Zeitschrift: Revue historique vaudoise

Herausgeber: Société vaudoise d'histoire et d'archéologie

Band: 118 (2010)

Artikel: La religion au tribunal, ou la stratégie de Léo-Paul Robert : le décor intérieur de l'ancien Tribunal fédéral de Montbenon à Lausanne

Autor: Langer, Laurent

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-847046

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.10.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Laurent Langer

LA RELIGION AU TRIBUNAL, OU LA STRATÉGIE DE LÉO-PAUL ROBERT

LE DÉCOR INTÉRIEUR DE L'ANCIEN TRIBUNAL FÉDÉRAL DE MONTBENON À LAUSANNE*

L'histoire du décor de l'ancien Tribunal fédéral de Montbenon à Lausanne implique de nombreux acteurs, dont la Commission fédérale des beaux-arts ainsi que l'un des artistes suisses les plus reconnus de l'époque, Léo-Paul Robert. La réalisation de cet ensemble, qui intervient au moment crucial de la définition de la politique culturelle et artistique fédérale, n'a pas été sans heurts et aboutit à une solution originale pour un édifice fédéral.

LÉO-PAUL ROBERT, PEINTRE OFFICIEL

Dans les années 1890, le peintre neuchâtelois Léo-Paul Robert[1] connaît une grande renommée grâce à la décoration de la cage d'escalier du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel (1885-1894), qui est reconnue par la critique comme un chef-d'œuvre de décoration monumentale[2]. Véritable *Gesamtkunstwerk* constitué autour d'un imposant trip-

* Ce texte est issu du mémoire de licence de l'auteur, soutenu à l'Université de Lausanne: Laurent Langer, *La peinture murale officielle suisse autour de 1900. La décoration intérieure de l'ancien Tribunal fédéral de Montbenon à Lausanne (1891-1906)*, Lausanne, 2002, 2 vol. [tapuscrit]. Un résumé en a été publié: Laurent Langer, « Universités/Polytechnicum. La peinture murale officielle suisse autour de 1900. La décoration intérieure de l'ancien Tribunal fédéral de Montbenon à Lausanne (1891-1906) », *Art + Architecture en Suisse*, N° 53, 2002, pp. 73-74. L'auteur tient à remercier chaleureusement la SVHA ainsi que le Musée historique de Lausanne et notamment Mme Anne Leresche, conservatrice, pour avoir accepté de participer à la campagne photographique du Tribunal de Montbenon.

1 Sur Léo-Paul Robert, cf. *Le Ried et son peintre Léo-Paul Robert*, catalogue de l'exposition [texte de Nicole Quellet-Soguel], Bienne: Édition Fondation Collection Robert, 2007; Ingrid Ehrensperger-Katz, « Raum für Kunst und Glauben. Léo-Paul Roberts Atelier im Ried bei Biel », *Art + Architecture en Suisse*, N° 53, 2002, pp. 17-26; Pascal Ruedin, « Robert, Léo-Paul-Samuel », in *Dictionnaire biographique de l'art suisse*, Zurich: Institut suisse pour l'étude de l'art; Verlag Neue Zürcher Zeitung, 1998, vol. 2, p. 881 (avec bibliographie), également accessible sur [www.sikart.ch]; Nicole Quellet-Soguel, Évelyne Touch-Brandt, Silvia Rohner *et al.*, « Le décor de Paul Robert et Clement Heaton au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel (1885-1921) », in Nicole Quellet-Soguel (éd.), *Clement Heaton 1861-1940. Londres – Neuchâtel – New York*, catalogue de l'exposition, Hauterive: Éditions Gilles Attinger, 1996, pp. 96-138.

tyque représentant les trois régions cantonales assorties de symboles religieux et d'un message moral, ce décor fait entrer son auteur dans le cercle restreint des artistes que l'on peut qualifier d'« officiels ». Il reçoit en effet d'importants signes de reconnaissance non seulement de la part des autorités helvétiques, qui lui offrent des sièges à la Commission fédérale des beaux-arts (1891-1897) et à la Commission de la Fondation Gottfried-Keller (1894-1918), mais également de la part de l'Institut de France, dont il devient membre correspondant (dès 1901). Ce succès lui apporte également plusieurs commandes d'œuvres monumentales, dont il fait sa spécialité à côté de la peinture de chevalet. Il réalise ainsi la mosaïque de la façade du Musée historique de Berne (1898), ou encore la décoration de l'escalier d'honneur du Tribunal fédéral à Lausanne (1898-1905), qui fait l'objet de cette étude.

LES PRÉLIMINAIRES D'UNE CRÉATION PERSONNELLE DANS UN ÉDIFICE PUBLIC

Achevé en 1886 sur les plans de l'architecte vaudois Benjamin Recordon, le Tribunal fédéral (fig. 1)[3] précède deux autres bâtiments à vocation nationale érigés autour de 1900 que sont le Musée national à Zurich (1898) et le nouveau Palais fédéral à Berne (1902). La décoration intérieure de ces édifices fait partie du domaine de compétence de la Commission fédérale des beaux-arts[4] qui organise pour l'ornementation du palais de justice lausannois les deuxième et troisième concours de son histoire. Une première compétition est mise sur pied en 1891[5], sans volonté de réalisation, et dans le but

2 (Note de la p. 193.) Deux voix s'opposent néanmoins au chœur de louanges dont le décor de Robert fait l'objet, celles du critique d'art et écrivain William Ritter et du peintre Gustave Jeanneret, comme on le voit plus loin. À ce sujet, cf. Philippe Kaenel, « William Ritter (1867-1955). Un critique cosmopolite, böcklinien et anti-hodlérien », *Revue suisse d'histoire*, N° 48, 1998, pp. 73-98 (pp. 82-88 pour cette polémique); Pascal Ruedin, *Gustave Jeanneret 1847-1927. Entre régionalisme et cosmopolitisme. Une carrière artistique au temps des avant-gardes*, Hauterive: Éditions Gilles Attinger, 1998, pp. 120-121.

3 Le Tribunal fédéral de Montbenon, qui s'est rapidement révélé trop petit pour le nombre grandissant de juges, a été remplacé en 1927 par le nouveau Palais de justice fédéral, situé à Mon-Repos. Tout d'abord cantonal (1928), le Tribunal de Montbenon est ensuite devenu celui de l'arrondissement de Lausanne (après 1986).

4 L'*Arrêté fédéral concernant l'avancement et l'encouragement des arts en Suisse* du 22 décembre 1887, qui est assorti d'une somme de 100 000 francs, fixe les activités de la Commission fédérale des beaux-arts, qui est ordonnée pour la première fois en juillet 1888. Ses tâches consistent en l'organisation de concours de peinture et de sculpture, la subvention des monuments nationaux et l'acquisition d'œuvres d'art. Sur le soutien de la Confédération aux beaux-arts, cf. *Der Bund fördert. Der Bund sammelt. 100 ans d'encouragement aux beaux-arts*, catalogue de l'exposition, Berne: Office fédéral de la culture, 1988. Pour une histoire de la peinture murale en Suisse, cf. Laurent Langer, « Das Schweizer Wandbild – Ort der nationalen Selbstdarstellung? », in *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848-2006*, Zurich/Lausanne: Institut suisse pour l'étude de l'art sur mandat du Credit Suisse, Berne: Benteli Verlag, pp. 138-147.

5 À ce sujet, cf. Laurent Langer, *La peinture murale…*, *op. cit.*, pp. 21-23, 26-31 et 39.

d'encourager les jeunes artistes, de les faire profiter de « la manne fédérale » et d'éviter à la Commission alors inexpérimentée de trop s'exposer. Un second concours est lancé deux ans plus tard dans l'intention de faire exécuter le décor[6]. La Commission, qui considère certains projets trop modernistes, notamment celui du jeune Soleurois Cuno Amiet, ne décerne pas de premier prix et attribue la deuxième place au Vaudois Ernest Biéler, sans toutefois lui commander la réalisation.

La Commission se trouve alors dans une situation délicate. Six ans après le premier concours, elle est dans l'impossibilité d'en organiser un troisième pour le même édifice et se doit de faire exécuter la décoration afin de défendre sa crédibilité sur la scène artistique suisse. Après l'échec retentissant de la première Exposition nationale suisse des beaux-arts en 1890[7], sa première tâche, elle ne peut se permettre un fiasco supplémentaire qui fragiliserait davantage son image[8].

Ainsi, à la fin de l'année 1897, elle approche Léo-Paul Robert dans le but de lui demander de réaliser le décor de la cage d'escalier du Tribunal fédéral ; la commande devient officielle en juin 1902 seulement, lorsque le peintre neuchâtelois s'engage par contrat auprès du Département fédéral de l'intérieur à réaliser l'œuvre dans un délai de deux ans[9]. Le choix de la Commission se révèle alors sans risque, puisque Robert, fort de son succès dans le domaine de la peinture murale, jouait le rôle d'expert des questions de décor monumental lorsqu'il siégeait à la même commission. Néanmoins, en commandant directement le décor du palais de justice à Robert, la commission avoue implicitement un échec. En effet, depuis sa création, aucun concours organisé par ses soins n'a abouti (ni celui pour le Polytechnicum de Zurich en 1889, ni ceux pour le Tribunal). Et la polémique qui commence à enfler autour de la compétition pour la décoration de la Salle des armes au Musée national et de son vainqueur, Ferdinand Hodler[10], ne fait qu'attirer une attention grandissante sur la Commission.

6 À ce sujet, *ibid.*, pp. 23-25 et 31-40.

7 À ce sujet, cf. Sandor Kuthy, « 1890 », *Revue suisse d'art et d'archéologie*, N° 83, 1986, pp. 377-386 ; *Kunstszene Schweiz 1890. Künstler der ersten nationalen Kunstausstellung im Jahr des Entstehung von Hodlers « Nacht »*, catalogue de l'exposition, Berne : Kunstmuseum Bern ; Eicher & Co., 1980.

8 Sur les concours pour le décor du Tribunal fédéral, cf. Laurent Langer, *La peinture murale…*, *op. cit.*, pp. 20-41.

9 Archives fédérales, Berne, E19/79, contrat entre le Département fédéral de l'intérieur (DFI) et Léo-Paul Robert, à Berne et au Ried-sur-Bienne, 18 et 20 juin 1902. En raison de plusieurs crises d'inspiration et de surmenage, deux ans supplémentaires sont nécessaires au peintre pour parvenir à achever le décor du tribunal.

10 Sur la « polémique des fresques » au Musée national, cf. « Un scandale artistique dans le sanctuaire de la mémoire nationale (1896-1900) », in *Die Erfindung der Schweiz 1848-1998. Bildentwürfe einer Nation*, catalogue de l'exposition, Zurich : Musée national suisse, Office fédéral de la culture ; Chronos, 1998, pp. 196-301.

LA VISION DU DÉCOR DESTINÉE AU PUBLIC

En octobre 1905, Robert, sur le point d'achever la décoration de la cage d'escalier du tribunal, écrit une lettre à son ami critique d'art et professeur d'université, Philippe Godet. Il lui envoie une « légende explicative des compositions destinées à orner l'escalier du Tribunal fédéral à Lausanne » (fig. 2) :

« Paroi sud : Trois panneaux au-dessus des portes de la grande salle d'audience.

» Au centre : L'Innocence qui n'a à rougir de rien et rien à craindre, apparaît nue et sans frayeur entre deux monstres qui semblent prêts à l'engloutir. […]

» Paroi ouest : Au centre : Un grand panneau représentant la Justice enseignant les Juges. Elle est descendue au milieu d'une cour de justice et s'y tient debout, la balance dans une main et de l'autre ramenant avec la pointe de son épée l'attention des juges qui l'interrogent sur la Loi de Dieu […]. Au premier plan le public apporte ses querelles et ses différends devant les juges […].

» À gauche : Deux figures de sphinx de chaque côté d'un cartouche sur lequel est inscrit le mot Lex. […]

» À droite : Deux lions (Jus) symbolisant la force qui a vaincu le mal […]

» Paroi est

» Au centre : La Paix, amenée sur la terre par la Justice qui a achevé l'œuvre et se présente avec le sceptre de fer pour régner. Les armées célestes descendent avec la Paix sur le sommet d'une montagne […]. Le cortège céleste est précédé par trois jeunes filles en blanc qui chantent et qui symbolisent ce que l'humanité a eu de plus pur […]. Au premier plan, les hommes montent à sa rencontre, heureux et empressés. […]

» À gauche, petit panneau : Deux bœufs symbolisent la Paix [Pax].

» À droite : Deux aigles symbolisent l'Esprit de lumière [Lux] qui a dompté le serpent, image des ténèbres et du mal. » [11]

La description iconographique de Robert, si elle se veut exhaustive dans la présentation des différents éléments de la décoration et de leurs significations, ne s'attache pourtant qu'à un niveau de signification superficiel. Le peintre se garde en effet bien de s'engager dans un examen profond de son œuvre qui en aurait révélé le sens intimement religieux et moral. Un aperçu du contexte religieux dans lequel s'inscrit le peintre permet de le saisir.

11 Archives de la Fondation-Collection Robert, Bienne (AFCR), « Légende explicative des compositions destinées à orner l'escalier du Tribunal fédéral à Lausanne », copie de lettre de Léo-Paul Robert à [Philippe Godet], au Ried-sur-Bienne, fin octobre 1905.

LA RELIGIOSITÉ DU PEINTRE, CLÉ DE LECTURE DU DÉCOR

Dès sa période de formation artistique à Paris dans les années 1870, Robert est saisi de préoccupations spirituelles qui atteignent leur paroxysme entre 1883 et 1885, lors d'une période de profonde remise en question personnelle. Il abandonne alors la peinture et se consacre essentiellement à la pastorale protestante en célébrant notamment des cultes dans sa maison du Ried-sur-Bienne. Les principes religieux de Robert, proches de la cause du Réveil d'Oxford et de la Croix-Bleue, trouvent alors un parallèle dans ceux de l'Église libre, dont il devient membre en 1898, après avoir quitté l'Église nationale [12]. Suite à une révélation divine vécue lors d'un voyage en Palestine, Robert reprend les pinceaux et voue son métier à une évangélisation par l'image, comme il le déclare dans une lettre à son ami Godet:

« Pour moi, l'art n'a qu'un sens: révéler Dieu, c'est-à-dire la perfection dans la beauté, suivre sa pensée créatrice aussi loin que notre regard peut la suivre! C'est aussi exercer une action bienfaisante sur l'humanité par la communication d'une pensée noble, saine, vraie, simple, morale. » [13]

Robert suit ce qu'il considère comme une vocation divine dans un but essentiellement pédagogique, comme en fait état le passage d'une lettre à son ami peintre Eugène Burnand:

« […] je vois ma tâche à accepter des travaux comme ceux de Neuchâtel, de Berne, […] de Lausanne, non pas parce qu'ils me rapportent plus d'argent ou plus de gloire, mais parce qu'il y a de graves leçons à donner à notre génération, que les discours semblent avoir épuisé leur influence et que la peinture pourrait faire réfléchir quelques-uns. Je comprends que c'est de cette façon que Dieu me demande de donner ma vie et que je serais infidèle à ma vocation céleste en refusant un tel mandat. » [14]

La réalisation du décor du Palais de justice fédéral s'inscrit dans cette même quête. Au printemps 1899, tandis que Robert vient d'achever le carton pour la mosaïque du Musée historique de Berne et qu'il commence son travail pour le tribunal, le peintre souffre d'une grande fatigue doublée d'une perte d'inspiration. Afin de se remettre sur pied, il se rend dans les environs de Florence, dans un *villino* proche de Fiesole. Le lieu de son séjour, particulièrement significatif, révèle la posture artistique du peintre qui se rend en pèlerinage auprès de l'un de ses modèles, le peintre moine Fra Angelico. La démarche de Robert se rapproche de la mouvance préraphaélite alors déjà datée, qui

12 Sur l'engagement religieux de Robert, cf. Laurent Langer, *La peinture murale…*, *op. cit.*, pp. 44-47.

13 AFCR, copie de lettre de Léo-Paul Robert à Philippe Godet, au Ried-sur-Bienne, 27 août 1897.

14 Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne-Dorigny, Fonds Eugène Burnand, lettre photocopiée de Léo-Paul Robert à Eugène Burnand, au Ried-sur-Bienne, 29 décembre 1898.

consiste à s'inspirer d'œuvres dites « primitives » du XVe et du début du XVIe siècle afin de retrouver leur naïveté artistique, ainsi que leur intensité religieuse considérée comme plus « pure »[15]. La quête artistique de Robert est loin d'être isolée autour de 1900, puisque de nombreux artistes tels Maurice Denis et les membres de l'École de Beuron en Allemagne du Sud puisent également à l'art du peintre moine. Mais contrairement à ces artistes qui s'inscrivent dans une tradition catholique, Robert se trouve en quête d'une forme d'expression avant tout protestante, révélant implicitement l'absence de véritable tradition iconographique réformée dans laquelle il pourrait s'inscrire.

L'identification de modèles pour l'œuvre de Robert permet d'en préciser la lecture. Dans la toile intitulée *La Justice enseigne les juges* (fig. 3), le personnage principal se révèle particulièrement proche de la figure de saint Michel pesant les âmes tel que représenté dans les Jugements derniers flamands du milieu du XVe siècle[16]. Tous deux partagent les mêmes attributs, ainsi qu'une position centrale dans la composition. L'analogie de la toile de Robert avec des Jugements derniers, loin de se limiter à des détails iconographiques, s'applique à l'ensemble de la composition. En effet, la toile paraît inspirée d'une autre œuvre du XVe siècle, trouvée cette fois à Florence où le peintre va justement chercher l'inspiration. Un *Jugement dernier* de Fra Angelico (fig. 4) présente en effet de nombreuses similarités avec la peinture de Robert. Au premier plan, le Florentin sépare clairement les élus, à droite, des damnés, comme Robert le fait avec les plaignants et les accusés qui se déchirent sur une question de propriété ; et, au registre supérieur, la figure centrale et immaculée du Christ est entourée de deux groupes de saints, dont le peintre semble s'inspirer pour la Justice et les juges.

Le deuxième panneau, *L'avènement de la Paix sur terre* (fig. 6), trouve également sa source dans des œuvres dites « primitives ». Un *Couronnement de la Vierge* du même Fra Angelico et le panneau de l'*Adoration de l'Agneau mystique*, élément central du registre inférieur du retable de Gand des frères Hubert et Jan van Eyck (fig. 5)[17], présentent tous

15 Sur le phénomène préraphaélite, cf. Ernst Gombrich, *La préférence pour le primitif. Épisodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident*, Dominique Lablanche (trad.), Paris : Phaidon, 2004 [édition originale en anglais, 2002]. Sur le préraphaélisme français, cf. Bruno Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris : Arthéna, 1987.

16 À titre d'exemples, cf. Hans Memling, *Le Jugement dernier*, ? 1467, huile sur bois, 222 x 304 cm (panneaux latéraux ouverts), Gdansk, Museum Narodowe ; Rogier van der Weyden, *Polyptyque du jugement dernier*, vers 1443-1451, huile sur bois, 225 x 546 cm (panneaux latéraux ouverts), Beaune, Musée des hospices civils de Beaune.

17 Robert, qui se trouve en quête de modèles du XVe siècle pour nourrir son art religieux moderne, ne peut ignorer le *Retable de l'Agneau mystique* des frères van Eyck, qui est considéré de tout temps comme l'un des chefs-d'œuvre majeurs de la peinture primitive flamande.

deux de grandes similarités de composition avec la toile de Robert. En effet, les deux peintures du XVe siècle représentent chacune quatre groupes denses de personnages réunis autour d'une éminence où se trouve l'objet sacré de leur dévotion. Si le thème marial du tableau florentin semble plus proche de l'œuvre de Robert en raison notamment du détail du manteau de la Paix, qui tire sans doute son origine de l'image de la Vierge de Miséricorde, en revanche, l'iconographie paradisiaque du panneau flamand centré autour de la figure de l'Agneau sacrifié et ressuscité correspond davantage au sens que Robert confère à son œuvre. Le panneau des frères van Eyck représenterait en effet une image de la Toussaint (*Allerheiligenbild* en allemand), qui tire notamment sa source de la Bible[18]. Plusieurs passages de l'Apocalypse mentionnent effectivement une foule immense de personnages vêtus de robes blanches, une multitude d'anges, ainsi que « les quatre êtres vivants », qui adorent l'Agneau sacrifié et ressuscité[19].

Le texte de l'Apocalypse ainsi que le panneau des frères van Eyck ont clairement servi à Robert pour son œuvre. Non seulement le panneau de la Paix comprend de très nombreux anges entourant une colline, mais encore, le décor de la cage d'escalier renferme également les symboles des quatre évangélistes (« les quatre êtres vivants » de l'Apocalypse) que sont le lion, le bœuf, l'oiseau et l'ange (fig. 7-10), dans des panneaux inspirés d'œuvres achéménides.

Enfin, une troisième source iconographique imprègne profondément la toile de Robert. Les peintures primitives qui montrent les élus accédant au paradis, à l'instar de celle de Hans Memling conservée à Gdansk (Museum Narodowe), présentent des similarités frappantes avec le panneau de la Paix. En effet, ces scènes dépeignent des hommes et des femmes de tous âges qui, guidés par un homme âgé, en l'occurrence saint Pierre, entament une ascension vers la porte de l'éden. Affranchis de leur apparence religieuse, ces différents éléments se retrouvent dans la composition de Robert.

Cette analyse est confirmée par plusieurs éléments du décor réalisé en collaboration avec le décorateur anglais Clement Heaton, qui tiennent tous de l'iconographie eschatologique[20]. En effet, l'entablement, qui court entre les panneaux peints et le plafond et fait le tour de la cage, représente alternativement têtes couronnées christiques, balances et livre de lois reposant sur des glaives (fig. 11), autant de références évidentes non seulement au « livre de vie » où sont inscrits les noms des élus ainsi qu'à la balance et à l'épée de saint Michel, mais également à l'iconographie de la Justice, dont les attributs traditionnels sont la balance et l'épée.

18 À ce sujet, cf. Erwin Panofsky, *Les primitifs flamands*, Dominique Le Bourg trad., [Paris] : Hazan, 1992, pp. 373-411.

19 À ce sujet, cf. notamment : Apocalypse, chapitres 5 et 7.

Pris comme un ensemble, les deux panneaux de Robert forment ainsi un monumental retable comprenant d'une part un Jugement dernier et de l'autre une vision du paradis, scènes articulées par la figure christique de l'Innocence (fig. 12), qui se situe exactement au-dessus de la porte d'entrée de la salle d'audience. Cet ensemble tire son origine des représentations apocalyptiques tripartites, tout comme c'était déjà le cas à Neuchâtel. Ne bénéficiant que de deux grands panneaux, le peintre a choisi de représenter une scène de jugement, particulièrement adaptée à un palais de justice, et une scène édénique, porteuse d'espoir, renonçant ainsi à la scène complémentaire habituelle, celle de l'enfer où brûlent les damnés, qui aurait été trop assimilée à de la peinture religieuse[21].

Selon le niveau de sens retenu, Robert énonce donc deux messages distincts. Dans une perspective laïque, il affirme que seuls les accusés innocents seront libres à l'issue d'un procès et, dans une perspective spirituelle, il annonce que seuls les purs feront partie des élus lors du Jugement dernier et gagneront le paradis. Ainsi, il transforme la montée de l'accusé vers la salle d'audience, située au premier étage du bâtiment, en une ascension vers le salut de l'âme par la Justice divine.

LE SENS LAÏC D'UN ENSEMBLE DÉCORATIF RELIGIEUX

Cette analyse du décor en révèle les références et les motivations spirituelles, qui ne sont pourtant guère présentes dans la description de Robert. Et, curieusement, elles sont pour ainsi dire absentes des nombreux comptes rendus et critiques parus dans la presse populaire grâce à une orientation de celle-ci menée par Robert de concert avec son ami Godet[22].

20 (Note de la p. 199.) Sur Clement Heaton, cf. *Clement Heaton…*, *op. cit.* Décorateur anglais historiciste et adepte de l'Art nouveau, Heaton s'installe dans la région neuchâteloise dans les années 1880 et collabore aux différents projets monumentaux de Robert, à savoir le décor de la cage d'escalier du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel (1895-1908) et la mosaïque ornant la façade du Musée historique de Berne (1900). Heaton, qui réalise les éléments décoratifs d'après les dessins du peintre, bénéficie d'une certaine liberté créatrice dans le cadre de la réalisation du décor lausannois qui lui sera néanmoins enlevée en raison d'un désaccord avec Robert. À ce sujet, cf. Laurent Langer, *La peinture murale…*, *op. cit.*, pp. 50-52.

21 En 1893-1894, le peintre soleurois Cuno Amiet participe au second concours pour le décor du Tribunal fédéral avec une épreuve représentant justement une scène de paradis et une scène infernale. Son projet a sans aucun doute été écarté par le jury pour sa dimension religieuse manifeste, en plus de considérations sur le style moderniste du peintre. En tant que membre du jury du concours en question, Léo-Paul Robert est parfaitement au courant de cette décision. À ce sujet, cf. Laurent Langer, *La peinture murale…*, *op. cit.*, pp. 21-25, 36-38.

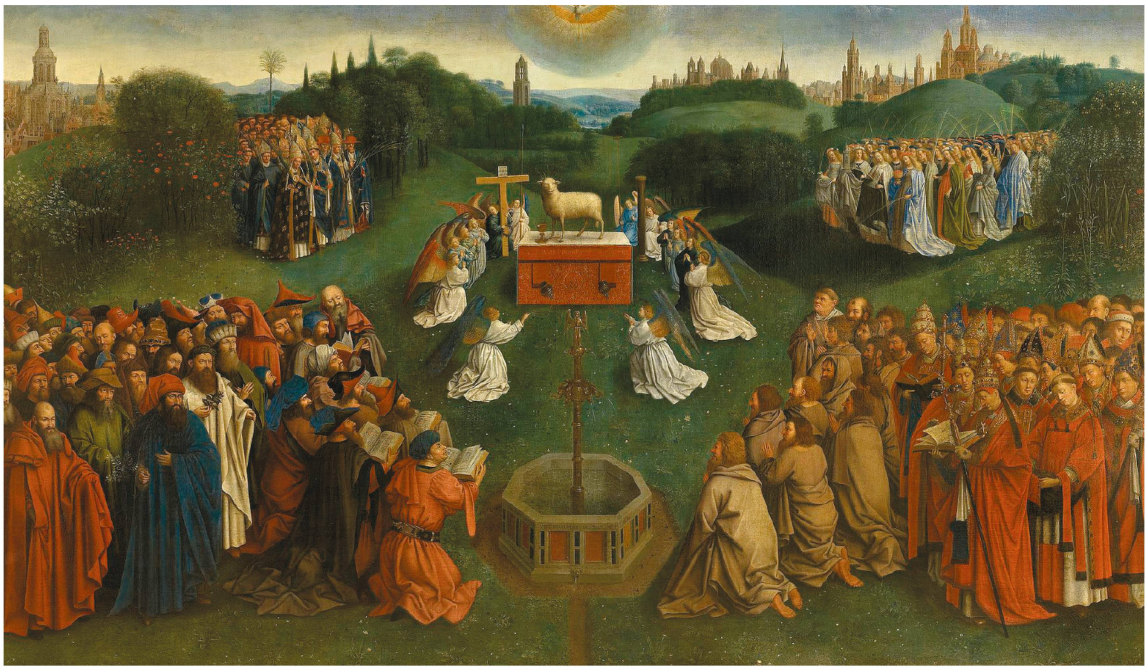
22 Sur Philippe Godet, cf. Daniel Maggetti, «Godet, Philippe», in *Dictionnaire historique de la Suisse* (DHS), url: [http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F15944.php], version du 14 novembre 2009; Philippe Kaenel, «Philippe Godet: le critique d'art critiqué», in Philippe Junod, *idem* (éd.), *Critiques d'art de Suisse romande. De Töpffer à Budry*, Lausanne: Payot, 1993, pp. 141-185.

1 A. Garcin, *Vue de la façade sud du Tribunal de Montbenon*, Lausanne, 1886, photographie, © Musée historique de Lausanne.

2 Vue d'ensemble de la cage d'escalier du Tribunal de Montbenon, Lausanne, © Musée historique de Lausanne, A. Conne.

3 Léo-Paul Robert (et Clement Heaton pour l'exécution de la bordure), *La Justice enseigne les juges*, 1902-1905, détrempe sur toile, environ 600 × 500 cm, Lausanne, Tribunal de Montbenon, © Musée historique de Lausanne, A. Conne.

4 Fra Angelico, *Jugement dernier*, détail de l'armoire des vases sacrés de l'église de l'Annunziata, vers 1450, tempera sur bois, 38,5 × 75 cm, Florence, Museo di San Marco, © Ministero per i Beni e le Attività Culturali SSPSAE e per il Polo Museale della città di Firenze, Gabinetto Fotografico.



5 Hubert van Eyck et Jan van Eyck, *Adoration de l'Agneau mystique*, élément central du registre inférieur du retable de Gand, 1423-1432, huile sur bois, 137,7 × 242,3 cm, Gand, Cathédrale Saint-Bavon, © Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Anvers, Lukas-Art in Flanders VZW.

6 Léo-Paul Robert (et Clement Heaton pour l'exécution de la bordure), *L'avènement de la Paix sur terre*, 1902-1905, détrempe sur toile (et toile repoussée), environ 600 × 500 cm, Lausanne, Tribunal de Montbenon, © Musée historique de Lausanne, A. Conne.

7 Léo-Paul Robert (et Clement Heaton), *Jus*, 1902-1905, détrempe sur toile (et toile repoussée), 163,5 × 314 cm, Lausanne, Musée historique de Lausanne, © Musée historique de Lausanne.

8 Léo-Paul Robert (et Clement Heaton), *Pax*, 1902-1905, détrempe sur toile (et toile repoussée), 163,5 × 314 cm, Lausanne, Musée historique de Lausanne, © Musée historique de Lausanne.

9 Léo-Paul Robert (et Clement Heaton), *Lux*, 1902-1905, détrempe sur toile (et toile repoussée), 163,5 × 314 cm, Lausanne, Tribunal de Montbenon, © Musée historique de Lausanne, A. Conne.

10 Léo-Paul Robert (et Clement Heaton), *Lex*, 1902-1905, détrempe sur toile (et toile repoussée), environ 163,5 × 314 cm, Lausanne, Tribunal de Montbenon, © Musée historique de Lausanne, A. Conne.

11 Léo-Paul Robert (et Clement Heaton), Détail de l'entablement de la cage d'escalier et du plafond, 1903-1906, plâtre peint et toile repoussée, Lausanne, Tribunal de Montbenon, © Musée historique de Lausanne, A. Conne.

12 Léo-Paul Robert (et Clement Heaton), *Innocence*, 1902-1905, détrempe sur toile (et toile repoussée), 163,5 × 314 cm, Lausanne, Tribunal de Montbenon, © Musée historique de Lausanne, A. Conne.

À l'occasion de la présentation du décor lausannois au public, Godet se fait l'intermédiaire du peintre en publiant un texte qui fixe la signification des toiles tout en en donnant une description laïque. Douze ans plus tôt, les deux hommes avaient déjà procédé de la sorte lors de l'inauguration du décor neuchâtelois[23], mais ils n'avaient pas échappé à quelques critiques sur la dimension religieuse du décor, notamment de la part du peintre neuchâtelois Gustave Jeanneret qui « s'étonn[ait] qu'on autorise de la peinture religieuse dans un édifice public et laïc »[24].

Dans son texte publié en première page de la *Gazette de Lausanne*[25], Godet déclare d'emblée qu'il préfère décrire que vanter la décoration, se prémunissant ainsi de nombreuses critiques. Avant de la détailler par le menu, il insiste sur l'aspect formel de l'œuvre, qui prévaut selon lui sur le message moral. Pourtant, il connaît bien les croyances de Robert et sait sans aucun doute que ces panneaux contiennent un message hautement religieux. S'il occulte la dimension religieuse, c'est de toute évidence qu'elle n'est pas destinée à être explicitée au public. Marqué par l'expérience neuchâteloise, Godet tente sans doute de protéger son ami de futures remarques qui pourraient porter sur l'aspect religieux prononcé d'une œuvre dans un bâtiment public et fédéral. La seule voix qui s'élève pour mettre en avant l'aspect spirituel des panneaux de Robert est celle d'Eugène Burnand, lui aussi peintre en quête d'une expression artistique protestante. Dans son article publié dans le journal protestant *L'Essor*[26], Burnand récuse la vision de Godet qui accorde la préséance au formel. Pourtant, lui aussi se garde bien de révéler le sens eschatologique de l'ensemble, respectant ainsi le dessein de son ami.

Le manque flagrant d'intérêt de la presse pour ce décor et sa signification intrinsèque trouve son origine dans un faisceau d'éléments dont ressortent trois raisons principales. Mentionnons tout d'abord la position éminente de Godet, homme de lettres respecté, qui a sans doute dissuadé les journalistes de remettre en cause son opinion ; ensuite, la réalisation du décor, qui s'étale sur une durée de quinze ans entre le premier concours de

23 Philippe Godet, *Les peintures de Paul Robert dans le grand escalier du Musée de Neuchâtel*, Neuchâtel : Attinger, 1894. À ce sujet, cf. également Sylvie Béguelin, « La fortune critique du décor intérieur », in Nicole Quellet-Soguel (éd.), *Clement Heaton…*, *op. cit.*, pp. 129-133.

24 Cette remarque de Gustave Jeanneret, parue dans *Le National suisse* du 1er mai 1894, est rapportée par Patrick Schaefer, « Paul Robert et la décoration du Musée de Neuchâtel (1885-1894) », *Revue suisse d'art et d'archéologie*, N° 40, 1983, pp. 35-36.

25 Philippe Godet, « La Justice et la Paix. Les peintures de Paul Robert au Palais fédéral de justice, à Lausanne », *Gazette de Lausanne*, 16-17 mars 1906. Cet article a été publié une deuxième fois : Philippe Godet, *La Justice et la Paix. Étude sur les peintures de Paul Robert au Palais de justice, à Lausanne*, Lausanne/Paris : Sack-Reymond/Fischbacher, s.d. [1906].

26 Cf. Eugène Burnand, « À propos des panneaux de Paul Robert au Tribunal fédéral », *L'Essor*, 24 mars 1906.

1891 et l'inauguration du décor en 1906, n'a probablement pas contribué à aiguiser l'intérêt du public ; enfin et surtout, le langage allégorique auquel recourt Robert pour sa pastorale par l'image n'atteint clairement pas son audience et souligne ainsi la faillite de la quête du peintre[27].

L'épisode de la décoration du Tribunal fédéral de Montbenon à Lausanne révèle en la personne de Léo-Paul Robert un artiste particulièrement habile. Peintre reconnu, il possède l'entière confiance de la Commission fédérale des beaux-arts en tant qu'ancien membre et parvient ainsi à obtenir une commande prestigieuse sans aucune surveillance[28]. Il connaît par ailleurs les difficultés d'image de la Commission, ainsi que les nombreux retards pris dans l'exécution de ce décor qui ne permettent guère de nouvelles hésitations prolongées. Libre d'agir, le peintre peut dès lors rester fidèle à son symbolisme religieux, moral et universel, plutôt que de s'adonner à la peinture identitaire suisse comme le fait un Charles Giron avec le grand paysage intitulé *Le berceau de la Confédération suisse* (1901) qui orne la salle du Conseil national au Palais fédéral[29]. Robert parvient ainsi à introduire un message religieux, à ériger une véritable chapelle dédiée à la Justice divine dans un bâtiment fédéral, alors que le mouvement radical, force politique alors au pouvoir en Suisse, avait cherché avant tout à limiter l'emprise du religieux sur l'État.

27 La carrière florissante du peintre Louis Rivier, élève de Robert qui poursuit la quête religieuse de son maître sans recourir à l'allégorie mais en peignant des œuvres au sujet strictement religieux, montre qu'une autre forme d'expression pieuse a su trouver son public en Suisse romande. À ce sujet, cf. *Louis Rivier (1885-1963) et la peinture religieuse en Suisse romande*, catalogue de l'exposition, Dario Gamboni (éd.), Lausanne : Payot, 1985.

28 Lors de l'élaboration du contrat, la question de la surveillance a été rayée du document définitif.

29 À ce sujet, cf. Claudia Villa, « Charles Giron », in *Die Erfindung der Schweiz…*, *op. cit.*, pp. 269-271.