

L'œuvre et son accrochage



# CAHIERS

du Musée national d'art moderne

17/18

1986

Louis Marin  
FRAGMENTS  
D'HISTOIRES DE MUSÉES

« On a découvert une série d'objets de curiosité, ramassés par les habitants de la grotte de l'Hyène (Arcy-sur-Cure - Yonne - France) au cours de leurs déplacements. Ce sont une grosse coquille spiralée d'un mollusque de l'ère secondaire, un polypier en boule de la même époque, des blocs de pyrite de fer de forme bizarre. Ce ne sont à aucun titre des œuvres d'art ; mais que des formes de telles productions naturelles aient retenu l'attention de nos prédécesseurs zoologiques est déjà le signe d'un lien avec l'esthétique. La chose est d'autant plus frappante qu'aucune interruption n'est sensible par la suite. Les artistes jusqu'au magdalénien, continuent de livrer le bric à brac de leur musée de plein-air : blocs de pyrite, coquilles, fossiles, cristaux de quartz et de galène. Il existe certainement quelque connexion entre ce ramassage de bizarreries et la religion, mais s'il en est ainsi, les implications esthétiques ne sont pas diminuées car les formes naturelles et les formes créées voisinent dans la même ambiance religieuse, des fresques de Lascaux aux petites pendeloques aménagées dans un fossile. »

André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, 1971, p. 35.

Au commencement donc était le Musée. Les habitants de la grotte de l'Hyène sont les premiers, à notre connaissance, à l'avoir fondé : une collection de choses qui leur sont apparues remarquables, au point d'être ramassées, amassées — trésors, bric à brac — comme telles, inutiles, comme telles, exposées au regard, admirables : A ce commencement-là, le musée de « nos prédécesseurs zoologiques » s'institue comme monde et représentation ; comme monde, dans la mesure précisément où, comme l'écrit Leroi-Gourhan, la grosse coquille spiralée d'un mollusque de l'ère secondaire, le polypier en boule, ou les blocs de pyrite de fer ne sont à aucun titre des œuvres d'art, mais des produits d'une Nature-artiste ; comme représentation dans la mesure où ces choses avec leurs formes bizarres — le terme revient deux fois sous la plume de Leroi-Gourhan — se dégagent par là des régularités du monde pour apparaître les délégués exceptionnels d'une puissance naturelle de forme. Commentant ce même passage, K. Pomian note : « leur présence (à Arcy-sur-Cure) ne peut être expliquée sans que référence soit faite à l'invisible. » Ainsi au commencement, avec la collection de ces *mirabilia*, la plus haute



mission culturelle du Musée est d'emblée affirmée : assurer communication et échange entre les vivants et ce qui n'est pas, ici-maintenant, objet de consommation ou d'appropriation ou instrument à ces fins, mais ailleurs dans l'espace, dans le temps ou dans un *autre* espace et un *autre* temps, les puissances de l'absence, des morts et de l'au-delà, celles des dieux, des ancêtres et des spectres, puissances mystérieuses et secrètes, n'étaient ces représentants que sont une coquille, un fossile, un cristal de quartz par où elles se manifestent et se donnent à voir.

« *Cocallé* — Ah ! ma chère *Cynno*, les belles statues, quel ouvrier a pu tailler cette pierre et qui est le donateur ?

*Cynno* — Ce sont les fils de *Praxitèle* : tu ne vois donc pas l'inscription sur le socle et le donateur est *Euthias*, fils de *Praxon*.

*Cocallé* — Que *Péan* les bénisse, eux-mêmes et *Euthias* pour de si beaux ouvrages... Sans la pierre qu'on a devant soi, on dirait que la chose va se mettre à parler...

Tu vois, n'est-ce pas, *Cynno*, quels ouvrages ! Tu vas dire qu'une nouvelle *Athéna* a façonné ces belles choses, — respect à la déesse ! L'enfant là, l'enfant nu si je le pince, il aura une marque... N'est-ce pas *Cynno* ? Car on lui a mis des chairs qui semblent palpiter, chaudes, dans le tableau...

*Cocallé* — C'est que, ma chère, la main du peintre d'*Ephèse*, la main d'*Apelle* trouvait la vérité dans tous les traits... Quoiqu'il lui vint à l'esprit, il prenait son élan pour toucher au ciel... »

*Hérodias*, III<sup>e</sup> av. J.C. cité in *Germain Bazin, Le Temps des Musées*, Desoer, Bruxelles, 1967.

Cette conversation des deux courtisanes venues, en 270 av. J.C. faire leur offrande à *Esculape*, dans son temple de *Cos*, donne accès au sanctuaire-musée dont le trésor fut formé par les ex-voto apportés là par les fidèles : statues sur les parvis, statuettes et objets disposés dans le *prodromos* ou le *naos* sur des étagères, tableaux de peinture enfin que *Cocallé* et *Cynno* admirent pour une obole payée au sacristain. L'objet donné au dieu et reçu par lui suivant les rites devient *hieron* ou *sacrum* ; il participe à la majesté et à l'inviolabilité des dieux. Y porter la main serait sacrilège, mais point le regard. Comme le dit bien joliment la jeune courtisane, si les chairs de l'enfant nu peint sur le *pinax* palpitent, c'est que son peintre *Apelle*, artiste divin l'a ramené du ciel sur la terre. *Offrande* à *Esculape* et *représentant* de la pieuse reconnaissance du fidèle guéri lors de sa visite dans le sanctuaire, il garde la mémoire de l'événement en donnant à voir son mémorial : il est avec tous les autres objets amassés en trésor dans le temple, la grande archive visible et monumentale de l'activité bienfaisante du dieu. Mais dans sa qualité même d'offrande dont le prix est la mesure (ou à la mesure) de la reconnaissance du bénéficiaire de la cure divine, il représente aussi une autre puissance, une autre force qu'il manifeste dans ses apparences peintes, et que nous transmettent les exclamations admiratives de la petite prostituée de *Cos*, celle du génie du peintre, de l'artiste divin dont il reviendra à *Philostrate* dans un passage célèbre de sa *Vie d'Apollonios de Tyane* de formuler le sens, en égalant la fiction, la *phantasia* de l'imagination créatrice à un séjour auprès des dieux de l'Olympe pour capturer leur ressemblance dans une image. Le Temple-Musée et son trésor exposé jouent ainsi sur deux

tableaux, celui du sacré et celui de l'art, deux tableaux que le même regard dévotieux et admiratif réconcilie, et pour très longtemps, dans la même institution.

« A son troisième triomphe qu'il célébra sur les pirates, l'Asie, le Pont, sur les nations et les rois énumérés dans le septième livre de cet ouvrage... Pompée fit défiler un échiquier avec ses pièces, fait de deux pierres précieuses, large de trois pieds, long de quatre... trois lits de salle à manger ; de la vaisselle d'or et de pierreries, de quoi garnir neuf crédences ; trois statues d'or de Mars, de Minerve et d'Apollon, trente-trois couronnes de perles, une montagne d'or carrée, avec des cerfs, des lions et des fruits de toute espèce, entourée d'une vigne d'or ; une grotte en perles surmontée d'un cadran solaire... »

Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, XXXVII, 12-14,  
texte établi, traduit et commenté par E. de Saint Denis, Paris, 1972.

Le musée trouve aussi une autre origine dans le butin de guerre présenté dans les triomphes avant d'être offert à des temples en une permanente exposition ou de rester la propriété du général victorieux, légitime fruit de la guerre. Collections publiques sacrées, collections particulières profanes, dans les deux cas, le butin pourrait bien être, si l'on en croit Pline, la source des modes esthétiques et artistiques et avec leurs demandes, celle d'une sorte de marché de l'art : « C'est la victoire de Pompée qui créa la vogue des gemmes et des perles ; comme celle de L. Scipion et de Cornelius, la vogue de l'argenterie ciselée, des tissus attaliques et des lits de table ornés de bronze ; comme celle de L. Mummius, la vogue des vases de Corinthe et des tableaux. » Au butin et au pillage, qu'on se souvienne de Sylla ou de Verres, devraient s'ajouter les tributs des royaumes alliés ou satellites, les cadeaux des ambassadeurs ; fêtes et cérémonies étaient l'occasion de cortèges et de défilés où toutes ces richesses, objets d'art, pierreries, étoffes, bijoux étaient présentés à l'émerveillement du public. Tous ces objets, là encore, sont en représentation, une représentation dont leur exhibition est la plus impérieuse manifestation ; ils sont en représentation de la force et du pouvoir qui ont permis de les conquérir, de la puissance qui a été le moyen de leur acquisition : ils sont, plus précisément encore, les délégués de ceux qui à la fois désignés et magnifiés par ces objets, sont les détenteurs de cette force, de cette puissance, de ce pouvoir. La collection que le Musée rassemble depuis bien longtemps, qu'il enfouit dans ses réserves ou qu'il expose précautionneusement est toujours le signe d'un pouvoir (d'Etat, économique...) et le lieu du Musée est la scène de sa représentation. A relire la citation de Pline, nous remarquons un autre trait originel du musée et des « collections » qu'il présente : scène de la représentation du pouvoir, le musée est aussi la mise en scène d'un « discours » très spécifique, celui de la liste. Si le triomphe de Pompée est l'épreuve glorifiante d'une histoire, l'ultime séquence d'un récit plein de bruit et de fureur, se loge en lui cependant, dans sa présentation même, un catalogue : un échiquier de pierres précieuses, trois lits de salle à manger, trois statues d'or, trente-trois couronnes de perles, une montagne d'or carrée, etc... liste d'objets hétéroclites dont chaque item pourrait apparaître comme la tête du paradigme d'une collection spécifique, d'un musée spécialisé :



le musée des échecs, le musée de la statuaire, le musée du lit de salle à manger, etc... et chacun des items de ces musées particuliers, à leur tour. La liste d'inventaire, le catalogue de collection ne seraient pas seulement — comme pour une rêverie borgésienne — (à laquelle le musée, la bibliothèque, la collection invitent toujours), le poème du foisonnement, du différent, du curieux, du singulier, mais encore la trace dans le langage ou dans l'image de l'impossible désir de clore toutes les différences, toutes les curiosités, toutes les singularités, tout « l'hétérogène » dans l'homogénéité d'un même espace.

« Reliques I. Définition — On appelle ainsi tout ce qui reste sur la terre d'un saint ou d'un bienheureux après sa mort... On appelle reliques dans le langage de l'Eglise des objets sacrés qui ont été en contact réel avec le Christ ou les saints et qui nous rappellent leur souvenir, non pas comme les pieuses images par une simple représentation, non pas comme un vase sacré par une destination culturelle, mais bien par un rapport objectif avec le corps de Jésus dans sa vie humaine, par une appartenance plus ou moins intime dans le passé avec les saints ou les bienheureux qui sont maintenant au ciel... On range sous le nom de reliques, non seulement des restes du corps des saints ou leurs ossements qu'on peut dénommer reliques corporelles mais encore les choses qui furent à leur usage durant leur vie terrestre comme les vêtements, les objets sacrés et profanes dont ils se servaient dans leur vie quotidienne et surtout les instruments de leur pénitence, de leur captivité, de leurs supplices, tout cela constituant des reliques réelles ; enfin — reliques dites représentatives — leur tombeau même et les linges, étoffes ou objets pieux mis au contact de leurs ossements, de leur sépulture ou simplement des lampes de leur sanctuaire, mille objets divers que la piété des fidèles rangea sans hésitation dans le même culte. »

*Dictionnaire de théologie catholique, s.v. Reliques P. Séjourné, col. 2312-2313.*

Vestige du passé chrétien, témoin d'un corps, d'une vie, d'une histoire, la relique n'a matériellement en elle-même aucun prix, aucune valeur. Seule la croyance que cet os, cette pointe de lance, ce linge ensanglanté, cette épine ont eu un rapport immédiat ou médiat avec Jésus, le saint ou le martyr, les institue comme objets sacrés, croyance qui trouve sa preuve et sa confirmation dans l'efficace miraculeuse dont de tels objets sont dotés. Dès lors, comme on sait, l'or, l'argent, les pierres précieuses, gemmes et tissus sont appelés à représenter cette sacralité insigne en construisant autour de la relique un mémorial qui est en fin de compte l'*aura* d'un contact. Ainsi se constituèrent les trésors des églises, cathédrales, abbayes de la Chrétienté, châsses d'orfèvrerie, reliquaires qui peuvent nous apparaître comme des métonymies muséographiques, des musées de musées. A ce noyau irradiant de sainteté active du trésor vont s'ajouter devants d'autels en métal précieux, calices, patènes et ciboires, colombes eucharistiques, évangélistes et manuscrits, vêtements liturgiques et tapisseries, dépôts fréquentés par les pieux visiteurs qu'étaient les pèlerins. Le Musée gardera jusqu'à une époque récente ce trait du reliquaire et de la châsse, non que la statue ou le tableau, pour ne parler que d'eux, soient considérés comme reliques corporelles ou réelles de l'artiste, mais à « l'ère de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art », il reste, et sans doute pour longtemps, dans notre culture le grand réceptacle des allégories de l'Art que sont les œuvres, de l'édifice solennel qui les enferme au cadre doré

qui enclôt ces témoins du rapport immédiat ou médiat que l'artiste, comme le saint et le martyr, entretient avec ce que le visiteur-pèlerin ne peut s'empêcher de penser comme l'essence vivante et transcendante du Beau.

« Un si grand nombre de personnes s'intéresse aux choses antiques qu'il est difficile de s'en procurer. Pour en acheter il faut avoir la chance de les voir en premier lieu et payer comptant. On en demande de gros prix... »  
Gian Cristoforo Romano, 1509.

« Dès qu'on a sorti quelque chose de terre, d'innombrables acheteurs se présentent comme par miracle. On donne jusqu'à huit ou dix ducats pour des médailles souillées qui sont revendues ensuite vingt-cinq et trente ducats. »  
Giorgio Negroponte, 1507, cités par Germain Bazin. *op. cit.*, p. 51.

C'est dans la deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle que se font jour en Europe occidentale de nouvelles représentations du passé, de l'au-delà, de l'ailleurs et avec elles, de nouveaux objets, signes de ces représentations trouvent un accès aux trésors des princes du monde et de l'église, articulent différemment les désirs de savoir et de connaissance, de plaisirs et de jouissances, et forment dans un autre vocabulaire et une autre syntaxe les relations aux puissances du sacré et du profane.

Retrouver une foi retrempe aux sources vives de l'église primitive conduisit pendant la période de propagation de la réforme et surtout pendant les guerres de religion à certaines formes d'iconoclasme cependant que la quête d'une antiquité authentique stimulait la recherche des manuscrits, des inscriptions, des médailles, des œuvres d'art, du fonds des bibliothèques de couvent aux premiers champs de fouilles. Ce qui était un vestige, un reste, voire un débris ou un déchet, accède ainsi à une nouvelle dimension de signification sans doute inconnue jusque là et, ceci expliquant cela, à une nouvelle forme de reconnaissance, bien différente de l'invention de la relique dont souvent un miracle venait attester la crédibilité ; une reconnaissance qui, au-delà de leur « valeur esthétique ou artistique », s'exerce quant à leur contenu de connaissance d'un passé dont les productions culturelles, par ce geste muséographique même, (c'est-à-dire de conservation et d'inscription dans une archive et une mémoire) sont transmutes en modèles axiologiques, en paradigmes sociaux et éthiques pour le présent. Nouveaux objets, nouvelles significations, mais aussi nouveaux groupes sociaux porteurs de l'intérêt pour les uns et les autres : ainsi les humanistes qui ne sont définis socialement et culturellement ni par leur profession ni par leur appartenance à une institution, mais par leur connaissance révérentielle des *litterae antiquiores*. Et c'est finalement sous l'influence de ces groupes que des cours princières, celles des Médici à Florence, de Mathias Corvin en Hongrie, celles des papes Paul II, Jules II, Paul III, celles des rois, accueillent les antiquités avant de les mêler aux œuvres d'art moderne. Si l'inventaire des collections des Médici rédigé par Pierre le Goutteux en 1456 avant la mort de Cosme fait état de trois cents médailles d'argent, dix-



sept médailles d'or, dix-sept camées, de *tavole greche* (icônes byzantines) c'est-à-dire d'objets précieux par leur matière, si celui dressé en 1463 avec ses tapisseries des Flandres, ses instruments de musique et ses cuirs de Cordoue montre un accroissement régulier, en revanche, en 1492, à la mort de Laurent, peintures et sculptures apparaissent, avec une *Déposition de Croix* de Roger Van der Weyden, un *Saint Jérôme* de Van Eyck, mais il est remarquable que ces œuvres sont estimées fort peu en regard du prix des « bijoux » et « raretés » : trente florins pour le Van Eyck contre six mille florins pour une corne de licorne. L'animal fabuleux, présent dans la collection médicéenne par sa partie la plus remarquable, nous introduit à ces objets qui attestent le déplacement des frontières du monde connu par les voyages, les explorations, la conquête des nouveaux espaces et viennent représenter climats, pays et sociétés de l'étrange dans les cabinets des princes et des savants : étoffes, orfèvreries, porcelaines, habits de plumes, « idoles » et « fétiches », fleurs, fruits, animaux, coquilles, pierres... curiosités plus qu'objets d'étude, en tout cas sources d'étonnement autant que nouveaux jalons de l'encyclopédie qui entrent en compétition avec les médailles, c'est-à-dire les monnaies anciennes au moins jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle.

« La recherche des bibliothèques ou cabinets les plus renommés de France (qu'aucuns appellent chambres des merveilles) avec la déclaration des livres rares, médailles, portraits, statues ou effigies, pierreries ou autres gentilleses ou gentilles curiosités qui se voient ès maisons des princes qui font amas de telles magnificences. »

Lacroix du Maine, 1598.

Qu'on ne s'y trompe pas, les quelques lignes ci-dessus sont le titre d'un ouvrage perdu de cet auteur, point autrement attesté ; mais combien significatives de l'attrait exercé par le cabinet français ou la *kammer* allemande sur les *antiquarii* que Robert Estienne traduit dans son lexique latin-français de 1538 par « hommes curieux d'avoir ou sçavoir choses antiques », amateurs parcourant l'Europe et visitant collections, bibliothèques et galeries. En Angleterre se forme, en 1584-1586, le *College of Antiquaries* et, comme le note Joan Evans, l'antiquaire au début du siècle suivant est déjà un type social raillé dans les pièces de théâtre. Humanistes, artistes, savants, antiquaires qui maîtrisent un ensemble spécifique de connaissances, de savoirs et de savoir faire, ont un rapport complexe avec choses antiques, objets étranges, merveilleux et/ou exotiques, œuvres d'art, instruments scientifiques : pour reprendre les mots de Robert Estienne, ils les possèdent pour connaître et savoir ou ils les savent pour posséder, à travers eux, ces insignes d'appartenance sociale, marqueurs hiérarchiques tels que les détenteurs du pouvoir politique se doivent de manifester leurs intérêts et leurs goûts artistiques et de savoir en possédant ces objets-signes de supériorité et de distinction, pour déclarer leur supériorité et leur distinction. De là à soumettre ceux qui produisent ces objets d'art et de savoir, la tendance est naturelle à la logique du pouvoir : le mécénat princier est une des formes de ce contrôle qui, à la fois, reproduit à

grande échelle les conditions matérielles qui rendent possibles ces œuvres, et crée celles qui en rendent possibles de nouvelles. La visite des collections des particuliers, sinon de celles des princes et des grands, est une séquence de cet échange symbolique de pouvoir et de savoir, de représentations et de puissance dont le Musée héritera sous des formes qui, pour être différentes, en gardent à la fois la structure et la dimension inconscientes. En témoigneraient, entre les lignes, les remarques de Faugère dans son journal d'un voyage à Paris en 1657-1658 à propos de l'accueil réservé aux visiteurs par Madame de Longuet : « Celle-ci est fort obligeante et civile ; outre qu'elle est d'une taille fort avantageuse, elle a la voix ravissante... Sa maison est richement meublée et des plus propres que l'on voye ; car *le plancher qui est de marquetterie y est si luisant qu'on a de la peine à s'y tenir*. Nous y vîmes... quantités de belles peintures des plus excellents maîtres de ce siècle » ou encore cette note à demi ironique de La Fontaine dans *les Amours de Psyché* : « Tout leur diné (des quatre amis que met en scène le texte) se passa à s'entretenir des choses qu'ils avaient vues (à Versailles) et à parler du monarque pour qui on a assemblé tant de beaux objets... Du château, ils passèrent dans les jardins et prièrent celui qui les conduisait de les laisser dans la grotte jusqu'à ce que la chaleur fut adoucie... *leur billet venait de si bonne part qu'on leur accorda ce qu'ils demandaient* », et dans sa lettre à Madame de La Fontaine du 12 septembre 1663, à propos de sa visite du château de Richelieu, il lui confie : « Vous savez mon ignorance en matière d'architecture et que je n'ai rien dit de Vaux que sur des mémoires. Le même avantage me manque pour Richelieu : véritablement au lieu de cela j'ai eu les avis du concierge », Vignier qui, quelques années plus tard, (1676) rédigeait une description poétique vraisemblablement vendue aux visiteurs en matière de guide et de souvenir.

L'ouverture de la collection au public en tant que tel et ce, en vue de son instruction, est peut-être le trait décisif qui la métamorphose en Musée. Alors que le « curieux », visiteur des *Wundes* ou *Kunstkammeren* ne vise que son plaisir, fut-il celui de l'amateur, du collectionneur ou de l'érudit, alors que le cabinet de curiosités consacre un hédonisme du savoir, une jouissance de la connaissance née d'une surprise, d'un émerveillement ou d'une fascination presque toujours ponctuels, presque toujours singuliers, le Musée se veut et s'affirme comme le lieu exalté d'un didactisme encyclopédique dans son contenu, rationaliste et nationaliste dans son idéologie et universaliste dans sa destination : dans ce projet caractéristique des Lumières, le libelle de Lafont de Saint Yenne imprimé en 1747 et réédité en 1752, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture*, tient une place essentielle :

« Il n'est point de Français, ni même d'étranger qui ne gémissent de son état et qui ne déplorent l'aveuglement de notre nation et son indifférence, qui tient de la barbarie, pour le plus bel ouvrage qu'elle ait jamais conçu et enfanté et qu'elle laisse tranquillement périr... »

« Ces tableaux demeurent donc inconnus ou indifférents à la curiosité des étrangers par l'impossibilité de les voir. Une autre raison pressante pour leur donner un logement convenable... c'est celle d'un dépérissement prochain et inévitable par le défaut d'air et d'exposition... Quel seroit aujourd'hui le sort des tableaux admirables du Palais Royal, s'ils



eussent été entassés pendant vingt ans dans l'obscurité et dans l'impossibilité d'être visités et entretenus par le défaut d'espace, tels que le sont depuis plus long-temps ceux du Roi ?...  
 « Quelle école pour la peinture que ces riches cabinets ouverts à tout le monde, avec une facilité digne de la grandeur du prince (le duc d'Orléans, régent) où l'on s'instruit de toutes les manières et de tous les âges de la peinture ! Si les tableaux de Sa Majesté surpassent ceux-ci en nombre et en valeur, comme on le dit sans pouvoir l'assurer, n'y aiant jamais eu de catalogue public, quelle perte pour les talens de notre nation que leur emprisonnement ! »  
 Lafont de Saint Yenne, *Réflexions...*, p. 32, 37,40.

Dimension didactique du Musée, dimension scientifique du Musée. Le déplacement des collections d'art vers l'instrumentation d'une pédagogie de l'art à l'usage des artistes — que marquaient déjà les fameuses conférences de l'Académie royale de peinture — s'accompagne avec l'ouverture au public et la visée de son instruction d'une autre transformation, celle de la collection en instrument heuristique rigoureux d'une archéologie du savoir dont l'histoire donnera — et pour longtemps — le cadre et les articulations, que ce soit dans la perspective de l'attribution exacte d'une œuvre à un auteur ou de sa restauration et conservation dans sa nature d'origine ou dans la présentation visuelle des ensembles d'œuvres ou d'objets au regard du public afin de l'éclairer par les certitudes de la connaissance historique et de lui en inculquer les valeurs.

« Je vous prie toujours de vous souvenir que je ne fais pas un cabinet et que la vanité n'étant pas mon objet, je ne me soucie point de morceaux d'apparat mais de guenilles d'agate, de pierre, de bronze, de terre, de verre qui peuvent servir en quoi que ce soit à retrouver un usage ou le passage d'un auteur, sont l'objet de mes désirs. »

*Correspondance inédite du Comte de Caylus avec le P. Paciaudi, théatin, lettre du 12 février 1758 publiée par Ch. Nisard, Paris, 1877, t. I, p. 144.*

« L'objet principal de ce plan (des collections de la galerie du Belvédère de Vienne) fut non seulement de distribuer les tableaux par écoles, et de réunir autant qu'il était possible les ouvrages d'un maître dans la même salle, ce qui produit, par exemple dans celle du Titien, un si heureux effet qu'on se trouve par là en état de comparer ce grand maître à lui-même dans ses différents âges et dans les différents genres où il s'est exercé. Mais on a encore taché de profiter de l'heureuse circonstance d'avoir pu choisir les tableaux flamands et allemands dans une quantité considérable de morceaux rassemblés dans presque toute la monarchie pour distribuer ensuite ce choix d'une manière nouvelle par ordre chronologique... De là en est résulté un tout aussi instructif que frappant puisque de salle en salle la gradation ou les caractères des siècles sont devenus si sensibles que la simple vue apprend infiniment plus que ne feraient ces mêmes morceaux distribués sans égard au temps où ils sont faits. Personne ne disconvient des avantages sans nombre que l'on peut retirer dans tous les temps de cet arrangement systématique ; et il doit être intéressant pour les artistes et les amateurs de tous les pays qu'il existe actuellement un dépôt de l'histoire visible de l'art. »

Chrétien de Méchel, *Catalogue de la Galerie impériale et royale de Vienne d'après l'arrangement qu'il a fait de cette galerie en 1781*, Bâle, 1784, pp. XIV-XV.

On sait comment en France la Révolution, en 1791 organisa le groupement des « monuments des sciences et des arts » dans les palais du Louvre et des Tuileries, comment en septembre 1792, la Convention ordonna l'établissement d'un museum central dans les

galeries du Louvre, d'une prodigieuse richesse avec les dépouilles de la couronne, du clergé, des émigrés, voire des centres provinciaux,... museum qui ouvrit ses portes en novembre 1793 : si son administration connut quelques vicissitudes au rythme des tempêtes politiques de l'époque, il n'en reste pas moins qu'enrichi des « monuments des arts conquis en Italie par les armées de la République », le Musée du Louvre réalisa le projet de Lafont de Saint Yenne de sauvegarde des arts. Désormais le Musée ne cessera plus d'être considéré à la fois comme le centre actif de tout projet socio-politique de culture, et, au-delà de la présentation esthétique des œuvres d'art, comme l'illustration rationalisée de l'encyclopédie. C'est en ce sens que l'idéologie « révolutionnaire » reste très vivace dans la pensée et la volonté culturelles, même si le *panopticon* muséographique rêvé par certains républicains trouve aujourd'hui d'autres formes.

« Si l'on considère la chronologie des siècles passés comme un livre ouvert à l'instruction et dans lequel on lit la marche des événements, on sentira la nécessité de classer les monuments selon leurs époques en suivant la ligne de démarcation que la Nature a tracée elle-même. Un Musée doit en conséquence avoir deux points de vue de son institution, vue politique et vue d'instruction publique ; dans la vue politique, il doit être établi avec assez de splendeur et de magnificence pour parler à tous les yeux, et appeler des quatre coins du monde les curieux qui se feraient un devoir d'ouvrir leurs trésors pour les verser chez un peuple ami des arts. Puis dans la vue de l'instruction, il doit renfermer tout ce que les arts et les sciences peuvent offrir à l'enseignement public... »

« En observant ce classement chronologique pour l'arrangement des Musées, ils deviennent naturellement une école savante et une encyclopédie où la jeunesse trouvera mot à mot tous les degrés d'imperfection et de décadence par lesquels les arts dépendants du dessin ont successivement passé. »

Alexandre Lenoir, *Musée des Monuments*, Paris, 1806, p. 36.

Aux propos toujours actuels d'Alexandre Lenoir continuent aujourd'hui de répondre, quoique dans un autre style, ceux de Quatremère de Quincy pour lequel le Musée est toujours en quelque façon la consécration monumentale de la mort de l'art :

« Aux yeux du vrai philosophe, les arts sont les historiens populaires d'un grand nombre de faits, d'opinions, de traditions qui composent l'existence morale des Nations. L'influence des monuments sur l'esprit, sur la mémoire, sur l'entendement procède moins souvent de leur perfection même que de leur ancienneté, que de l'authenticité de leur emploi, que de leur publicité. Ces livres originaux toujours ouverts à la curiosité publique portent leur instruction au dehors, et la communiquent sans réserve au sentiment qui les consulte sans effort.

C'est donc détruire le genre d'instruction, que d'en soustraire les éléments au public, que d'en décomposer les parties, comme on n'a cessé de le faire depuis vingt-cinq ans, que d'en recueillir les débris dans ces dépôts appelés *conservatoires*.

Par quel étrange contre sens appellerait-on de ce nom ces réceptacles de ruines factices qu'on ne semble vouloir dérober à l'action du temps que pour les livrer à l'oubli ? Cessez, sophistes ignorants de trouver du plaisir dans ces ruines... Cessez surtout de nous vanter l'ordre et l'arrangement qui règnent dans ces ateliers de démolition. A quelle triste destinée condamnez-vous les arts, si leurs produits ne doivent plus se lier ici à aucun des besoins de la société, si des systèmes prétendus philosophiques leur ferment toutes les carrières de l'imagination, les



privent de tous ces emplois que leur préparaient les croyances religieuses, les douces affections sociales, les consolants prestiges de la vanité humaine !

Ne nous dites plus que les ouvrages de l'art se conservent dans ces dépôts. Oui, vous y en avez transporté la matière ; mais avez-vous pu transporter avec eux ce cortège de sensations tendres, profondes, mélancoliques, sublimes ou touchantes qui les environnait ? Avez-vous pu transférer dans vos magasins cet ensemble d'idées et de rapports qui répandait un si vif intérêt sur les œuvres du ciseau ou du pinceau ? Tous ces objets ont perdu leur effet en perdant leur motif. »  
Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destruction des ouvrages de l'art*, Paris, 1815, p. 55-56

Pour conclure (provisoirement) ces fragments, je livre au lecteur amoureux des Musées, curieux de leur présent, préoccupé de leur avenir, je lui livre au titre des plaisirs — et des vérités — de l'ironie, ce texte trouvé dans le *Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> siècle* de Larousse, s. v. Musée, sous la plume de M. de Lasteyrie :

« Les Musées de Paris sont un lieu de pèlerinage favori pour la classe ouvrière qui s'y porte en foule à ses moments de loisir. Pour beaucoup, dira-t-on, le Louvre n'est qu'un lieu de promenade banale. L'intelligence artistique n'occupe pas une grande place dans le cerveau du soldat, de la petite ouvrière ou de l'enfant qui vont y dépenser une heure de liberté. Non, sans doute, ceux-là ne vont pas au Louvre pour étudier... C'est surtout chez l'ouvrier parisien que se fait sentir l'effet de cette fréquentation habituelle des grands chefs-d'œuvre de l'esprit humain. Dirigé le plus souvent dans ses travaux par des artistes habiles dont il est appelé à traduire manuellement les conceptions, nul n'a mieux que lui le sentiment de la forme et n'est mieux préparé à mettre à profit cette nationale vulgarisation de l'art. Nos Musées sont en quelque sorte l'école supérieure de l'industrie. »

## BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CONSULTÉS OU CITÉS

- Art de France*, n° 11, Paris 1962, J. Thuillier et J. Vergnet-Ruiz « Les mille musées de France », p. 7-22.
- L'Art vivant*, n° 35, décembre 1972.
- G. Bazin, *Le Temps des musées*, Desoer, Liège-Bruxelles, 1967.
- P. Bourdieu, A. Darbel, *L'Amour de l'art*, Minuit, Paris, 1966.
- Y. Cantarel Bresson, *La Naissance du Musée du Louvre*, 2 vol. Paris, 1981.
- J. Clair, « Erostrate ou le musée en question », *Revue d'Esthétique*, 1974, n° 3/4.
- J. Clair « Beaubourg », *L'Arc*, n° 63, 1975.
- F. Dagognet, *Le Musée sans fin*, Champvallon, Paris, 1985.
- B. Deloche, *Museologica*, Vrin, Paris, 1985.
- G. Duthuit, *Le Musée inimaginable*, 3 vol., Paris, 1956.
- Joan Evans, *A History of the Society of Antiquaries*, Oxford, 1956.
- H. Focillon, « La conception moderne des Musées », *Congrès d'histoire de l'art*, Paris, 1921.
- B. Foucart, « Les temples de l'art et du savoir au XIX<sup>e</sup> siècle : musées, museums, expositions universelles », *Rencontres de l'Ecole du Louvre*, Paris, 1981.
- J. Guillaume, *L'Atelier du temps*, Hermann, Paris, 1964.
- La Font de Saint Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture*, La Haye, 1747.
- J.-C. Lebensztejn, *Zig Zag*, Flammarion, Paris, 1981.
- A. Lenoir, *Musée impérial des monuments français*, Paris, 1806.
- A. Malraux, *Du Musée*, Paris, 1955.
- A. Malraux, « Le problème fondamental du musée », *Revue des Arts*, 1955.
- L. Marin, « La célébration des œuvres d'art » *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, 1975, n° 5/6.
- F. Haskell, *Patrons and Painters. A study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of Baroque*, London, 1963.
- C. de Méchel, *Catalogue des tableaux de la galerie impériale et royale de Vienne*, Bâle, 1784.
- Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, XXXVII.
- « Quels musées ? Pour quelles fins aujourd'hui ? » *Séminaires de l'Ecole du Louvre*, Documentation française, Paris, 1983.
- K. Pomian, « Théorie générale de la collection », *Libre*, Payot, 1978, n° 3.
- D. Poulot, « Le reste dans les musées », *Traverses*, C.C.I. Minuit, n° 12.
- P. Valéry, « Le problème des musées », *Pièces sur l'art*.