esclavage ? »[52].

L'héritage d'un pays ne doit pas selon l'auteur être remis en cause par les droits militaires que s'accorde une nation : « […] dans l'Europe civilisée, tout ce qui appartient à la culture des arts et des sciences et hors des droits de la guerre et de la victoire. [53]» Quatremère de Quincy s'attaque aux arguments de ceux qui invoquent la Rome antique comme modèle à suivre[54] pour prouver que l'idéologie ne masque pas le caractère prédateur de la campagne d'Italie :

> Je sais bien aussi qu'il existe sur l'objet de cette discussion des maximes de droit public, que quelques esprits pervers ou pervertis feignent d'ignorer, et dont l'oubli, s'il pouvait avoir lieu, ferait rétrograder l'Europe, et rentrer son droit des gens dans le chaos de la politique léonine des anciens Romains.

Un gouvernement se réclamant des principes des Lumières ne peut faire revivre la loi du plus fort qui n'engendre que soumission et esclavage et nie les fondements républicains de la France régénérée. La propagation des Lumières a permis la création d'une république culturelle européenne qu'il faut respecter.

Ces propos sont fondateurs pour la conception actuelle du patrimoine et ont une actualité permanente. L'environnement de l'œuvre est une des questions au centre de la réflexion muséographique. Le musée doit réfléchir et palier à la perte du contexte mais doit respecter des impératifs de conservation, d'exposition et de divulgation du savoir. Quatremère de Quincy craignait que le musée ne devienne le réceptacle d'œuvres qui seraient

---

[51] Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda*, ibid. lettre n°3, p. 102,

[52] Quatremère de Quincy, ibid, Lettre n°1, p. 91.

[53] Quatremère de Quincy, ibid, Lettre n°1, p. 91.

[54] Pour une vision de l'importance des rappels à l'antiquité durant cette période voir : Claude Mossé, *L'Antiquité dans la Révolution française*, Paris, Albin Michel, 1989.

transformées en marchandises ou en reliques et qui par conséquent perdraient leur valeur d'origine.

Dès 1791, il affirme que chaque œuvre a une « destination exclusive », et que le fait de la déplacer revient à trahir son sens. Durant l'été 1796, il sera l'un des héros du débat culturel sur les spoliations avec des « prises de positions lucides et courageuses »[55].

En 1806, il développera cette idée de la « trahison » devant la classe des Beaux-arts en affirmant que le déplacement de l'œuvre trahit « le sentiment de ceux qui en jouissent et en reçoivent des impressions ».

2.1.2. Un débat stimulant relayé par la presse et les intellectuels européens

A travers divers journaux et tribunes au service de la gloire du pays, les réquisitions vont être très tôt légitimées dans un programme politique et social. Ces mêmes organes vont, ultérieurement, se faire l'écho d'une prise de conscience patrimoniale respectueuse du contexte et du droit des peuples à jouir de leur héritage culturel. Cette réaction se manifeste aussi par des pétitions[56]. La polémique de l'été 1796, va être considérée par Edouard Pommier comme un « grand débat national » qui va impliquer des acteurs de la vie politique et culturelle du pays.

Figure 9 : portrait de Pierre Louis Roederer

Suite au débat provoqué par Quatremère de Quincy, une littérature polémique verra le jour en traitant de la destruction d'un espace culturel européen due à la barbarie française. La volonté d'augmenter les collections des musées participe au déclin de la civilisation. Les journaux vont se faire l'écho des voix dissidentes qui, suivant l'exemple donné par Quatremère de Quincy, s'élèveront.

Selon la presse d'opposition les spoliations seraient: « un espèce d'attentat au droit des gens, adopté par les peuples civilisés ». L'argument mis en avant est l'inhumanité dont font preuve les peuples soi-disant civilisés à piller les richesses d'un pays. Le 5 juin 1796, *Le Censeur des Journaux* parlera du «droit des brigands heureux» qui blesse l'honneur national

[55] Monica Preti-Hamard, Collections et collectionneurs à l'époque napoléonienne, in, Ouvr. Collectif, *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, ob. cit, p.520.

[56] pétitions de Quatremère voir annexe 13 p. 107 et 14 p. 109 pour la contre pétition

des Italiens. Dans une lettre anonyme adressée au *Véridique*, le 28 juin 1796, un « ami des arts » proteste contre la politique prédatrice qu'il qualifie de « tortionnaire et impolitique ». Il compare le rapatriement à la captivité.

Pierre-Louis Roederer va, grâce au *Journal de Paris* qui deviendra sa tribune, pouvoir s'exprimer à plusieurs reprises sur les spoliations qui selon lui découlent d'une volonté d'entassement nuisible à l'appréciation artistique. Ce sera un observateur critique de la politique du Directoire et de la Campagne d'Italie.

Les 7 et 8 juillet 1796, Roederer affirme: « Quand cet Apollon, arraché du lieu où il existe depuis des siècles, sera apporté, voituré à Paris, sera t'il encore un dieu pour nos artistes? Ne sera-ce pas un meuble? Le ciel de l'Italie n'ajoutera t'il pas quelque chose à l'illusion que produisent les arts? […] Il faut autour de ces chefs-d'œuvre un certain espace de vide, où les yeux puissent les contempler sans distraction ». On retrouve le problème du contexte et de l'appréciation de l'œuvre, développé par Quatremère de Quincy. La critique qui avait émergé lors de l'ouverture du Louvre dont certains contestaient le côté « amas d'œuvres », refait surface. Son importance quantitative s'accompagne d'un dépècement des collections et d'un appauvrissement des provinces et des pays conquis

La Décade Philosophique témoignera aussi de cette insatisfaction à l'égard du Louvre. Les réaménagements continuels provoqués par l'arrivée incessante d'œuvres, transformant ce lieu en exposition de trophées de guerre. Le musée suscite donc des sentiments contradictoires mais prouve le nouvel intérêt pour le patrimoine.

Pierre-Louis Roederer pense que cette politique va « désespérer des peuples qu'il fallait attirer à nos intérêts ». Il est tout à fait conscient que l'attitude française est inadaptée à la situation politique et diplomatique de l'époque. Mieux vaut se trouver des alliés pour combattre des ennemis communs plutôt que de s'attirer la haine de nos voisins. Il est contre l'isolement de la France du reste de l'Europe car, avec ces pillages, la République est en train d'être considérée comme une ennemie. Selon lui, les biens artistiques ne peuvent souffrir d'être ballotté, au gré des rapports de force militaires entre pays. L'attachement du peuple italien à son patrimoine s'exprime dans un article du *Censeur des Journaux*, datant du 17 prairial, n°283, p.2:

> Il faut qu'on sache que les tableaux sont les richesses nationales de l'Italie (...) chaque famille, chaque petit prince, chaque gouvernement a sa galerie (... les chef-d'œuvres) sont presque devenus la propriété de toute l'Italie, qui met à chacun (d'eux) la même importance que nous attachions autrefois à l'oriflamme et que nous mettons à l'arbre de la liberté.

L'accent est mis sur le caractère inaliénable du patrimoine national dont la dispersion constituerait un crime si nous le comparons à l'attachement que les Français portent à leur symbole. Contrairement au *Rédacteur* qui soutiendra le point de vue officiel, le *Censeur des Journaux* sera hostile aux saisies. Dans un article du 28 messidor an IV, il reconnaîtra que le peuple italien ne se soucie ni de la spoliation ni de la « dispute littéraire et politique » que celle-ci avait fait naître[57].

A côté de ces journaux, une presse sera favorable aux décisions du gouvernement. Ainsi, juste après l'armistice signé avec le Duc de Parme, un article de la Décade datée du 29 mai 1796 suggère que la politique des saisies soit la meilleure réfutation du vandalisme jacobin et que le rapatriement constitue un acte de culture. Les idées développées pour soutenir ces opérations se basent toujours sur la dignité de la France et sur sa mission de sauvetage culturel.

En reprenant la thèse de la légitimité de la France à posséder ces œuvres en vertu de son degré d'évolution politique, *Le Rédacteur* publiera, le 13 juillet 1796 un article dans lequel il fait une sorte de réponse officielle à tous les détracteurs de la politique du Directoire et soutient que « ces belles statues, production du génie dans la Grèce libre, devaient être plus admirables pour des républicains que pour des peuples aveuglés par la superstition et l'esclavage »

Le Rédacteur affirme que le despotisme sous lequel vivent les Italiens les empêche de pouvoir regarder correctement ces œuvres, leur regard étant pour ainsi dire souillé.

François Cacault, membre du gouvernement français, eut un rôle de premier plan sur la scène diplomatique italienne puisqu'il était Directeur par intérim de l'Ecole Française de Rome et nous pouvons connaître, par la correspondance entretenue entre les Directeurs de cette école, son point de vue sur ces épisodes d'appropriation. Il fut chargé d'exécuter les clauses de l'Armistice de Bologne et de mener à bien les tractations du traité de Tolentino en assurant la cession de 500 manuscrits et 100 oeuvres par les Etats Pontificaux.

Il reconnaît dans la lettre datée du 13 messidor an IV (1er juillet 1796), adressée de Gênes à Delacroix, que les réquisitions sont douloureuses à supporter pour le peuple[58].

---

[57] Sophie-Anne Leterier, in., *Ideologie e Patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica. A proposito del trattato di Tolentino.* Atti del convegno, Tolentino, 18-21 settembre 1997, Roma 2000, pp. XII, 648 (Saggi, 55).

[58] Anatole de Montaiglon, et Jules Guiffrey, Correspondance de directeurs de l'Académie de France Rome, t. XVI, Paris, 1906 et 1907. Lettre n° 9552 (se trouvant dans les archives des affaires étrangères à Rome, t. 920, fol. 296).

> [...] l'article de l'armistice avec Rome, qui stipule que les cent plus beaux morceaux de peintures et de sculptures nous serons livrés, fait grand mal au cœur du peuple romain et de toute l'Italie, où l'on est fort attaché à ces monuments [...] L'Italie nous verrait céder sans regret par le Pape toutes les terres domaniales appartenant à la Chambre apostolique si nous voulions les prendre en échange des monuments.

Le Directoire ne prit pas en compte ces remarques puisque Rome, le Capitole et le Vatican furent particulièrement dépouillés et constituèrent le plus gros du contingent.
Dans une autre lettre, toujours adressée le 14 messidor à Delacroix, il met en garde son gouvernement contre une possible révolte du peuple romain[59]:

> Citoyen ministre, - Nous n'avons point encore de nouvelles de l'effet qu'à produit à Rome l'armistice signé à Bologne; l'inquiétude et l'agitation de cette grande ville se trouve minutieusement détaillée dans les bulletins italiens que je vous envois ci-joint. Les Génois souffrirent en 1746 que les Allemands entrassent dans leur ville, y dominassent, et ils leur donnèrent tout l'argent de la banque Saint George. Les nobles ne bougèrent pas et ne refusèrent rien; ce fut le peuple le plus pauvre qui s'indigna, voyant emmener de la ville un mortier par les Allemands, qui se virent tout à coup généralement assaillis et expulsés. Il sera difficile d'enlever au peuple de Rome ses monuments, auxquels il est très attaché, et les commissaires envoyés pour les choisir, en y allant seuls, risqueraient certainement d'y être assassinés.

Tout en soutenant l'initiative française et voulant susciter l'adhésion des Italiens aux idées républicaines, François Cacault reconnaît les tourments importants qu'ils subissent. Ce sera un négociateur tempéré. Il pu gagner l'estime du Pape car il se montra compréhensif face à la désillusion des Italiens et modéré face aux saisies qui blessaient à vif la fierté de la population. Il dû, de ce fait, calmer les inquiétudes et l'effervescence suscitée par ces dernières.

Bien que représentant la politique prédatrice du Directoire, François Cacault recevra du pape, en signe d'amitié[60], un présent offert normalement aux représentants des grandes puissances.
Des membres du gouvernement vont ressentir l'affront que la France a commis. Lallement se rend compte que les actes de spoliation contre l'Italie sont indignes d'un peuple civilisé qui a cherché à conquérir sa liberté et qui impose la soumission à ses voisins.
Il écrira au Directoire fin janvier 1798 :

---

[59] Anatole de Montaiglon, et Jules Guiffrey, ibid. Lettre n° 9553 (se trouvant dans les archives des affaires étrangères à Rome, t. 920, fol. 298).

[60] Jules Guiffrey, *L'Académie de France à Rome, de 1793 à 1803*, Journal des savants, 1908, pp. 655-668.

> Puis-je vous dissimuler, combien la conduite, que nous avons tenue avec cette nation, a dû augmenter l'aversion qu'on lui avait déjà inspirée de nos principes et de notre caractère. Nous l'avons trompée pour nous introduire en force dans la capitale et dans toutes les provinces, et après en avoir dépouillé les habitants de la manière la plus avilissante pour nous, nous lui avons donné un maître.

Dès 1796, quelques intellectuels vont s'interroger sur les torts causés aux Italiens ainsi que sur leurs possibles ressentiments. Spolier un peuple revient à lui enlever son identité culturelle et historique et lui infliger un terrible affront. C'est aussi anéantir ses fondements identitaires et son héritage. L'Italie est très attachée à son patrimoine artistique et culturel dont elle tire son prestige et son rayonnement mondial.

Cette prise de parole de l'élite française est très importante pour l'histoire de l'art et du patrimoine. Toutefois, il est un fait remarquable : l'indignation des milieux éclairés allemands face aux spoliations[61]. Cette colère est à mettre en parallèle avec leur silence lors des confiscations en Belgique quelques années plus tôt. Nos voisins sont inquiets et appréhendent la nouvelle géographie culturelle ainsi créée. Les cercles culturels allemands furent nourris des lectures fondatrices de Winckelmann et de leurs fréquents voyages en Italie, pays de référence pour l'apprentissage artistique. A Rome, les artistes disposent d'autonomie, de libertés institutionnelles et d'un lieu d'épanouissement social et artistique, non soumis à la tutelle des gouvernants allemands. Ces mainmises culturelles constituent dans l'esprit allemand, un crime contre le monde des lettres et des arts et renforce l'image du Français vandale, agresseur et voleur.

Carl Ludwig Fernow, théoricien de l'art eu un rôle important. Il fut le personnage clé de la transmission, en Allemagne, de l'information sur les déprédations italiennes, bien avant que la France n'en entende parler. Il est à Rome lors des évènements de la campagne d'Italie et rapporte ses sentiments à travers la correspondance[62] qu'il adresse aux intellectuels allemands. Il rédige à chaud et fait part de son traumatisme aux lecteurs par des références constantes à la douleur et au déchirement. Les spoliations sont vécues et ressenties comme un préjudice collectif, un crime contre la république culturelle européenne. Après les saisies au

---

[61] La prise de position allemande a été remarquablement étudiée par Bénédicte Savoy dans « Guerre, arts, trophées. Regards allemands sur les spoliations artistiques infligées par la France à l'Italie, 1796-1801 », dans, Alain Ruiz et François Knopper (dir.), *Les voyageurs européens sur les chemins de la guerre et de la paix du temps des Lumières au début du XIXe siècles*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2006.p.307

[62] Carl Ludwig Fernow, Über den gegenwärtigen Zustand der Kunst in Rom, in *Der neue teutsche Merkur*, 11.Stück, Nov. 1798

musée Pio-Clementino, il va expliquer ce déchirement dans une lettre adressée à son ami Pohrt le 22 août 1796[63] :

> Ces jours-ci je suis retourné plusieurs fois au musée : jusqu'à présent, rien n'avait été encore emballé ni déplacé, mais ça y est. Ils ont commencé hier par le guerrier spartiate, que les antiquaires appellent aussi *Phocion*, et dont tu te souviens sûrement. […] J'avais l'impression que c'était mon frère, ou mon ami, qu'on roulait ainsi jusqu'à sa tombe, et tout ceux qui assistent à ces atrocités partagent cette impression avec moi.

Quelques mois avant l'entrée de la France dans Rome, Fernow exprimait déjà les conceptions développées par Quatremère de Quincy en août 1796 sur le caractère irremplaçable de Rome et sa vocation unique d'être la capitale des arts. Le 19 mai 1796 il dira[64] : « La réunion, en ce lieu, de tout ce qu'il y a de grand et de beau dans l'art n'est possible et ne se réalisera en aucun autre lieu au monde. Fasse Dieu que les Français le comprennent. »

Carl Ludwig Fernow s'interroge sur la capacité de la France à redonner à ces œuvres arrachées, une nouvelle destination, sachant recréer les leçons qu'elles apportaient à Rome dans leur lieu d'origine. Le 22 août 1796 il écrira[65] : « L'avenir nous dira si les Français sauront dédommager l'humanité du vol qu'ils lui infligent ».

L'indignation dont fait preuve une partie de l'élite française et allemande pourrait être semblable à celle vécue par les Italiens. Nous pourrions essayer de trouver des correspondances de point de vue entre ces élites même si les supports étudiés ne sont pas identiques. D'un côté, nous avons des journaux, des libelles et des pétitions et de l'autre des champs de recherches à sonder que j'exploiterai ultérieurement et dans lesquels la question : comment la population italienne a-t-elle pu rester muette face aux outrages perpétrés contre son pays, sera au cœur du problème. Le résultat étant confronté à ce qu'affirme le *Censeur des journaux* dans l'article du 28 messidor an IV à savoir : les Italiens se désintéressent de cette situation.

Quelques années plus tard, Canova, un autre personnage clé de la période romaine, rééditera à Rome les « Lettres à Miranda », lors de la requête en restitution des oeuvres. Ce personnage sera chargé en 1815, durant la dispersion du Louvre, de récupérer les oeuvres des

[63] Carl Ludwig Fernow, ibid, p. 133-134.
[64] Carl Ludwig Fernow, ibid, p. 81.
[65] Carl Ludwig Fernow, ibid, p. 134.

Etats Pontificaux. La réédition sert donc à appuyer sa revendication en utilisant un ouvrage qui a eu une grande portée européenne et qui légitime de ce fait sa mission.

Figure 10 : Départ du troisième convoi de statues et de monuments d'arts italiens pour la France, 1797. Gravure de Joseph-Charles Marin et Jean Jérôme Baugean (1764-1819). Inventaire : mn 749. Technique à l'eau-forte. 46,5 cm X 62 cm. Ce convoi serpente le Trastevere et sera escorté par le peintre Gros et le sculpteur Gaulle.

Avec le débat fécond sur les saisies opérées par le gouvernement français, une nouvelle approche de l'œuvre d'art a vu le jour. Des personnages influents ou anonymes ont pris la parole pour témoigner du nouveau poids accordé à l'œuvre d'art. La société accorde aux œuvres imprégnées par les grands enjeux politiques, une nouvelle place. Les points de vue vont s'affronter et diverger sur les questions d'ambition encyclopédique[66] et hégémonique du Louvre.

L'œuvre est-elle mieux mise en valeur dans son lieu d'origine, (berceau), ou bien dans une institution spécialisée ?

Est ce qu'elle sert à l'homme local ou bien à celui universel ?

Où se situe la frontière entre les spoliations et les opérations de sauvegarde qui nécessitent le déplacement des œuvres ?

[66] A propos de l'ambition d'un musée encyclopédique Jean-Michel Leniaud parle de « nationalisme révolutionnaire » dans : Jean-Michel Leniaud, *Canova et la question des spoliations d'œuvres d'art*, in, Ouvr. Collectif, *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi* , ob. cit. pp 481-490.

Gaspard Monge développera cette dernière notion et soutiendra que le sol italien n'est plus pour les œuvres propice à leur maintien et à leur développement. Les saisies sont pour lui des opérations de sauvegarde.

2.2. Monge sur le sol italien

2.2.1. Le représentant de la *furia francese*

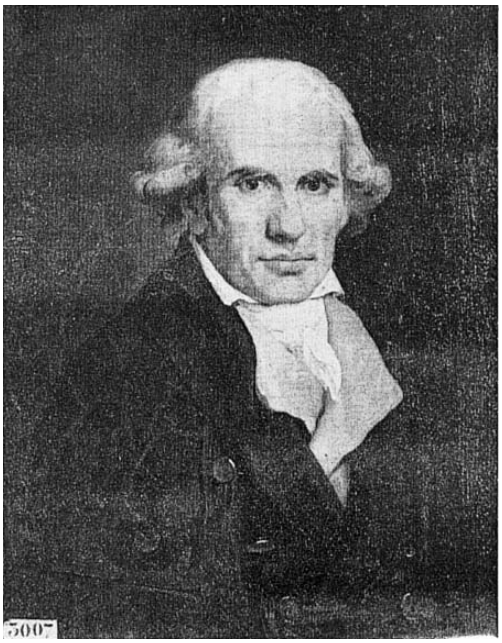


Figure 11 : *G. Monge, fondateur de l'Ecole polytechnique et commissaire de la campagne d'Italie. Portrait réalisé par Jean-Baptiste Mauzaisse en 1842, huile sur bois, H. 0,64 m; L.0, 52 m*

Suite à la décision d'envoyer en Italie une commission chargée de recueillir les œuvres d'art cédées par les différents traités et clauses de paix, Gaspard Monge[67], scientifique de renom va se retrouver impliqué dans cette campagne militaire.

La nomination de cet homme ne surprend pas, ce dernier étant un fervent défenseur des idéaux républicains. Il est marquant de constater à quel point la communauté scientifique a pu participer à la vie politique de l'époque et aux décisions. C'est un fait unique dans l'histoire du pays. La communauté scientifique eu une prise réelle sur les mentalités car la Révolution fut marquée par une laïcisation du pays et une idéologie centrée davantage sur les progrès scientifiques ; Orientation qui n'était pas possible lors de la suprématie de la religion catholique. Monge est un personnage significatif de cette entrée sur la scène publique et politique de scientifiques à qui l'on confie des missions ayant toujours pour but l'intérêt et la

[67] Voir annexe 21 p.121

gloire du pays. Cette acquisition d'un pouvoir spécifique de la part d'hommes n'ayant pas de formation politique résulte d'une structuration et d'une organisation de la communauté scientifique. Jouissant d'une grande confiance accordée par Napoléon[68], les scientifiques ont pu peser et influencer les décisions gouvernementales. Le rôle des savants est de servir l'Etat, qui leur doit à son tour protection. La politique de patronage du gouvernement a, avec la commission de recherche des monuments, des incidences dans la vie politique et sociale. En 1797, après Campoformio, la lettre du général Bonaparte au Directoire montre cet attachement à la science et aux savants[69] :

> Les sciences, qui nous ont révélé tant de secrets, détruit tant de préjugés, sont appelées à nous rendre plus de services encore. De nouvelles vérités, de nouvelles découvertes nous révèleront des secrets plus essentiels encore au bonheur des hommes ; mais il faut que nous aimions les savants et que nous protégions les sciences.

Dans un autre courrier adressé au Directoire, Bonaparte fait l'éloge des commissaires et déclare : « Ils ont donné à l' Italie, dans la mission délicate qu'ils étaient chargés de remplir, l'exemple des vertus qui accompagnent presque toujours le talent distingué ».

L'intérêt d'hommes de sciences est indiscutable pour le gouvernement mais Gaspard Monge n'est jamais sorti de France et ne connaît pas les Italiens. Il n'a pas l'expérience du voyage et apparaît dans sa correspondance, l'incompréhension et son mépris face au peuple. Sa totale adhésion aux idées révolutionnaires l 'aveugle quand il s'agit de réfléchir à l'accueil de la population face à ces idées. Le système politique imposé par le Directoire est pour lui une sorte de cadeau. Un peuple qui subit depuis si longtemps l'oppression de la religion et de la superstition doit y adhérer. A aucun moment ce commissaire ne va se questionner sur l'impact que représente son activité sur l'honneur et la fierté d'une population.

Il est en ce sens le parfait représentant de la *furia francese*.

Cet épisode de la vie de Monge éclaire de façon originale les relations entre l'Italie et la France[70]. Sa correspondance renseigne au jour le jour sur ses travaux menés dans la péninsule tout en exprimant ses sentiments à l'égard du peuple et du Pape.

La superstition sera un thème souvent développé dans sa correspondance pour affirmer que le peuple italien, indigne de son patrimoine, se préoccupe plus des questions de

---

[68] Jean et Nicole Dhombres, Sciences et savants en France. Naissance d'un pouvoir, 1793-1824, Paris, Payot, 1989.

[69] Patrice Bret, *Grandeur et servitude des savants*, l'Histoire, n°124. 1989.

[70] Gaspard Monge, *Correspondance depuis l'Italie, 9 juin 1796-26 mai 1798*, préparé par René Taton et en voie de parution (exemplaire fourni à Gilles Bertrand par Jean Dhombres en mars 1997, utilisable sous réserve d'en mentionner l'origine). Transcription sur papier acquise par le CHRIPA.

religion que des réels problèmes sociaux ou politiques. L'extrait d'une de ses lettres permet d'apprécier à quel point ce scientifique abhorre la religion et ses représentants, en particulier le Pape. La lettre du 17 août à son gendre Marey prouve son dédain pour la superstition :

> Le spectacle qu'elle présente inspire de la tristesse. Le peuple est si abruti, si ignorant, que la pitié qu'il inspire d'abord, se change après un certain temps en répugnance. Il n'y a pas un coin de rue où il n'y ait une madone, et il n'y a pas une madone qui n'ait fait le miracle de remuer les yeux en marque de protection pour les pauvres imbéciles qui, encore aujourd'hui passent toute la soirée à considérer ces misérables croûtes pour apercevoir le miracle.

Pour décrire le peuple italien mais surtout la population romaine, Monge parle souvent d'abrutissement, d'aveuglement. De Rome, les lettres du 30 juillet et du 1er août 1796 à son gendre décrivent « l'état d'abrutissement auquel se trouve réduit un peuple conduit par un gouvernement fondé sur l'imposture, et qui, depuis des siècles, ne subsiste que du tribut des nations chrétiennes ». Ce scientifique voudrait voir anéantir le gouvernement papal qui selon lui tient la population dans l'ignorance pour mieux asseoir son pouvoir et en tirer profit.

Il est beaucoup plus nuancé en ce qui concerne la Lombardie et le nord de l'Italie puisque le gouvernement français a pu y instaurer des Républiques appelée Cispadanes et Cisalpine.

Les Milanais sont pour Monge, dignes de la liberté que leur propose la France et dans une nouvelle lettre du 17 août 1796 à son gendre il écrit qu'il s'agit d'un : « peuple [...] digne de la liberté que lui prépare le succès des armes de la République ».

Dans une lettre du 23 août 1796, à sa femme: « Quand je te parle défavorablement de l'Italie, il ne faut pas y comprendre la Lombardie. Les Français sont bien contents de Milan ». Il va en effet être très confiant par son activité dans le nord de l'Italie mais au fur et à mesure de sa progression dans la péninsule, son enthousiasme va diminuer pour se transformer en mépris et condescendance vis à vis des Romains.

Ce scientifique va se positionner face au débat de l'été 1796, en tant qu'homme politique, pour légitimer sa mission. Toute sa correspondance est imprégnée de la conviction que son action sert le bien commun de la France. Il est sûr d'opérer selon le droit et la légitimité que confère un système politique qui veut offrir la liberté à un autre peuple. La liberté est pour lui : « le cadeau le plus précieux que les nations puissent recevoir ».

2.2.2. Sa mission controversée en France

La lecture de la correspondance de Monge confirme sa connaissance de la polémique suscitée en France par son activité et son implication dans celle-ci, se faisant l'interprète des positions officielles du gouvernement. Bien que les échos du débat lui parviennent décalés dans le temps, Monge prendra ouvertement. parti Ce fervent défenseur des idéaux républicains considère ses détracteurs comme des traîtres : les noms de Quatremère de Quincy et Roederer sont cités à plusieurs reprises.

Il est convaincu que cette appropriation est légitime puisque les arts ne peuvent être produits et conservés que sur une terre libre. Dans une lettre du 10 juillet 1796 il citera Florence :

> Une autre chose m'a frappé à Florence. C'est que cette ville qui a été le berceau du renouvellement des arts et des sciences en Europe, qui a produit de si grands hommes, tels que les Leonard et Vinci, les Galilées, les Machiavel, les Dante, etc., et qui a élevé de si grands monuments, n'a produit ces miracles que dans le temps qu'elle était une petite République démocratique. Depuis qu'elle a un maître ce n'est plus rien.

Les effets de la République sur le développement des arts sont indéniables pour lui. Son idée est la suivante : la France sauve des œuvres qui seraient vouées à disparaître si elles étaient restées dans un lieu impropre à l'épanouissement. Il est sûr que son activité, utile à la gloire du pays et conforme à la rhétorique sur la destination de l'art développée après la Révolution. Un autre homme qui signera par ses initiales GB s'exprimera en ces termes le 14 juillet :

> Je ne conteste pas aux opposants le titre qu'ils prennent d'amis des arts ; mais je ne saurais les tenir pour Français quoique peut-être nés sur le sol de la république. Le génie des arts n'est pas l'héritier d'une histoire mais la création du génie de la liberté ; nous croyons que le gouvernement, non le sol, fait les hommes.

Cet article paru dans la presse parisienne trouve un écho dans la lettre de Monge à sa femme le 8 septembre 1796 dans laquelle, après avoir reçu des gazettes de France, il écrit :

> Nous avons vu aussi que beaucoup de gens à Paris prennent un intérêt bien tendre à la gloire de Rome et seront très mécontents si nous venons à bout de conduire à Paris les chef-d'œuvres des artistes grecs. Ma foi, je leur conseille de prendre leur parti car l'Apollon du Belvédère et la Transfiguration de Raphaël sont sur la liste et dans le nombre des cent objets compris dans l'armistice, et l'armistice sera exécuté.

Le 22 fructidor an IV dans une lettre à sa fille il réagit contre les protestations :

> Les ennemis du gouvernement à Paris ne manqueront pas de jeter des hauts cris (...) mais malheureusement ce sont des petits chiens qui aboient contre le char du vainqueur, et qui ne retardent pas sa marche triomphale. Il est bien étonnant que tous ces gens d'esprit aient fait des volumes et rempli toutes les gazettes pour essayer de prouver que nous avions tort d'emporter les chefs-d'oeuvre d'Italie. Heureusement, leurs efforts ont été vains, et Paris aura dans son sein l'Apollon du Belvédère, le Laocoon, l'Antinoüs, la Transfiguration de Raphaël, etc...

Depuis Rome, la correspondance du 3 août 1796, montre qu'il a connaissance des reproches formulés à l'égard de sa mission mais il ne les prend pas en considération. Puisque l'Italie regorge de chefs-d'œuvre, leur saisie ne sera qu'une infime perte : « Mr Roederer a beau gémir sur le vandalisme que nous exerçons ici en enlevant ces objets d'art; quand notre mission sera remplie, il n'y paraîtra pas quant au nombre ».

Il est intéressant de remarquer que les commissaires, pensant être dans leur bon droit en faisant un devoir patriotique, se heurtent à une résistance inattendue non pas Italienne mais Française. ce qui les surprend beaucoup[71]. Louis de Launay, dans son ouvrage consacré à ce personnage, constate que pour ce commissaire « … tous ceux que ne réjouit pas l'invasion française sont pour lui, par définition des antipatriotes imbéciles et abjects ».

Ce mécontentement est le signe que ces personnes sont des conspirateurs qui ont pour but de nuire aux intérêts de la République. En témoigne cet extrait de la lettre du 22 fructidor an IV :

> Les tribunaux ont la vue bien courte puisqu'ils n'ont pas vu qu'il était constant qu'il y avait eu une conspiration contre la République en vendémiaire; puisque Quatremère, blanchi par eux, ne veut pas qu'on apporte les chefs-d'œuvre des arts à Paris, et témoigne ouvertement son tendre intérêt pour les ennemis de la France. [...].

Pourtant Monge reste confiant dans le succès de sa mission puisque le 10 octobre à Modène, il écrit à sa femme : « mais en dépit de MM Roederer, Quatremère et compagnie, si la contre-Révolution ne se fait pas à Paris, le convoi aura lieu ». Les protestations des intellectuels parisiens n'arrêteront pas la marche triomphale de l'armée française ni les prélèvements d'œuvres dans la péninsule.

Il faudrait aussi nuancer ses propos et se pencher d'avantage sur l'accueil réservé aux commissaires par les intellectuels italiens et traduit dans une lettre envoyée de Milan le 9 juin : « Nous sommes arrivés à Turin; nous avons vu plusieurs savants qui nous ont paru

[71] Louis de Launay, *Un grand Français : Monge, fondateur de l'Ecole polytechnique*, Paris, Ed. P. Roger, 1933. (Chap. 5).

enchantés de la Révolution Française ... Il nous a semblé que dans ce pays là on est beaucoup plus patriote qu'en France ».

L'analyse de la correspondance amène- plusieurs questions :

Monge s'est-il retrouvé face à une réaction populaire ou provenant des hautes sphères des gouvernements italiens ?

Comment les Italiens ont-ils pu rester de marbre face à un envahisseur, sûr de ses bons droits et volant sans scrupules ?

Les écrits de militaires français ayant participé à la campagne d'Italie témoignent d'une prise de conscience du désarroi suscité par les spoliations. Ce type d'écriture relève d'un autre genre que les écrits de voyage typiques de l'époque du Grand Tour puisque ceux-ci n'ont pas pour finalité d'être lus par les cercles bourgeois de l'époque. Ils n'écrivent pas pour être publiés mais par l'habitude de faire des carnets de route. Pourtant, à leur manière, ils témoignent du traumatisme infligé au paysage artistique.

Des hommes tels que Desaix, Carrier ou Courier vont écrire des carnets de voyage et déplorer ces saisies. Selon Paul Guiton, la découverte des sources militaires datant du 18ème et 19ème siècles ont permis de réécrire l'histoire du voyage en donnant de nouvelles perspectives[72].

Ces trois hommes vont prendre conscience de l'attitude conquérante de la France.

Jean-Claude Carrier dans son récit de voyage écrira :

> Aussi mécontent que l'on peut l'être, je quitte la ville de Parme, où tous les habitants regrettaient encore si fort leur fameux tableau de Saint-jérôme, parti pour Paris quelque temps auparavant, qu'ils auraient volontiers sacrifié, pour s'en venger, quelques victimes humaines à la gloire du grand Saint .

Il cite également l'enlèvement de l'œuvre du Corrège à Parme, le Saint Jérôme. Cette illustration fait partie d'une série de dessins exécutés, sous la direction du Baron Vivant-Denon, Directeur du Muséum Central des Arts, entre 1802 et 1814 par Charles Meynier. Elle servira à l'illustration des Campagnes de Napoléon Ier en Italie,

[72] Gilles Bertrand, *Paul Guiton et l'Italie des voyageurs au XVIIIème siècle*, «textes», Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia, 1999.

Figure 12 : Charles Meynier, encre de chine, « Enlèvement du St Jérôme » à Parme. Se trouve actuellement au Louvre dans le département des arts graphiques (fonds des dessins et des miniatures). RF2949. Catalogue 127 Campagnes d'Italie[73].

En avril 1796, Carrier écrit de Oneglia : **«** O malheureuses villes qui fûtes le théâtre de la guerre, que votre sort est affreux ».

Paul-Louis Courier, un autre militaire, dans une lettre adressée de Rome à Chlewaski le 8 janvier 1799, se montre particulièrement critique à l'égard de l'activité des commissaires :

> Dites à ceux qui veulent Rome qu'ils se hâtent ; car chaque jour le fer du soldat et la serre des agents français flétrissent ses beautés naturelles et la dépouillent de sa parure[...] Je ne sais pas d'expressions assez tristes pour vous peindre l'état de délabrement, de misère et d'opprobre où est tombée cette pauvre Rome que vous avez vue si pompeuse, et de laquelle à présent on détruit jusqu'aux ruines.

[73] L'enlèvement du St Jérôme sera commenté dans la correspondance de Gaspard Monge en juillet 1797. Cette saisie sera un événement dramatique pour le Duc de Parme qui possédait ce tableau. En effet, Le Corrège jouissait d'une renommée égale à celle de Raphaël à cette époque. Il proposa en vain de donner un million de francs en échange du tableau.

Courier insiste bien sur la rapacité des Français « la serre des agents », qui apparaissent semblables à des vandales. Même les ruines sont saccagées et pillées. La France et les commissaires se conduisent comme n'importe quel pilleur de tombe ou de sites sacrés.
La polémique de l'été 1796, qui exprimait la future perte d'éclat de la péninsule, se réalise sous les yeux des militaires français.

Le général Desaix lui aussi va prendre conscience de l'attachement des Italiens à leur patrimoine et se rendre compte de leur désillusion face aux saisies :

> Il y avait à Mantoue une Académie où l'on trouvait quelques hommes instruits. Il y avait quelques morceaux précieux. On les a envoyé à Paris, entre autres un buste de Virgile, qui, né à Pietole, à une lieue de Mantoue, était regardé en grande vénération dans cette ville; il y avait un jour qui lui était consacré, où on faisait mille cérémonies en son honneur; on lui avait érigé une statue en bronze. Les Mantouans ont regretté infiniment qu'on leur ait enlevé le monument élevé à ce grand homme; ils ont demandé avec instance qu'on leur permît d'en faire une copie.

Il écrira aussi de Milan : « Les Français ont emporté une immense quantité de tableaux d'Italie; c'est à Paris qu'il faut aller pour les voir. Les fresques ne s'emportant point sont restées ». Cette citation montre bien que les français ont pris tout ce qu'il y avait à prendre, ne laissant que les miettes. Ce militaire a conscience que la capitale va devenir le centre artistique européen. L'Italie va garder ce qui ne pourra être prélevé.

Les oeuvres créées pour un espace particulier sont chargées d'une atmosphère singulière que ne saurait leur donner un lieu conçu seulement pour l'exposition. Les programmes iconographiques des palais ont été conçus spécialement pour le lieu et pour leur propriétaire afin d'insister sur des aspects spécifiques : la légitimité politique et le rayonnement culturel.

Déplacer revient à priver l'œuvre de son sens profond. L'artiste qui conçoit une œuvre prend en considération des paramètres tels que la lumière, l'espace, la paroi etc… De plus les œuvres n'ont pas toutes la même fonction. Elles peuvent assumer le rôle de propagande et d'exaltation. Le musée du Louvre ne pourra pas donner pour chaque œuvre l'atmosphère d'origine.

A ce sujet, Creuzé de Lesser fait preuve d'une mauvaise foi quand il affirme que « les statues antiques au Louvre sont mieux disposées qu'elles ne l'étaient au Belvédère »[74] qui était un espace d'exposition des sculptures antiques et disposait d'un jardin ouvert au public créé par les Papes. En prélevant des œuvres d'un espace d'art dédié à la jouissance démocratique,

[74] Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile, fait en 1801 et 1802*, Du Bellay. Paris, De l'imprimerie de P. Didot l'aîné, 1806, 1 vol. in-8°.

le gouvernement du Directoire, pour privilégier le peuple français, prive le peuple italien du savoir auquel il a accès.

Il affirme que le Louvre offre de meilleures conditions d'exposition et de conservation que dans le lieu d'origine. Cet argument sera souvent utilisé pour justifier cette entreprise et correspond parfaitement aux idéaux de la visibilité nés des Lumières : une parfaite communication des biens culturels assurant une comparaison idéale entre tous les genres et toutes les écoles de l'histoire de l'art[75].

[75] Edouard Pommier, Réflexions sur le problème des restitutions d'œuvres d'art en 1814-1815, dans, Dupuy Marie-Anne et Rosenberg Pierre (ed.), *Dominique Vivant-Denon: l'œil de Napoléon*, cat. exp., Paris, musée du Louvre, 1999-2000, Paris, RMN, 1999, p. 254 -57.

Partie 3 : Expression des réactions italiennes

3.1. Une réaction par l'image

3.1.1. Le Pouvoir de l'illustration

Parallèlement à l'écrit, les images qu'elles soient révolutionnaires ou contre-révolutionnaires vont jouer un rôle important dans la circulation des idées pro et anti-françaises et constituent une nouvelle modalité du combat politique.

Les caricatures et les images produites durant le triennio auront de nombreuses différences, tant sur leur destination, leur statut et leur réception. Pourtant, chacune, va construire le début de la légende napoléonienne et inscrire le général Bonaparte comme un triomphateur « à la romaine » dans l'imaginaire collectif européen de l'époque. Nous savons que la mémoire collective se nourrit de plusieurs sources pour se construire. Les images en font partie. La campagne de Napoléon en Italie va s'accompagner d'un déplacement d'artistes qui vont faire le voyage afin d'immortaliser les victoires de ce jeune général.

Différentes représentations

La production d'images durant le triennio va se diversifier en plusieurs branches. Il y aura la représentation héroïque, dont Carle Vernet et Jean Duplessi-Bertaux[76] en seront les parfaits représentants avec les *Tableaux des Campagnes d'Italie*. Ces graveurs et illustrateurs vont élaborer un passé prestigieux et construire une mémoire collective. *Ces tableaux* sont à la fois un récit d'histoire, une construction de la mémoire et une sorte de célébration de Bonaparte[77]. Carle Vernet participe de la sorte à forger une histoire glorieuse et se positionne en faveur des spoliations. De cette manière il participe au débat sur les arts déclenché par Quatremère de Quincy et qui secoua l'été 1796. Il adhère à la théorie qui consiste à faire rentrer les œuvres dans le domaine public afin de servir aux artistes et à l'instruction d'un peuple régénéré.

[76] Voir annexe 23 p.124

[77] Annie Duprat, La construction de la mémoire par les gravures. Carle Vernet et les Tableaux historiques de la Campagne d'Italie. in Barbe Jean-Paul et Bernecker Roland (dir.,), Les intellectuels européens face à la campagne d'Italie (1796-1798), (actes du colloque de l'université de Nantes, 7-8 mars 1997), Münster, Nodus Publikationen, 1999.

Il va signer, en réponse à la pétition du 16 août 1796 menée par Quatremère de Quincy, la contre pétition[78] qui sera publiée dans le Moniteur le 30 octobre 1796.

Ils seront trente sept artistes à l'imiter pour soutenir l'entreprise du Directoire en Italie. Le nouveau monde régénéré sera souvent illustré par des images décrivant les fêtes révolutionnaires dans lesquelles l'arbre de la liberté aura une grande importance[79].

Figure 13 arbre de la liberté

Les représentations seront aussi dénonciatrices, notamment avec les caricatures anglaises. Le plus connu des caricaturistes qui s'intéressa à Napoléon et aux spoliations est un anglais : James Gillray. L'Angleterre sera le berceau de toute une tradition d'images satiriques dont la Révolution sera l'un des thèmes dominants. Cette suprématie de la caricature d'outre-manche est certainement due à la peur de l'invasion par Bonaparte qui prend, grâce à ses succès militaires, une place prépondérante sur l'échiquier européen.

La caricature, qu'elle soit de nature politique, idéologique ou sociale peut se définir comme un acte de liberté d'opinion et va s'attacher à démobiliser les opinions publiques en rejetant sur Napoléon et sur la France les maux qui accablent les Italiens[80].

[78] La pétition et la contre pétition ont été publiées par Edouard Pommier dans sa réédition des *Lettres à Miranda*, p. 143. voir annexe 13 et 14 p.107 et 109

[79] Le thème des fêtes révolutionnaires est un thème trop long pour être abordé ici mais le lecteur pourra se reporter à l'étude très approfondie de Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire, 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976. L'élément essentiel à retenir de ces fêtes est selon Michel Vovelle que celles-ci substituent la Révolution que n'a pas connu l'Italie, et permettent une imprégnation culturelle et une assimilation du modèle civique français. Michel Vovelle parle de « paquetage idéologique ».

[80] Pour un panorama complet de la caricature anti-napoléonienne voir : Champfleury, *Histoire de la Caricature sous la République, l'Empire et la Restauration*, Paris, E. Dentu, s. d. ; et Clerc (C.), *La caricature contre Napoléon*, Paris, Promodis, 1985.

La caricature : une nouvelle modalité de combat politique

Selon Christian-Marc Bosséno, les études sur les moyens de diffusion de la culture politique révolutionnaire se sont enrichies depuis quelques années d'une « histoire iconophile »[81]. L'auteur propose une définition de ce type d'histoire; ce serait: « l'exploitation des sources iconographiques menée par les historiens des mentalités et des représentations ». Il ne s'agit pas de juger de la qualité esthétique des productions mais de les considérer comme des sources à part entière en se questionnant sur leurs modalités de production, de diffusion et sur leur réception.

De ce fait, nous allons voir que les caricatures étudiées sont porteuses de messages politiques pouvant éclairer notre questionnement de départ sur une réaction italienne de rejet et de contestation face à de dépouillement de grande envergure dans une Italie morcelée.

L'image peut relier et transmettre des idées politiques élaborées par des écrits; elle a donc un rôle de premier plan. Avec l'importance récente accordé à l'opinion publique, les images vont être des vecteurs utiles pour le combat politique engagé lors de l'entrée de l'armée française dans la péninsule.

Serge Guizinski donne une belle explication du pouvoir de l'image:

> Au même titre que la parole et l'écrit, l'image peut être le véhicule de tous les pouvoirs et de toutes les résistances. Même si elle l'est à sa manière. La pensée qu'elle développe offre une matière spécifique, aussi dense que l'écrit mais qui lui est souvent irréductible[82].

La tâche que doit accomplir l'historien est d'analyser le rapport entre l'image et la situation évoquée qu'elle soit politique, sociale, militaire, etc... La relation qui lie production-diffusion-réception est indissociable. La caricature contre-révolutionnaire se place de cette façon à la croisée de l'histoire politique, de l'histoire des mentalités et de l'histoire de l'art[83].

L'arrivée de Napoléon Bonaparte en Italie introduit l'imagerie politique déjà développée en Angleterre et en France avec des artistes comme James Gillray.

S'attacher à comprendre la réaction des Italiens revient à considérer la production d'images populaires pendant le triennio et à analyser quels étaient les thèmes mis en avant afin de susciter l'adhésion aux idées proposées.

---

[81] Christian-Marc Bosséno, *La guerre des estampes. Circulation des images et des thèmes iconographiques dans L'Italie des années 1789-1799.* in Mélanges de l'École Française de Rome, Italie et Méditerranée, Tome 102, n° 2, 1990, pp. 367-400.

[82] Serge Guizinski, *La guerre des images, de Christophe Colomb à Blade Runner*, Paris, 1990, p.15.

[83] Christophe Doyen, La caricature contre révolutionnaire italienne, in Vovelle Michel, *Les images de la Révolution française* (études réunies et présentées par…, Actes du colloque des 25-26-27 octobre 1985, Sorbonne), Paris, 1988, pp. 193-198.

Comment ces caricatures ont-elles été perçues par la population ?
Quelle partie de la population était visée par ces images ?
Ont-elles suscité de vives réactions, alimentées un sentiment anti-français ?
La caricature a t'elle permis d'enraciner une image et un préjugé encore persistant aujourd'hui, celle du Français « pillard » ?
Quels étaient les moyens utilisés pour discréditer les actions françaises présentées au départ comme une mission de libération et d'affranchissement du peuple italien ?
La production d'images peut-t'elle être considérée comme une sorte de défouloir face à la déception et la désillusion qu'a suscité l'attitude de Bonaparte se présentant en libérateur et se comportant en voleur ?

Cette image qui s'est développée autour de Napoléon peut être résumée par une toquade significative qui circulait en Italie à la fin du 18ème et au début du 19ème siècle :
« Non tutti i francesi sono ladri, ma Bonaparte sì », qui pourrait se traduire par : tous les Français ne sont pas des voleurs, mais Napoléon oui.

Avant d'analyser la production iconographique de la période, il ne faut pas perdre de vue que ces images ont subi plusieurs vagues de destructions pro et contre révolutionnaires. De ce fait, leur analyse ne peut être que partielle puisque nous ne pourrons jamais avoir accès à toutes les sources et quantifier exactement l'importance et l'impact réel qu'elles ont pu avoir.

Individualiser les thèmes récurrents des caricatures les plus fréquents équivaut à définir les éléments qui permettent de donner à l'image crédibilité et efficacité. Tout l'enjeu de la caricature est de détourner des objets ou des symboles forts appartenant au pouvoir en place ou à des personnages influents afin d'en grossir les traits pour donner un effet grotesque, ridicule ou polémiste.
La caricature accentue aussi les traits de caractère, les ambitions personnelles, les défauts physiques ou la volonté cachée d'un gouvernement, etc.

Selon Christian-Marc Bosséno, l'image doit être envisagée comme un récit, « une fiction qui informe tout en déformant, et qui plus est, une fiction créatrice de mémoire historique ». Il est possible de repérer aussi les différentes sources dont se servent les caricaturistes italiens : la mythologie, la chrétienté, la commedia dell'arte, la reprise et la copie de thèmes iconographiques anglais et français, les pamphlets, la presse, les chansons et les productions satiriques

La caricature est une arme redoutable et sophistiquée puisqu'elle emprunte des thèmes à de nombreux domaines et registres. Elle est de fait accessible à un grand nombre de personnes n'ayant nul besoin d'avoir une éducation très poussée pour comprendre le sens des

images, contrairement aux allégories. La plupart des caricatures de l'époque vont être accompagnées d'un titre ou d'un texte en dessous de l'image ou à l'intérieur dans le cas des bulles, inventées par les dessinateurs anglais. Le spectateur devient alors lecteur car il ne peut se passer du commentaire[84].

3.1.2. La caricature : une arme pour dénoncer les spoliations

Les années 1796 à 1799 vont être marquées par une importante production iconographique pro-française et pro-révolutionnaire. Mais l'année 1799 est celle de la chute des républiques sœurs (France-Italie) et de la reconquête des puissances coalisées qui va s' accompagnée par une intense production anti-française que Bosséno appelle la « coalition du rire ». Elle va se développer plus particulièrement en Italie du Nord, en Toscane et dans les Etats pontificaux. Très rapidement, le public français, anglais, allemand ou italien fut pris d'un goût certain pour ces gravures satiriques et contestataires. Ici et là, des collectionneurs y trouvèrent un nouveau champ d'intérêt.

De nombreuses pièces de cette période du triennio ont été recueillies par Achille Bertarelli, considéré comme « l'apôtre de la culture populaire ». Il fait figure de précurseur de l'histoire des mentalités en créant une collection, « Raccolta », dédiée aux estampes italiennes et étrangères afin de « raconter, par le seul moyen de l'estampe et de la gravure, la vie intérieure aussi bien qu'extérieure du peuple italien »[85]. Cette « raccolta » fut par la suite léguée à la municipalité de Milan et constitue une référence en son genre par sa richesse et sa diversité[86].

Le Museo Civico de Rome ou Musée central du Risorgimento propose aussi des caricatures très intéressantes sur le thème de la spoliation et de la volonté hégémonique de Napoléon à conquérir le monde.

Les commissaires chargés de prélever les œuvres sont aussi visés par les caricatures[87]. (cf : figure 14) La production d'images satiriques contre les commissaires peut d'une certaine façon être considérée comme une sorte de réponse à l'attitude méprisante de Gaspard Monge et d'autres Français vis à vis des Italiens. L'activité du commissaire est décryptée par les

---

[84] *Napoléon vu à travers la caricature* – Ouvrage collectif sous la direction de Hans-Peter Mathis. Verlag NZZ, 1998.

[85] Achille Bertarelli, *L'imagerie populaire italienne* (trad.), Corbeil, 1930, p. 3.

[86] Achille Bertarelli, *Inventario della raccolta donata da Achille Bertarelli al comune di Milano*. 2 Volumi. Istituto italiano d'arti grafiche. Bergamo. 1925. Cet homme voulait étudier son propre passé en tant qu'héritage sacré et cette envie se manifesta sous la forme d'une collection. Les grandes expériences historiques comme la période napoléonienne impliquent de grands souvenirs qui déterminent le besoin de fixer de façon stable la mémoire.

[87] Achille Bertarelli, *Iconographia Napoleonica 1796-1799, Ritratti di Bonaparte incisi in Italia ed all'estero da originali italiani*, Milan, 1903.

caricaturistes qui exacerbent l'aspect « gouffre à richesse » de ces hommes que rien ne semble rassasier. La didascalie présente sous le texte explique qu'après avoir trop manger d'or, la seule solution pour ne pas mourir est de tout régurgiter.

L'image développée est celle d'un commissaire avide de richesse qui s'accapare tout ce que l'Italie possède sans se soucier de l'impact sur le patrimoine et sur la fierté de la population. Cette avidité et cette spoliation de masse sont fortement dénoncées en mettant l'accent sur la difformité du ventre prêt à exploser. La volonté de conquête militaire, l'exploitation financière et artistique du pays sont dénoncées par la présence sous les pieds du commissaire de la carte géographique de l'Italie.

Figure 14 : Artiste inconnu, indigestion des commissaires français, avant 1800, Eau-forte aquarellée à la main 16,3 X 23,9 cm.

Cette caricature du commissaire qui pille toutes les richesses au risque d'une indigestion peut représenter symboliquement une occupation française mal supportée par la population. Cette dénonciation des spoliations et des rapines peut faire basculer l'opinion publique vers une haine du Français qui est dépeint sous les traits d'un prédateur engloutissant tout sur son passage. L'image a le pouvoir de réveiller le sentiment d'une frustration ressentie

par la population italienne face à sa situation précaire et de rejeter la faute sur le gouvernement français[88].

La métaphore alimentaire de la gourmandise et de la voracité du conquérant va s'imposer en Italie. Elle dérive d'un thème classique utilisé en France pour la propagande révolutionnaire dans les estampes anticléricales de 1791. Un privilégié ou un membre du clergé vomit ou évacue les richesses prises au peuple à l'aide d'un clystère[89].

Figure 15 : purge d'un religieux

A Venise, on retrouve cette inspiration d'origine française dans une caricature où la vengeance se traduit par la purge d'un aristocrate. Bosséno parle des effets de la « médecine démocratique »[90]. Il existe aussi une caricature s'intitulant « il purgante di Mestre »[91].

[88] Pour un approfondissement de la caricature contre révolutionnaire voir : Christophe Dhoyen, *Caricatures et allégories satiriques en Italie, 1789-1796*, Mémoire de maîtrise sous la direction de Michel Vovelle, Université Paris-I, mém. dact., 1985. ; voir aussi le catalogue de l'exposition : Maurizio Fenzo, Stefania Moronato, *IL Ruggito Del Leone 150 Stampe Satiriche 1797-1860*, Museo Correr - Museo del Risorgimento, Venise, 1982.

[89] Michel Vovelle, *Les républiques-sœurs sous le regard de la grande nation 1795-1803*, Paris, l'Harmattan, 2000.

[90] Voir annexe 3, p. 97

[91] Cette caricature se trouve dans l'ouvrage de Michel Vovelle, *Immagini della libertà,. L'Italia in rivoluzione, 1789-1799*, Rome, 1988. p.132.

Une autre caricature illustre et impose le même traitement aux commissaires et sert à dénoncer l'exploitation financière et les exactions artistiques. Il s'agit d'une gravure anonyme s'intitulant : *Ripienezza dei commissari francesi*, dans laquelle ils doivent rejeter tout ce qu'ils ont volés à la nation italienne[92]. La purge autrefois appliquée aux aristocrates et aux hommes d'églises va se transformer en vomissements forcés imposés aux spoliateurs pour déglutir objets d'arts, et de cultes religieux.

Deux autres thèmes, l'engloutissement du globe par Bonaparte l'enjambée de la planète[93] symbolisant les conquêtes militaires, vont souvent être utilisés. Ces caricatures montrent l'appétit démesuré de cet homme que rien ne semble pouvoir arrêter. Cette représentation est typique de la production anti-napoléonienne européenne que les Italiens vont reprendre à leur compte. Il ne faut pas oublier que certains prototypes furent internationalisés, et d'autres traduits. L'image intitulée *Ingordigia dei francesi* est d'origine anglaise. Elle a été reprise par les Allemands pour finalement s'imposer en Italie, selon les propos de Christian-Marc Bosséno[94], comme un archétype, « celui du Français en mangeur de monde, figuré sous l'aspect d'un soldat maigre et dépenaillé s'apprêtant à ingérer un globe terrestre ». (cf. figure 16). La didascalie sous la caricature est une mise en garde à l'attention des Français. Elle explique que même si leurs efforts de voleur « usurpator » se multiplient avec les avancées militaires, il ne faut pas oublier que si l'on mange trop, on finit par exploser.

En ce qui concerne les saisies, les Anglais[95] vont traiter le sujet de façon assez allusive mais ce ne sera que pour alerter le peuple britannique du danger qui le guette, plutôt que de créer une véritable prise de conscience sur le pillage vécu par les Italiens[96]. Ces derniers vont reprendre la production anglaise[97] et l'utiliser à leur profit.

Par exemple, les caricaturistes italiens vont se servir d'une gravure anglaise qui se trouve dans la collection du cabinet des estampes du British Muséum pour en faire une des caricatures les

---

92 Cette caricature se trouve dans les archives du musée central du Risorgimento. A.M.C.R et est cité par Christian–Marc Bosséno dans, *La guerre des estampes. Circulation des images et des thèmes iconographiques dans L'Italie des années 1789-1799.* in Mélanges de l'École Française de Rome, Italie et Méditerranée, Tome 102, N° 2, 1990, pp. 367-400 et dans Christian-Marc Bosséno, Michel Vovelle, *Immagini della libertà. L'Italia in rivoluzione, 1789-1799*, Rome, 1988, p. 281.

93 Annexe n° 1 p. 95 et n° 2 p. 96

94 Christian-Marc Bosséno, Les signes extérieurs. Diffusion, Réception et image de la culture révolutionnaire française dans l'Italie du Triennio, Thèse pour le Doctorat, Université de Paris I, 1995, 2 volumes, p. 212.

95 En 1815, George Cruikshank fit un « poème héroico-burlesque en 15 chants », dans lequel une des vignettes traite des spoliations. On y voit le général Bonaparte en train de piller les œuvres d'art.

96 Pascal Dupuy, La Campagne d'Italie dans les gravures anglaises sous le Directoire. Diffusions et interprétations (1796-1798). in, Barbe Jean-Paul et Bernecker Roland (dir.,), Les intellectuels européens face à la campagne d'Italie (1796-1798), ob. cit. p. ?

97 Voir annexe 5 James Gillray; "seizing the italian relics"p. 99

plus célèbres de la période. Il s'agit de : « la filosofante libertà che monta sopra il suo simile », faussement datée de 1794[98].

Plus tard d'autres caricaturistes vont se servir de celle-ci pour placer un « Municipaliste pillard en grand uniforme » afin de dénoncer les spoliations[99].

L'analyse de ces caricatures peut être l'occasion de comprendre comment les témoins ont vécu cet événement. Les attentes des Jacobins en matière de politique sociale, économique et diplomatique ne pouvaient correspondre avec l'attitude de la France.

Ugo Foscolo qui était un fervent partisan de la Révolution va vite déchanter et son ouvrage « Le ultime lettere di Jacopo Ortis » est l'incarnation concrète de sa désillusion.

Les pillages ne faisaient pas partie, ni du rêve, ni de l'idéalisme des Jacobins et du peuple qui espéraient être traités avec respect et non pas en « coffre aux trésors » destinés à enrichir la France. Ces caricatures sont donc le fruit du sentiment de frustration du peuple floué sur les véritables intentions du gouvernement français. Le Directoire au lieu de répondre aux attentes et aux aspirations des patriotes italiens et particulièrement piémontais va préférer maintenir un régime d'occupation. De ce fait, l'accueil initial des Français va se transformer en un mouvement de rejet et de dégoût en réaction aux excès commis contre la population. Cette réaction anti-française trouve aussi sa source dans tout le travail de propagande menée par les contre-révolutionnaires à travers l'image et la caricature. Le nord de l'Italie va connaître quelques mouvements hostiles aux Français comme la révolte de Pavie ou encore les Pâques Véronaises[100] qui seront à chaque fois suivies d'une répression sanglante. Ces évènements seront aussi représentés par les graveurs, non pas pour desservir l'image de Bonaparte mais pour montrer que ce dernier triomphe toujours des difficultés. Représenter les scènes de révolte donne la sensation au public que Napoléon ne veut rien cacher de sa campagne, ce qui donne à la représentation de l'authenticité et de la crédibilité. La mise en image des révoltes permet aussi au public français de voir la difficulté pour son armée de contenir une population imprévisible[101].

On assiste à une construction de la mémoire. Napoléon misa beaucoup sur les images pour asseoir sa suprématie naissante.

---

[98] Cette gravure se trouve dans la collection de Achille Bertarelli, n°1478. voir : *Inventario della raccolta donata da Achille Bertarelli al comune di Milano*. 2 Volumi. Istituto italiano d'arti grafiche. Bergamo. 1925.

[99] Ces versions italiennes des gravures anglaises se trouvent à Paris au musée Carnavalet sous la côte HIST PC 025 BISF.

[100] Jacques Godechot, *Les commissaires aux armées sous le Directoire : contribution à l'étude des rapports entre les pouvoirs civils et militaires*. Paris, éd. Fustier, 1937, p. 300. Voir annexe 9 p. 103

[101] Annie Duprat, *La construction de la mémoire par les gravures. Carle Vernet et les « Tableaux d'Italie »*. in Barbe Jean-Paul et Bernecker Roland (dir.,), Les intellectuels européens et la Campagne d'Italie.

Figure 16 : Artiste inconnu. Ingordigia de' Francesi. [1813-14]. Eau-forte aquarellée à la main, 23,2 x 17,1cm. Droits réservés.

Ces caricatures sont anonymes car conjointement au pamphlet, la caricature est un art de combat souterrain. En conséquence, beaucoup de pièces ne sont pas signées, ou quand

elles le sont, les signataires utilisent des monogrammes. Il est donc extrêmement difficile d'identifier les artistes, dont le style est souvent médiocre.

Une autre production iconographique particulièrement intéressante est celle de Francesco Rosaspina qui réalise vers 1796 « E questa l'Italia nell'epoca luttuosa della sua prima invasione l'anno 1796 »[102]. L'auteur de cette estampe est considéré comme le plus grand graveur à l'eau-forte en activité en Italie à la fin du XVIII^{e} et au début du XIX^{e} siècle. C'est une estampe allégorique qui représente la spoliation du patrimoine artistique italien par les Français et dont le sens dérive d'une invention du peintre véronais Francesco Boscaratti. Elle a probablement été exécutée après le tollé suscité par l'Armistice de Bologne en juin 1796 qui imposa, à l'Etat pontifical, la réquisition d'œuvres d'art et de manuscrits. Cette œuvre peut assumer la fonction de symbole des sentiments italiens envers « l'armée libératrice ».

[102] Se trouve au Museo Napoleonico à Rome n°2084.

Figure 17 : Francesco Rosaspina « E questa l'Italia nell'epoca luttuosa della sua prima invasione l'anno 1796 ».

Elle est un témoignage du désarroi, ressenti par des Italiens aux sentiments libéraux, tel Rosaspina, qui, sensible aux changements politiques, avait perçu favorablement l'arrivée des Français. Le sens de l'estampe est clairement explicité dans la longue didascalie en bas de l'image se faisant l'interprète de ces sentiments de confusion et de désillusion[103] :

[103] Christian-Marc Bosséno, Michel Vovelle, *Immagini della libertà. L'Italia in rivoluzione, 1789-1799*, Rome, 1988.

L'incauta piemontese deposti i militari strumenti, in atto di begnigna accoglienza disserra le porte ai galli, che entrano a torme a torme con occhio truce, col becco aperto, avidi di preda e di sangue. Quella nuda in lusinghiero sembiante, vedi con piè profano conculcare il venerando codice delle leggi, è dessa la libertà, afferra il manto d'Italia. Questa confusa, dolente, atterritta è già per fuggire, ma vile lasciasi la cornucopiacader di mano, su cui salgono i galli desiderosi d'estinguer la cruda lor fame. Lacrimoso il Genio sedele a fianco coprendosi colla destra il volto per non mirare l'improvvisa agressione crudele. Vicino alla libertà maligna in viso alza la Frode l'infausto vessillo, segnale di rebellione. A lei d'appresso indivisibili compagno appiattasi il Gatto. Negli occhi torvi la maligna astuzia traspira l'audace rapina. Si veggono sul suolo infranti i monumenti preziosi delle belle arti, sospese al rostro di un gallole chiavì di Pietro, e poi mitre, porpore, vasellami, sacre divise in un misto e confuso, tetro spettacolo. Dal lato opposto riposa tranquillo sulla sponda pauroso Genio militare assonna turpemente in mezzo a tanta ruina . Ultimo oggetto del simbolico quadro, il cane figura l'Inguilterra, che con incessanti latrati rivolto al mondopar che l'inviti a vegliar sempre sull'imminente pericolo.

L'arrivée de l'armée française dans une Italie exultant sera documentée et illustrée par le genre des entrées triomphales[104], mises en images par Carle Vernet et Jean Duplessi-Bertaux qui arrangeront la vérité historique. Dans la gravure présentée ci-dessous fig. 18 Antonio Verico reprend les dessins de Carle Vernet, créés pour le projet éditorial *des Tableaux historiques des Campagnes d'Italie* et les traduit à sa façon. Avec la Révolution, on va assister à un retour de l'iconographie triomphaliste, typique des entrées solennelles Romaines[105] sous des arcs de triomphes et des emblèmes du pouvoir[106]. Cette reprise de la typologie sera très utilisée par les dessinateurs et les graveurs pour illustrer l'entrée de l'armée française dans les villes italiennes. Nous pouvons voir sur la gravure de Verico la présence massive et frénétique du peuple qui salue en cœur avec les soldats, sa liberté retrouvée et en arrière plan, la levée du drapeau tricolore français et le bonnet phrygien. Rosaspina va se servir de ce genre pour le détourner et le dénigrer dans une allégorie qui remplace les héros de l'armée par des poulets voraces qui dépouillent et volent sans scrupules les trésors d'une nation. (fig.19)

[104] Tableaux historiques de la campagne d'Italie par Carle Vernet et Jean-Duplessi Berteaux.

[105] Christian-Marc Bosséno, *L'italia nella Rivoluzione 1789-1799* . Bologna : Grafis, 1990, p. 188.

[106] Voir définition de l'entrée triomphale romaine en annexe.

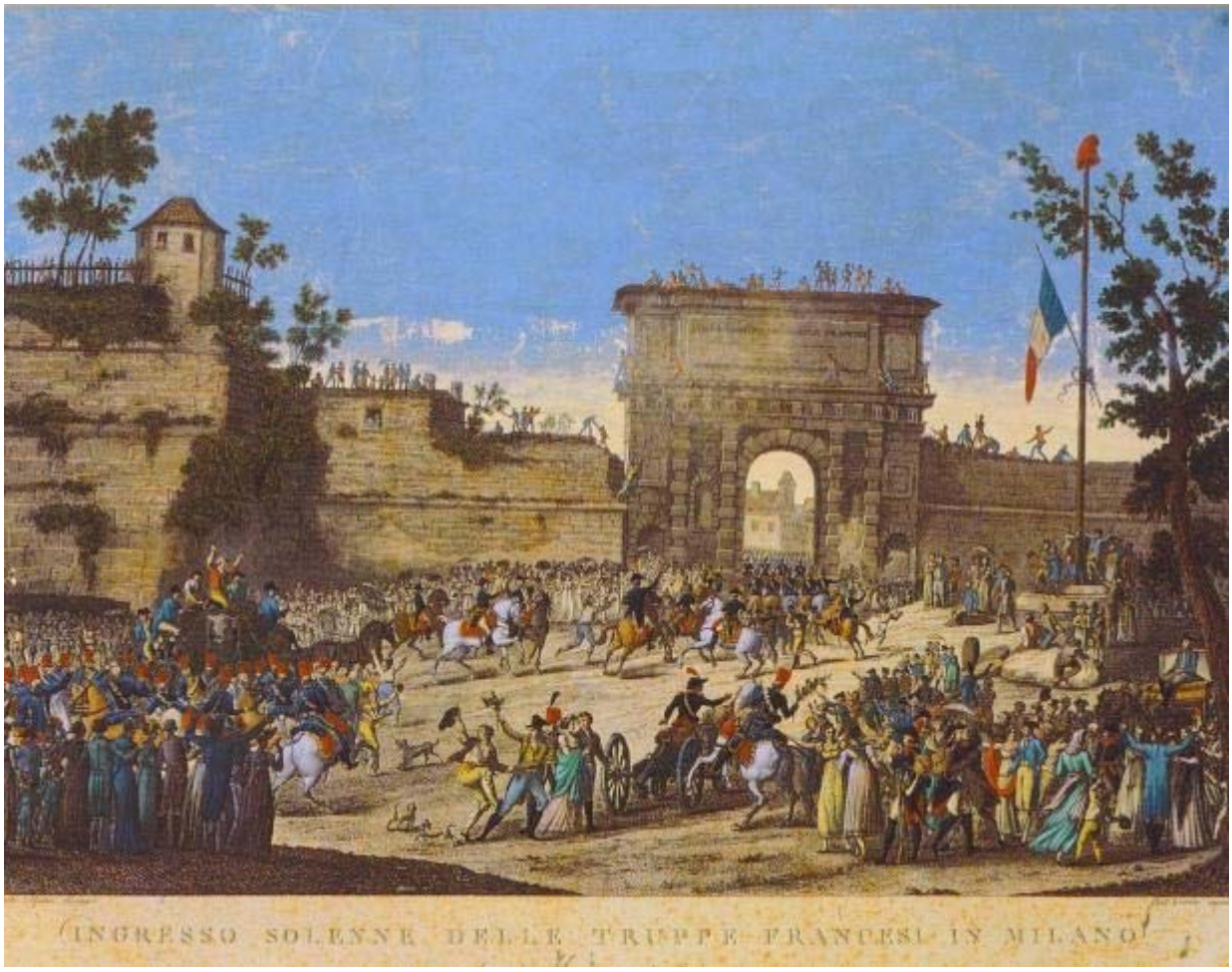


Figure 18 : Ingresso solenne delle truppe Francesi in Milano : li 15 maggio 1796, Antonio Verico graveur, Angelo Volpini dessinateur. Eau-forte, 367 X 453 mm[107].

[107] Cette gravure se trouve dans la collection de Achille Bertarelli, n. 1613.

Figure 19 : détails de l'allégorie de Rosaspina. Entrée des poulets figurant la venue des Français en Italie.

La caricature, dans sa dimension contre-révolutionnaire est l'expression concrète, d'une profonde désillusion. Elle sera active dans L'Italie du nord, la Toscane et les états pontificaux qui possèdent des centres de reproduction et de chalcographies très productifs à Milan, Parme, Florence, Bassano et Rome.

En 1799, époque du plein épanouissement de la satire dans le reste de la péninsule, l'Italie du sud y sera réticente. Cette année, sera marquée, contrairement aux premiers temps de l'occupation, par une importante production de caricatures anonymes et par l'influence visible de modèles étrangers avec le recours à la copie et à la citation. Ceux qui feront les frais de la « coalition du rire » seront la République Cisalpine et ses ministres, la personne de Napoléon et les représentants du gouvernement français, les jacobins, les sans-culottes et les soldats pillards.

Les commissaires français chargés de prélever les œuvres seront quant à eux sujets à des problèmes d'ordre gastrique[108].

[108] Cf : figure 14

La force de la caricature fut de s'adapter à des milieux sociaux et culturels très hétérogènes. En effet, durant l'année 1799, plusieurs séries sont sorties des ateliers de reproductions et s'attaquaient à deux publics différents : l'élite et le peuple. Les oeuvres destinées à la classe supérieure avaient une plus grande qualité d'exécution et un prix plus élevé. Elles contenaient plus de texte, des références mythologiques et littéraires plus subtiles que celles destinées au peuple. Dans ces dernières, sont absents, le textes, les allégories, et la qualité de l'image médiocre. La caricature, en investissant le domaine de la culture populaire, est une arme idéologique difficile à contenir par les pouvoirs en place. Elle va démonter toute sa faculté d'adaptation et l'homogénéité de ses thématiques. Elle va prouver qu'elle peut jouer sur le parallélisme entre la satire et l'allégorie[109] pour toucher un plus grand nombre de personnes.

Selon Christophe Doyen, ce regain d'images satiriques accompagne l'offensive contre révolutionnaire de 1799 et la chute des républiques sœurs. Il correspond à une reprise en main de l'opinion publique.

Nous observons que l'instauration de gouvernements républicains va s'accompagner d'une mise en image. D'un côté, il y aura une glorification qui tend à répandre les idéaux républicains au travers des gravures des fêtes de la liberté. D'un autre côté, l'arrivée des Français va être tournée en dérision et vivement critiquée au travers des satires et des caricatures qui viseront à désacraliser et étaler au grand jour les méfaits de l'occupation, tout particulièrement le pillage d'œuvres d'art.

Il existe peu de données sur le nombre de tirages. Toutefois, de nombreuses caricatures contre révolutionnaires de 1799, sont mentionnées à Rome, Venise, ou Milan ce qui prouve qu'elles ont circulé dans plusieurs régions.

Le public adepte de ce genre d'images est difficile à cerner. .Malgré tout, nous pouvons supposer que le premier cercle de destinataires était les collectionneurs. Une des caractéristiques de cette fin du XVIII ème est l'intérêt pour l'actualité internationale manifesté par les bourgeois. Ceux qui suivaient l'actualité, se devaient de la visualiser sous forme d'illustrations, satiriques ou plus sérieuses. La possession de livres et d'images est l'un des éléments du goût bourgeois de cette période. C'est un signe de reconnaissance et d'appartenance sociale.

Le cercle des collectionneurs et des acheteurs est le plus probable. Au delà de celui-ci il est difficile de savoir qui consomme ce genre d'images.

Si l'image s'adresse à un public populaire ce n'est pas sa commercialisation qui lui permet de toucher un plus large public. Nous avons l'exemple de Pavie où les images et les caricatures

[109] Cf : figures 14. 16 et 17

étaient placardées sur les façades des habitations et à l'extérieur des boutiques. Le public potentiel est immense si nous prenons en compte les passants illettrés touchés par l'image. Nous pouvons imaginer que les méfaits de la France étaient connus de la population.

Il est logique de penser que la population rurale ne pouvant s'exprimer sur la scène publique laissait parler son mécontentement et se soulageait à travers la satire. Mais la colère concerna essentiellement les prélèvements utiles au maintien de l'armée d'occupation et moins les prélèvements d'œuvres.

Il existe peu de témoignages écrits de ce désenchantement. Les intellectuels en faisant l'éloge de la Révolution avaient annoncé des lendemains qui chantent. Ils se sont retrouvés dupés et ont hésité à faire part de cette tragédie culturelle. La régénération qui avait été annoncée se traduit par une spoliation organisée et une ingérence dans la vie politique au lieu d'une réelle liberté démocratique. A cause de leur incrédulité, même les journaux seront réticents à annoncer au peuple la saisie de toutes les œuvres. Cette ingénuité et cette naïveté seront sévèrement critiquées par Vittorio Barzoni, qui, contrairement aux intellectuels favorables à la Révolution ne cachera pas son hostilité à ce phénomène et réagira vivement.

Christian-Marc Bosséno, pense que « face au pillage en règle mené par le Français, le modèle antique apparaît d'une certaine manière comme un refuge, mais c'est une référence à double tranchant ». Barzoni exploitera ce courant antique en assimilant les spoliations françaises à celles des Romains conquérant la Grèce[110].

[110] Christian-Marc Bosséno, *La guerre des estampes*, ob. cit. pp. 367-400.

3.2. Une réaction littéraire et politique face aux saisies

3.2.1. La situation littéraire et politique dans l'Italie du triennio

Afin de comprendre comment une réaction littéraire a pu émerger il faut porter attention aux milieux intellectuels[111] de la péninsule pour connaître leurs rôles, leurs participations dans la société. Avaient t'ils un poids suffisant pour se poser en défenseurs des valeurs patrimoniales et agir sur les consciences ?

Les intellectuels s'attachent aux principes issus des Lumières et commencent à s'exprimer sur des questions de politique intérieure et extérieure. En Italie, leur participation sera atténuée par la division du pays, les idées ne circulant pas aussi bien qua dans un pays uni. Pourtant nous allons observer que certains auteurs vont chercher à faire propager leur conception de la politique et leurs sentiments face à l'occupation française et ses débordements.

L'Italie du triennio, 1796-1799, impliquée dans l'expansion de la France révolutionnaire, fut marquée par une saison riche en débats politiques. De nombreuses espérances d'égalité, de liberté et de démocratie qui virent le jour peuvent être résumées par un seul mot: régénération.

Même si les désillusions ne tardèrent pas à apparaître, les idées et les aspirations développées marquèrent profondément l'Italie. Le triennio a donc eu un rôle important dans l'histoire politique et sociale du pays.

La liberté de parole accordée à tous, du moins en théorie, puisque c'était une liberté sous surveillance, déclencha un processus de politisation qui ne sera par la suite jamais démenti. Luciano Guerci commente cet aspect en ces termes[112]:

> Tutti, almeno in teoria, furono chiamati a pronunciarsi su questioni che cessavano di essere avvolte negli oscuri meandri degli *arcana imperii* per diventare oggetto di dibattito alla luce del sole. Lo stato diventava la republica, la *res pubblica,* la cosa di tutti, sottratta ai professionisti dell'intrigo che decidevano sulla testa dei popoli.

Ainsi l'Italie du Triennio fut caractérisée par des auteurs qui, par leurs écrits, voulaient participer à la construction d'un monde nouveau.

---

[111] Jean Boutier, Brigitte Marin, Antonella Romano, (dir.,), *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVIIe- XVIIIe*), Ecole Française de Rome, 2005.

[112] Luciano Guerci, *Istruire nella verità repubblicane. La letteratura politica per il popolo nell'Italia in rivoluzione (1796-1799*), Bologna, il Mulino, 1999. p. 8.

Pourtant ce serait erroné de parler d'une participation massive à cet élan puisque la population se sentait indifférente voire hostile aux idées nouvelles. Mais Luciano Guerci, en remarquant un élargissement du cercle des écrivains parle de « democratizzazione della Repubblica delle lettere ».

L'incursion de la France a été marquée par la profusion de textes, poèmes, chansons et autres écrits visant à glorifier le processus révolutionnaire et l'invincibilité de l'armée française. L'année 1799, sera marquée par les écrits diffamatoires et très critiques concernant la France. Ce type de littérature visera à dénigrer le caractère des français[113], leur orgueil démesuré[114], leur soif de conquête et de domination. Leur ambition d' « imiter les vieux Romains » ne leur sera pas pardonnée. Les auteurs condamneront cette soif d'hégémonie née au lendemain de la Révolution et qui causera la perte de la France[115].

Il y eut des écrits politiques et didactiques pour susciter l'adhésion du peuple aux idéaux révolutionnaires. Mais il y eut aussi des écrits qui voulurent contrer ce processus de divulgation et de valorisation de la Révolution en insistant sur les pertes matérielles.

En effet, Sala dira : « Une invasion de Goths ou de Huns, voire même une mise à sac, et des plus solennelles, nous aurait causé moins de dommages que le séjour pacifique de ces héros, libérateurs du genre humain »[116]. Nous remarquons bien avec quelle ironie cet homme s'en prend aux Français[117].

Le peuple italien est impuissant face à la vision des chars quittant leur sol, chargés du butin. Quelques auteurs vont rapporter ce sentiment de perte[118] :

> Après le pillage de Parme, de Milan, de Modène, de Bologne, qui plus que leur or, leurs troupeaux, leurs denrées, pertes réparables avec le temps, pleureront éternellement leurs Corrèges, leurs Titiens, leurs Raphaëls, leurs Dominiquins, pertes irréparables, il restait encore à la grande Rome ses trésors d'art, si appréciés et si nombreux …Mais voici qu'au milieu des larmes du peuple, on ravit ces proies admirées. La patrie des arts sera sans art. Rome ne sera plus Rome…

---

[113] *Il vero carattere de'francesi giacobini espresso in pochi versi volgari, e latini, ma con largue annotazoni, per la piena intelligenza, da un Sacerdote fedellissimo vassallo di ferdinando IV gloriosamente regnante*, Napoli, 1799.

[114] *Del carattere morale, politico, e letterario de'Francesi*, Firenze, 1799.

[115] Paul Hazard, *La Révolution française et les lettres italiennes, 1789-1815*, Paris, Hachette, 1910, p. 149.

[116] Sala, *Diario*, o. c., t. I, p. 127, cite dans Paul Hazard, ibid, p. 151.

[117] On retrouve cette même allusion aux vandales dans la correspondance de Carl Ludwig Fernow, Über den gegenwärtigen Zustand der Kunst in Rom, in *Der neue teutsche Merkur*, 11.Stück, Nov. 1798, p.279-289. Dans une lettre adressé à Weimar le 1er octobre 1798, il dit: "*Vous m'accorderez que Genséric et Attila avec leurs hordes de Visigoths et de Huns étaient d'honnêtes gens comparés aux Goths et aux vandales qui hantent Rome à l'heure actuelle ».*

[118] Epigrafe all'Italia (Patientia laesa fit furor), 1796.

C'est la dépossession de l'âme du pays qui est ainsi déplorée. L'auteur insiste sur le statut que la France accorde aux œuvres d'art, celui d'une proie. Certains journalistes vont aussi essayer de raisonner et d'expliquer que les œuvres d'art doivent être au dessus des considérations militaires, matérielles et des lois de la guerre[119]. D'autres vont réaliser des catalogues des œuvres d'art transportées en France destinés à un public de connaisseurs[120]. C'est la résistance de l'esprit italien tel que le nomme Paul Hazard dans son ouvrage consacré à la Révolution Française et aux lettres italiennes.

Les lettrés, au nom du droit, vont protester à leur façon. Leurs écrits vont traduire la colère des villes et du peuple qui voit partir les symboles de leur splendeur. Le pays est divisé mais la littérature donne une voix commune à toutes les régions et les localités dépossédées. Elle rassemble une protestation générale et nationale selon les termes de Paul Hazard. La désillusion exprimée au travers de ces écrits et les méfaits commis par la France accentuent un processus de démocratisation contribuant à l'émergence de l'idée de nation. Le peuple va se rendre compte que les idéaux importés de France sur l'égalité ne seront jamais appliqués. L'Italie servira à alimenter l'effort de guerre au profit de la France qui en récoltera gloire et richesse. La littérature va se faire l'écho de ces sentiments mitigés et sera une arme redoutable utilisée pour organiser une action de résistance.

Vittorio Barzoni[121] par son éducation et son milieu social, verra d'un mauvais oeil l'arrivée d'idées révolutionnaires. Il exprime son envie de changement tout en se positionnant contre les idéaux nouveaux et se place dans ce courant de résistance de l'esprit italien.

3.2.2. Vittorio Barzoni

Sa biographie

Vittorio Barzoni[122], originaire de Lonato près de Brescia, voit le jour le 17 décembre 1767. Il s'inscrira à l'université de jurisprudence en 1784 à Padoue où il se liera d'amitié avec Melchiore Cesarotti et obtiendra son diplôme en 1788. Il se passionna pour les sciences politiques et sociales et étudia les langues étrangères telles que l'anglais, l'espagnol ou le

---

119 *Corriere Milanese*., n°22, 1797.

120 *Le Ricchezze dell' Italia trasportate in Francia*, 1799. Ou encore ; Osservazioni…con la stato di tutti i pezzi di Belle Arti trasportati a Parigi, 1799 ; Vicende di Roma con l'elenco delle pitture, 1800.

121 Voir annexe 24 p. 125

122 Pour une biographie de Vittorio Barzoni voir: *Biografie autografe ed inedite di illustri Italiani di questo secolo*, Torino, Pomba, 1853, pp.52-59, publiée par Demetrio Diamillo Müller ; A. Benzoni, *La vita di Vittorio Barzoni Lonatese*, Bobbio, Tipografia Cella, 1908, p.6. Ou encore, Ulisse Papa, *Vittorio. Barzoni e i tempi napoleonici in Italia* (Nuova Antologia, 1879, t. III, p. 590-623).

français. Il se rapprocha du groupe des réformateurs de Vénétie qui considérait avec grand intérêt la politique mise en place en Lombardie par Giuseppe II.[123]. Ses intérêts et convictions politiques se rapprochaient du système monarchique libéral d'outre-manche[124] dont la connaissance de sa structure, *libertas sub rege pio,* lui permit de faire mûrir ses opinions politiques.

Après avoir été introduit dans la vie mondaine de Venise, vers 1792, Vittorio Barzoni connut dans le salon littéraire d'Isabella Teòtochi Albrizzi des hommes de lettres tels que Vittorio Alfieri, Vincenzo Monti, Ippolito Pindemonte, Ugo Foscolo.

Ayant fait des études de droit à Padoue et suivi un enseignement humaniste et littéraire auprès de Cesarotti, Barzoni se consacra à l'écriture polémiste en faisant montre d'une grande familiarité à l'antique. L'utilisation d'allégories fut très judicieuse puisque celles-ci étaient totalement adaptées aux goûts de l'époque. Il ne se contenta pas d'allusions et de vagues terminologies, mais il développa de véritables métaphores pour désigner ses contemporains et construire une solide polémique de propagande politique avec *I Romani nella Grecia.*

Son parcours littéraire

Avant d'analyser *I Romani nella Grecia*, il faut tout d'abord se pencher sur ses écrits antérieurs qui témoignent de son anxiété face à l'occupation. Il est nécessaire de se baser sur l'introduction que Giovanni Brancaccio a faite dans la réédition de l'ouvrage[125].

Son essai permet, grâce à la reconstruction biographique et littéraire des écrits de jeunesse, de nous plonger au cœur de sa formation culturelle initiale et de pouvoir assister à l'évolution de ses positions anti-révolutionnaires qui trouvent tout leur sens en les associant aux données biographiques de l'auteur.

Vittorio Barzoni était surtout connu pour ses activités de publiciste mais sa première publication en forme de dialogue qui provoqua beaucoup d'agitation fut *Il solitario delle Alpi*, édité en 1794. L'auteur put y exprimer les premiers signes de scepticisme et son opposition à la Révolution Française.

Contrairement à Vittorio Alfieri et d'autres intellectuels qui avaient dans un premier temps soutenu les principes de la Révolution pour ensuite changer d'opinion, Barzoni manifesta dès le début un jugement critique face au phénomène révolutionnaire dont il

123 F. Venturi, *Settecento riformatore*, vol.V, L'Italia dei lumi , t. II. pp.198.

124 Piero Treves (a cura di), *Lo studio dell'antichità classica nell'ottocento*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1962, p. 103.

125 Vittorio Barzoni, *I romani nella Grecia e altri scritti antinapoleonici*, a cura di Giovanni Brancaccio, Bologna, Millennium Editrice, 2005.

condamna le caractère totalitaire et universel. *Il solitario delle Alpi* fut conçu pour être relié idéalement à la polémique contre-révolutionnaire développé par le conservatisme d'Edmund Burke[126] et Jacques Mallet du Pan. Cet ouvrage anticipe l'écriture d'inspiration classique de *I Romani nella Grecia* avec l'usage de l'allégorie et de la propagande anti-jacobine.

On retrouve le même esprit avec tout de même une conscience politique plus mature dans l'*Orazione per Verona al generale Bonaparte*[127], écrit en avril 1797.

Dans cet ouvrage qui enflamma la polémique, il affirma que le soulèvement puis le massacre des Véronais durant la période de Pâques[128], aurait été provoqué par les vexations réitérées, les exactions financières et les réquisitions effectuées par les troupes Françaises.

Il fonda ensuite le périodique l' « Equatore »[129], dans lequel il proposa à ses lecteurs des articles inspirés de la politique anti-jacobine et critiqua avec violence les décisions de la municipalité de Venise.

Son journal traitait aussi le thème du détachement et de l'incompréhension entre la société civile et le gouvernement de Venise. Ce dernier ne représentant plus les aspirations de la première. Ce thème fut repris et re-élaboré de manière plus décisive dans un appel aux accents patriotiques destiné au général Bonaparte sous forme d'un écrit datant du 27 septembre 1797 et qui s'intitule: *Rapporto sullo stato attuale dei paesi liberi d'Italia e sulla necessità ch'essi sieno fusi in una sola Repubblica presentato al generale in Capo dell'armata francese*[130].

Giovanni Brancaccio pense que cet écrit doit être analysé en parallèle avec le concours qui fut organisé par l'administration générale de la Lombardie en septembre 1796 sur le thème: *Quale dei governi liberi meglio convenga alla felicità d'Italia ?*

Le Napoléon Bonaparte de cet écrit est celui de la veille du traité de Campoformio (1797), un libérateur appartenant «ad una Nazione che vendicato l'assassinio dei Popoli colla morte dei Tiranni e che ha preso l'iniziativa della libertà europea». Malheureusement, Napoléon n'optera pas pour l'unification et l'Italie se souviendra de lui. Après s'être fait passer pour un libérateur, il montrera, après quelques jours dans la péninsule son vrai visage de conquérant.

---

[126] Edmund Burke, *Reflection on the Revolution in France*, Londres, 1790.

[127] Vittorio Barzoni, *Orazione per Verona al generale Bonaparte*, Venezia 1797.

[128] Sur les Pâques véronaises voir: F.M. Agnoli, *Le Pasque Veronesi. Quando Verona insorse contro Napoleone (dal 17 al 25 aprile)*, Verona, 1998. voir annexe 9 p.103

[129] Luciano Guerci, *Istruire nella verità repubblicane. La letteratura politica per il popolo nell'Italia in rivoluzione (1796-1799)*, Bologna, il Mulino, 1999, p. 80.

[130] Vittorio Barzoni, *Rapporto sullo stato attuale dei paesi liberi d'Italia e sulla necessità ch'essi sieno fusi in una sola repubblica presentato al generale in capo dell'armata francese*, Venezia, 1797.

Dès le début du texte, Vittorio Barzoni, en quête de légitimation affirme que ce qu'il énonce est dicté par son patriotisme. Il écrit une requête d'unification à Napoléon Bonaparte car il voit autour de lui une ville en train de s'évanouir et de perdre de son éclat originel : « Vengo a pagare dinanzi a Voi il tributo severo dell'Amore della Patria, a dirvi francamente delle verità ». Il insiste bien sur la véracité des propos contenus dans son rapport.
La ville de Venise risque selon l'auteur: «di cadere da se stessa in un letale disfacimento».
Son appel se base sur une réelle perception politique de la Municipalité et sur celle de Napoléon. Malgré l'ambiguïté de l'attitude de ce dernier, Barzoni pense encore que l'envahisseur sera en mesure de soutenir la cause de l'indépendance italienne.

Ce Rapport fut considéré outrageant. Carlo Lauberg, chargé par le Comité d'Instruction Publique d'y répondre déclencha une véritable tempête[131]. De plus, le 1er octobre, Barzoni eut au *Caffè delle Rive* avec le représentant français à Venise, Joseph Villetard, une vive altercation qui faillit se terminer dans un bain de sang.

Après cet incident et suite à la menaçante répression de Napoléon, Barzoni partit en exil forcé. Ayant trouvé refuge à Vallombrosa en Toscane auprès de Ferdinando III, il décida de répondre avec une nouvelle argumentation le 25 octobre 1797 avec son *Rapporto scritto contro il mio primo Rapporto*[132]. Il dû se défendre de nombreuses accusations comme celles de nourrir des ambitions frustrées d'être exclu des membres du gouvernement et de comploter afin de soulever le peuple contre ce dernier. Barzoni, dans ce deuxième rapport, se lamente de l'état d'esclavage dans lequel se trouve Venise et reprend une métaphore déjà utilisée dans son premier Rapport contre Carlo Lauberg, celle d'une «reale marionetta mossa dal capriccio dei malvagi, pietrificata dalla paura e venduta al dispotismo imperante». Il ne cache pas non plus le but véritable de cet écrit, celui de reprocher à Bonaparte les méfaits causés à sa patrie.
Entre Temps, tandis que Jacopo Ortis écrivait: *« il sacrificio della patria nostra è consumato. Tutto è perduto»*, Barzoni ironisait en commentant le Traité de Campoformio: «il Liberatore d'Italia Bonaparte vendeva alla Casa d'Austria Venezia, l'Italia e la Dalmazia e per sopra mercato le donava voi, i colombi della piazza S. Marco, la vostra tribuna e fino la vostra eloquenza». Ce traité ne faisait que confirmer ses appréhensions d'Italien et de Vénitien.

Sa critique qui, dans un premier temps, s'était concentrée sur le gouvernement de Venise et sur la politique des Jacobins, va se déplacer sur la personne de Napoléon.

---

131 Pour des précisions sur la polémique barzoni-Lauberg, cfr. R. Sorgia, in *La Lombardia nel Risorgimento*, XI (1926), pp.23-34.

132 Vittorio Barzoni, *Rapporto di risposta al rapporto scritto contro il mio primo rapporto*, Firenze, 1797.

Nous venons de délimiter le contexte dans lequel va mûrir et se développer la métaphore de Napoléon qui fera l'objet de l'ouvrage *I Romani nella Grecia.*

Avec ces écrits, nés à la suite de la répulsion que lui inspirait le mythe de la pseudo-romanité de la République Jacobine, il chercha dans l'histoire romaine un événement comparable à celui vécu par les Italiens. Les images de la romanité invoquées par les Français révolutionnaires étaient ainsi renvoyées par l'auteur et leurs symboliques détournées.

Piero di Treves, souligne aussi cet aspect[133]:

> Tanto più quest'aspetto dell'anti-romanità doveva emergere nella pubblicistica dell'anti-napoleonica Barzoni, quanto più il Bonaparte insisteva a rivendicare anche nell'interezza delle sue forme il retaggio cesareo, nel mentre ad amici e nemici parimenti rivelava incarnato in sé il tipo classico dell'eroe, il verbo di plutarco fatto persona, e disceso, o salito, dalla polvere dei libri al tumulto della realtà.

Ses écrits

I Romani nella Grecia[134]

Cet ouvrage, publié et imprimé en 1798 à Venise dans l'imprimerie de Francesco Andreola a subi une quinzaine d'éditions, avec de vraies ou de fausses indications de lieu d'impression, tels que Londres ou Berlin, afin d'éviter les représailles des pouvoirs en place. Il fut traduit en français, anglais, espagnol et allemand et rencontra un grand succès en Angleterre dans une période *italo maniaque*. Il fut traduit et publié à Londres chez les éditeurs Rivington e Robinson en 1797, ainsi que chez les détracteurs de Bonaparte, notamment Anglais qui voyaient d'un mauvais oeil la politique expansionniste de la France. Ce genre d'appréhension, liée au risque d'une invasion française trouva aussi un autre écho et un support de poids dans les caricatures anglaises, qui évoquent souvent le thème de l'engloutissement du globe[135].

L'opuscule trouva aussi aux Etats-Unis une divulgation favorable, dû à l'admiration du président John Adams pour cet opuscule. Dans cette oeuvre, partant du prétexte de vouloir raconter les mauvaises habitudes et la piètre gestion de la chose publique par les Romains en terre étrangère, Barzoni dénonce la dégradation de la société et la politique de spoliation de l'époque, engagée par le Directoire et Napoléon dans le rôle de l'exécutant.

---

133 Piero Treves, cit., *Lo studio dell'antichità classica nell'ottocento.*p. 108.

134 Paul Hasard, ob .cit. Selon lui, cet ouvrage est le plus célèbre des pamphlets parus au sujet du pillage des œuvres p. 260.

135 Voir annexe 2. p.96

L'auteur, à travers cet écrit inaugure une tradition typique de l'historiographie de l'époque napoléonienne qui tend à interpréter le présent grâce à l'antiquité et le passé grâce aux évènements contemporains[136]. Il s'agit pour Giovanni Brancaccio: «di una tradizione tipica della storiografia dell'epoca napoleonica, che tendeva ad interpretare il presente in chiave classica ed il passato in chiave moderna».

Napoléon prend allégoriquement les traits de Tito Quinzio Flaminino, qui, investi du commandement de la guerre contre la Macédoine du roi Filippo, réussit à conquérir la Grèce. Bien que ce document soit d'une grande importance au niveau historique et historiographique, il ne s'agit pas pour autant d'un livre d'histoire.

L'attitude de Napoléon se comportant en héros de type « plutarquien »[137], et le mythe de la romanité invoqué par le gouvernement français sont deux éléments que Barzoni va utiliser pour les comparer à l'histoire de la conquête romaine de la Grèce.

Les évènements écrits à la lumière de la romanité s'inscrivent dans la lignée du courant antique anti-romain[138]. La politique totalitaire de Rome, la machine de propagande et l'armée romaine sont des éléments semblables à ceux de la France. L'impérialisme de la République romaine est mis en parallèle avec le Directoire.

Mais ce qui rend encore plus semblable ces gouvernements ce sont les commandants des armés: Flaminio et Napoléon. Tous les deux sont jeunes, ambitieux et capables d'exalter avec leur rhétorique et leurs actions, les soldats. Ce sont aussi de grands stratèges politiques et militaires. Toujours selon Barzoni, un autre élément qui permet de rapprocher ces deux évènements est l'attitude semblable de Venise et de la Grèce. La faute grave dont a fait preuve cette dernière est d'être restée neutre:

> «in un'insensata neutralità, restando tranquilli spettatori delle scene bellicose, che stavano per seguire sotto i loro occhi, senza avvedersi che quando due nazioni potenti si fanno la guerra accanita, quella delle due che vince da alla lunga separatamente la legge a quegli stati disuniti, che non sono abbastanza forti, onde poter combattere con lei».

[136] Il est intéressant de remarquer que Piero Treves a consacré trois volumes au rapport entre présent et passé évoqué ci-dessus, *Ottocento italiano fra nuovo e antico.*

[137] Plutarque dans *les Vies parallèles*, construit son ouvrage en faisant des comparaisons entre les hommes grecs et latins en mettant en évidence leurs vices et leurs vertu. Il traite d'hommes politiques, militaires, législateurs... De plus on sait que Napoléon a été un lecteur de tous les grands classiques grecs comme *Les Vies* de Plutarque ou encore les ouvrages de Platon, Tite-Live, Tacite etc. …

[138] Francesco Mengotti, *Del commercio de' Romani dalla prima guerra punica a Costantino*. Dissertazione coronata dall'Accademia reale delle Iscrizioni o belle arte di Parigi li XIV novembre 1786, trad. It, Padova, 1787.

Cette passivité grecque peut être mise en parallèle avec le comportement de l'Italie qui a vu en Napoléon, un sauveur. Son tort est de ne pas s'être rendu compte que:

> «una nazione potente ed orgogliosa, la quale sia riuscita ad invaderne un'altra, la assoggetta sempre al suo dispotismo, che la libertà che intende donarle è sempre una schiavitù mascherata, e furono imbecili a segno di non avvedersi che, sotratti dall'ambizione di un monarca ardente d'ingrandirsi, rimaneano alla discrezione di un vincitore che avrebbe della loro sorte».

Tito Quinzio Flaminino était un séducteur, perfide et ambitieux, qui su se faire aimer des Grecs pour ensuite les tromper. Vittorio Barzoni traite indirectement de la personnalité de Napoléon Bonaparte en la reliant à la veine et au contexte culturel néoclassique de l'époque, et en faisant ressortir dans son écriture sa profonde désillusion. Il fait aussi référence à la religion, au commerce, à l'agriculture, à la censure permanente des dissidents, aux confiscations d'œuvres d'art ainsi qu'au poids énorme des taxes imposées.
En Grèce la corruption et la pauvreté régnaient en maître et Tito Quinzio Flaminino se dirigeait ainsi sur la voie de la tyrannie. Vittorio Barzoni se présente comme un prédicateur annonçant un une situation analogue si Napoléon continue sur cette voie. Il ne fut pas difficile aux contemporains de faire le lien entre les faits racontés par Barzoni et ceux vécus par l'Italie, et de mettre en correspondance la personnalité du général romain avec celle de Napoléon.

En 1797, Napoléon lançait cette menace prophétique: « Je serai un Attila pour Venise ». Il n'est pas faux pour l'auteur de recourir à des rapprochements avec des hommes de l'Antiquité pour parler de Napoléon puisque lui-même se considère comme faisant partie de cette race d'hommes[139]. A ce titre nous pouvons remarquer que Napoléon aime à se répéter les paroles de Paoli : « Tu sei un uomo antico della storia di Plutarco »[140].

De même, Louis de Launay, le biographe de Gaspard Monge voit, dans son ouvrage, les épisodes de spoliations comme une répétition de l'histoire romaine: « Il faut, ce me semble, se représenter toute cette expédition comme un épisode de l'histoire romaine ressuscitée, cette histoire qui était si constamment et souvent si bizarrement présente aux

---

139 Les monnaies permettent de saisir le parallèle entre l'antiquité et Bonaparte. Voir Annexe 12, p. 106

140 Ces paroles sont retranscrites par le général Henri Gatien Bertrand, *Cahiers de Sainte-Hélène, journal*, t. I, 1816-1817, manuscrit déchiffré et annoté par Paul Fleuriot de Langle. Paris : Ed. Sulliver, 1951. (3 volumes). p. 176. Ces paroles sont aussi citées par Jean Jehasse, « Napoléon, Bossuet et le mythe antique », in *Le Consulat et l'Empire*, colloque franco-italien, Lyon 27-28 mai 1969, textes recueillis et présentés par Fernand Rude. [S.l.], Cahiers d'histoire, Tome XVI, 1971, p. 259.

hommes de la révolution ». Barzoni pour construire son libelle très critique utilise à son profit le processus de « Césarisation[141] » et d'héroïsation mis en place autour de Bonaparte.

La fin de l'ouvrage est l'occasion pour l'auteur de prouver que les similitudes avec l'antiquité sont nombreuses puisqu'il compare Lucio Cornelio Siila, seul maître de Rome à partir de 82 avant J.C, à Napoléon, « futur dictateur ». Dans d'autres écrits Napoléon sera assimilé à un autre terrible conquérant: Annibal. Le lien avec l'antiquité est aussi mis en avant avec la formule d'Albert Sorel qui pense que l'Italie fut pour Napoléon « ce que la Gaule avait été pour César, non seulement la route du pouvoir, mais le champ de manœuvre et le champ d'expérience de l'Empire »[142]. Ce processus de « mythification » que Napoléon mit en place avec le rapport à l'antique fait partie de l'élaboration du culte de la personnalité. Très tôt il comprit l'importance de modeler son image en sa faveur. La Campagne d'Italie victorieuse et les butins qui l'accompagnent vont lui permettre de faire paraître des bulletins à sa gloire[143]. Dans *la France vue de l'armée d'Italie*, on pouvait lire des éloges dithyrambiques : « Napoléon vole comme l'éclair et frappe comme la foudre. Il est partout et il voit tout ; il est l'envoyé de la Grande Nation »[144]. Sous l'Empire ce phénomène va se transformer en propagande officielle.

Cet ouvrage est l'occasion exceptionnelle de comprendre comment une partie de la population intellectuelle de l'Italie du Nord appréhenda la situation de la péninsule en l'analysant à la lumière des spoliations. Ce vigoureux opuscule est la conséquence du dédain de Barzoni vis a vis des confiscations et des vols français. Il reproche à la France et aux soldats de s'enrichir sur le dos de l'Italie.
Carlo Botta, dans *Storia d'Italia*[145], parle en ces mots de l'ouvrage de Barzoni:

> In questo scritto l'autore sotto spezie dei Romani in Grecia simboleggiando i Francesi in Italia, e così paragonandola tirannide di Flaminio [sic!] a quella di Buonaparte, eccitava i popoli Italiani allo sdegno, alla vendetta, alla rivendicazione. Ne riceveva molta molestia il generalissimo, e ne cercava per ogni dove l'autore e le copie. Ma più il perseguitava , e più era letto, e non pochi tra i Francesi, che avversavano Buonaparte, o per generosità naturale, o per odio, o per invidia, lodavano o promuovevano lo scritto.

---

141 Daniela Gallo dans sa contribution à l'ouvrage dirigé par Jean-Claude Bonnet, *L'empire des muses* parle de *césarisation*, p. 317.

142 Sorel Albert, Bonaparte et Hoche en 1797, Paris, Plon, 1896, 1vol. in-8°, p. 113.

143 Le 20 juillet 1797, Bonaparte fonde le *Courrier de l'armée d'Italie* puis le 10 août 1797 *la France vue de l'armée d'Italie*. C'est ainsi qu'il va forger sa légende de jeune conquérant.

144 Cité par Jean Tulard, *Le mythe de Napoléon*, Paris, colin, 1971.

145 Carlo Botta, *Storia d'Italia dal 1789 al 1814*, libro XII, Parigi, 1832, t.II, pp. 449-450.

La diffusion et la réception de l'ouvrage ont donc été en partie alimentées par la polémique qu'il a suscité et par la chasse de Bonaparte qui voyait d'un très mauvais œil ce livre. Il sentait bien que cela pouvait lui causer du tort dans l'opinion populaire et intellectuelle italienne.

Piero Treves, dans son ouvrage intitulé *"Lo studio dell'antichità classica nell'Ottocento"*, propose d'inscrire cet écrit de Barzoni dans l'histoire partiale, en ce sens qu'il contribue à l'histoire politico-partisanne ou « oratoria ». Il éclaire la pensée politique de l'auteur tout en soutenant une thèse défendant les aspirations du peuple italien qui ne veut plus avoir un maître en leur sol mais choisir lui-même leur gouvernement. A plusieurs reprises l'auteur dénonce la personnalité fourbe du conquérant qui se présente en libérateur[146]. En effet, il règle sa conduite sur les circonstances du moment et selon ses intérêts. En expliquant un épisode de la guerre en Grèce, Barzoni fait une allusion explicite à l'Italie qui s'est retrouvée dans la même situation :

> Nell'inverno dichiarò la guerra a Nabide tiranno di Lacedemone. La Grecia esultonne, perchè sperava di vedere atterrato un despota, ch'ella abborriva ; ma restarone deluse le speranze che n'avea concepite, mentre, potendo Quinzio rovesciarlo dal trono mediante la cessione, che gli venne fatta, d'Argo , finse pace con lui, e lasciò Sparta sotto il giogo della servitù. Dopo non molto prese possesso della maggior parte della città del Peloponeso, indi volse le sue armi contro la Macedonia .

Barzoni parle d'espérances déçues et du joug de l'esclavage sous lequel est maintenu le peuple Grec. On les a délivré d'un tyran pour les mettre sous le joug d'un autre. Le sort de la population reste inchangé et l'occupation du pays la tient dans un esclavage forcé.

> L'occupazione di queste piazze era un sicuro mezzo onde tenere i Greci nella servitù : se ne accorsero, e cominciarono a romoreggiare. Inquieti sulla nazionale loro indipendenza osarono dire che Roma avea levate ad essi le catene dai piedi, ma che le avea loro poste al collo ; che erano stati liberati dal dominio di Filippo, ma che s'attrovavano sotto quello di Tito.

La traduction littérale de cet extrait signifie que l'on a enlevé les chaînes du pied des grecs pour leur mettre au cou.

Sa critique se porte sur toutes les sortes de vexations que subit le pays ainsi que sur les spoliations dont abuse Tito Quinzio Flaminino et ses généraux. En faisant allusion à la rhétorique mise en place en France pour justifier son comportement, Vittorio Barzoni parle des saisies romaines qui étaient un dû :

---

[146] Voir les annexes 6 p.100, 7 p. 101 et 8 p. 102 de Napoléon se présentant en libérateur de l'Italie.

> Le proprietà dei popoli si riguardavano come spoglie dovute alle omnnipotenti ragioni dei Romani. Tito, i tribuni, i pretori, i commissari, I centurioni estorqueano tributi senza renderne conto ad alcuno: la sordida avidezza degli ultimi depredeva ciò che era sfuggito alla pubblica avarizia del primo, e le loro rapacità commetteva nei rispettivi dipartimenti le vessazioni che si commettevano dal console per tutto. Parea che le ricchezze di due re, di tante provincie non potessero bastare a pocho capitani : eran come una vasta voragine nella quale andavano a perdersi tutti i tesori della Grecia.

Le parallèle avec la situation de l'Italie n'est pas difficile à établir lorsqu'on lit cet extrait. L'auteur utilise les termes rapacité ou avidité, qui pourraient être utilisés pour qualifier les actes du gouvernement français en Italie. Les spoliations sont semblables à un gouffre qui engloutirait et dévasterait tout ce que la Grèce possède de précieux en lui enlevant toutes ses ressources. Barzoni créé tout un jeu de parallélismes dans lequel le lecteur n'a qu'à replacer les personnages contemporains. Il n'y a qu'à remplacer les centurions par les commissaires français. Il était aisé pour un lecteur italien de cette époque de faire le lien entre ces deux évènements et la lecture de l'œuvre ne requérait pas une connaissance érudite de l'histoire de l'Antiquité.

Le pillage et le saccage des sites sacrés par les français trouvent aussi une correspondance dans l'ouvrage qui en profite pour comparer tous ces saccages à ceux commis par les barbares. Les excès de la Révolution durant la période de l'iconoclasme et du vandalisme sont repris par Barzoni pour les stigmatiser et pointer du doigt les excès de la France révolutionnaire. De plus la France qui a essayé de faire oublier ces épisodes et se montrer digne de recevoir des œuvres de l'Italie retombe dans la période des barbares et des vandales.

L'auteur a retenu la leçon et touche le point sensible, celui du patrimoine :

> Levati agli artisti gl'istrumenti dei loro lavori, i figli alle madri per trasformarli in soldati, si stesero le mani fin sugli altari, ed imitando gli eccessi dei barbari si spezzarono i simulacri degli dei modellato da Prassitele, per a brutale avidità di sveller dosso alcune insegne del più inconcludente valore.

La France qui voulait exorciser ces épisodes retombe dans ces travers. L'auteur insiste sur la rapacité et la politique conquérante qui consiste à voler, piller, détruire ou abîmer des objets de cultes se trouvant dans des lieux sacrés.

Un autre extrait de l'ouvrage insiste sur les spoliations d'œuvres d'art et d'objets précieux :

> Emmetteva de'secreti comandi, perchè venissero asportati i carri, le quadrighe, i cavalli, tutti gli oggetti di lusso inservienti agli usi di piacere dei grandi della Grecia, e, dopo l'esecuzione, con solenne edito bandiva che avrebbe dalle legioni espulsi quegl'infami derubatoriche disoravano le insegne del Lazio: di soppiatto sollecitava i prefetti di tutte le città, di tutti i villaggi, perchè spogliassero i templi dei ricchi e prziosi istrumenti del culto...

L'auteur insiste bien sur la coopération des gouvernants locaux à ce dépouillement de la Grèce. Il fait aussi allusion à un quadrige, peut être en référence à celui transporté de Venise, ce que déplora la population.

Les saisies en Italie ont également concerné l'agriculture.

Barzoni ne manque pas de relever cette caractéristique en disant que la « rapace cupidità dei legionari arrivò perfino all'esecrando sacrilegio di derubare le suppellettili sacre all'agricoltura e gli animali devoti alla fertilezza dei campi ». Ce genre de pillage ne peut amener selon Barzoni que tristesse et désolation dans un paysage aride et désert ainsi qu'avilissement du monde paysan.

Un extrait de l'ouvrage montre que la destruction de l'agriculture peut anéantir une population car cette activité est à la base de toutes les autres :

> Decaduta così l'agricoltura, le arti utili illanguidite, il commercio dilacerato in tutte le sue diramazioni, la povertà si fece sentire pressochè in tutte le classi, rese eguali solo nella miseria e nell'avvilimento. Di un tal generale desolazione formavano i romani masnadieri la loro particolare prosperità.

L'auteur, utilisant l'exemple des romains, montre que leur prospérité se base sur le malheur et la déchéance d'un autre peuple et joue sur le parallélisme France /Grèce pour opposer deux attitudes : d'un côté la vanité française à se présenter comme l'héritière de la grandeur de Rome et de l'autre, le ressentiment des Italiens d'être traités en pays soumis et spolié de la gloire de ses Beaux-arts.

Le principe de la régénération soutenu par la France heurte la sensibilité politique de Barzoni qui ne manque pas de remarquer que ces principes démocratiques ont débouché en Grèce sur l'anarchie. Il compare l'invasion « démocratique » à une maladie :

> L'infezione divenne contagiosa, e s'appiccò a quelle anime di ferro, che s'intitolavano la Stella Cometa, che dovea dirigere ed illuminare il mondo, trasformando alcuni principì filosofici in strumenti di massacro, ed i loro concittadini in bestie feroci col pretesto di volerli rigenerare.

Le caractère sournois et traître de Napoléon et sa volonté de conquête sont démasqués par barzoni qui se dresse en prophète, en prédicateur pour annoncer au monde que la domination du général et l'asservissement du peuple ne se limitera pas à l'Italie. Il ironise en s'adressant aux autres nations qui n'ont pas encore subi la régénération de « l'immaculé rédempteur » :

> Con tai magici prestigi la tenea nel servaggio e mostrava in faccia alle altre nazioni di non essere che il suo immacolato redentore, e con tale fastoso concatenamento di pittoresche imposture preparavasi un sicuro ascendente su tutti quelli altri popoli schiavi des monarchi, che non aveano ancora sperimentata la redenzione di Flaminio.

La conception politique de Barzoni est en totale contradiction avec les principes républicains. Selon lui la corruption et les disfonctionnements politiques dérivent des régimes démocratiques. Les perspectives de la démocratie sont catastrophiques car le peuple règlera sa conduite sur son humeur du moment, ce qui ne peut mener selon barzoni qu'au chaos. Il est pour un régime autoritaire mais contre celui imposé par napoléon. Sa vision du gouvernement idéal se base sur celui proposé par l'Angleterre : un régime monarchique libéral et parlementaire.

Rivoluzioni della Repubblica di Venezia

La cession de Venise à L'Autriche permit à Barzoni d'y retourner pour écrire *I Memorabili avvenimenti successi sotto i tristi auspicy della Repubblica francese,* publiés en 1814 chez l'éditeur Sonzogno. Avec le titre *Rivoluzioni della Repubblica veneta*[147], qui en l'espace de trente sept chapitres reconstruit l'histoire de Venise[148]. Dans son avvertimento Barzoni précise que cet ouvrage a déjà été publié mais qu'il a eu peu d'impact à cause de la censure napoléonienne, « censura napoleonica ». En Angleterre, en 1804 la mauvaise traduction qui en a été faite n'a pas permis une large diffusion et une bonne compréhension. Certains passages, dénaturés, n'avaient plus le même sens.

Le théâtre de l'ouvrage est une Venise en ruine, dépouillée du moindre résidu de son glorieux passé. Barzoni condamne ici la neutralité paresseuse de l'oligarchie vénitienne en dirigeant une violente critique contre la Municipalité provisoire. Il souligne également les

---

147 Vittorio Barzoni, *Rivoluzioni della Repubblica veneta*, p. 53, in, *I Romani nella Grecia e altri scritti antinapoleonici*, a cura di Giovanni Brancaccio, Bologna, Millenium Editrice, 2005.

148 Pour une histoire de Venise voir: R. Cessi, *Storia della Repubblica di Venezia*, 2 vol. Milano-Messina, 1968; A. Zorzi, *La Repubblica del Leone*, Milano, 1980.

contradictions et les abus du phénomène révolutionnaire. Il éprouve un mépris viscéral pour la classe politique, qu'il considère corrompue. La politique de Venise et l'ambition démesurée de Napoléon, ont contribué à sa chute.

L'aveuglement de la classe dirigeante et son entêtement à déclarer sa neutralité a facilité la pénétration dans la péninsule, de Bonaparte. Il est présenté dans cet ouvrage comme « un gran generale e un gran politico » mais aussi « un impenetrabile tiranno, prepotente e un grand'impostatore »[149].

L'auteur passe en revue tous les maux qui ont accompagné la venue des Français en Italie et particulièrement les souffrances infligées à la population par les soldats. A ce sujet il est intéressant de prendre en considération une lettre du général Baraguey d'Hilliers adressée à Bonaparte dans laquelle il dresse un tableau surprenant des causes qui incitèrent les troupes françaises au pillage et ensuite à la mutinerie qui éclata le 11 février 1798[150].

> La loi ordonne de nous payer, protestaient les soldats. On l'a violée à notre égard. Nous ne sommes point les coupables, mais ceux sont ceux-là qui ont volé les trésors de l'Italie et qui nous laissent dans la plus grande misère. Nous les avons gagnés nous-mêmes ces trésors par nos succès, nos fatigues et nos blessures. Ils ont disparu, et l'on ne nous a laissé pour notre compte que d'avoir employé nos baïonnettes pour les arracher aux peuples dont nous nous sommes fait abhorrer.

L'explication mise en avant serait que les soldats, honteusement abandonnés à leur sort, n'auraient eu d'autres choix que de piller pour survivre. Le général s'indigne également du fait que l'armée ayant permis au Directoire de s'enrichir avec « les trésors de l'Italie » ne reçoit rien en retour. Ces oeuvres d'art apportent gloire et richesse au pays et leurs vols contribuent au sentiment de haine des Italiens vis à vis des Français.

Selon Barzoni, l'armée française serait: « un irrefrenabile aggregato di ladri, di delenquenti usciti dalle carceri ». Il juge aussi très sévèrement les réquisitions imposées au gouvernement vénitien et la politique de destruction mise en place par la France. Il ne passe pas non plus sous silence les viols perpétrés sur la population féminine et les saccages dans les villes et les campagnes. Les Français sont assimilés à une horde de barbares « orda di barbari ». Dans ce contexte dramatique de la chute de Venise, Napoléon apparaît à Barzoni sous les traits despotiques de Caligula.

En reconstruisant les évènements politiques et militaires qui ont secoué Venise, Barzoni recrée le climat idéologique et politique dans lequel ont émergé plusieurs clans

---

149 Vittorio Barzoni, *Rivoluzioni della Repubblica veneta*, p. 93. op. cit..

150 Amable de Fournoux, *Napoléon et Venise. L'aigle et le Lion. 1796-1814*, Paris, Fallois, 2002.

d'intellectuels. Ces derniers visaient à dénoncer la politique hégémonique de la France qui imposait un modèle unique, gommant les particularités régionales et les identités culturelles.

L'expérience du triennio, bien que traumatisante, a favorisé l'émergence d'un politique vénitien qui aspirait à s'adapter aux besoins du peuple.

La venue des français à Venise avait laissé espérer au peuple que la situation politique allait changer mais au lieu de rétablir un système gouvernemental démocratique, la France va installer un régime d'occupation pour ensuite céder la ville aux Autrichiens. La cession de Venise à l'Autriche va s'accompagner de grandes déprédations puisque le mot d'ordre fut de ne laisser que des ruines, qu'un squelette. La durée de l'occupation de la cité lagunaire aura été de huit mois qui suffiront à anéantir son orgueil et sa fierté. La base de sa richesse, outre le commerce durant l'époque moderne était le tourisme, mais plus aucun visiteurs ne se risquera à aller à Venise puisque tout son patrimoine culturel et artistique va être anéanti. Sa principale source de revenu est tarie et son orgueil blessé à vif.

Barzoni reproche au gouvernement sa paresse et sa neutralité mais les vénitiens ne vont pas rester de marbre quand les Français vont dépouiller leur ville. Se sentant trahie, dépouillée et abandonnée aux Autrichiens la population ne va pas assister au saccage sans rien dire. Les soldats de l'armée française vont être pris à parti et poursuivi dans la ville. Des manifestations vont s'organiser et des insultes seront proférées publiquement à visage découvert[151]

La gravure de Jean Duplessi-Bertaux illustre un des moments les plus dramatiques de l'histoire de Venise durant l'occupation française. Il s'agit de l'enlèvement des quatre chevaux qui ornaient la Basilique St Marc depuis plus de six cent ans.

[151] Pour une idée précise des mouvements insurrectionnels à Venise voir : Carlo Bullo, *Dei movimenti insurrezionali del veneto sotto il dominio napoleonico*, Venezia, 1899.

Figure 20 : Gravure de Jean Duplessi-Bertaux. Se trouve au Museo del Risorgimento de Venise.

Les lourds chevaux (900 kg chacun), hauts de 2,33 m et longs de 2,53 m, furent descendus du portique de la basilique en présence de la foule des Vénitiens et de l'armée d'Italie. Mais le dessin de Carle Vernet gravé par Jean Duplessi-Bertaux ne montre pas les vives réactions d'opposition que l'enlèvement du 7 décembre 1797 suscita parmi les Vénitiens. En effet, il existe de cet évènement une autre gravure par le même dessinateur qui se trouve au Musée Correr dans laquelle le peuple proteste contre cet acte. Cette gravure n'est malheureusement pas disponible mais prouve combien l'émotion a été forte pour les vénitiens de voir un de leur plus fort symbole s'en aller à Paris pour orner le Palais des Tuileries et plus tard l' Arc de Triomphe du Carrousel.

Cet évènement va être perçu comme un affront et une insulte pour la population qui voyait dans ces chevaux de bronze le symbole de sa puissance et de sa magnificence. Ce quadrige avait été amené à Venise lors du sac de Constantinople en 1204 par les croisés et marquait sa domination sur l'Orient. Il constituait alors un ornement de l'hippodrome de Byzance. En s'emparant de Venise et en obtenant la cession d'œuvres grâce au traité de Campoformio, Bonaparte donne l'ordre avant d'évacuer de saisir ces bronzes ainsi qu'une vingtaine de toiles de maîtres et 241 manuscrits grecs et latins. A Venise, le chimiste Berthollet et le peintre milanais Appiani prendront part au choix des œuvres. Ces saisies

doivent figurer comme " monuments des sciences et des arts ". Le convoi atteindra Paris le 17 juillet et fera partie des objets d'art et de sciences d'Italie qui constituent l'essentiel du programme de la fête de la Liberté de l'an VI, les 9 et 10 thermidor. Cette « Entrée triomphale » aura un caractère original puisque les honneurs seront rendus non pas à un homme, en l'occurrence Napoléon, mais à des objets émanant du génie humain. Le programme de la fête au Champ de Mars place les chevaux en tête des " Monuments de la sculpture antique "[152]. L'analyse des slogans qui précédaient le quadrige nous offre quelques belles citations en adéquation parfaite avec la théorie du rapatriement développée quelques années plus tôt: « La Grèce les céda, Rome les a perdus/ Leur sort changea deux fois, il ne changera plus » et « Ils sont enfin sur une terre libre ».

Bonaparte savait que les chevaux de Venise apparaîtraient en glorieux trophée de la campagne d'Italie. Mais leur installation à Paris manifeste aussi la volonté du gouvernement de rassembler au cœur de la Grande Nation les réalisations exemplaires du génie humain. L'antique répond aux besoins du temps, à l'esprit de la Révolution. Exposer des objets exceptionnels comme ces chevaux antiques sert à " l'instruction publique ". La Révolution a mis fin aux collections privées royales, aristocratiques ou ecclésiastiques, et y a substitué l'idée de musées et de bibliothèques ouverts au public. Prendre les grands chefs-d'œuvre des régions récemment conquises pour les regrouper au musée du Louvre ou pour décorer des monuments publics s'inscrit dans une perspective d'instruction et d'émulation. En envoyant ces œuvres, Bonaparte exécute un ordre du Directoire souhaitant auréoler la capitale d'une gloire complète en rassemblant les modèles de l'Antiquité. Le mot d'ordre de l'époque est de frapper les esprits en présentant des objets « propres à former le goût, à échauffer le génie et à susciter des artistes ».

En Italie, ces évènements ont favorisé l'émergence de la nécessité de la sauvegarde de l'héritage, face à la volonté d'accumulation. Afin de palier à l'absence des œuvres, des attitudes conservatrices locales virent le jour, permettant d'assurer le prestige artistique d'une région et de maintenir ou de refaire revivre des sites archéologiques moins prestigieux que ceux de Rome, mais dont l'apport historique et artistique sont tout aussi importants[153].

---

[152] Wilhelm von Humboldt, *Journal parisien (1797-1799)*, traduit de l'allemand par Elisabeth BEYER, Paris, Solin Actes Sud, 2001, p. 187. Dans ce journal, Wilhelm von Humboldt retrace l'impression de ce cortège sur le spectateur de l'époque. Voir en annexe 16 p. 114

[153] Pietro de Lama fut un personnage très impliqué dans la préservation du site archéologique de Veleia et contribua à la mise en valeur du patrimoine artistique de Parme après les réquisitions napoléoniennes. Pour un approfondissement sur ce personnage voir : Guagnini. Elvio, "Pietro de Lama viaggiatore", in, *Viaggi e romanzi. Note settecentesche*, Modène, Mucchi editore, 1994, pp 119-130 ; Anna-Marie Riccomini, *L'archeologia a Parma tra Settecento e Ottocento, Scavi a Veleia.* Bologne, CLUEB, 2005. (Chap. 3 p. 87-98) ; Pietro de Lama, *Viaggio in Germania*, 1797. Le texte manuscrit est conservé à la bibliothèque du Museo archeologico nazionale di Parma et s'intitule *Diario del mio viaggio in Germania,* enregistré sous la côte NS.78.

A Venise, la compétence de Pietro Edwards, expert déjà reconnu du régime aristocratique, permit de contenir les saisies et limiter les dégâts. Il eu pour mission de seconder les commissaires dans le choix des œuvres mais surtout de veiller à leur bonne conservation ainsi qu'à la délicate mission du décrochage de tableaux parfois encastrés dans les parois. Leurs transports étant inévitables, il fallait alors préserver les œuvres de la brutalité des commissaires.

A leur niveau les érudits et les chercheurs locaux tentèrent de réaliser une action de « mémoire »[154] et de documenter cette triste période de l'histoire. Ces écrits, sont liés à l'angoisse de la perte de leur patrimoine régional. Ils tentèrent quelquefois de récupérer des œuvres mais l'essentiel de leur travail fut de rendre compte quotidiennement des pertes infligées.

La dépossession du patrimoine artistique a été, en quelques occasions, secondée par la participation d'élites locales chargées d'établir des listes pour faire un choix cohérent[155]. Cette coopération a été vivement critiquée par Domenico Bonamini[156] qui s'insurge contre le peu d'attention accordée aux œuvres pour le décrochage et la conservation :

> Dio voglia che nostro pittore pesarese, signor Francesco Giorgi, non abbia avuto gran colpa, nell'indicar loro quali fossero i migliori. Egli fu che dai francesi ebbe tutte le incombenze di levar i quadri dagli altari, di farne i rotoli , i quali (se pure è vero quanto comunemente si dice) furono fatti con tanta poca precauzione a segno tale d'essere tutti periti quei capi d'opera, e non avergli adesso noi, né la nazione francese.

Cette attitude conduit selon lui à une grave punition puisque ni les Italiens ni les Français ne pourront profiter des chefs-d'œuvre endommagés.

Une attaque littéraire assez violente contre la participation de locaux aux déprédations vient du patriote Salvatore Muzzi[157] qui, une cinquantaine d'années plus tard clamera son dégoût

---

[154] Bruno Ciliento, ob. cit. Il parle d' "azione di memorialismo". Bruno Ciliento fait une longue liste d'érudits locaux qui ont contribués à écrire l'histoire des spoliations dans la région du Piémont.

[155] La demande de coopération des élites locales est documentée par Cristiano Giulio Sangiuliano, Marta Pivetta, « Il patrimonio storico-artistico originario nel territorio marchigiano attraverso i documenti », in, *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica. A proposito del trattato di Tolentino*. Atti del convegno, Tolentino, 18-21 settembre 1997, Roma, Ministero per i beni culturali ed ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 2000, pp. 373, 384 - 385.

[156] Cette réaction est citée dans l'ouvrage de Panzanelli Roberta et Monica Preti-Hamard, *La circulation des œuvres d'art 1789-1848*, ob. cit. p. 144-145 ; et dans Paolo Sorcinelli, *Speranza, paura, illusioni (1790-1799). Il giacobinismo nella legazione di Urbino*, Bonita Cleri et Claudio Giardini (eds.), *L'arte conquistata*, (note 12), p. 27.

[157] L'exemple de Salvatore Muzzi est cité dans l'ouvrage de Daniela Camurri, L'arte perduta, ob. cit. note 17, p. 56.

contre les personnes qui ont participé à la spoliation du pays et collaboré à la destruction du patrimoine culturel envié par tous les pays d'Europe :

> Fu allora che si vedero (specialmente in Bologna dov'erano e sono molté cose d'arte) alcuni dei nostri porgersi guide spontanee allo straniero, ed insegnarli quanto di meglio vi avea, in ori, in argenti, in tavole, in tele, in codici e in altre preziosità : fu allora che si vedero bastardi italiani darsi molto affano per ispogliare la patria loro del miglior vanto : quello delle arti ».

Muzzi[158] n'a pas de mots assez forts pour qualifier la destruction du patrimoine par des Italiens.

L'ambiguïté de leur attitude est donc totale. Des locaux, ne pouvant certainement pas refuser la charge qui leur incombait, assistent les commissaires. D'autres ne voulant pas être condamnés au silence témoigneront par écrits d'une attention portée à l'héritage culturel dont la défense est indispensable.

Le respect d'une histoire commune peut insuffler aux Italiens l'idée d'une unification du pays qui permettrait une meilleure défense et mise en valeur du patrimoine.

[158] Salvatore Muzzi, Annali della città di Bologna 1796, Bologna, S. Tomaso d'Aquino, 1846, vol. VIII, p. 565.

Conclusions

Les saisies amèrement appelées par Paul Wescher « furto »[159] ont mêlé diverses sensibilités et buts. Elles ont pu prendre plusieurs formes telles qu'une sordide avidité, un désir d'innovation et de réforme ainsi que des considérations de nature civile et culturelle.
Bien que ces actes aient rencontré à plusieurs reprises de fortes résistances, ils n'ont pas choqué de manière outrancière la majorité de l'opinion publique.

Cette recherche sur le comportement des Italiens face aux spoliations me permet d'exprimer une conclusion partagée.
Est-ce le caractère habituel de l'appropriation par le vainqueur des biens du vaincu qui résigne un peuple plus préoccupé de son sort politique que de celui de son patrimoine ?
Les expressions de désaccord d'une population rurale impuissante sont peu nombreuses car l'information fut peu abondante, les saisies étant passées sous silence par les autorités compétentes.

Pourtant une dénonciation « souterraine » va voir le jour grâce à l'imagerie populaire. L'histoire de l'incursion de la France dans la péninsule va être accompagnée d'une incessante guerre de symboles et d'images. Des caricatures accusatrices tentèrent d'alerter la population sur les méfaits de la politique française. Les spoliations furent dénoncées au travers d'estampes reprenant et détournant des sujets développés en France et en Angleterre.
Mais la circulation de ce type d'images ne signifie pas une prise de conscience en faveur de la sauvegarde du patrimoine. Ces caricatures témoignent en premier lieu d'une indignation du peuple et d'une crainte d'être exploité financièrement. Elles ont aussi pu forger un imaginaire collectif : celui d'un Français voleur et conquérant.

Un autre élément accrédite le comportement pour le moins passif des Italiens : la faible participation du monde culturel engagé dans le choix des œuvres. La majorité des acteurs importants du monde artistique fut exclue de ces évènements sans en rapporter le déroulement[160]. Des personnalités locales, instruites mais manquant d'une sérieuse pratique muséographique se chargèrent de choisir et de décrocher les œuvres. Ce personnel ne perçut pas le poids de ces actes ni le traumatisme qu'il infligeait au patrimoine du pays. Pourtant,

[159] Paul Wescher, *I furti d'arte, Napoleone e la nascita del Louvre*, Torino, Einaudi, 1988.

[160] Bruno Ciliento, Napoleone e il Piemonte: Capolavori ritrovati, cat. expo, Albe, Fondazione Ferrero, 2005-06, Savigliano, l'Artistica Editrice, 2005, pp.35-36.

quelques personnages influents du monde culturel purent contenir les dégâts. Nous avons vu l'exemple de Pietro Edwards à Venise et de Pietro de Lama à Parme[161].

Les saisies permirent d'attiser l'immense orgueil national. Les écrits, notamment ceux de Barzoni, contribuèrent à extirper le peuple de la somnolence et de la passivité. Le temps était venu de se dresser face aux envahisseurs pour gagner sa liberté et façonner ses propres idéaux. En traitant et en dénonçant les déprédations artistiques, Barzoni, insuffle de nouveaux arguments à la lutte anti-napoléonienne et anti-républicaine, condamnant la soif d'hégémonie de ce général. Les dénonciations ne sont donc pas à proprement parler un plaidoyer pour la préservation du patrimoine mais des réflexions politiques.

Ce n'est pas le départ, mais le retour des œuvres qui, après leur restitution en 1815, a permis l'éclosion d'une véritable prise de conscience de la sauvegarde et la conservation du patrimoine en Italie. Cette année, illustre la remise en cause du rapport de force sur l'œuvre instauré par la France et donne une opportunité à l'Italie de créer des organismes de tutelle efficaces. La connaissance du débat déclenché en France et l'amertume éprouvée par les spoliations finirent par aboutir à une nouvelle approche pratique et théorique de l'œuvre et de son environnement.

Au même titre que l'invasion française a fait naître, malgré elle, chez les Italiens, un sentiment nationaliste, les spoliations auront permis d'accroître l'attachement du peuple à son héritage patrimonial et culturel[162]. Le souvenir des saisies napoléoniennes a favorisé le développement d'un système de protection du patrimoine adopté lors de l'unification[163]. Durant les réflexions sur la sauvegarde, la question identitaire va émerger et devenir un élément capital.

Les dévastations qui touchèrent des œuvres extrêmement symboliques et célèbres finirent par réveiller et faire mûrir une sensibilité plus attentive au patrimoine et « a stimolare la curiosità per il passato e a risvegliare il culto della tradizione nazionale »[164]. L'occupation française a laissé derrière elle un souvenir pesant et douloureux mais a permis un éveil du peuple italien. La sauvegarde du patrimoine est donc le cœur de la réaction italienne.

---

[161] Une autre action locale mérite des recherches approfondies qui peuvent entrer dans cette réaction locale face aux saisies. Il s'agit des moines du couvent de San Tommaso à Turin qui cachèrent une copie des volumes de l'encyclopédie pour en éviter la confiscation.

[162] A ce sujet voir : Sandra Costa, *Il gusto dei bolognesi: l'arte emiliana in francia dalle requisizioni al 1815*, dans Emiliani Andrea, Pepe Luigi, Dradi Maraldi Biagio, dir., *Pio VI Braschi e Pio VII Chiaramonti. Due Pontefici cesenati nel bicentenario della campagna d'Italie* (actes du colloque de Cesena, mai 1997), v Bologne, CLUEB, 1998. pp. 77-164.

[163] Emiliani Andrea, Garzillo Elio, Volpe Giulio, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani, 1571-1860*, Bologne, Nuova Alfa Editoriale, 1996.

[164] Backzo, 1988, p. 826.

Je voudrais terminer cette recherche en insistant sur le cas de la ville de Rome et sur un aspect particulier que je n'ai pu développer faute de sources disponibles.

La primauté accordée au patrimoine fut visible en Italie dès le XV^{e} siècle. Le gouvernement des Etats pontificaux comprit très tôt l'intérêt de valoriser la tradition classique en lui accordant une grande valeur spirituelle tout en feignant d'ignorer ou de diminuer le caractère païen des œuvres. L'histoire de l'art à Rome est donc rythmée par deux aspects : sacré et profane, dont la ville saura tirer parti.

Au XVIII et XIX^{e} siècle, la péninsule et surtout les Papes[165] vont essayer de protéger et de gérer la circulation et l'exportation des biens culturels de manière innovante. Ainsi soumis à des lois, des édits et des bulles, les œuvres échappent au marché de l'art clandestin[166], surtout actif lors des fouilles[167]. Ces textes seront difficilement applicables mais leur caractère avant-gardiste établit de nouvelles relations dans les échanges culturels internationaux, les oeuvres ne faisant plus partie du réseau de libre circulation[168].

L'aliénation des œuvres par la France va déclencher un regain d'intérêt pour le patrimoine. Le Pape Pie VII et son entourage, Carlo Fea, Luigi Lanzi, le cardinal Braschi et le cardinal Doria Pamphilj vont publier un édit en 1801 et son extension « chirographe » en 1802, visant à protéger les œuvres restantes des exportations illégales, notamment anglaises. Le « chirographe » reprendra à son compte les idées élaborées par la France sur le domicile des arts. Cette réglementation servira à encourager les fouilles destinées à réparer les dégâts subis durant le Triennio[169]. Rome a besoin de recouvrer sa place perdue de capitale incontestée des arts en incitant la pratique artistique et les recherches archéologiques.

Ces personnages entourant le Pape, considérés comme les Pères de la tutelle moderne, ont eu un rôle moteur dans cet élan patrimonial et méritent un intérêt particulier. Ils constituent un nouveau thème de recherches sur la réaction italienne.

---

[165] Francesca Botari, Pizzicannella Fabio, L'Italia dei tesori. Legislazione dei beni culturali, museologia, catalogazione e tutela del patrimonio artistico, Bologne, Zanichelli, 2002; Gérard Luciani, La politique papale en matière de conservation des antiques et les voyageurs français au 18ème siècle, in Philippe Koeppel, dir., Papes et papauté au 18ème siècle (6e colloque franco-italien de la Société française d'étude du 18ème siècle, Chambéry, 21-22 sept.1995), Paris, Champion, 1999, pp. 9-25 ; Costa Sandra, dir., Patrimoine et législation, l'expérience de l'Italie et de la France, Grenoble-Bologne, Université pierre Mendès France, Istituto per i Beni culturali della Regione Emilia-Romagna, Cahiers du CHRIPA n°1, acte du colloque de la journée de 1998.

[166] Les Anglais seront les plus importants exportateurs d'objets antiques. Le rapport de force pour s'approprier les œuvres est d'ordres économiques et militaires. L'or pour les Anglais, le fer et la guerre pour les Français.

[167] Andrea Emiliani, Garzillo Elio, Volpe Giulio, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani*, 1571-1860, Bologne, Nuova Alfa Editoriale, 1996.

[168] Orietta Rossi Pinelli, *Carlo Fea e il chirografo del 1802: cronaca giudiziaria e non, delle pime battaglie per la tutela delle belle arti,* in Ricerche di storia dell'arte, 8, 1978/79, p. 24-42.

[169] Voir annexe 17 p. 115

Carlo Fea, l'ami d'Antonio Canova rédigera en 1797 le *Discorso intorno alle Belle Arti in Roma*, considéré comme un ouvrage retentissant faisant écho aux *Lettres à Miranda* de Quatremère de Quincy[170]. En 1806 il rédigera *Memoria* , suivie d'annotations argumentant *Dei diritti del principato sugli antichi edifizi pubblici sacri e profani* . Le discours de 1797 est considéré par Giulio Volpe comme un texte qui inspira de façon fondamentale l'édit de 1801 du Pape Pie VII Chiaramonti.

Il serait intéressant d'étudier les écrits de ce personnage afin d'analyser sa conception du patrimoine et de comprendre si celle-ci découle du désarroi provoqué par le déplacement d'œuvres. Carlo Fea exhorte les lecteurs, non pas en tant qu'habitant de Rome mais en tant que membres de la république culturelle européenne, à respecter l'intégrité de la capitale et cela au nom d'intérêts multiples : « Qual'è l'interesse ? E quello della civiltà, del perfezionamento dei mezzi della felicità e del piacere, dell'avanzamento e dei progressi dell'istruzione e della ragione, del miglioramento, infine, della specie umana".

[170] Giulio Volpe, *La parabola della tutela artistica italiana di Carlo Fea a Giovanni Rosadi*, in Andrea Emilani, Elio Garzillo, Giulio Volpe, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani*, 1571-1860, Bologne, Nuova Alfa Editoriale, 1996.

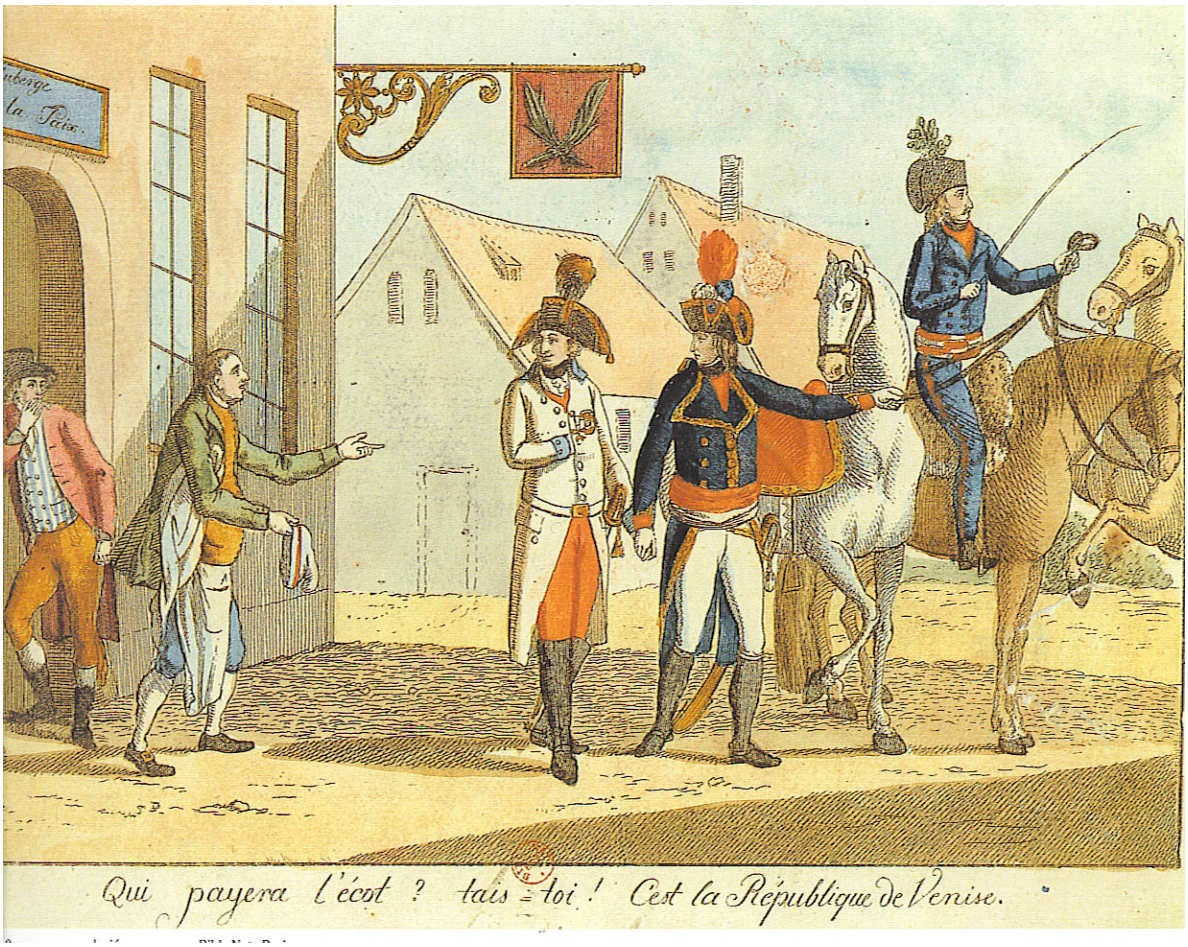
Table des Annexes

Annexe 1	Little Boney (personnage inventé par James Gillray)…….….	p.95
Annexe 2	Bonaparte engloutit le globe terrestre ……...	p.96
Annexe 3	Tributo all'aristocrazia …….	p.97
Annexe 4	Qui payera l'écot ? ……	p.98
Annexe 5	Seizing the italian relics James Gillray ……..……	p.99
Annexe 6	La liberté de l'Italie dédiée aux hommes libres Monsaldy ……	p.100
Annexe 7	Bonaparte présentant l'Italie à la liberté ……...	p.101
Annexe 8	Bonaparte célébré en tant que libérateur ……..	p.102
Annexe 9	Les Pâques véronaises Jean Duplessi-Bertaux …….. ……..	p.103
Annexe 10	Carte géographique des évènements militaires dans le nord de l'Italie	p.104
Annexe 11	Catalogue d'exposition des œuvres retrouvées du Piémont ……..	p.105
Annexe 12	Les monnaies antiques ……..	p.106
Annexe 13	Pétition de Quatremère de Quincy 16 août 1796 ….……...	p.107
Annexe 14	Contre pétition 30 octobre 1796 ..……..	p.109
Annexe 15	Pétition de Bologne en juillet 1796 ……..	p.113
Annexe 16	Notes et impressions de W. von Humboldt sur la fête du 9 thermidor .	p.114
Annexe 17	Extrait du Chirographe de 1802 rédigé par le cardinal Doria Pamphilj	p.115
Annexe 18	Réflexions d'un bon citoyen …….	p.116
Annexe 19	Chronologie de la Campagne d'Italie ……...	p.118
Annexe 20	Les Triomphes Romains ……...	p.120
Annexe 21	Biographie de Gaspard Monge …….	p.121
Annexe 22	Biographie d'Antoine Chrysotome Quatremère de Quincy …….	p.123
Annexe 23	Biographie de Jean Duplessi-Bertaux ……..	p.124
Annexe 24	Biographie de Vittorio Barzoni …….	p.125

Annexe 1 *: Caricature anonyme, little boney (personnage inventé par James Gillray)*

Annexe 2 : *Exemple de caricature anglaise sur le thème de l'engloutissement du monde. Thème largement diffusé en Allemagne.*

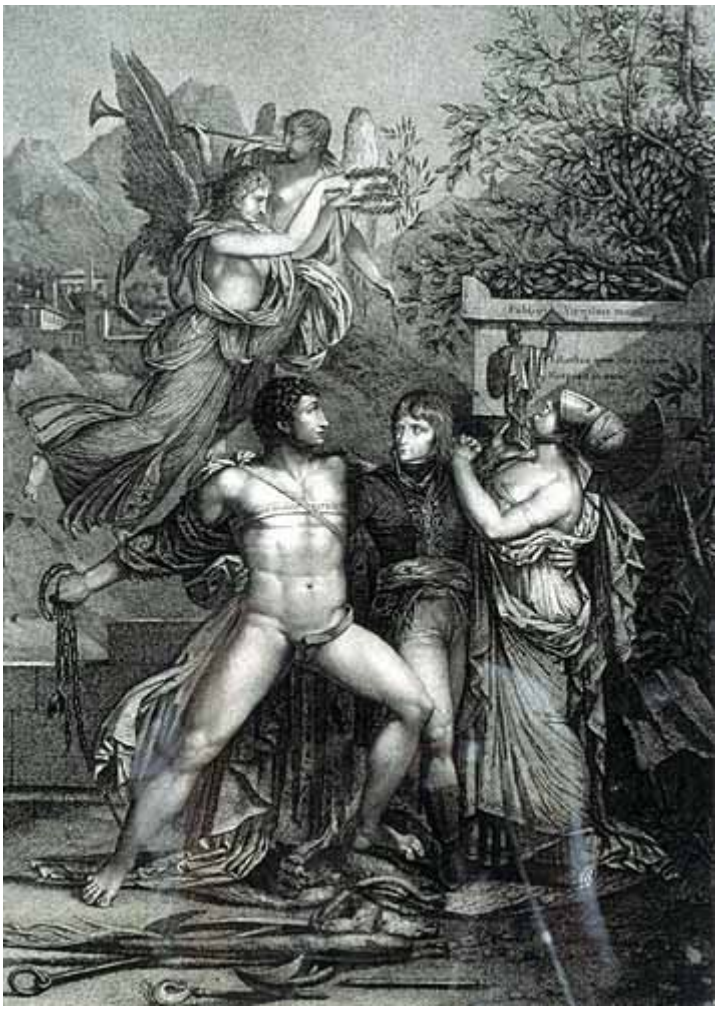
Annexe 3 *: Tributo all'aristocrazia, caricature révolutionnaire italienne.*
« L'aristocratie purgée », collection Bertarelli, Milan.



Annexe 4 *: Qui payera l'écot? Tais toi ! C'est la république de Venise.*
Gravure coloriée anonyme, Bibliothèque Nationale de Paris.

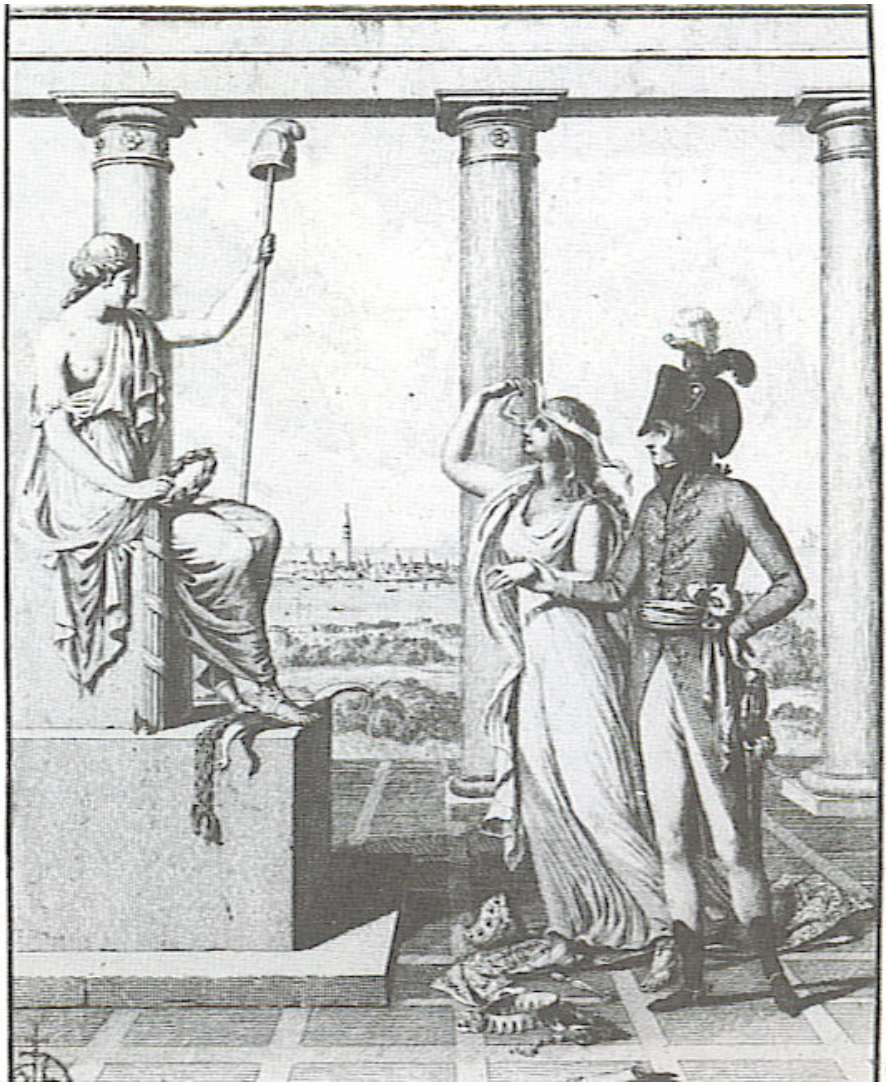
Annexe 5 *: Caricature de James Gillray, "Seizing the italian relics" Bibliothèque Nationale de Paris.*

Napoléon : libérateur de l’Italie



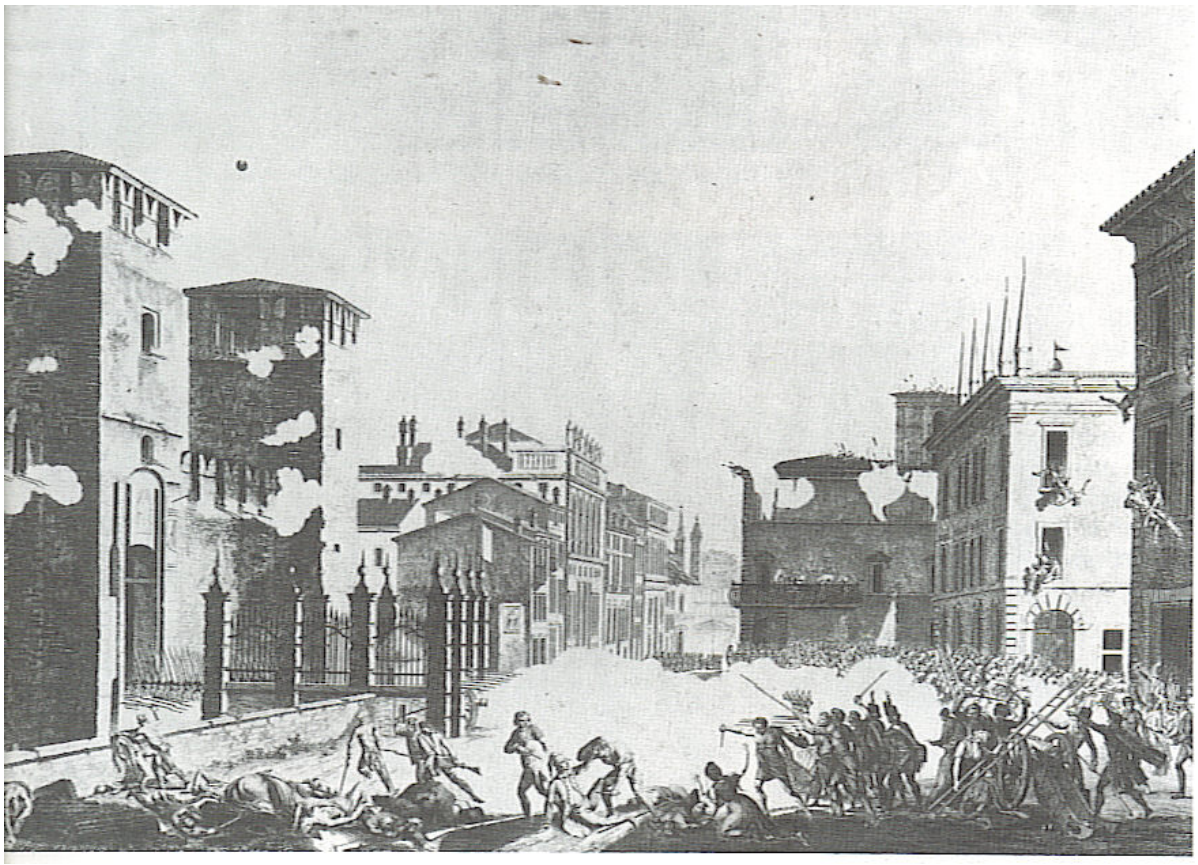
Annexe 6 *: Monsaldy Antoine Maxime (1768-1816), La liberté de l’Italie dédiée aux hommes libres, 1798, technique : burin, dimensions : H. 0,498 m; L. 0,353 m.*

Bonaparte est ici présenté comme le sauveur de la République. Il enlace les allégories du Peuple (Hercule) et de la Sagesse (Minerve) qui piétinent l'aigle impériale autrichien. Cette gravure (d'après un dessin de Philippe-Auguste Hennequin (1762-1833) conservé à la Bibliothèque Nationale) fut réalisée après la signature du traité de Campoformio le 17 octobre 1797.

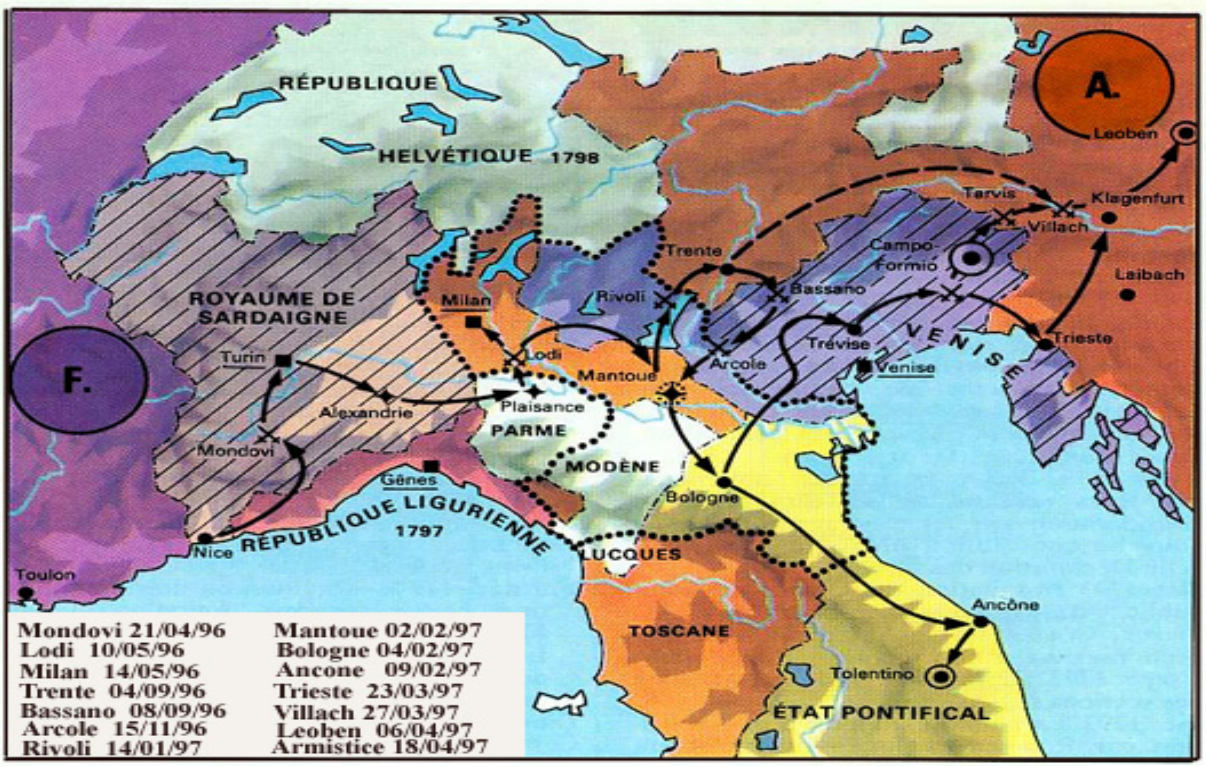


Annexe 7 *: « Bonaparte présentant l'Italie à la liberté », collection Bertarelli, Milan.*

Annexe 8 *: « Bonaparte célébré en tant que libérateur de l'Italie », collection Bertarelli, Milan.*

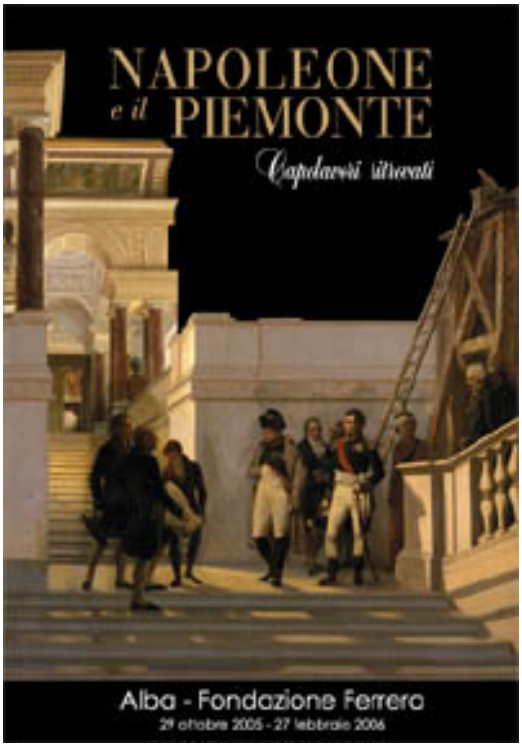


Annexe 9 *: « Les Pâques véronaises », gravure de Jean Duplessi-Bertaux, Bibliothèque Nationale de Paris.*



Annexe 10 *: Carte des évènements militaires dans le nord de l'Italie durant le Triennio*

Annexe 11 *: Couverture du catalogue de l'exposition dédiée au patrimoine du Piémont : Napoleone e il Piemonte, capolavori ritrovati.*



Affiche de l'exposition dédiée au patrimoine retrouvé du Piémont

Annexe 12 *: Les monnaies antiques*

Moneta d'oro con il ritratto del console Tito Quinzio Flaminino (*fot. Mostra Romanità*)

Monnaies en or à l'éfigie du consul Tito Quinzio Faminino (fot. Mostra romanità).

Les monnaies frappées une fois Napoléon devenu empereur reprennent la typologie des monnaies antiques réservées aux consuls et aux Empereurs. En effet, nous connaissons l'histoire antique au travers des écrits mais aussi grâce à la numismatique. De nombreuses monnaies et médailles nous sont parvenues, suscitant un grand intérêt chez les antiquaires, les collectionneurs mais aussi les gouvernants qui voyaient en elles un moyen de renforcer leur prestige. Dès la Renaissance, on utilise la typologie du portrait de profil rappelant les monnaies des illustres Empereurs.

Napoléon est conscient du pouvoir de ces monnaies et les utilisera en tant qu'outils de propagande afin de laisser une trace dans l'histoire. « Les conquérants meurent, les empires s'effondrent, mais les médailles restent ».

La Monnaie de Paris a organisé une exposition *s'intitulant Napoléon, profil de médaille…Profil de communicant* qui retrace au fil du parcours l'évolution de la construction de l'image de Napoléon Bonaparte à travers la numismatique. Il existe un catalogue de cette exposition, sur Internet. (http//www.monnaiedeparis.fr/presse/CommunexpoNapo.pdf)

Annexe 13 : *Pétition de Quatremère de Quincy en 1796*

PÉTITION ADRESSÉE AU DIRECTOIRE, LE 29 THERMIDOR AN IV (16 AOÛT 1796), PAR CINQUANTE ARTISTES, POUR APPUYER LES THÈSES DE QUATREMÈRE DE QUINCY

L'AMOUR des arts, le désir de conserver leurs chefs-d'œuvre à l'admiration de tous les peuples, un intérêt commun à cette grande famille d'artistes répandus sur tous les points du globe, sont les motifs de notre démarche auprès de vous. Nous craignons que cet enthousiasme qui nous passionne pour les productions du génie n'égare sur leurs véritables intérêts même leurs amis les plus ardents ; et nous venons vous prier de peser avec maturité cette importante question de savoir s'il est utile à la France, s'il est avantageux aux arts et aux artistes en général de déplacer de Rome les monuments d'antiquité et les chefs-d'œuvre de peinture et de sculpture qui composent les galeries et musées de cette capitale des arts.

Nous ne nous permettrons aucune réflexion à ce sujet déjà soumis à l'opinion publique par de savantes discussions ; nous nous bornerons à demander, Citoyens Directeurs, qu'avant de rien déplacer de Rome, une commission formée par un certain nombre d'artistes et de gens de lettres, nommés par l'Institut national, en partie dans son sein et partie au dehors, soit chargée de vous faire un rapport général sur cet objet.

C'est d'après ce rapport, où toutes les considérations seront discutées et pesées avec cette masse de réflexions et de lumières indispensables au développement d'un sujet si

Annexe 13 *:* (suite)

grand et si digne de vous, que vous prononcerez sur le sort des beaux-arts dans les générations futures.

Oui, l'arrêté que vous prendrez va fixer à jamais leur destin, n'en doutez point ; et c'est ainsi que pour former les couronnes destinées à nos légions triomphantes, vous saurez unir les lauriers d'Apollon aux palmes de la Victoire, et aux rameaux si désirés de l'arbre de la paix.

Signé :

P. Valenciennes, *peintre*
L. Dufourny, *architecte*
Lorta, *sculpteur*
Lebarbier l'aîné, *peintre*
L.-F. Cassas, *peintre*
Legrand, *architecte*
Giraud, *peintre*
Quatremère de Quincy
Fontaine, *architecte*
Percier, *architecte*
Perrin, *peintre*
Levasseur, *graveur*
Tassy, *peintre*
Lethière, *peintre*
Moreau, jeune
L. Moreau, *dessinateur*
Bataille, *architecte*
Lesueur, *sculpteur*
Pajou, *sculpteur*
David, *peintre*
Suvée, *peintre*
Berruer, *sculpteur*
Peyron, *peintre*
Désoria, *peintre*
Colas, *architecte*

Vien, *peintre*
Denon, *graveur et dessinateur*
Lange, *sculpteur*
Fortin, *sculpteur*
Molinos, *architecte*
Girodet, *peintre*
Gizors, *architecte*
Dumont, *sculpteur*
Meynier, *peintre*
Boizot, *peintre*
Michallon, *peintre*
Bence, *peintre*
Chancourtois, *peintre*
Lempereur, *graveur*
Soufflot, *architecte*
Masson, *sculpteur*
Julien, *sculpteur*
Aubourg, *graveur*
Vincent, *peintre*
Roland, *sculpteur*
Lemonnier, *peintre*
Desroches, *peintre*
Espercieux, *sculpteur*
Dejoux, *sculpteur*
Clerisseau, *peintre et architecte*

Annexe 14 *: contre pétition*

PÉTITION ADRESSÉE AU DIRECTOIRE, LE 12 VENDÉMIAIRE AN IV (30 OCTOBRE 1796), PAR TRENTE-SEPT ARTISTES, POUR SOUTENIR LA POLITIQUE DES SAISIES D'ŒUVRES D'ART EN ITALIE

UN gouvernement astucieux semble se faire un parti jusque dans nos murs par des pétitions adroitement combinées. Il cherche à retenir des chefs-d'œuvre qu'il a fait semblant de nous céder : ses efforts sont secondés par des artistes estimables, qui ont l'amour des arts pour motif ; mais nous aussi nous sommes artistes ! et si nous demandons qu'on transporte ici ces chefs-d'œuvre, c'est pour l'honneur, la gloire du nom français, et l'amour que nous portons à ces mêmes chefs-d'œuvre.

1° Plus notre climat paraît défavorable aux arts, plus nous avons besoin de modèles pour vaincre les obstacles qui pourraient s'opposer chez nous à leur progrès ; c'est par une longue habitude du vrai et du beau que nous formons notre goût. Les Romains, jadis grossiers, sont parvenus à civiliser leur nation, en transplantant chez eux ces productions de la Grèce vaincue. A leur exemple, profitons de nos conquêtes, et faisons passer de l'Italie en France tout ce qui peut agrandir l'imagination. Que les obélisques égyptiens viennent orner nos places et y attester nos triomphes sur l'Europe entière lâchement conjurée contre un seul peuple ! Si dans le siècle dernier une foule d'artistes de tout genre ont presque égalé les anciens, si notre école actuelle, sans en excepter l'italienne, est encore la meilleure qui existe, que ne fera pas le génie français aidé par tous les secours

Annexe 14 (suite)

que le gouvernement rassemble de toutes parts ? Il faut que ces chefs-d'œuvre exposés au regard du public interrogent et développent les dispositions d'une jeunesse sensible, et que, électrisé à cette vue, celui à qui la nature a donné le germe du vrai talent dise comme le peintre ultramontain : « et moi aussi je suis peintre ».

Au lieu de douze élèves qui avaient jadis le privilège exclusif de les contempler, il faut que tous jouissent de cet avantage ; il faut que ce bienfait soit l'indemnité accordée par les Romains aux artistes français persécutés par eux et échappés à leur barbarie. Il faut qu'il soit à la fois le prix de la valeur et l'instruction du Peuple français tout entier.

Le véritable but des arts ne fut jamais de contenter la vanité d'un petit nombre de riches ; les arts ont une fin plus utile et plus grande, c'est d'instruire une nation, de former ses mœurs, son goût, et de graver dans sa pensée des images qui lui rappellent sans cesse de hautes vertus et sa propre dignité.

Ainsi, il est temps que le Peuple français apprenne à aimer et à juger les arts comme il convient à un peuple libre ; qu'il prenne aussi des sentiments conformes à sa nouvelle situation. Naturellement doué d'un sens exquis, la vue des modèles de l'antiquité réglera son esprit et son discernement, et en les comparant avec ces œuvres divins, bientôt il appréciera les ouvrages de ses artistes ; alors la gloire des talents ne sera plus circonscrite dans le centre étroit de quelques prétendus amateurs ; c'est du Peuple seul qu'ils voudront mériter les suffrages, et ce sera la plus belle récompense du génie !

2° En admettant que l'on ne puisse qu'à Rome admirer ces chefs-d'œuvre, quel garant nous donnera-t-on de la bienveillance et de la sincérité des Romains ? qui nous assurera de la tranquillité future de l'Italie ? qui nous répondra enfin que des convulsions, qui ne sont point impossibles, ne détruiront pas un jour, ou ne transporteront pas ailleurs toutes ces richesses ? Quel regret serait le nôtre d'avoir, par une condescendance coupable, donné cet avantage à nos ennemis et porté aux arts, chez nous, le préjudice le plus funeste ?

Annexe 14 (suite)

N'avons-nous pas déjà vu disparaître de Rome une foule de monuments précieux, qui formeront cette prétendue série sur le démembrement de laquelle on a, avec si peu de raison, voulu apitoyer le gouvernement français.

Le roi de Naples n'a-t-il pas enlevé du palais Farnèse l'Hercule, la Flore et le groupe colossal du Taureau et d'Antiope ?

L'empereur n'a-t-il pas dépouillé la Lombardie de ses chefs-d'œuvre, et Léopold enlevé à Rome la fameuse collection de Médicis ?

Un Anglais n'a-t-il pas acheté la collection des Negroni ? Celle des Justiniani et des Barberini n'est-elle pas totalement enlevée ?

Hâtons-nous donc de faire arriver en France ce qui, six mois plus tard, n'existera plus à Rome, et que la cupidité romaine vendra d'autant plus vite à nos ennemis, qu'elle aura été plus voisine de s'en voir privée.

La République française, par sa force, la supériorité de ses lumières et de ses artistes, est le seul pays au monde qui puisse donner un asile inviolable à ces chefs-d'œuvre. Il faut que toutes les nations viennent emprunter de nous les beaux-arts avec autant d'empressement qu'elles ont jadis imité notre frivolité ; et quand nous leur aurons donné la paix, elles s'empresseront de venir ici puiser la sagesse et le bon goût que ces chefs-d'œuvre feront naître, et nos manufactures, aujourd'hui languissantes, brilleront d'un nouvel éclat.

3° L'idée de faire de Rome le Muséum de l'univers est plus séduisante que praticable dans les circonstances actuelles, elle est même désavantageuse, car cette prétendue philanthropie ne tend à rien moins qu'à entretenir la nullité et l'orgueil de cette ville indolente et superstitieuse, et à l'entretenir à jamais dans la dépendance d'un gouvernement corrompu et corrupteur.

En effet, ôtez à Rome cette ressource servile et précaire, forcez-la à recourir à une industrie plus active, à cultiver ses campagnes désertes et malsaines, alors son peuple sentira véritablement sa dignité, et l'espèce humaine sera

Annexe 14 (suite)

bientôt délivrée de cette puissance lâchement ambitieuse qui a troublé et trouble encore le monde par des discordes éternelles.

Signé :

Gauthier, J.-B. Isabey, Lormier, Redouté, Regnault, Gérard, Chery, Vandael, Duvivier, Vernet, Guillon, Dumont, Dutertre, Dendrillon, Laneuville, *peintres* ; Hubert, Van Cleemputte, Gerbet, Peyre neveu, Thierry, Veny, *architectes* ; Dupasquier, Villette, Georgery, Michallon, Chaudet, Castex, *sculpteurs* ; Belissen, *inspecteur général du théâtre des arts* ; Lenoir, *conservateur* ; Guillot, *artiste* ; Bourgeois, Ève Demaillot, Schall, Henard, Constantin, Aug. C. Belle, Foucon.

Annexe 15 : *pétition de Bologne en juillet 1796*[171]

[171] Daniela Camurri, ob. cit ; p.166

7 luglio 1796

Cittadino generale,

In mezzo all'entusiasmo di cuore, che i tratti della vostra generosità hanno eccitata nel nostro corpo, e preso tutto quanto il popolo bolognese, non vi possiamo nascondere d'esser stati sensibili all'improvvisa intimazione de'vostri commissari di voler por mano nel nostro Istituto delle Scienze ed altre pubbliche librarie, in questi monumenti d'amor patriottico, la sussistenza de'quali è l'unico nostro appoggio per la conservazione delle belle arti, e d'ogni maniera di filosofica Istituzione. Voi vedete con quale rassegnazione ci siamo noi prestati a tanti altri sacrifici, che assolutamente vanno ad annientare presso che del tutto le nostre forze. Deh, non volete da noi ancor questo, e dall'acclusa memoria, vedete quanto ne è interessata anche la scolaresca, che da se medesima ci si è presentata perchè l'appoggiamo presso di voi. Estendiamo le nostre istanze ancora a dar ordine che la requisizione de'quadri non oltrepassi il numero dei cinquanta, come voi ci faceste sicuri, e non riscontrate nell'importunità nostra, che l'interesse a che non sia privata del tutto la Patria della memoria de'nostri artisti, e delli esemplari per formarne de'nuovi. Noi siamo tutti vostri e confidiamo che voi pure vogliate riguardarci con amore e beneficenza.

[*Petizione a Bonaparte*, ***Archivio di Stato di Bologna***, *recapiti dell'Assunteria di magistrati*, *I/10*]

Annexe 16 *: Notes et impressions de Wilhelm von Humboldt sur la fête du 9 thermidor*

Vendredi 27 juillet (9 thermidor)[172]

Cérémonie pour l'entrée des oeuvres d'art conquises ainsi que d'autres objets. Un vrai régal pour les yeux. Aussi bien le cortège que la cérémonie sur le *Champs-de-Mars.* Le cortège fit fort bel effet. La quantité de chars, facilement entre cinquante et soixante-dix, la présence *militaire*, la longueur des beaux boulevards. Les voitures du cortège étaient pour la plupart chargées de cartons, toutefois décorées de feuilles de chênes et de drapeaux tricolores. On avait pourtant offert à la vue du public : le lion, la lionne et l'ours de Berne, deux dromadaires gris et deux chameaux blancs, joliment parés et décorés, une voiture chargée de plantes exotiques, les blocs de cristaux du Valais, les quatre chevaux de Saint-Marc et les bustes d'Homère et de Brutus. – La colonnade construite pour la circonstance, les chars en file, les couleurs chatoyantes des nombreux drapeaux, la foule autour de la place et l'espace dégagé de l'encombrement de la cérémonie, tout cela produisit un effet somptueux sur le Champ. Il y régnait un très grand ordre

[172] Wilhelm von Humboldt, ob. cit, p. 187, note n° 302 sur la fête nationale.

Annexe 17 *: Extrait du Chirographe de 1802 rédigé par le cardinal Doria Pamphilj*[173]

Riconoscendo la Santità sua nelle produzioni delle belle Arti, che nate nella Grecia hano da tanti secoli trasportato, e fissato il loro proprio, e quasi unico domicilio in Roma, uno dei pregi più singolari, che distingue da tutte le altre questa città; ed insieme una delle più utili, e più interessanti occupazioni dei suoi Sudditi, e di tutti quelli, che vi concorrono, ha rivolti efficacemente i sui pensieri a procurare, che i Monumenti, e le belle opere dell'Antichità, che servono di alimento alle Arti stesse, e di esemplare, e di guida, e di eccitamento a quelli, che le professano, si conservino quasi i veri Prototipi, ed esemplari del bello, religiosamente per ornamento, e per istruzione pubblica, e si aumentino ancora con il discuoprimento di altre rarità, che in qualche parte compensino la perdita di quelle, che le vicende dei tempi ci hanno involate.

[173] Cette citation se trouve dans l'ouvrage d'Andrea Emiliani, Elio garzillo, Giulio Volpe, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani*, 1571-1860, Bologne, Nuova Alfa Editoriale, 1996.

Annexe 18 *: Réflexions d'un bon citoyen sur les avantages que la République Française peut tirer de la conquête d'Italie.*[174]

La République française doit s'assurer la Conquête de l'Italie non pour son agrandissement, mais pour y recueillir les chefs d'oeuvres des arts, en tirer de fortes contributions, en argent, denrées, et produits propres à vivifier nos manufactures, à approvisionner notre Marine, à procurer l'abondance dans l'intérieur de l'Etat, et à remplir les coffres de la Nation d'espèces en matière d'or et d'argent pour les frais de la Campagne de l'année prochaine, si les Coalisés ne veulent pas accepter les conditions de paix convenables au vainqueur. Les richesses de tous les genres que le Gouvernement français fera enlever dans ces belles Contrées seront des ressources de moins pour l'Autriche et l'Angleterre dont elles sont absolument tributaires.

Pour nous mettre à l'abri de tout revers et remplir l'objet de cette conquête sans obstacles, cent-cinquante mille hommes de troupes doivent être destinés à concourir à cette glorieuse expédition, quinze mille hommes garderont le Comté de Nice et la Rivière de Gênes, trente mille hommes seront répartis dans les principaux passages des Alpes entre la France et le Piémont ainsi qu'entre ce dernier pays et les Appennins, et une très forte division de cette Armée occupera la partie conquise du Piémont ainsi que les places-fortes cédées jusqu'à la paix générale.

Soixante mille hommes gardant la Rive gauche du Pô et les positions les plus importantes du Milanais, quarante-cinq mille hommes divisés en deux colonnes pourront marcher avec pleine sécurité sur le reste d'Italie, l'une par les Etats de Ferrare, la Romagne et la Marche d'Ancône, l'autre par les Duchés de Plaisance, Parme, Modène, le Boulonnois, la Romagne le Duché d'Urbin et la Marche d'Ancône, de la sorte on observera la plus stricte neutralité envers l'Etat de Toscane, Rome et Naples ne pourront opposer aucune résistance à une armée de quarante-cinq mille hommes qui dès qu'elle aura complètement rempli sa mission relative aux contributions doit s'empresser pour éviter la perte de venir occuper la rive droite du Pô.

La dépravation des moeurs, le sang corrompu des femmes dans la plupart des grandes villes d'Italie entraîneront la ruine des armées Républicaines, si l'on y laisse séjourner le soldat trop longtemps, et qu'il en soit pas consigné dans des casernes; cette précaution est poussée à la plus grande rigueur envers les troupes de l'empereur, la

[174] Daniel Camurri, ob.cit, p. 155-156.

Annexe 18 : *(suite)*

Garnison Ordinaire de Milan est toujours consignée dans la Citadelle, et l'on accorde difficilement au soldat la permission d'en sortir même en temps de paix. Le séjour de Rome et de Naples sans l'observance de la plus rigoureuse discipline serait un fléau destructeur des troupes que l'on y enverrait, d'ailleurs le succès de l'expédition dépend de la rapidité de son exécution et du prompt retour de l'Armée dans le Duché de Plaisance et la Laumelline, il est essentiel d'éviter les chaleurs de la Canicule et du mois d'Août qui ne manqueront pas d'occasionner des dyssenteries et d'autres maladies épidémiques parmi les troupes, on observera que le Mantouan, le Ferrarois et le Boulonnois sont des pays très mal sains surtout en été et en Automne a cause des eaux stagnantes et des rouis des chanvres; l'expérience du passé démontre qu'il n'existe pas de situation dans le monde ou il faille autant surveiller la santé du soldat comme en Italie, les fraîcheurs des soirées et des nuits en été occasionnent des pleurésies et des coliques qui font périr beaucoup de monde. Je crois que pour les prévenir à l'égard de l'armée il faut lui faire distribuer le soir au rappel et le matin à la pointe du jour une ration de bonne eau de vie à la place du vin, ordonner la capote aux sentinelles au moins, et faire renouveller souvent la paille des tentes.

Le Gouvernement Français en levant en Italie des contributions en produits propres à nos manufactures, telles que la laine et la soye, occasionnera la rentrée des capitaux considérables en numéraire que les plus riches manufactures de France ainsi que beaucoup des négociants et de capitalistes on placé par méfiance dans les Banques à l'Etranger, ils les en-retireront pour remonter leur manufactures et en élever des nouvelles trouvant un très grand avantage à acheter du Gouvernement des matières premières, celui-ci aura bien l'attention de ne leur vendre qu'en numéraire ou contre lettres de change à 60 jours d'échéance tirées sur de bonnes maisons ou banques des premières places de l'Europe et revaluer leur acceptation. Il en résulterait l'envers de ce qui se passe aujourd'hui où notre numéraire est exporté chez l'étranger pour l'approvisionnement des Armées et des manufactures.

La Romagne et le Boulonnois produisent d'excellentes chanvres pour la Marine, ces cantons ont fourni en partie notre Arsenal de Toulon dans la dernière guerre avec les Anglais, ce serait le cas de l'en approvisionner abondainement et de faire un traité de commerce avec la République de Vénise pour avoir la faculté de faire apporter sans aucun droit dans nos ports de la Méditerranée le superbe bois de construction que produit la province du Frioul. Le Gouvernement pourrait aussi profiter de la circonstance ou nous nous trouvons en Italie à l'effet d'emprunter pour le service actuel des Armées soixante millions sur les Banques de Gênes et de Vénise, le remboursement leur en serait délégué sur la rentrée des contributions qu'on doit lever en Italie.

Annexe 19 *: Chronologie de la Campagne d'Italie*

1796

2 mars	Le Directoire nomme Napoléon Bonaparte général en chef de l'armée d'Italie.
27 mars	Bonaparte prend son commandement à Nice.
28 avril	Armistice de Cherasco entre Bonaparte et le roi de Sardaigne.
10 mai	Victoire de Lodi, sur l'armée autrichienne de Beaulieu.
13 mai	Désignation des commissaires de la Commission des Sciences et des Arts.
15 mai	Signature à Paris de la paix définitive entre la France et le royaume de Piémont- Sardaigne. Ce dernier cédant Nice et la Savoie.
17 mai	Bonaparte entre dans Milan.
27 mai	Bonaparte entre à Brescia, violant la neutralité de la République de Venise.
9 juin	Arrivée en Italie des membres de la Commission pour la recherche des objets de science et d'art , créée par le Directoire.
20 juin	La ville de Bologne laisse entrer, sans résistance, l'armée napoléonienne.
23 juin	Signature d'une convention d'armistice entre la France, représentée par Bonaparte et le Saint-siège, représenté par Gnudi. Les commissaires du Directoire, Saliceti et Garrau, ne peuvent faire revenir la papauté sur la condamnation de la Constitution civile du clergé.
16 août	Pétition de 50 artistes contre saisies.
15 octobre	Création d'une République Cispadane, constituée de Modène et des Légations pontificales. Elle débouche sur l'unification des nationalistes italiens encouragés par Bonaparte, contre les orientations du Directoire.

Annexe 19 *: (suite)*

1797

3 février	Le Directoire adresse une lettre à Bonaparte afin de l'encourager dans une voie très dure contre la papauté, craignant les égards que pourrait avoir le général envers le Saint-Siège.
19 février	Traité de Tolentino, le pape Pie VI cède Avignon, le Comtat Venaissin et les Légations.
17 avril	Massacre de 400 soldats français à Vérone
2 mai	Bonaparte déclare la guerre à la République de Venise après le massacre de 400 français.
15 mai	Entrée de l'armée française dans Venise.
9 juillet	Création de la République Cisalpine constituée de la République Cispadane et de la Lombardie. Création de la République Ligurienne (Gênes)
18 octobre	Traité de Campoformio
1er nov-5 déc.	Bonaparte rentre à Paris, en passant par Milan, Mantoue, Turin, Genève, Bâle, Rastadt, Strasbourg, Nancy.

1798

27 juillet	Fête des Arts pour célébrer l'entrée du 3ème convoi provenant de Rome. (9 Thermidor)

Annexe 20 *: Les triomphes romains*

Ce défilé était attribué par le Sénat romain, et constituait une récompense pour le général victorieux. Il pouvait avoir lieu longtemps après sa campagne (comme celui de Jules César pour sa conquête des Gaules, achevée en 51 av. J.-C., et célébré en 46 av. J.-C.).

L'un des critères importants était le butin rapporté, mais il ne pouvait y avoir de *triomphe* si le territoire de la République, n'avait pas été augmenté. Enfin, le général en chef (*dux*) devait ramener son armée à Rome, ce qui signifiait que la guerre était finie, l'ennemi vaincu et Rome en sécurité.

Le défilé : cérémonie de retour à la vie civile

Le parcours du cortège est immuable, considéré comme un retour à la vie civile des soldats citoyens. Partant du Champ de Mars[175], où les légionnaires déposaient les armes, se détournant symboliquement du dieu de la guerre, le cortège triomphal passait au Circus Maximus, sur le Palatin, empruntait la *Via Sacra* (Voie sacrée) et se terminait sur le Capitole, où le général vainqueur se purifiait des souillures du sang. Le cortège du triomphe commence par le défilé de chars de butin (œuvres d'art, monnaies et armes). Puis viennent les membres du Sénat suivis des chefs vaincus et leurs familles. Le défilé se poursuit avec le char triomphal tiré par quatre chevaux blancs sur lequel le général vainqueur (*imperator*), le visage peint au minium comme celui de la statue de Jupiter Capitolin, couronné de laurier (symbole de victoire), passe au milieu des acclamations du public. Les légionnaires, sans arme (le défilé avait lieu à l'intérieur du pomœrium), couronnés de lauriers et de chêne, suivaient. Pour parachever le triomphe, un monument est parfois érigé : c'est l'origine de l'arc de Titus et de l'arc de Constantin, près du Colisée, ou celui du Trophée de Trajan.

> "Compita sì maravigliosamente la sua spedizione, fece asportare Flaminio tutti i documenti che testificavano le sue vessazioni, lasciò il suo esercito nella grecia, e ritornassene a Roma. Il popolo gridollo eroe: il Senato gli decretò gli onori del trionfo, e fu visto ascendere modestamente al campidoglio, preceduto e seguito da numerosi schiavi, dalle spoglie dei nemici, e dai tesori di tutte le greche province"[176].

[175] A noter que la fête de la liberté le 9 thermidor lors du retour du butin conquis en Italie passe par le Champ de Mars.

[176] Vittorio barzoni, *i Romani nella Grecia e altri scritti antinapoleonici*, a cura di Giovanni Brancaccio, Bologna, Millennium Editrice, 2005, p. 40.

Annexe 21 *: Biographie*

Gaspard Monge

Gaspard Monge, né à Beaune en 1746, connu pour son rôle pendant la Révolution, fut un brillant géomètre et le créateur de l' Ecole polytechnique.

Grâce à la reconnaissance de son génie mathématique, tout en poursuivant ses recherches, il part enseigner cette matière à Mézières.

A l'Académie des Sciences, il présente plusieurs mémoires sur la géométrie différentielle, descriptive, le calcul des variations, la combinatoire.

Le trait caractéristique de Monge est qu'il ne se soit jamais limité aux mathématiques dites "académiques", gardant toujours un intérêt pour le côté pratique, technique, et même artistique des choses.

Après avoir été associé géomètre à l'Académie des sciences, puis après avoir obtenu un poste d'examinateur à l'Ecole Navale, Monge dut renoncer en 1784 à enseigner. A cette époque, sa passion pour les mathématiques s'estompe et il participe aux travaux des chimistes, autour de Lavoisier.

Il étudie des phénomènes météorologiques.

La Révolution va bouleverser la vie de Monge. Scientifique érudit et écouté, il soutient ardemment les évènements révolutionnaires. Au lendemain de la chute du roi, en septembre 1792, il est nommé ministre de la Marine.

Son autre préoccupation est la création de l'Ecole Centrale des Travaux Publics, future Ecole Polytechnique. Les savants les plus prestigieux y enseigneront les matières actuelles. Monge y donnera de 1794 à 1809 des cours d'analyse et de géométrie descriptive et sera même un temps, directeur de l'école.

En 1796, pour repérer les richesses culturelles que les dernières conquêtes permettront de ramener en France, il part en mission en Italie et y rencontre Napoléon Bonaparte, auquel il vouera une admiration et une amitié sans borne.

En 1798, il rejoint les expéditions napoléoniennes en Egypte. Il en profite pour mettre en place l'Institut d'Egypte au Caire.

Il accompagne Napoléon dans son périlleux retour vers Paris en 1799. Lorsque ce dernier s'arroge les pleins pouvoirs, Monge oublie ses visions républicaines et sert aveuglément l'Empereur et ses visées dictatoriales.

En remerciement, il est nommé sénateur, grand officier de la légion d'honneur, comte de Péluse.

Quand les défaites de Napoléon s'enchaînent jusqu'à celle de Waterloo en 1815, Monge, fuyant un temps Paris, assiste impuissant à la chute de l'Empereur.

Peu de temps après la Restauration, il est chassé brutalement de l'Institut. Monge n'a alors plus guère d'activité, sa santé mentale et intellectuelle ne le lui permettant plus.
Il décède le 28 juillet 1818.

A l'occasion du bicentenaire de la Révolution, les restes de Monge et ceux de l'abbé Grégoire furent transférés au Panthéon.

Annexe 22 : *Biographie*

Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy.

Le 28 octobre 1755, sous le règne de Louis XV, Quatremère de Quincy voit le jour à Paris. Il apprend la sculpture dans l'atelier de Coustou.
Lors de son premier voyage en Italie (1776-1780) il va rencontrer Mengs, Piranèse et David à Paestum en Sicile.

Son second voyage en Italie (1780-1784) sera l'occasion pour lui de se lier d'amitié avec le sculpteur Canova. En 1788 il se rend à Londres pour y entreprendre la rédaction du dictionnaire d'architecture et de l'encyclopédie méthodique en trois volumes qui seront publiés en 1820. Durant cette période il va être élu représentant de la commune de Paris, membre de l'Assemblée Législative et du Comité d'Instruction Publique. En 1794, sous la Terreur, il va être arrêté et emprisonné.

De sa prison, en 1796, il écrira ses fameuses "Lettres à Miranda" dont l'accueil particulier en Allemagne et en Italie leurs assurera la postérité.
Sous le Consulat, en 1804, Quatremère de Quincy est admis à l'Académie des Beaux-Arts.
A la faveur du retour de la monarchie, en 1815, il reçoit la légion d'honneur, devient membre du Conseil d'Instruction Publique et Louis XVIII le nomme Intendant Général des Arts et Monuments Publics.

De 1816 à 1829 il sera membre du Conseil Honoraire des Musées, du Comité du Journal des Savants et pendant cette période il fera fermer le Musée des Monuments Français d'Alexandre Lenoir.
Il retournera à Londres en 1818 pour étudier les marbres du Parthénon et entretiendra sur ce sujet une correspondance avec Canova.
Quatremère de Quincy publiera son ouvrage le plus célèbre consacré à l'*Imitation* en 1823.
Nominé en qualité de correspondant de l'Académie Royale des Beaux-arts de Naples, ce sera sa dernière charge officielle.
Il meurt à Paris, sans descendance, le 28 décembre 1849.

Annexe 23 *: Biographie*

Jean Duplessi-Bertaux

Originaire de Paris, dessinateur et graveur à l'eau forte, sa date exacte de naissance est inconnue mais peu se situer vers 1747.
Il apprit le dessin dans l'atelier de Vien et la gravure dans celui de Le Bas.
Ardent révolutionnaire, il prit une part importante à la gravure des "tableaux historiques de la Révolution Française" de Prieur, aux "Principales journées de la révolution" de Monnet, puis aux « tableaux historiques des Campagnes d'Italie » de Carle Vernet qui furent exposés au salon de l'an XII. Ce qui ne l'empêcha pas, de graver sous la Restauration des estampes en l'honneur de Louis XVI.
Il fait figure de graveur-soldat car il embrasse avec ardeur les idées nouvelles de la révolution.

Il est mort en 1819.

Annexe 24 *: Biographie*

Vittorio Barzoni

Barzoni, né à Lonato le 17 décembre 1767, dans une région cléricale et semi-féodale d'une famille aisée de commerçant, fut écrivain, homme des lettres et publiciste. Il fera des études de droit à Padoue mais ses intérêts se porteront sur la littérature et l'histoire.

Ses convictions réactionnaires furent bouleversées par l'émergence de la Révolution. Ensuite il se rendra à Venise, où, contre les nouveaux principes libéraux inspirés de la Révolution Française, il publiera en 1794 le « Solitario delle Alpi ».

A la Chute de la République de Venise, il fonde une gazette, « l'Equatore » qui commença à publier le 16 mai 1797, jour de l'entrée des troupes françaises à Venise. .

Barzoni publie alors le « Rapporto sullo stato attuale degli stati liberi d'Italia e sulla necessità che siano fusi in una sola Repubblica » dans lequel il exhorta, par provocation, Bonaparte à prouver sa sincérité de libérateur, en unissant toute l'Italie dans un seul gouvernement indépendant d'une tutelle étrangère.

Par la suite, il eut un violent litige avec le secrétaire de l'Ambassade de France et fut contraint de fuir Venise pour échapper à une arrestation. En octobre 1797, quand la Vénétie fut cédée à l'Autriche suite au traité de Campoformio, il retourna à Venise et publia « I Romani in Grecia

En 1801, il résida à Vienne d'où il fut expulsé à cause des pressions diplomatiques de la France et se mit au service de l'Angleterre. A malte entre 1804 et 1812, il dirigera successivement les journaux anti-français « l'Argo », la « Cartaginese », le « Giornale politico », « Gazzetta staordinaria » et le « Giornale di Malta ».

De Malte, Barzoni envoya aux Espagnols, des insurgés pour lutter contre la domination napoléonienne, du matériel de propagande et d'incitation à la résistance, des armes et de l'argent mis à disposition par l'Angleterre.

A la chute de Napoléon en 1814, il quitta Malte et retourna à Milan.

Il mourut à Lonato le 22 avril 1843.

Table des illustrations

Figure 1	Arrivée au Louvre des trésors de la Grande Armée …….	p.1
Figure 2	Portrait de l'abbé Grégoire ……...	p.10
Figure 3	Le peintre d'histoire encouragé par le gouvernement , BNF ……...	p.14
Figure 4	Allégorie sur l'Instruction Publique ……..	p.18
Figure 5	Portrait de Boissy d'Anglas ……...	p.19
Figure 6	Défilé des œuvres sur le Champ de Mars, le 9 thermidor …….	p.28
Figure 7	Inscription figurant au devant des chars, le 9 thermidor ……...	p.29
Figure 8	Portrait de Quatremère de Quincy …….	p.30
Figure 9	Portrait de Pierre-Louis Roederer …….	p.36
Figure 10	Départ du troisième convoi pour Paris …….	p.42
Figure 11	Portrait de Gaspard Monge ……...	p.43
Figure 12	Enlèvement du Saint Jérôme à Parme, Charles Meynier ……..	p.49
Figure 13	Arbre de la Liberté ……	p.53
Figure 14	Indigestione des commissari francesi ……..	p.58
Figure 15	"Purge d'un religieux" ……..	p.59
Figure 16	Ingordigia de'Francesi	p.62
Figure 17	E questa l'Italia nell'epoca luttuosa della sua prima invasione, F.Rosaspina	p.64
Figure 18	Ingresso solenne delle truppe Francesi in Milano, Antonio Verico	p.66
Figure 19	Détails de l'allégorie de Francesco Rosaspina ……..	p.67
Figure 20	Enlèvement du quadrige de St Marc, Jean Duplessi-Bertaux ……..	p.86

Sources

Barzoni Vittorio, *I romani nella Grecia e altri scritti antinapoleonici*, a cura di Giovanni Brancaccio, Bologna, Millennium Editrice, 2005.

- *Rivoluzioni nella Repubblica di Venezia*, Venezia, 1800.
- *Rapporto di risposta al rapporto scritto contro il mio primo rapporto*, Firenze, 1797.
- *Rapporto sullo stato attuale dei paesi liberi d'Italia e sulla necessità ch'essi sieno fusi in una sola repubblica presentato al generale in capo dell'armata francese*, Venezia, 1797.

Bertarelli Achille, *L'imagerie populaire italienne,* Duchartre et Van Buggenhoudt, Paris, 1929.

- *Inventario della raccolta donata da Achille Bertarelli al comune di Milano*. 3 volumes. Istituto italiano d'arti grafiche. Bergamo. 1925.
- *Iconografia napoleonica, 1796-1799, ritratti di Bonaparte incisi in Italia ed all'estero da originali italiani,* Allegretti, Milano, 1903.

Boissy d'Anglas François, *Quelques idées sur les arts, sur la nécessité de les encourager, sur les institutions qui peuvent en assurer le perfectionnement et sur divers établissements nécessaires à l'enseignement publique, adressées à la Convention Nationale et au Comité d'Instruction Publique,* in *Procès verbaux du Comité d'Instruction Publique de la Convention nationale,* an II, éd. Par M. J. Guillaume, Paris, 1891-1958, t. II.

Carrier Jean-Claude, *Mémoires d'un jeune militaire savoyard de 1793 à 1800*, Chambéry, Dardel, 1930.

Courier Paul Louis, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Texte établi et annoté par Maurice Allem. 1940 (Lettres de France et d'Italie). [Lettre à Chlewaski, 1799].

Desaix, *Journal de voyage du général Desaix, Suisse et Italie 1797*, Paris, Plon-Nourrit, 1907.

Détournelle Athanase, *Aux armes et aux Arts* ! Journal de la société républicaine des arts, Paris, an II (1794). Microfiche, Vizille.

Monge Gaspard, *Correspondance depuis l'Italie, 9 juin 1796-26 mai 1798*, préparé par René Taton et en voie de parution (exemplaire fourni à Gilles Bertrand par Jean Dhombres en mars 1997, utilisable sous réserve d'en mentionner l'origine). Transcription sur papier acquise par le CHRIPA.

Montaiglon Anatole de, et Guiffrey Jules, *Correspondance de directeurs de l'Académie de France à Rome,* t. XVI^{e} et XVII^{e}, Paris, 1906 et 1907.

Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*; introd. et notes par Edouard Pommier, Paris, Macula, 1996.

Roederer Pierre-Louis, *Oeuvres du Comte P.-L. Roederer,...* / publiées par son fils le baron A.-M. Roederer,... tant sur les ms inédits de l'auteur que sur les éd. nouv. de ceux de ses ouvrages qui ont déjà été publiés avec les corrections et les changements qu'il y a faits postérieurement - Firmin-Didot frères (Paris) – 1853-1859.

Wilhelm von Humboldt, *Journal parisien (1797-1799)*, traduit de l'allemand par Elisabeth BEYER, Paris, Solin-Actes Sud, 2001.

Debidour Antonin, *Recueil des actes du Directoire exécutif* (procès-verbaux, arrêtés, instructions, lettres et actes divers), Paris, Imprimerie nationale, 1910-1917. - 4 vol. Index
Contient : Tome 1 : Du 11 brumaire au 30 ventôse an IV (2 novembre 1795- 20 mars 1796). Tome 2 : Du 1er germinal au 15 messidor an IV (21 mars - 3 juillet 1796). Tome 3 : Du 16 messidor an IV au 15 vendémiaire an V (4 juillet - 6 octobre 1796). Tome 4 : Du 16 vendémiaire au 15 pluviôse an V (7 octobre 1796- 3 février 1797).

Bibliographie

Vision globale de la campagne d'Italie

Botta Carlo, *Storia d'Italia dal 1789 al 1814*, libro XII, Parigi, 1832, t.II.

Godechot Jacques, *la Grande nation: l'expansion révolutionnaire de la France dans le monde de 1789 à 1799*, 2e édition entièrement refondue. - Paris : Aubier Montaigne, impr. 1983 - 1 vol. (541 p.)

Pécout Gilles, *Histoire de l'Italie contemporaine*, Nathan, 2002.

Tulard Jean, *Dictionnaire Napoléon*, Paris, Fayard, 1987.

Législation et politique de sauvegarde

Botari Francesca, Pizzicannella Fabio *l'italia dei tesori. Legislazione dei beni culturali, museologia, catalogazione e tutela del patrimonio artistico*, Bologne, Zanichelli, 2002.

Costa Sandra, dir., *De l'art au patrimoine. France et Italie : le transfert de modèles culturels et esthétiques à l'époque moderne*, Grenoble-Bologne, Université pierre Mendès France-Istituto per i Beni culturali della Regione Emilia-Romagna, Cahiers du CHRIPA n 7, 2003.

Costa Sandra, Pagliani Maria Luigia dir., *Musées perdus, Musées retrouvés: l'expérience de la France et de l'Italie*, Grenoble-Bologne, Université pierre Mendès France-Istituto per i Beni culturali della Regione Emilia-Romagna, Cahiers du CHRIPA n°3, acte du colloque de la journée du 22 avril 1999.

Costa Sandra, dir., *Patrimoine et législation, l'expérience de l'Italie et de la France*, Grenoble-Bologne, Université pierre Mendès France, Istituto per i Beni culturali della Regione Emilia-Romagna, Cahiers du CHRIPA n°1, acte du colloque de la journée de 1998.

Emiliani Andrea, Garzillo Elio, Volpe Giulio, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani*, 1571-1860, Bologne, Nuova Alfa Editoriale, 1996.

Luciani Gerard, *La politique papale en matière de conservation des antiques et les voyageurs français au 18ème siècle*, in Philippe Koeppel, dir., Papes et papauté au 18ème siècle (6e colloque franco-italien de la Société française d'étude du 18ème siècle, Chambéry, 21-22 sept.1995), Paris, Champion, 1999, pp. 9-25.

Pagliani Maria Luigia, *studi archeologici e problemi di tutela nell'Italia postunitaria: 1864-1876* in Miscellanea di studi archeologici e di antichità, Modena, Aedes Muratoriana, 1986.

Les voyageurs

Bertrand Gilles, *Paul Guiton et l'Italie des voyageurs au XVIII ème siècle*, «textes», Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia, 1999.
Bibliographie des études sur le voyage en Italie. Voyage en Italie, voyage en Europe XVI^e-XX^e. Cahiers du CHRIPA n°2, Grenoble, 2000.

Costa Sandra, dir., *Représentations et formes de la ville européenne. Le patrimoine et la mémoire*, Paris-Grenoble, L'Harmattan-CHRIPA, 2005.

Guagnini. Elvio, Pietro de Lama viaggiatore, in, *Viaggi e romanzi. Note settecentesche*, Modène, Mucchi editore, 1994, pp 241-262.

Luciani Gerard, *les voyageurs français et les musées italiens*, Dix-huitième siècle, n°27, 1995, pp. 99-107.

Pomian Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris -Venise : 16ème-18ème siècle, Paris, Gallimard, 1987.

Les savants

Bazin Jean-François, *Les sciences, les arts et la guerre: la campagne d'Italie de Gaspard Monge (1796-1797)*, in Annales de bourgogne, t.66, janv-déc. 1994, fasc. I-III, pp.81-97.

Boutier Jean, Marin Brigitte, Romano Antonella, dir, *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII^e- XVIII^e)*, Ecole Française de Rome, 2005.

Bret Patrice, *Grandeur et servitude des savants*, l'Histoire, n°124. 1989.

Dhombres Jean et Nicole, *Sciences et savants en France. Naissance d'un pouvoir, 1793-1824*, Paris, Payot, 1989.
Les Savants en Révolution, 1789-1799, Paris, Calmann-Lévy Cité des Sciences et de l'Industrie, 1989.

Louis de Launay, *Un grand Français : Monge, fondateur de l'Ecole polytechnique*, Paris, Ed. P. Roger, 1933. (Chap. 5).

Les spoliations

Barbe Jean-Paul et Bernecker Roland (dir.,), Les intellectuels européens face à la campagne d'Italie (1796-1798), (actes du colloque de l'université de Nantes, 7-8 mars 1997), Münster, Nodus Publikationen, 1999.

Blumer Marie-Louise, *La Commission pour la recherche des objets de sciences et arts en Italie (1796-1797)*, in La Révolution française, t. LXXXVII, 1934, pp. 62-259.

- *Le transport en France des œuvres d'art cédés par le traité de Tolentino*, Revue des études italiennes, t. I, 1936, pp. 11-23.

- *Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814*, Bulletin de la Société de l 'Histoire de l'Art français, 1936, pp 244-348.

Boyer. Ferdinand, *Les responsabilités de Napoléon dans le transfert des œuvres d'art de l'étranger*. Revue d'histoire moderne et contemporaine, oct-déc, 1964. pp 241-262.

Camurri Daniela, *L'arte perduta. Le requisizioni di opere d'arte a Bologna in età napoleonica. 1796-1815*. Bologna, Minerva, 2003.

Ciliento Bruno (ed.), *Napoleone e il Piemonte. Capolavori ritrovati*, cat. expo, Albe, Fondazione Ferrero, 2005-06, Savigliano, l'Artistica Editrice, 2005.

Costa sandra, "Il gusto dei bolognesi: l'arte emiliana in francia dalle requisizioni al 1815", dans, Emiliani Andrea, Pepe Luigi, Dradi Maraldi Biagio, dir., *Pio VI Braschi e Pio VII Chiaramonti. Due Pontefici cesenati nel bicentenario della campagna d'Italie* (actes du colloque de Cesena, mai 1997), Bologne, CLUEB, 1998.

Du Teil Joseph, *Rome, Naples et le Directoire. Armistices et traités de paix 1796-1797*. Paris, Plon, 1902.

Fournoux de Amable, *Napoléon et Venise. L'aigle et le Lion. 1796-1814*, Paris, Fallois, 2002.

Georgel Chantal, *Le pillage des oeuvres d'art*, l'histoire, n°124. 1989.

Guerci Luciano, *Istruire nella verità repubblicane. La letteratura politica per il popolo nell'Italia in rivoluzione (1796-1799)*. Bologna, Il Mulino, 1999.

Godechot Jacques, *Les commissaires aux armées sous le Directoire* : c*ontribution à l'étude des rapports entre les pouvoirs civils et militaires*. Paris, éd. Fustier, 1937.

Guiffrey Jules, *L'Académie de France à Rome, de 1793 à 1803*, Journal des savants, 1908, pp. 655-668.

Haskell Francis, *La dispersione e la conservazione del patrimonio artistico*, dans Storia dell'arte Italiana, vol. III, Torino, Einaudi, 1981.

Hazard Paul, *La Révolution Française et les lettres italiennes, 1789-1815*, Paris, Hachette, 1910.

Heriot Angus, *Les français en Italie, 1796-1799*, Paris, Gallimard, 1961.

Jourdan Annie, *Les monuments de la Révolution 1770-1804. Une histoire de représentation*, Paris, champion, 1997.

Laurent jacques, Varenne Albéric, *Quand la France occupait l'Europe, 1792-1815*, Paris, Librairie académique Perrin, 1979.

Mossé Claude, *L'Antiquité dans la Révolution française,* Paris, Albin Michel, 1989.

Panzanelli Roberta et Preti-Hamard Monica, dir. ,*La circulation des oeuvres d'art : 1789-1848*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll., Art et Société ; Paris, Institut national d'histoire de l'art; [Los Angeles], Getty Research Institute, [2007], actes du Colloque international « Redistributions : Révolution, politique, guerre et déplacement de l'art, 1789-1848 », Paris, Institut national d'histoire de l'art, 9-11 décembre 2004, organisé par l'Institut national d'histoire de l'art et le Getty research Institute.

Penez Jérôme, F.de Buttet (dir.), *La liberté en Italie (1796-1797)* (actes du colloque de Vincennes, 7 juin 1996), Vincennes, Centre d'études d'histoire de la Défense, numéro spécial de la *Revue du souvenir napoléonien*, 1997.

Pillepich Alain, *Napoléon et les Italiens,* Paris, Nouveau monde éditions, 2003.

Pommier Edouard, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française,* Paris, Gallimard, 1991.

- *Réflexions sur le problème des restitutions d'oeuvres d'art en 1814-15*, dans Dupuy Marie-Anne et Rosenberg Pierre (ed.), Dominique Vivant Denon: l'oeil de Napoléon, cat. exp. Paris, musée du Louvre, 1999-2000, Paris, RMN, 1999, p.254-57.
- *Le problème des biens artistiques dans le contexte des rapports de force entre les nations : aux origines, 1750-1815*, « Mélanges de l'Ecole Française de Rome », 114, 2002, 1, pp. 59-73.

Poulot Dominique, *Musée, Nation, Patrimoine, 1789-1815*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des histoires, 1997.

Preti Hamard Monica, *Collections et collectionneurs en Italie à l'époque napoléonienne,* estr. da « Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi », Seminario di specializzazione in storia dell'arte, Venezia aprile-settembre 1997, [S.I. : s.n.], stampa 2000 (Padova: La Garangola), p. 524-553.

Réau Louis, *Histoire du vandalisme: les monuments détruits de l'art,* Edition augmentée / par Michel Fleury et Guy-Michel Leproux., Paris, R. Laffont, 1994.

Riccomini Anna-Maria, *L'archeologia a Parma tra Settecento e Ottocento, Scavi a Veleia.* Bologne, CLUEB, 2005. (Chap. 3 p. 87-98).

Tittoni Maria-Elisa, «le requisizioni delle opere d'arte nella prima campagna d'Italia», in Giulia Gorgone e Maria-Elisa Tittoni (dir.), *Da Montenotte a Campoformio, 1796-1797 : la rapida marcia di Napoleone Bonaparte*, l'Erma, Roma, 1997.

Treves Piero (a cura di), *Lo studio dell'antichità classica nell'Ottocento,* Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1962, pp. 103-147.

Tulard Jean, *Le mythe de Napoléon*, Paris, Colin, 1971.

Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica. A proposito del trattato di Tolentino. Atti del convegno, Tolentino, 18-21 settembre 1997, Roma 2000, pp. XII, 648 (Saggi, 55).

Les Chevaux de Saint Marc. Exposition Galeries nationales du Grand Palais, [Paris, 10 avril-10 août 1981] Olivetti, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Venise, 1981.

Les colloques du Bicentenaire: répertoire des rencontres scientifiques nationales et internationales, présenté par Michel Vovelle ; avec la collaboration de Danielle Le Monnier, Paris, La Découverte, Institut d'histoire de la Révolution française, Société des études robespierristes, 1991.

Les voyageurs européens sur les chemins de la guerre et de la paix du temps des Lumières au début du XIXe siècle, actes du colloque organisé à l'Université de Toulouse 2, les 21, 22 et 23 novembre 2002 / par le CERAM, Centre d'étude et de recherche sur l'Allemagne moderne ; sous la direction d'Alain Ruiz ; [textes réunis et présentés par Françoise Knopper et Alain Ruiz]. Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2006.

Le Consulat et l'Empire : colloque franco-italien, Lyon 27-28 mai 1969, textes recueillis et présentés par Fernand Rude. [S.l.], Cahiers d'histoire, Tome XVI, 1971.
Ouvr. Collectif, *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi* , Seminario di specializzazione in storia dell'arte, Venezia aprile-settembre 1997, [S.I. : s.n.], stampa 2000 (Padova: La Garangola).

Studi canoviani, Atti a cura di Manlio Pastore Stocchi ; Istituto di ricerca per gli studi di Canova e il neoclassicismo, 2004.

Les images et les caricatures

Bosseno Christian-Marc, *L'italia nella Rivoluzione 1789-1799* : [mostra, Roma, Biblioteca nazionale centrale, 6 marzo - 7 aprile 1990], a cura di Giuseppina Benassati, Lauro Rossi, Bologna, Grafis, 1990.

- *La guerre des estampes* , in Mélanges de l'École Française de Rome, Italie et Méditerranée, Tome 102, n° 2, 1990, pp. 367-400.

Bordes Philippe, Régis Michel, *Aux armes et aux arts! Les arts de la Révolution 1789-1799*, Paris, Adam Biro, 1988.

Bosseno Christian-Marc, Vovelle Michel., *Immagini della libertà. L'Italia in rivoluzione, 1789-1799*, Rome, 1988.

Clerc Catherine, *La caricature contre Napoléon*, Paris Promodis, 1985.

Langlois Claude, *La Caricature contre-révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988.

Vovelle Michel, *Les Républiques soeurs sous le regard de la grande Nation 1795-1803*, Paris, L'Harmattan, 2000.

- *La Révolution française. Images et récit*, Paris, Messidor, 1986, 5 volumes.
- *Les images de la Révolution française* (études réunies et présentées par…, Actes du colloque des 25-26-27 octobre 1985, Sorbonne), Paris, 1988.

À travers toute une politique artistique mise en place par la France directoriale, l'Italie va subir une annexion territoriale et artistique. Le but sera de ramener les chefs d'œuvre exemplaires du génie humain afin de faire de Paris le centre incontesté des arts. Des hommes comme Quatre mère de Quincy ou Pierre louis Roederer vont être les protagonistes français d'une opposition face au rapatriement du patrimoine italien. Suite à cet élan patrimonial l'Italie va elle aussi prendre conscience du traumatisme infligé à son héritage artistique. Quelques caricatures italiennes vont dénoncer l'exploitation artistique du pays en pointant les activités des commissaires français. Il y aura aussi des écrits, entres autres ceux de Vittorio Barzoni qui dénonceront la politique prédatrice et impérialiste des français se comportant comme les empereurs de la Rome antique en assimilant les œuvres d'arts à des butins de guerre.

Mots-clés : Triennio révolutionnaire (1796-1799), Spoliations, Gaspard Monge, Vittorio Barzoni, Sauvegarde du patrimoine italien, Rhétorique révolutionnaire, Caricatures