Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich

Herausgeber: Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich

Band: 6 (1999)

Artikel: La Musée ou la tradition en éclat : les artistes et le Musée du XIXe siècle

Autor: Renault, Monique

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-720042

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

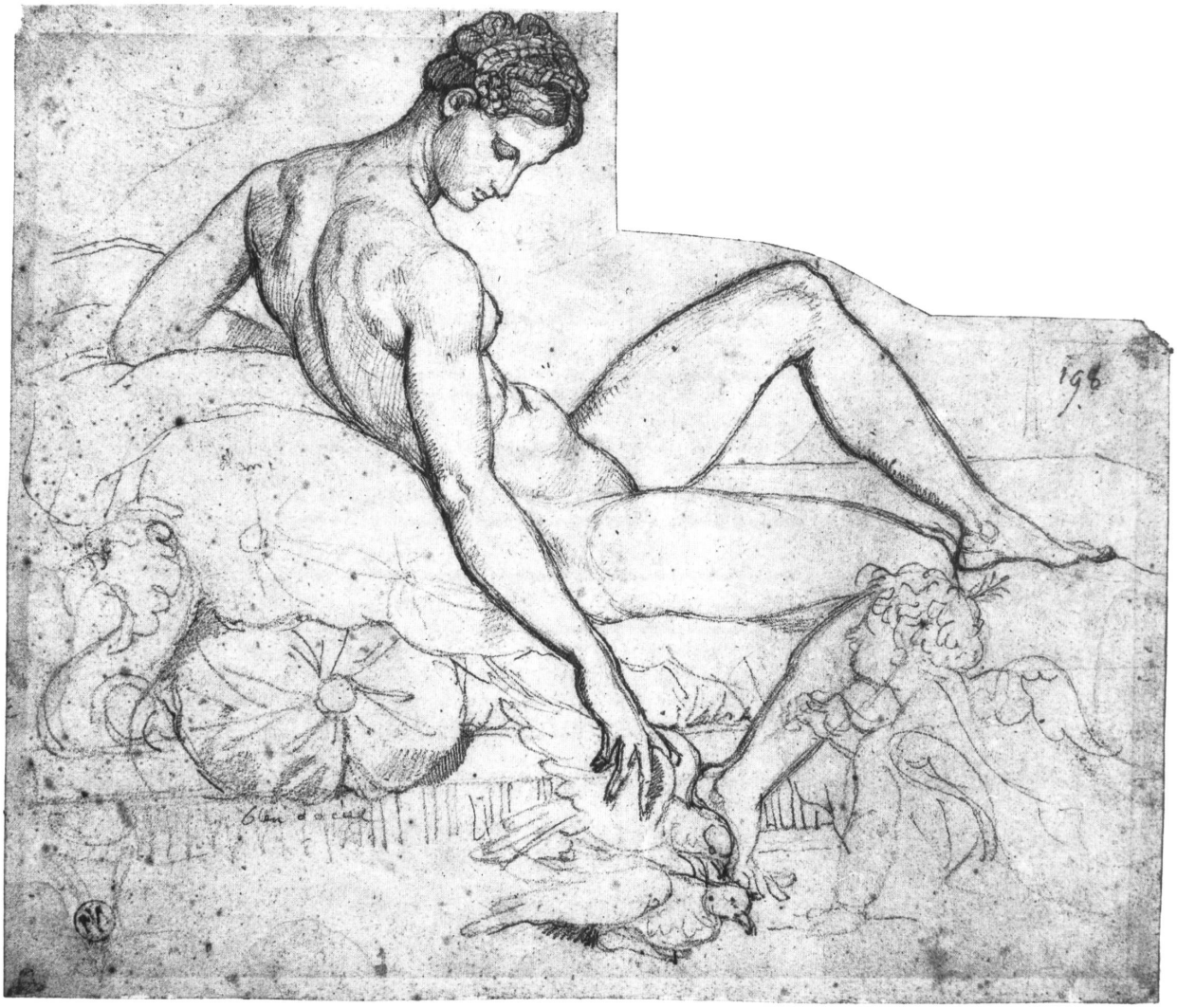
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 16.08.2025

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


198

Monique Renault

Le Musée ou la tradition en éclat

Les artistes et le Musée du XIXe siècle

Jean Auguste Dominique Ingres, »Vénus et l'Amour«, d'après Sustris, 1796–1806, Mine de plomb, 17,7 x 20,6 cm, Montauban, Musée Ingres (© Musée Ingres).

C'est sous la plume des muséologues qu'apparaît l'idée que le musée du Louvre a été »le grand laboratoire« de l'art moderne[1], et qu'il a été »complice de toutes les ruptures«[2]; les historiens de l'art suggèrent quant à eux que »l'ouverture aux artistes des collections publiques bouleverse plus qu'on ne le pense généralement le travail artistique proprement dit; alors qu'au XVIIIe siècle un peintre comme Watteau devait à la position sociale de son protecteur, Audran, l'accès aux Rubens du Luxembourg, le peintre du XIXe siècle dispose, à travers les collections publiques, d'un champ de références élargi. De Courbet à Manet, de Couture à Matisse, qui ont amplement pratiqué la copie dans les musées, toute une partie de la production artistique doit être interprétée en fonction de cette nouvelle possibilité.«[3]

Tel est notre but: analyser comment le Musée, habituellement regardé comme le foyer et le promoteur de l'art officiel et de l'art académique – ce que fut de manière assez exemplaire le Musée des artistes vivants du Luxembourg[4]–, a pu permettre aussi un certain nombre de ruptures, ou du moins prolonger, amplifier sinon accélérer certaines des tendances et des mutations qui étaient alors en train de se produire au sein de l'art du XIXe siècle. Il a très certainement été un facteur de développement(s), un moteur de transformation(s), en tout cas un acteur dont on ne peut négliger l'importance. Force est de constater, à la lumière de l'histoire des musées et de l'analyse de leur fonctionnement spécifique, que des rapports étroits peuvent et doivent être établis dans l'espace historique et artistique commun aux deux disciplines de la muséologie et de l'histoire de l'art: le Musée, et plus particulièrement ici le musée du Louvre, en tant que nouveau lieu d'apprentissage des artistes[5] et qui, à partir de la Révolution française et tout au long du siècle suivant, va être lié à l'enseignement des disciplines artistiques et aux »progrès« des arts et des artistes[6], en étant le lieu de l'étude des maîtres et de la copie, de la recherche et de la consultation des modèles.[7]

La question qui se pose est de savoir en quoi et comment cette formation que les artistes vont acquérir dans l'espace du Musée diffère, voire s'oppose aux précédentes conditions

1 Bazin 1967, p. 171.
2 Cuzin 1993, p. 35.
3 Monnier, Georges, *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Paris 1995, p. 92.
4 Lacambre, Geneviève, *Le Musée du Luxembourg en 1874. Peintures*, catalogue d'exposition, Paris 1974, p. 7. Voir aussi, du même auteur: *Les achats de l'Etat aux artistes vivants: le musée du Luxembourg*, dans: *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, catalogue d'exposition, Paris 1994, pp. 269–277.
5 La question avait fait l'objet d'un article, malheureusement très daté aujourd'hui, d'un conservateur des Antiquités grecques du Louvre: Pottier, Edmond, *L'origine des musées et leur rôle dans l'éducation de l'artiste moderne*, dans: Gazette des Beaux-Arts XIII, 1917, pp. 9–24.
6 On consultera avec intérêt à ce sujet: Poulot, Dominique, *Musée, nation, patrimoine, 1789–1815*, Paris 1997.
7 Pour ce qui concerne le Louvre, on consultera *Copier Créer* 1993, ainsi que: Georgel, Chantal, *Le musée, lieu d'enseignement, d'instruction et d'édification*, dans: *La Jeunesse des musées* 1994 (cf. note 4), pp. 58–70. Nombreux sont par ailleurs les musées qui se sont développés à partir des collections d'originaux ou de copies constituées par des académies ou des écoles d'art, comme le souligne Bazin 1967, p. 145.

d'apprentissage, et plus spécialement à la formation en atelier »où l'on travaille sous un même maître«[8], puisque les élèves vont passer d'une relation plus ou moins étroite et privilégiée avec un ou plusieurs maîtres dans son atelier, à des relations, plus nombreuses et plus diversifiées, avec des oeuvres anciennes exposées dans les musées.

Cette formation ne constitue pas une nouveauté seulement par le passage de l'un au multiple, du continu à l'alternatif, mais aussi par la nature de son mode de transmission: dans le premier cas, l'enseignement est donné par quelqu'un en chair et en os, par un artiste vivant avec ses joies et ses peines, son histoire, sa personnalité et son caractère (éventuellement son charisme); l'apprentissage des rudiments techniques et artistiques notamment, se transmet au sein d'un vécu intersubjectif, relationnel – ce qui d'ailleurs n'est pas sans évoquer le sens étymologique du terme de la tradition, reliant, pour ainsi dire biologiquement, des générations d'artistes entre elles.

C'est à ce lien vivant, prépondérant et diachronique (continu), qu'il convient de comparer ce que le Musée va proposer, à savoir une polysémie artistique, discontinue et synchronique, un éclatement dans l'espace des références anciennes: les artistes en effet vont être mis en présence d'une profusion simultanée d'ouvrages du passé déjà réalisés, émanant d'auteurs, d'écoles, de styles et d'époques hétérogènes, »un parterre de fleurs variées à l'infini«, selon la métaphore éloquente que la Commission du »Muséum de la République« avait employée au moment de l'ouverture de celui-ci en 1793.[9]

»Le Louvre a toujours été un musée chaotique. Il a grandi, longtemps, sans plan préconçu, sans unité. Mais c'est probablement à cette abondance anarchique – si différente de l'esprit de synthèse des collections berlinoises par exemple – qu'est due l'attraction vivante et troublante qu'exerce ce témoignage porté sur l'humanité et sur les hommes. Ici on peut errer, comparer, découvrir de nouvelles visions, de nouveaux mondes.«[10]

Cette mise en présence, dont il ne faut sans doute pas sous-estimer l'impact des premiers chocs, a évidemment été médiatisée et parfois contrôlée par des maîtres qui, via les académies et les écoles d'art, vont intégrer les ressources du Musée dans leur enseignement selon de nombreuses modalités qu'il n'est pas dans notre propos d'énumérer ici, mais dont les contradictions donnent à réfléchir sur la nature paradoxale du Musée. Soit il permet d'asseoir encore plus fortement l'autorité des maîtres du passé, et tout particulièrement des références antiques, contribuant ainsi aux développements de l'art néo-classique;[11] il peut aussi habiliter, prolonger et renforcer notamment certains types de formations académiques: ainsi William Bouguereau recommandait l'étude de Guido Reni seulement,[12] et Thomas Couture emmenait ses élèves dans des visites périodiques au Louvre pour examiner le Corrège et les Vénitiens.[13] Soit au contraire, il favorise une attitude moins directive et surtout plus relative de la part du pédagogue: c'était le cas de Jean-Dominique Ingres qui se déclarait n'être que l'assistant des »instructeurs« qu'étaient les maîtres anciens (mais qui n'en envoyait pas moins ses élèves étudier Raphaël avec interdiction de regarder Rubens);[14] c'était aussi le cas de David quand il recommandait à ses élèves de »copier les peintres accordés à leur tempérament«[15]. Et dans le cas d'une attitude plus libérale de l'enseignant, le Musée permet une ouverture, un élargissement de l'apprentissage des élèves à la pratique de la multiplicité, de l'hétérogénéité, de la discontinuité des références. Ainsi Gustave Moreau, le »maître admirable« comme l'appelait Matisse,[16] »recommandait d'étudier les Maîtres les plus divers, tous ceux chez qui ils trouveraient à apprendre. Il les arrêtait aussi bien devant les Poussin et devant les Lorrain que devant les Memling, les Ingres,

8 Selon la définition de l'atelier qu'en donne le Dictionnaire de Trévoux (1773) comme »le lieu aussi bien que l'ensemble des ouvriers groupés dans ce lieu où l'on travaille sous un même maître«, cité dans: Mondzain-Baudinet, Marie-José, *Atelier (Art)*, dans: *Encyclopoedia Universalis* 3, 1996, p. 320; nous soulignons.

9 Bazin 1967, p. 171.

10 Stech, V.V. *Za plotem domova* (Au-delà de nos clôtures), Prague 1970, reproduit dans: *Visiteurs du Louvre*, Un florilège composé par J. Galard, Paris 1993, p. 84.

11 Cuzin 1993, p. 30.

12 Selon les propos de Matisse rapportés par Christian Zervos en 1931 dans la revue Cahiers d'Art, et cités dans: *Copier Créer* 1993, p. 348.

13 Boime, Albert, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London 1971, p. 71.

14 Boime 1971 (cf. note 13), p. 124, et Alphant, Marianne, *Claude Monet. Une vie dans le paysage*, Paris 1993, p. 77.

15 Cuzin 1993, p. 30.

16 Schneider 1984, p. 721.

Edouard Manet, »La Barque de Dante«, d'après Delacroix, vers 1855, Huile sur toile, 38 x 46 cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts (© Musée des Beaux-Arts de Lyon).

les Breugel ou les Brouwer. [...] Il admettait dans son enseignement même les œuvres qui contredisaient ses propres tendances spirituelles comme celles de Rubens, des Flamands et des Hollandais.«[17] Et n'est-ce pas précisément l'expérience de cette discontinuité qui fait encore dire à Matisse: »Moreau a mis ses élèves non pas dans un chemin, mais hors des chemins. Il leur a donné l'inquiétude.«[18] De plus en plus, parce qu'il va pouvoir fournir au jeune artiste les moyens concrets et tangibles, éprouvés et fiables, de remettre en cause un enseignement jugé périmé, sectaire ou non approprié, le contenu du Musée va devenir le nouvel atelier, le nouveau laboratoire des artistes en quête d'indépendance: ce fut le cas pour une part importante de la génération des impressionnistes qui a été formée au Louvre où, écrit John Rewald, »ils pouvaient choisir librement leurs maîtres«[19] et qui a été, avec la nature bien sûr, leur atelier direct – c'est ce que Cézanne confiait à Joachim Gasquet dans les salles mêmes du Louvre: »On doit apprendre son métier. Seulement, on doit l'apprendre ici, par soi-même, dans la fréquentation des maîtres.«[20]

17 Matisse à Zervos (cf. note 12), p. 348.
18 Schneider 1984, p. 70.
19 Rewald, John, *Histoire de l'impressionnisme*, I, *1855–1873*, Paris 1965, p. 106.
20 Gasquet, Joachim, *Paul Cézanne*, reproduit dans: *Conversations avec Cézanne*, Paris 1978, p. 134.

Même si la médiation de certains professeurs a pu restaurer en partie le lien vivant et didactique inhérent à l'apprentissage d'atelier d'autrefois, les ouvrages du passé que les jeunes artistes vont copier ou étudier ont été transformés par le Musée, ayant subi d'abord cette première »déperdition« de »l'historicité de vie« que Maurice Merleau-Ponty relève en définissant le Musée comme »l'historicité de mort«[21]. Non pas que ces créations n'aient pas une vie propre, ce que nous allons voir par la suite. Non pas qu'elles n'aient pas non plus en elles-mêmes la capacité d'enseigner, ce qu'elles possédaient déjà bien avant la naissance des musées.

Cependant, la question qui se pose est de savoir jusqu'à quel point le Musée n'a pas paradoxalement d i f f é r é les ouvrages en les présentant sur ses cimaises. Dans un premier temps, parce qu'en les ayant dissociés d'avec leur auteur comme pédagogue actif de leur genèse[22], il a converti des »tentatives« en »œuvres«[23], c'est-à-dire qu'il a transformé en objets achevés ce qui, ayant appartenu à une praxis, faisait partie d'un processus vivant d'élaboration, d'expérience et de recherche.

Dans un deuxième temps, parce que les premiers musées qui vont être aménagés dans des anciens palais royaux ou princiers, tout comme ceux qui vont se construire dans le style néo-classique, à cause de la majesté, de la solennité et même de la grandiloquence de leur architecture, élèvent ces œuvres sur un piédestal, les idéalisent ou les mythifient, voire les convertissent encore, dans certains cas, en chefs-d'œuvre: »le Musée, écrivait Maurice Merleau-Ponty, ajoute un f a u x p r e s t i g e à la v r a i e v a l e u r des ouvrages en les détachant des hasards au milieu desquels ils sont nés et en nous faisant croire que des fatalités guidaient la main des artistes depuis toujours.«[24] Ce à quoi il faut ajouter le considérable accroissement avec le temps des collections, qui va amplifier encore davantage la sensation d'écrasement, parfois même d'»inhumanité« éprouvée par le jeune artiste.[25]

Toutes ces raisons ont probablement engendré chez les praticiens peu expérimentés un sentiment d'infériorité, comme le prévoyait déjà Quatremère de Quincy en arguant que »les collections qui ne nous présentent qu'un choix des chefs-d'œuvre de chaque maître, sont quelquefois plus désespérantes qu'instructives pour les élèves«.[26] C'est sans doute aussi ce que John Constable redoutait en prenant parti contre le Musée qui, selon lui, risquait de détruire l'avenir du jeune artiste parce que ses œuvres allaient être jugées à l'aune des maîtres anciens.[27]

»Ainsi, dès son origine, le musée est travaillé par une contradiction: il est une rupture avec le passé, une innovation culturelle progressiste, en même temps il hérite du passé, de son culte idéaliste de l'art, de ses œuvres déracinées dont la perte des sources vives va conforter cet idéalisme.«[28]

La pratique de la copie et de l'étude d'après les maîtres présentés au Musée, qu'il n'est pas dans notre propos d'examiner ici,[29] a connu un essor considérable dans la deuxième moitié du XIXe siècle et notamment au Louvre.[30] Qu'elle ait été médiatisée, contrôlée, corrigée ou bien seulement directe, solitaire et indépendante, cette pratique pourrait, aussi paradoxal que cela puisse paraître, avoir contribué également à différer les productions anciennes.

A force de copier et de travailler d'après des maîtres, choisis en fonction de critères personnels et variés et non plus nécessairement selon un programme pédagogique continu, à force donc de s'entraîner à cet exercice que Quatremère de Quincy avait déjà

21 »Et il y a une historicité de vie, dont il [le Musée] n'offre que l'image déchue: celle qui habite le peintre au travail, quand il noue d'un seul geste la tradition qu'il reprend et la tradition qu'il fonde, celle qui le rejoint d'un coup à tout ce qui s'est jamais peint dans le monde, sans qu'il ait à quitter sa place, son temps, son travail béni et maudit, et qui réconcilie les peintures en tant que chacune exprime l'existence entière«. Merleau-Ponty 1960, p. 79.

22 Quatremère de Quincy avait déjà envisagé le problème quand il écrivait que l'étude des ouvrages anciens demande »un effort, une pénétration, un esprit philosophique qu'on ne retrouve guère dans le commun des étudiants; il faut rechercher des routes dont les indications sont perdues; il faut deviner des procédés dont la perfection même de l'art a effacé le mécanisme; il faut retrouver des traces que le temps et bien d'autres causes ont fait disparoître«[sic]. Quatremère de Quincy 1989 (1815), p. 235.

23 Merleau-Ponty 1960, p. 78.

24 Merleau-Ponty 1960, p. 78; nous soulignons. Sur les rapports du musée avec le chef-d'œuvre, nous renvoyons à: Belting, Hans, *Le musée et la conception du chef-d'œuvre*, dans: *Histoire de l'histoire de l'art*, sous la direction d'Edouard Pommier, I, *De l'Antiquité au XVIIIe siècle*, Paris 1996, pp. 347–360.

25 »Tout ceci est inhumain, tout ceci n'est point pur.« Valéry, Paul, *Le problème des musées* (1938), dans: *Œuvres* 1988 (1960), p. 1291.

26 Quatremère de Quincy 1989 (1815), p. 235.

27 Haskell, Francis, *Le peintre et le musée*, dans: Le débat 49, 1988, p. 55.

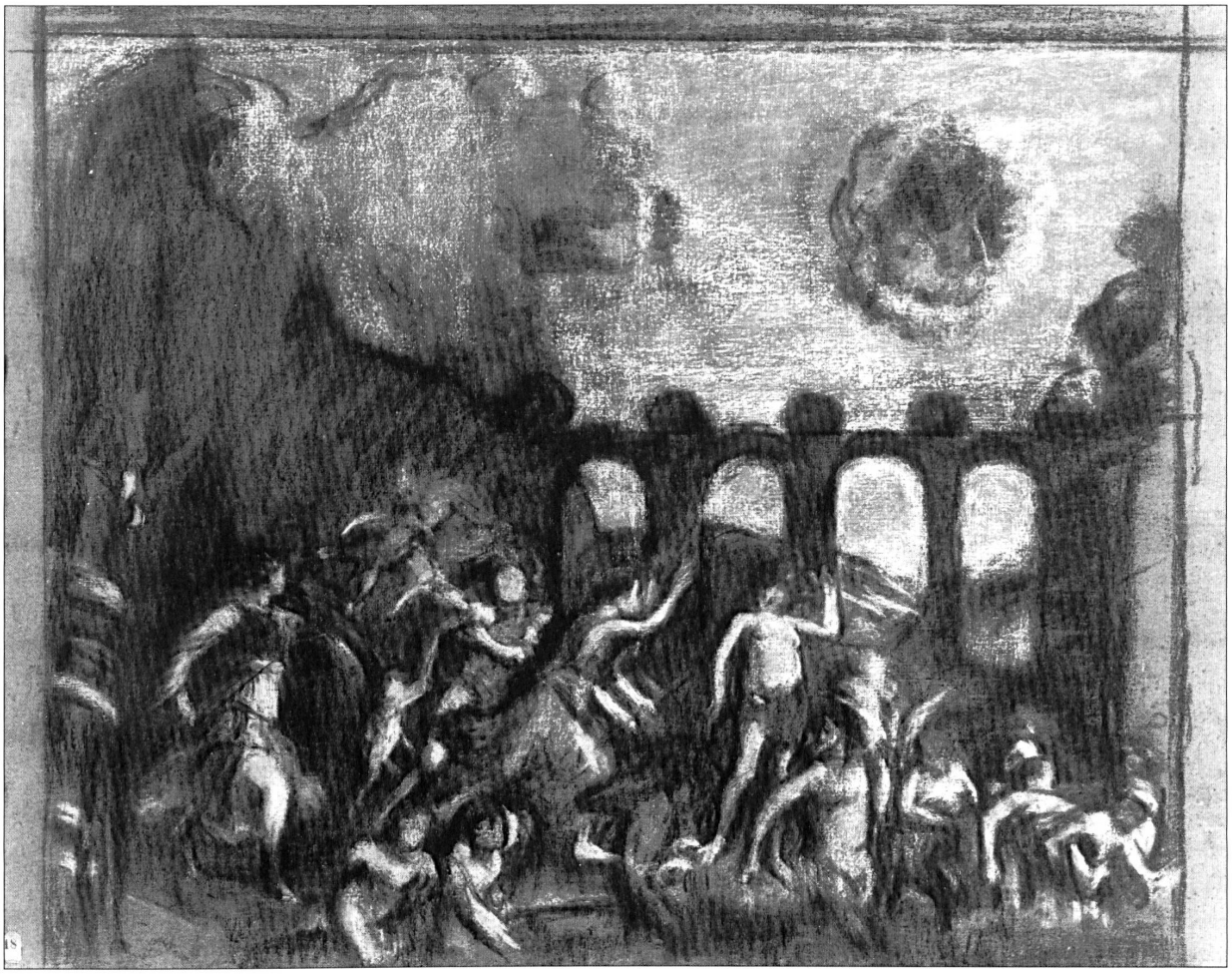
28 Bardon 1995, p. 180.

29 Nous renvoyons au numéro spécial de la Revue de l'Art: *Copies, répliques, faux* (21, 1973), ainsi qu'à la bibliographie du catalogue *Copier Créer* 1993, pp. 468–473, de même qu'à la liste des expositions ayant eu lieu sur ce thème, pp. 474–477.

30 Le nombre d'inscriptions annuelles de copistes que le Louvre a enregistrées entre 1834 et 1864 est à cet égard assez parlant. 1834: 307 »artistes« et 784 »élèves«; 1844: 208 artistes et 427 élèves; 1854: 265 artistes et 623 élèves; 1861: 174 artistes et 434 élèves; 1864: 130 artistes et 370 élèves. Cf. Dupuy, Marie-Ange, *Les copistes à l'œuvre*, dans: *Copier Créer* 1993, p. 46. »On peut dire sans exagérer que du milieu du XIXe siècle jusqu'à la Grande Guerre on assiste à une sorte d'âge d'or du musée. Le Louvre apparaît définitif et glorieux, avec ses accrochages surabondants, ses décors somptueux.« Cuzin 1993, p. 33.

31 Quatremère de Quincy 1989 (1815), p. 32: il précisait que cet exercice »ne doit pas sortir du cercle des écoles«.

32 On consultera: Boime, Albert, *Le Musée des*



Edgar Degas, »Minerve chassant les Vices du jardin de la Vertu«, d'après Mantegna, vers 1860, Pastel, 73 x 92 cm, Paris, Musée d'Orsay (© Réunion des Musées Nationaux).

qualifié de »scolastique«[31], et qui était largement encouragé à cause de l'existence d'un marché conséquent, tant de la part des particuliers français et étrangers que de l'Etat français – notamment par l'intermédiaire du Musée des copies de Charles Blanc;[32] à force enfin de s'essayer à ce qui va devenir au pire des formules toutes faites contre lesquelles Cézanne prévenait Emile Bernard en lui déconseillant de se »contenter de retenir les belles formules de nos illustres devanciers«[33]. Dans quelle mesure les artistes ne vont-ils pas, non point rejoindre l'un des chemins offerts par la tradition, mais bien plutôt faire retour sur eux-mêmes, sur leur propre individualité artistique constituée à partir de ce qu'ils auront retiré de tel maître et de tel autre et de tel autre encore, ainsi que de bien d'autres expériences. C'est ce qui faisait dire à Courbet qu'il avait »traversé la tradition, comme un bon nageur passerait une rivière«[34], et à Matisse: »Je dois mon art à tous les peintres«.[35] Dans quelle mesure enfin leur apprentissage, s'exerçant à partir de modèles et de références les plus dissemblables, ne va-t-il pas les conduire graduellement, avec l'aide d'autres facteurs bien sûr (dessin d'après modèle d'atelier, rapports avec des »maîtres« vivants, pratique du plein-air, développement d'un nouveau marché, etc.), à élaborer un style qui va à son tour participer de cette hétérogénéité

copies, dans: Gazette des Beaux-Arts LXIV, 1964, pp. 237– 247, ainsi que Duro, Paul , *Le Musée des copies de Charles Blanc à l'aube de la IIIe République. Catalogue*, dans: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français 1985, pp. 283–313.

33 Lettre à Emile Bernard [Aix, 1905], reproduite dans: Cézanne, Paul, *Correspondance*, Paris 1978, pp. 313–314.

34 Et il ajoutait: »les académiques s'y noient«. Cité par Dorival, Bernard, *La génération de 1848*, dans: *Histoire de l'art*. Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, IV. *Du réalisme à nos jours*, Paris 1969, p. 53.

35 Matisse, Henri, *Ecrits et propos sur l'art*, Paris 1972, n. 21, p. 84; selon Pierre Schneider, la multiplicité et la diversité des expériences annulaient la tentation d'y rechercher des recettes (Schneider 1984, p. 57).

muséale, et qui sera un nouvel élément pouvant prendre place dans ce tout polysémique qu'est le Musée et que l'exemple même du Musée autorise – étant lui-même un rassemblement des œuvres du passé dont les singuliers raccourcis spatio-temporels ont abouti finalement à augmenter, révéler, faire jaillir les différences, les divergences, les individualités des maîtres du passé.

Cette diversité stylistique était certes plus évidente dans la disposition »en parterre de fleurs« qui était celle du »Muséum central des arts«, avant que le directeur du »Musée Napoléon«, Vivant Denon, ne réorganise les collections par écoles et chronologiquement[36]; il subsistera tout de même jusqu'à la Grande Guerre un condensé de cette présentation discontinue dans le Salon carré où était installé ce qu'on appelait le »Panthéon des chefs-d'œuvre«; c'est d'ailleurs lui que l'on devait décrocher périodiquement pour faire place au Salon des artistes vivants qui eut lieu au sein du Louvre depuis la Révolution jusqu'à l'Exposition Universelle de 1855.[37]

En outre, la diversité n'est pas seulement inhérente à l'art du passé. Elle a aussi été engendrée par cette soudaine et progressive pénétration de l'art vivant dans les salles du Louvre. Ce qui fut d'abord causé bien sûr par la co-présence, annuelle ou bisannuelle, des artistes »contemporains« exposés au Salon non loin des maîtres anciens; ce qui fut également causé par les conséquences de la création, en 1818, du Musée des artistes vivants du Luxembourg, puisqu'il va petit à petit injecter ses acquisitions dans les collections du Musée du Louvre, afin de combler les vides provoqués par les restitutions d'œuvres d'art aux pays vainqueurs de Napoléon. Les initiatives du nouveau directeur des Musées Nationaux qu'était le Comte Auguste de Forbin n'y sont pas pour rien: c'est à lui en effet que l'on doit l'achat d'un certain nombre d'œuvres émanant d'artistes de son temps tels que Géricault et Delacroix, c'est également à lui que l'on doit l'entrée au Louvre, en 1826, de deux toiles de celui dont il avait été l'élève et qui n'était autre que David, et qui y seront accrochées quelques mois seulement après la mort de leur auteur;[38] et pour finir, c'est encore lui qui prit l'initiative de commander à des artistes vivants comme Antoine-Jean Gros, Horace Vernet, Eugène Devéria, François-Joseph Heim, Abel de Pujol, etc., un certain nombre de réalisations pour décorer les plafonds des salles du Musée.[39] C'est ainsi qu'un peu plus tard, sous la direction de Frédéric Villot cette fois, prendra tout naturellement place, à partir de 1851, l'»Apollon terrassant le serpent Python« de Delacroix au plafond de la galerie d'Apollon.[40]

Enfin, il ne faut pas négliger non plus les effets produits par la présence, dans les espaces du Musée, de nombreux copistes dont chaque œuvre, pendant son élaboration, va participer à son tour de cette hétérogénéité muséale. C'est tout de même dans les salles du Louvre que Delacroix et quelques autres découvriront le style enlevé des aquarellistes anglais tels que Richard Parkes Bonington et William Etty,[41] et c'est encore au Louvre que Manet remarquera l'audace d'un copiste qui n'était autre que Degas, dont il fera alors la connaissance.[42]

C'est ainsi que le Musée aurait singulièrement rétréci les dimensions spatiales de l'apprentissage des artistes, puisqu'ils vont pouvoir faire des économies considérables de temps et de déplacement pour accéder à des ouvrages se côtoyant désormais dans l'espace alors qu'auparavant, ils se succédaient dans le temps (vécu) de la formation. Il a également réduit les dimensions temporelles de l'histoire de l'art en présentant sur ses cimaises un résumé des créations des temps anciens confrontées à celles du temps présent. C'est ce qu'en d'autres termes, Walter Benjamin avait déjà observé: »Si le

36 Gaehtgens, Thomas, *Le musée Napoléon et son influence sur l'histoire de l'art*, dans: *Histoire de l'histoire de l'art*, sous la direction d'Edouard Pommier, 2, *XVIIIe et XIXe siècles*, Paris 1997, pp. 91–112.

37 Sur le Salon des artistes vivants, cf.: Monnier 1995 (cf. note 3), pp. 122–150.

38 Il s'agit des »Sabines« et de »Léonidas aux Thermopyles«. Cf.: Chaudonneret, Marie-Claude, *Permanence et innovation. Le musée du Louvre dans les années 1820*, dans: *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milan/Paris 1994, p. 533. Sur le Comte de Forbin, on pourra également consulter Angrand, Pierre, *Le Comte de Forbin et le Louvre en 1819*, Lausanne 1972.

39 Chaudonneret 1994, pp. 536–537.

40 Bazin 1967; on consultera aussi du même auteur: *La peinture au Louvre*, Paris 1990, pp. 59–65.

41 Cuzin 1993, p. 31. C'est toujours au Louvre que Bonington a rencontré en 1819 James Roberts, grâce à qui il entrera dans l'atelier de Gros (*Copier Créer* 1993, p. 94).

42 Alphant 1993 (cf. note 14), p.107.

modernisme [...], par son idée d'une culture de musée, a nivelé la tension entre connaissance et pratique, dans le domaine historique il a également nivelé la tension entre présent et passé.«[43] Les conséquences d'un tel »nivellement« sont, non seulement d'avoir accéléré l'histoire, mais aussi d'avoir précipité l'histoire de l'art, en ayant sensiblement activé le(s) processus de rupture des artistes modernes par rapport à la tradition. Car, dans les possibilités qu'il offrait d'ouverture, de comparaisons, de confrontations et de contradictions, le Musée a autant renforcé des choix et nourri la culture des artistes, il a autant mis en valeur les maîtres anciens qu'il les a exposés, mis en péril, en les détachant ainsi de la tradition.

Il est troublant de constater que le Musée se serait comporté un peu à la manière de la photographie qui va servir à la reproduction de l'œuvre d'art. Tous deux en effet vont provoquer un »ébranlement de la tradition«, porter atteinte à »l'autorité de la chose« ainsi transmise, mais aussi assurer une actualisation de l'œuvre reproduite, comme l'écrivait Walter Benjamin au sujet des techniques de reproduction de l'œuvre d'art.[44] On ne peut enfin négliger la situation provoquée par la multiplication des musées d'art au XIXe siècle et au cours du siècle suivant, ce qui va participer de ce que Paul Valéry avait nommé »l'ubiquité« de l'art: »Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art«.[45]

La »perte des sources vives« comprend plus fondamentalement encore une autre grande transformation que le Musée réalise, qui a déjà été largement étudiée par ailleurs et qui est la décontextualisation des œuvres muséales[46]: à la différence d'une création d'atelier que l'élève regarde s'élaborer sous ses yeux à partir d'une commande et pour une fonction précises, à la différence d'une œuvre que l'artiste étudie à l'intérieur du lieu pour lequel elle a été réalisée et dont elle participe moralement, spirituellement et esthétiquement, les ouvrages exposés dans le Musée ont été extraits de ce contexte social avant d'y avoir été transplantés. Quatremère de Quincy avait très précocement prévu le danger de cet »inconvénient principal, d'enlever aux Arts ce qui est leur légitime patrimoine, de les déshériter, en quelque sorte, en les bannissant de tous les emplois politiques, religieux et moraux.«[47]

Les auteurs contemporains ont à leur tour beaucoup insisté sur cette »suspension des destinations«,[48] c'est-à-dire de ce qui reliait l'art du passé à la société, et qui en faisait une activité plus intégrée qu'elle ne l'est actuellement. Ils ont, à l'exception de Malraux, davantage insisté sur cette situation de perte (ou d'amputation), mais ils n'en ont pas beaucoup développé les conséquences positives. En fait, le Musée serait l'auteur d'une double métamorphose: en atténuant, en altérant ou en occultant certains des éléments ayant rapport au sens (moral, social, religieux,...), il aurait dans le même temps mis en valeur, ou participé à la valorisation d'une autre dimension du contenu muséal, plus purement visuelle cette fois, ce que Quatremère pressentait déjà lorsqu'il imaginait la disparition de »l'imminente propriété [que les ouvrages] ont de plaire à l'âme et à l'esprit, pour y substituer la faculté si inférieure de plaire aux yeux et de flatter les sens«.[49] C'est la thèse que propose Krzysztof Pomian: »Quand il entre dans un musée, un tableau

43 Benjamin, Walter, *Histoire littéraire et science de la littérature* (1931), dans: *Essais*, I, *1922–34*, Paris 1983, p. 146.

44 Benjamin, Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (1936), dans: *Essais*, II., *1935–40*, Paris 1983, pp. 92–93.

45 Valéry, Paul, *La conquête de l'ubiquité* (1938), dans: *Œuvres* 1988 (1960), p. 1284.

46 Quatremère de Quincy 1989; Malraux, André, *Le Musée imaginaire*, Paris 1951; Pomian 1989; Deloche, Bernard, *Museologica. Contradictions et logique du musée*, Mâcon 1989; Déotte, Jean-Louis, *Le musée, l'origine de l'esthétique*, Paris 1993.

47 Quatremère de Quincy 1989 (1815), p. 38. A ce sujet, on lira avec intérêt les commentaires des thèses de cet écrivain dans: Pommier, Edouard, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris 1991, pp. 423–443. La décontextualisation est aussi inhérente à l'essence de toute collection, comme le montre très bien Krzysztof Pomian (Pomian, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVIe– XVIIIe siècle*, Paris 1987) dans le premier chapitre intitulé: *Entre l'invisible et le visible : la collection* (pp. 15–59).

48 Déotte 1993 (cf. note 46), p. 90.

49 Quatremère de Quincy 1989 (1815), p. 17.

est détourné de ses finalités originaires. Il est désormais le principal, sinon l'unique objet du regard et non ce à travers quoi nous est présenté quelque chose d'autre.«[50]

Mais il y a plus encore: le Musée va également contribuer à convertir ce qu'il renferme, non seulement en objet du regard, mais en objet même de l'art, ce dont Quatremère avait encore eu l'intuition, car il redoutait que le Musée ne crée l'habitude de juger de l'art »comme on juge d'un concours; on distribue les rangs entre les artistes. On ne s'occupe plus qu'à comparer dessin avec dessin, couleur contre couleur.«[51] C'est ainsi que le Musée pourrait avoir cautionné un art en lui-même objet ou finalité de l'art, ce dont atteste la célèbre formule de Maurice Denis: »se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées«.[52] Le Musée aurait été un facteur de développement d'un art en quelque sorte autonome puisque libéré des contraintes sociales extérieures, c'est-à-dire un art qui a sa source dans l'art et se nourrit de l'art[53] – ce que la pratique de la copie a pu, en un certain sens, rendre familier, puis alimenter et peut-être aussi justifier, et finalement entraîner –, un art enfin s'inscrivant dans une autre historicité, celle que le Musée a instaurée ou déterminée en constituant précisément des séquences aux raccourcis multiples qui prendront le nom d'Histoire de l'art (»officielle et pompeuse«[54]).

Mais cette métamorphose, que Benjamin avait qualifiée de »théologie négative«[55], se prolonge à notre avis bien au-delà de cette dimension. Car ce que le Musée va rendre plus manifeste encore, ce qu'il va restaurer, c'est l'art, et notamment la peinture, dans tout son éclat, dans toute la puissance de sa visibilité. Lorsque soudain, à partir du 10 août 1793, l'ensemble des artistes et non plus certains privilégiés, vont être mis en présence des créations du passé, ce sont les originaux qu'ils vont pouvoir enfin contempler – même si par ailleurs ils en avaient déjà une certaine idée (essentiellement du point de vue de l'iconographie, du dessin et de la composition) grâce aux nombreux albums et recueils de gravures puis de photographies qu'ils avaient à leur disposition. A partir de ce moment-là, ce que les originaux vont révéler, ce sont non seulement les dimensions réelles, qui vont rétablir les œuvres dans leur force intégrale, mais aussi et surtout leurs couleurs véritables qui, bien que passées et vieillies,[56] ont dû être sources d'étonnement, d'émerveillement ou de révélation chez plus d'un artiste – »c'est la couleur qui fait la joie des musées« écrivait Odilon Redon.[57] C'est précisément au retour de l'inauguration des nouvelles salles du Louvre, le 6 juin 1851, que Delacroix consignait dans son journal, à propos des peintures de Le Sueur, se »rendre compte du degré de force que la couleur peut ajouter à l'expression. Contre l'opinion vulgaire, je dirais que la couleur a une force beaucoup plus mystérieuse et peut-être plus puissante; elle agit pour ainsi dire à notre insu. Je suis convaincu même qu'une grande partie du charme de Lesueur est due à sa couleur.«[58]

C'est enfin l'impact visuel des œuvres qui va prendre toute sa puissance, parce que l'espace du Musée, comme espace spécifiquement et pour ainsi dire exclusivement réservé au sens de la vue, favorise tout ce qui, de l'ordre perceptif et donc phénoménologique, peut désormais s'instaurer en présence de l'original, ce que ni la gravure, ni la reproduction photographique du XIXe siècle ne pouvaient évidemment pas restituer. C'est ce que le muséologue Georges Salles appelle »cette animation particulière qui est la vie de l'image«[59] et qui hantera plus d'un artiste moderne; c'est la

50 Pomian 1989, p. 7.

51 Quatremère de Quincy 1989 (1815), p. 38.

52 Denis, Maurice, *Théories 1890–1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1920, p. 1. Pomian cite cette formule comme »définition non du tableau en soi, mais du tableau dans une collection ou dans un musée« (Pomian 1989, p. 7).

53 »Ainsi, a résumé Françoise Bardon, le paradoxe du Musée serait que, originairement ouvert à la consultation et à la connaissance de tous, il soit le lieu de clôture de l'art sur lui-même.« (Bardon 1995, p. 183).

54 Merleau-Ponty 1969, p. 78; »Se mettre à l'école de l'Histoire, c'est se soustraire à l'instinct créateur, à la vie«, Schneider, Pierre, *Les dialogues du Louvre*, Paris 1991, p. 23. Sur les liens entre musée et histoire de l'art, cf. Pommier, Edouard, *Winckelmann : l'art entre la norme et le caprice*, dans : *Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky*, Revue Germanique Internationale 2, 1994, pp. 11–28; Bardon 1995, chap. IV: »Quelle histoire de l'art?«; Gaehtgens 1997 (cf. note 36).

55 Benjamin 1936 (cf. note 44), p. 97.

56 Claude Monet: »Nous nous promenions, les jeunes peintres, au Louvre, et nous mettions nos manchettes près des collerettes de Rembrandt. Ces collerettes qui, à l'origine, avaient été blanches comme nos manchettes, étaient devenues affreusement jaunes«. Alphant 1993 (cf. note 14), p. 107.

57 Redon, Odilon, *A soi-même. Journal. 1867–1915*, Paris 1961, p. 109.

58 Delacroix, Eugène, *Journal. 1822–1863*, Paris 1980, p. 279.

59 »Nous verrons éclore une harmonie jusque-là prisonnière, et dans cette harmonie les plans se mettront à jouer, les reliefs à saillir, les nuances à pétiller. Le tableau bougera sur sa toile. Les formes prendront cette animation particulière qui est la vie de l'image«. Salles, Georges, *Le Regard*, Paris 1992, p. 13.

Paul Cézanne, »La Médée«, d'après Delacroix, 1880–1885, Crayon et aquarelle sur papier, 39,5 x 26,1 cm, Zürich, Kunsthaus (© Kunsthaus Zürich).

»grande ondulation colorée« pour laquelle Cézanne, sous la plume de Joachim Gasquet, se passionne pour »Les Noces de Cana« de Véronèse et qui lui donnera la conviction que »la peinture est une optique, d'abord«[60]; c'est la »combinaison de lignes et de tons qui se font valoir« que spécifie Degas;[61] c'est bien sûr »la mécanique du tableau« dont parle Matisse,[62] c'est encore le »fait pictural« en quoi le travail de Braque devait selon lui consister,[63] c'est enfin »l'art comme émission de phénomènes« que recherchait Paul Klee.[64]

60 Gasquet 1978 (cf. note 20), pp. 132 et 118.
61 Cité dans: Laude, Jean, *Picasso et Braque, 1910–1914: la transformation des signes*, dans: *Le Cubisme*, Saint-Etienne 1985, p. 19.
62 Matisse 1972 (cf. note 35), n. 16, p. 50.
63 Laude 1985 (cf. note 61), p. 19.
64 Klee, Paul, *Exploration interne des choses de la nature: réalité et apparence* (1956), dans: *Théorie de l'art moderne*, Genève 1977, p. 54.

Aussi pourrions-nous écrire que le Musée a fait passer les œuvres de la vie à la vue, de leur historicité à leur visibilité, et que cet »oubli actif«[65] qu'est le Musée est l'un des multiples facteurs qui vont permettre à l'art, et notamment à »la peinture en tant qu'art pur«[66], de connaître les nombreux développements qu'ils prendront tout au long de notre siècle. Si enfin le Musée a contribué à mettre la tradition en éclats (par l'hétérogénéité et la discontinuité de son contenu, tout autant que par la perte de la vie et la décontextualisation réifiante qu'il en effectue), il en a aussi révélé tout l'éclat en réalisant au fond le souhait que formulait Merleau-Ponty au sujet d'une peinture qui »réveille, porte à sa dernière puissance [ce] délire qui est la vision même«[67] ou dans laquelle »le cerveau se fait rétine pure«, comme l'écrivait Paul Valéry.[68]

Ouvrages fréquemment cités

Bardon 1995
Bardon, Françoise, *Le »Concert champêtre«. Première partie. Un défi à l'Histoire de l'Art*, Paris 1995.

Bazin 1967
Bazin, Germain, *Le temps des musées*, Liège/Bruxelles 1967.

Copier Créer 1993
Copier Créer. De Turner à Picasso: 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre, catalogue d'exposition Musée du Louvre, Paris 1993.

Cuzin 1993
Cuzin, Jean-Pierre, *Au Louvre d'après les maîtres*, dans: Copier Créer. De Turner à Picasso: 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre, catalogue d'exposition Musée du Louvre, Paris 1993, pp. 27–39.

Merleau-Ponty 1960
Merleau-Ponty, Maurice, *Le langage indirect et les voix du silence*, dans: Signes, Paris 1960, pp. 77–79.

Pomian 1989
Pomian, Krzysztof, *Le musée face à l'art de son temps*, dans: L'art contemporain et le musée, Cahiers du Musée National d'Art Moderne 1989, pp. 5–10.

Quatremère de Quincy 1989 (1815)
Quatremère de Quincy, Antoine, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art, ou de l'influence de leur emploi sur le génie et le goût de ceux qui les produisent ou qui les jugent, et sur le sentiment de ceux qui en jouissent et en reçoivent les impressions*, Paris 1989 (1815).

Schneider 1984
Schneider, Pierre, *Matisse*, Paris 1984.

Valéry 1988 (1960)
Valéry, Paul, *Œuvres*, II, Paris 1988 (1960).

65 Déotte, Jean-Louis, *Le musée, lieu de mémoire?*, dans: *Analyser le musée*. Travaux du Centre de Recherches Sémiologiques 64, 1996, p. 36.
66 C'est le titre d'un article de Kandinsky paru dans »Der Sturm« en septembre 1913. Kandinsky, Wassily, *Regards sur le passé et autres textes. 1912– 1922*, Paris 1974, n. 134, p. 287. Comme l'écrivait Merleau-Ponty: »le Musée [...] fonde notre conscience de la peinture comme peinture« (Merleau-Ponty 1960, p. 77).
67 Merleau-Ponty, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris 1964, p. 26.
68 Valéry, Paul, *Degas Danse Dessin* (1938), dans: *Œuvres* 1988 (1960), p. 1179.

Monique Renault