

V Seminário do MUSEU D. JOÃO VI



Coleções de arte: formação, exibição e ensino
Anais eletrônicos - Painéis de pesquisa

Organização:
Ana Cavalcanti
Marize Malta
Sonia Gomes Pereira

Napoléon et l'idée de musée universel

Monica Preti¹

Aujourd'hui nous assistons à la résurgence du « musée universel ». Ainsi un célèbre manifeste signé par dix-neuf directeurs de grands musées internationaux, et placé sur Internet le 8 décembre 2002, s'intitule *Declaration on the Importance and Value of Universal Museums*. Dans la même mouvance, le nouveau musée du Louvre Abou Dhabi fait appel à ce même principe d'universalité². Le thème soulève des questions très complexes³. Il me semble cependant intéressant, de revenir à l'origine de l'idée de « musée universel », d'autant plus en ce musée et dans le contexte d'un séminaire consacré à la formation, à l'exposition et au potentiel didactique des collections.

Nés dans la mouvance des Lumières, les grands musées universels se développent en Europe puis, à la fin du XIX^e siècle, aux États-Unis, et proposent, dès le XVIII^e siècle, une représentation cosmopolite de l'humanité. Cette représentation repose sur l'exposition et sur la mise en scène du patrimoine matériel, saisi dans sa multiplicité et dans son évolution temporelle la plus large. La mise en scène des objets vise à présenter un Grand Récit : l'idée d'une civilisation comme procès, qui se déploie à travers l'histoire des peuples. Après la Révolution française, s'ajoute un nouvel argument : celui de l'accessibilité universelle. Ainsi, le 10 août 1793, pour fêter le premier anniversaire de la chute de la royauté, l'assemblée révolutionnaire de la Convention décida la création d'un « Museum de la République » où seraient mis à disposition du peuple les collections royales et les œuvres d'art confisquées aux émigrés et aux églises, auxquelles s'ajouteraient ensuite les œuvres saisies dans les pays conquis (**fig. 1**). En effet, selon l'idéologie de l'« art de la liberté »⁴, les œuvres d'art possédaient trois patries. Leur première patrie s'identifiait à leur lieu d'origine. La deuxième patrie naturelle était la France, terre de liberté comme la Grèce antique, et donc terre des arts. La troisième était l'humanité tout entière. Jugée accessoire, la première patrie était habilement repoussée à un lieu.

Quand, en 1815, les alliés réclamèrent à la France vaincue les objets que la Révolution et Napoléon avaient pillés dans toute l'Europe, Vivant Denon, directeur du musée Napoléon – le Louvre actuel – fit tout pour entraver ces restitutions.



Fig. 1: Inscription gravée à l'entrée de la galerie d'Apollon, musée du Louvre.

Je voudrais précisément partir de ce moment historique qui me semble particulièrement significatif pour éclairer certains des enjeux du « musée universel ». Je commencerai par vous lire l'introduction du *Précis de ce qui s'est passé au Musée royal depuis l'entrée des alliés à Paris*, chronique détaillée de la dispersion des collections du Louvre entre les mois de juillet et d'octobre 1815, écrite par son directeur Vivant Denon:

« Des circonstances inouïes avaient élevé un monument immense, des circonstances non moins extraordinaires viennent de le renverser. Il avait fallu vaincre l'Europe pour former ce trophée, il a fallu que l'Europe se rassemble pour le détruire. Le temps répare les maux de la guerre, des nations éparses se recomposent, mais une telle réunion, cette comparaison des efforts de l'esprit humain dans tous les siècles, cette chambre ardente où le talent était sans cesse jugé par le talent, cette lumière, enfin, qui jaillissait perpétuellement du frottement de tous les mérites vient de s'éteindre et de s'éteindre sans retour. La destruction du musée est devenue un monument historique. J'ai regardé comme un des devoirs les plus importants (*sic*) et le plus douloureux que j'aie à remplir de donner au public, à qui ce musée a si complètement (*sic*) appartenu, le journal fidèle et les détails les plus exacts des opérations qui ont amené son démembrement. »⁵

Dans ce prélude grandiloquent défilent les grands thèmes de l'époque révolutionnaire et napoléonienne : l'idéal encyclopédiste hérité des Lumières, porté à un degré d'intensité quasi messianique par l'idéologie révolutionnaire du « patrimoine libéré » ; le mythe impérial d'un nouvel âge d'or augustéen fondé sur la gloire des armes ; la méditation sur les principes d'accroissement ou de destruction, d'élévation ou de décadence, qui rappelle les méditations sur l'esprit des ruines de Volney ou les toiles d'Hubert Robert. Vivant Denon en s'érigeant en défenseur du musée, qu'il définit « un monument immense », prend à témoin le « public à qui ce

musée a si complètement appartenu ».

Qu'est-ce qui motive un tel recours au « public » dans le contexte du démembrement du musée impérial et de la restitution des œuvres d'art ?

Les bouleversements de la Révolution et de l'Empire ont ouvert dans toute l'Europe des conflits de légitimité et cette confrontation de principes politiques antagonistes ne se manifeste nulle part avec autant d'intensité qu'à travers les querelles relatives au droit de propriété des biens artistiques et les questions patrimoniales qu'elles ont soulevées. En 1814-1815 ces différents principes – légitimité héréditaire, légitimité historique, légitimité nationale – s'opposent avec grande acuité. Denon ne pouvait se réclamer d'aucun, étant donné la nature du musée dont il avait la charge, une institution qui par son gigantisme dépassait manifestement tous ces cadres. Aussi ne fait-il pas mystère de son origine : ce « monument immense » résultait de ce que Benjamin Constant appelle au même moment « l'esprit de conquête »⁶, cela est de l'ordre du constat, non de la légitimation, et ce que la force avait fait a été défait par elle. Le musée se justifiait en revanche par ses bienfaits incontestables, c'est-à-dire par sa cohérence propre, son organisation et par les usages que permettait l'économie interne d'un ensemble unique, collection « des efforts de l'esprit humain dans tous les siècles ». L'invocation de Vivant Denon « au public » doit être replacée dans cette perspective.

Vivant Denon fonde la légitimité du musée sur son importance pour l'histoire de l'art, sa fonction pédagogique et sa mission d'utilité publique: « monument des arts le plus complet et le plus historique », comme il l'écrivait au comte de Blacas en juin 1814⁷, monument des arts plutôt que monument national, ayant tiré des vicissitudes de la politique des Etats l'occasion mais non la raison de son développement. Ainsi, dès 1814, face aux premières revendications des Alliés, les démarches et les initiatives de Denon viseront à défendre les prérogatives de l'institution en prenant habilement le public à témoin d'un processus achevé d'appropriation muséologique des œuvres. C'est de ce point de vue, que je vais maintenant vous présenter l'exposition des « écoles primitives » inaugurée au Louvre en juillet 1814, sous l'œil des armées d'occupation.

L'exposition des « écoles primitives » au Louvre en 1814

Si la convention du 23 avril et le traité de Paris du 30 mai 1814 ne stipulaient aucune disposition relative aux œuvres d'art, une transaction fut sans doute entérinée le 8 mai, aux termes de laquelle les œuvres non exposées mais conservées dans les réserves des musées nationaux

seraient restituées à leurs propriétaires. Plusieurs centaines de tableaux, dessins, statues et objets d'art divers furent ainsi remis aux commissaires alliés dans les mois qui suivirent. Les grands d'Espagne, la Prusse et le duché de Brunswick bénéficièrent notamment de cette mesure⁸. Il fallait donc sortir les tableaux des réserves et tel fut en effet le premier soin de Denon. Mais il ne se contenta pas de jouer des termes du traité pour limiter ses conséquences. En exposant les œuvres, il allait composer un ensemble représentatif du travail d'acquisition accompli, mettre en évidence ses visées historiques et didactiques, et faire valoir publiquement les droits de l'institution dont il avait la charge.

Le 3 août 1814, il écrivait au comte de Blacas, ministre de la Maison du Roi:

« J'ai pensé, Monseigneur, qu'il était nécessaire que le musée fit voir la plus grande partie de ses richesses en ce moment ; d'abord pour en faire jouir les étrangers qui abondent dans la capitale, et ensuite pour détruire le bruit qui commence à circuler que l'on fait de grandes restitutions aux souverains de l'Allemagne. Le départ de trente caisses qui ont été remises aux commissaires Prussiens a pu occasionner ces propos, et le seul moyen de les faire cesser est de montrer l'établissement dans tout son lustre. »⁹.

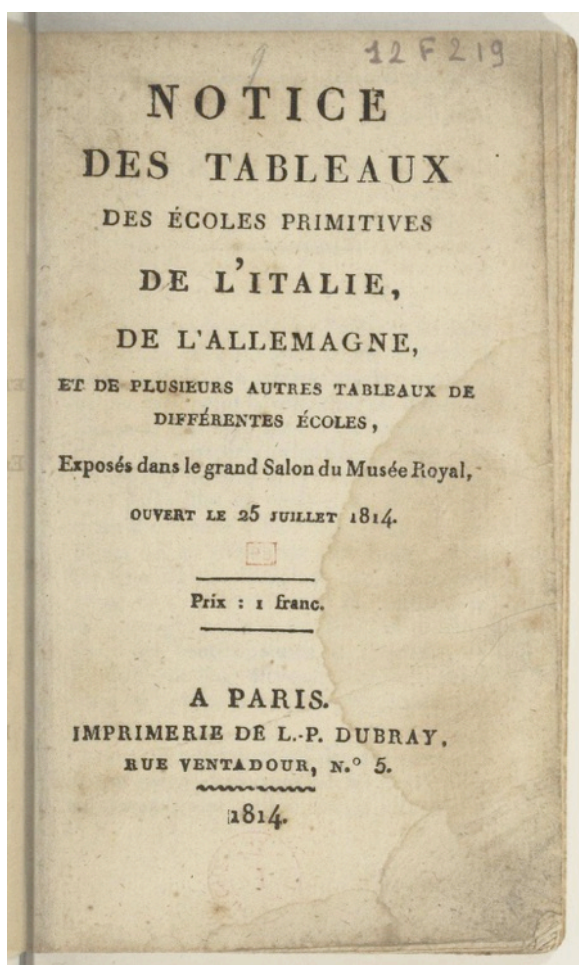


Fig. 2: Notice des tableaux des écoles primitives

Au même correspondant, il suggérait d'ailleurs d'appliquer les principes de la convention passée avec les puissances étrangères aux biens nationalisés des émigrés et d'opposer à leurs réclamations la clause de sauvegarde des œuvres cataloguées et exposées publiquement¹⁰. Le catalogage et la publicité des œuvres garantissant les limites d'un domaine inaliénable. Trois expositions furent donc inaugurées en juillet, août et novembre : les « écoles primitives » dans le Salon Carré¹¹ (**fig. 2**), une exposition de dessins, peintures et objets d'art dans la galerie d'Apollon¹² et pour finir le Salon des artistes vivants¹³.

La première, consacrée aux « écoles primitives de l'Italie et de l'Allemagne », reste la plus significative. Les œuvres exposées dans le Salon Carré et dans la petite salle qui le précédait

provenaient pour une part d'une campagne d'acquisitions menée personnellement par Vivant Denon en Italie dans l'intention de présenter un ensemble significatif de peintures des écoles européennes antérieures à Raphaël, écoles alors méconnues du public¹⁴. Le *Mercur de France* d'août 1814 l'annonça avec enthousiasme comme une manifestation « infiniment précieuse pour l'histoire de l'art »¹⁵.

L'*Avertissement* du catalogue insistait d'ailleurs sur cet aspect : « le petit nombre des amateurs qui savent assigner à chaque objet la valeur réelle, ne verront point, sans le plus vif intérêt, une suite chronologique de tableaux qui leur offre les moyens d'étudier sur les ouvrages originaux l'histoire de l'art, celle de la marche et du développement de l'esprit humain. »¹⁶ Pour des raisons pratiques d'agencement de l'espace, ni les critères historiques et chronologiques, ni le classement par écoles ne purent être suivis dans la présentation de l'exposition, mais deux listes chronologiques furent établies en introduction du catalogue, l'une pour les peintres italiens, l'autre pour les peintres allemands, flamands et hollandais, par années de naissance des artistes. Cette publication s'avérait un complément important à l'exposition et fournissait les précisions historiques nécessaires à la compréhension de l'ensemble. Le catalogue présentait les tableaux par ordre alphabétique d'artistes et des numéros permettaient de les identifier. Il s'agit bien d'un instrument de travail, fondé sur les principes de l'historiographie de l'art et destiné à la diffusion des connaissances.

Inventaires, catalogues, expositions, c'est au cours des années charnières de la fin du XVIII^e siècle et des premières décennies du siècle suivant que la science moderne de la muséologie affine ses outils et coordonne leur action. La transformation de l'objet en pièce de musée suppose son intégration raisonnée à l'espace où s'élabore un savoir qui, dans le cas qui nous occupe, est avant tout celui de l'histoire de l'art. Le vecteur privilégié de cette opération est l'inventaire, lequel, en annexant l'objet à un ensemble dont la logique et l'ambition sont encyclopédiques (elles visent à constituer la somme des connaissances humaines dans un domaine donné), lui assigne aussi sa place dans une hiérarchie de valeurs historiques et conditionne à la fois sa sauvegarde et sa compréhension¹⁷. La publicité des œuvres, leur exposition et leur intégration dans un parcours muséographique, est l'aboutissement du processus.

Dans le catalogue de l'exposition des « école primitives », parmi les 123 numéros exposés, l'essentiel appartenait aux écoles italiennes. Le reste se composait de 17 peintures espagnoles, 15 allemandes, 13 flamandes, 2 hollandaises et 1 française. Il s'agissait d'œuvres qui allaient devoir être restituées et la situation était des plus tendues. L'histoire de la restitution des œuvres italiennes qui avaient figuré dans l'exposition montre bien l'imbrication des revendications patrimoniales qui étaient alors en jeu. La complexité des procédures de redistribution répond à la

variété des moyens d'acquisitions dont Vivant Denon avait usé, tirant parti de la diversité des situations administratives et politiques de la Péninsule avec une habileté consommée. Il avait pu recourir aux saisies, opérer des mutations (notamment pour les tableaux du département du Trasimène, annexé à l'Empire français). Il avait négocié des échanges entre le musée Napoléon et la Pinacoteca de Brera à Milan ou offert au Dôme de Pise, contre un Sodoma représentant le sacrifice d'Isaac, une copie moderne d'Alexandre Charles Guillemot¹⁸. Il avait fait des achats à Gênes, où il avait aussi obtenu le don d'un *Martyre de saint Etienne* de Jules Romain (**fig. 3**). Les œuvres génoises furent restituées pour la plupart. La précision des notices du catalogue profita cette fois au commissaire Ludovico Costa, mandaté par le Roi de Sardaigne, et lui permit d'identifier les tableaux avant d'en assurer le rapatriement¹⁹. Ne demeurèrent au Louvre que les tableaux génois achetés en bonne et due forme : le *Triptyque de l'Annonciation* de Carlo Braccesco que Denon avait acquis sous son attribution à Juste d'Allemagne²⁰ (**fig. 4**) et le *Tryptique Della Rovere* de Giovanni Massone, négocié à Savone par l'entremise du préfet de la ville (aujourd'hui au musée du Petit Palais à Avignon) (**fig. 5**).

La *Martyre de saint Etienne* de Jules Romain (**fig. 3**) avait bien fait l'objet d'un don du conseil municipal de la ville de Gênes, mais à l'issue d'une manœuvre de Denon qui laissait peu de part à l'initiative des donateurs²¹. Aussi la validité de l'opération fut-elle contestée et le tableau retourna à son lieu d'origine, l'église Santo Stefano de Gênes, malgré les protestations réitérées de Denon et de Lavallée. Toutes les œuvres Ligures retrouvèrent d'ailleurs leurs lieux d'origine. Aucune d'entre elles ne trouva une destination muséale, contrairement aux tableaux du département du Trasimène qui, après leur restitution, allèrent en partie rejoindre le musée du Vatican.



Fig. 3: Giulio Romano, *Lapidation de saint Étienne*, vers 1521, Gênes, Eglise Santo Stefano.



Fig. 4: Carlo Braccesco, *Triptyque de l'Annonciation*, vers 1490-1500, Paris, musée du Louvre.



Fig. 5: Giovanni Massone, *Triptyque Della Rovere*, vers 1490, Avignon, Petit Palais.



Fig. 6: Giovanni Antonio Boltraffio, *La Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste et saint Sébastien et deux donateurs, dite Pala Casio*, 1500, Paris, Musée du Louvre.

Nous avons là une illustration de la disparité des situations observables dans un pays où les traditions institutionnelles d'Etat à la française faisaient défaut, carence dont Denon sut tirer parti, lui qui pouvait alors compter sur le soutien d'une organisation centralisée. Ainsi, en 1811, de passage à Milan (bien que le royaume ne relevât pas du cadre de sa mission en Italie), il remarqua à la pinacothèque de Brera cinq tableaux qui par leur importance lui parurent dignes d'être transférés à Paris : *La Sainte Famille* de Marco da Oggiono, deux volets du *Polyptique de l'Assomption* de Moretto, *La Prédication de saint Etienne* de Carpaccio et surtout *La Vierge de la Famille Casio* de Giovan Antonio Boltraffio²² (fig. 6).



Fig. 7: Domenichino, *Madonna con Bambino e i santi Giovanni Evangelista e Petronio*, 1625, Rome, Palazzo Barberini.

Il proposa leur échange contre plusieurs œuvres de peintres flamands conservées au Louvre (dont un Jordaens et un Van Dyck qu'il avait saisis lui-même au palais Sans-Souci de Potsdam durant la campagne de 1807) et qui manquaient à la pinacothèque de Brera, présentant l'opération comme une simple « mutation entre les propriétés de Napoléon », souverain de France et d'Italie. En somme, la situation d'hégémonie politique favorisait le primat d'une stricte volonté de cohérence muséologique, s'articulant d'institution à institution par-dessus les frontières et redistribuant les œuvres selon ses propres besoins, sans égard pour leurs contextes locaux. Ce n'était pas le point de vue de la Commission de l'Académie des beaux-arts milanaise qui, si elle concéda d'emblée quatre des cinq tableaux, tenta de se réserver le Boltraffio en faisant valoir son importance dans l'histoire de l'art milanaise, sa présence

nécessaire dans les collections de sa patrie d'origine et le résultat insignifiant que présenterait son absorption dans la masse énorme des saisies impériales : « per essere il più importante di un autore milanese, è di troppo necessario per la collezione patria, e non sarebbe di molto osservabile nella mirabile raccolta imperiale ». Mais voici le plus intéressant dans la perspective qui nous occupe. Premièrement, si Denon obtint finalement gain de cause, ce fut en persévérant dans sa logique, c'est-à-dire en offrant de compenser la perte du Boltraffio par le transfert supplémentaire à Milan d'une œuvre du Dominiquin qui ornait alors le maître-autel de l'église Saint-Pétrone-des-Bolonais à Rome (**fig. 7**)²³. Secondement, on doit constater qu'en l'espèce son point de vue a prévalu de façon durable. D'abord parce que *La Vierge* de Boltraffio et les quatre autres tableaux de la pinacothèque de Brera demeurèrent au Louvre après 1815. Ensuite, parce que la méthode de redistribution appliquée par Vivant Denon hors des frontières historiques de la France s'appuyait sur les principes d'administration des musées d'Etat promulgués en 1802 par le Consulat, et que cette méthode (nous le verrons tout à l'heure) retrouvera un emploi dans un

ressort territorial plus restreint, la « grande nation » une fois ramenée à ses anciennes dimensions, quand le Louvre tentera de pallier ses pertes et de redéfinir sa mission.

Restent les tableaux toscans. L'affirmation et l'illustration de la primauté de l'école toscane était sans doute le trait le plus saillant de l'exposition des « écoles primitives ». Certaines œuvres trouvèrent là un écho aussi retentissant que durable : *La Vierge et l'Enfant en Majesté* de Cimabue (fig. 8), provenant de l'église San Francesco de Pise, ou le *Couronnement de la Vierge* de Fra Angelico (fig. 9) enlevé à San Domenico de Fiesole et qui fut l'une des pièces les plus admirées par les visiteurs, un attrait dont témoignent les articles dans journaux de l'époque²⁴. Qui plus est, l'exposition portait la marque des acquis de l'histoire italienne de l'art et des liens étroits que Denon avait tissés dans les milieux où s'étaient élaborées les idées les plus nouvelles dans le domaine de la muséographie, notamment à Florence autour de Luigi Lanzi et de Tommaso Puccini.



Fig. 8: Cimabue, *La Vierge et l'Enfant en majesté entourés de six anges*, vers 1280, Paris, musée du Louvre.



Fig. 9: Fra Angelico, *Le Couronnement de la Vierge*, vers 1430-1432, Paris, Musée du Louvre.

En accord avec ces principes, l'exposition du Salon Carré situait les représentants de l'école toscane à la source de la renaissance des arts européens. La désignation de « primitifs » étant prise ici dans son acception la plus large, le parcours agencé par Denon s'étendait de 1240 (naissance de Cimabue) à 1520 (mort de Raphaël). Que dans le cadre de cette vaste synthèse historique et didactique, dont le

champ couvrait toute l'Europe, la primauté de l'école toscane ait été consacrée, ainsi que les modèles historiographiques conçus en Italie depuis Vasari jusqu'à Lanzi, et ce devant le public cosmopolite du premier musée d'Europe, voilà une considération qui dut influencer sur la décision des commissaires, le peintre Pietro Benvenuti et le président de l'Académie des Beaux-Arts de Florence, Giovanni Degli Alessandri. C'était d'ailleurs en collaboration avec Alessandri que Denon avait arrêté le choix des Primitifs florentins qu'il destinait au Louvre. Sans beaucoup de vraisemblance, on a soutenu que cette concession n'était que la conséquence du peu d'intérêt des émissaires pour les Primitifs. Mais une lecture attentive d'un rapport de Degli Alessandri en date du 30 novembre 1815 fait apparaître des raisons plus solides²⁵. Le coût élevé et les difficultés de déplacement de ces peintures sur bois, compte tenu de leur poids et de leur fragilité, d'abord. Les exigences de la conservation, un sens dès lors nettement affirmé de la responsabilité publique à l'égard des biens patrimoniaux, ont donc pesé dans la décision. De plus, le fait que les collections florentines possédaient d'autres œuvres représentatives des « anciens rénovateurs de l'art » rendait plus acceptable le refus des Français de se défaire d'un ensemble où l'idéal du grand « musée historique » trouvait son expression la plus accomplie.

Si les arguments de Denon avaient prévalu dans ce cas précis, c'est aussi que les circonstances s'y prêtaient, une négociation avec des Toscans ne présentant pas le cas de figure le plus défavorable pour lui. Mais même en présence des Prussiens, dans une situation où le ressentiment et l'esprit de représailles pesaient de tout leur poids, il est intéressant de constater que l'argument d'une nécessaire sauvegarde de l'intégrité du musée pouvait encore servir de frein, en considération d'un intérêt supérieur au droit des nations. Quand les émissaires de la Prusse voulurent récupérer des colonnes de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle²⁶ qui soutenaient les voûtes de la galerie d'Apollon et d'autres salles des Antiques, le Directeur du Louvre s'adressa directement à Frédéric-Guillaume, dont la réponse mérite d'être rapportée²⁷. S'il réaffirmait les exigences de l'« honneur national » et du « progrès des arts » dans ses Etats, le roi de Prusse ajoutait que ses « principes » s'opposant à la « dégradation d'un édifice qui renferme ce que l'Antiquité nous a transmis de plus précieux », il renonçait à réclamer le transfert des colonnes, qui sont encore au Louvre (**fig. 10-11**)²⁸. Le Directeur l'emportait au moins sur ce point : soutenir les droits d'un tel musée, c'était défendre un capital de civilisation universel, face à quoi les Etats devaient modérer leurs prétentions légitimes ou bien se résoudre à passer du côté des barbares. Et le public jugera de la façon dont les Alliés auront tranché ce dilemme. Denon tiendra cette ligne de défense : il brandira la même menace devant l'Anglais William Richard Hamilton, dans un échange que nous a conservé le *Précis* : « Je pourrais vous aider à anéantir ce colosse (il s'agit du Musée du Louvre) qui deviendra plus gigantesque encore dans l'imagination, mais si vous

persistez à le détruire, je vous poursuivrai de son ombre. Je publierai le catalogue du Musée et, en prouvant que sa destruction est l'ouvrage de votre gouvernement, il sera votre tourment. »²⁹



Fig. 10-11 Colomes provenant de la Cathédrale d'Aix-la-Chapelle, musée du Louvre, salles d'Antiquités Romaines.

Nonobstant ces petits succès, les efforts de Vivant Denon n'empêchèrent pas le démembrement des collections. Cependant, durant les mois qui suivirent sa démission en octobre 1815, le modèle de musée idéal qu'il avait défendu avec tant d'ardeur resta présent dans la réflexion de ses successeurs, qui eurent en charge la reconstitution du Louvre. C'est à ces mêmes principes que se référait Joachim Lebreton quand il prononça, le 28 octobre 1815 (tout de suite après la démission de Vivant Denon), son discours à la Classe des Beaux-Arts de l'Institut dont il était le secrétaire perpétuel :

« Nos pertes sont irréparables – prononçait-il –, ne pas les déplorer ici serait d'une insensibilité honteuse ou une lâcheté. Sans doute, c'est à l'histoire qu'il appartiendra de prononcer sur la justice ou sur l'injustice qui les a produites, de juger les formes qui les ont accompagnées ; mais nous sommes déjà fondés à croire qu'elle ne dira point que notre nation, qui s'était enrichie de tant de chefs-d'œuvre, se soit montrée indigne de les posséder. ... » Et, il poursuivait : « On ne dira pas non plus que la France ait manqué de magnificence pour ouvrir à ces chefs-d'œuvre un temple digne d'eux, ni de générosité pour en faciliter l'accès à tous les étrangers, amis ou ennemis ... Nous jouissons peut-être davantage parce que nous faisons jouir les autres... ».

La violente polémique contre le duc de Wellington que ce discours recèle (après la publication par ce dernier d'une diatribe contre la politique de la France à l'égard des objets d'art), la chute de Napoléon et le début de la période de la Restauration sont certainement les causes politiques de son éloignement de l'Institut en 1816 et de son expatriation au Brésil. Comme on le sait, son projet de fonder une école de sciences, arts et métiers a Rio de Janeiro ne vit pas le jour, mais sa collection d'art à laquelle il assignait une valeur didactique intégra la collection des peintures de l'Académie des Beaux-Arts³⁰ ; en ce sens il participe à l'histoire du Musée des Beaux-Arts qui nous accueille aujourd'hui.

Trois rapports pour la réorganisation du Musée du Louvre

Mais revenons au Louvre. La Couronne conserva l'institution créée par décret de la Convention nationale en 1793, elle ne revint pas davantage sur les dispositions consulaires de 1802. Seulement, Louis XVIII prit soin de rattacher sa politique patrimoniale à la tradition de protection des arts qui avait illustré le passé de la monarchie depuis François I^{er}, protecteur et incitateur des artistes de la Renaissance.

Trois rapports sur la réorganisation du Musée du Louvre rédigés entre octobre et novembre 1815, que je vais maintenant vous présenter brièvement, montrent bien ces nouvelles orientations « nationalistes »³¹. Le premier est anonyme, les deux autres sont signées par deux éminentes personnalités : l'archéologue, philosophe et critique d'art Quatremère de Quincy, qui un rôle de premier plan dans le débat artistiques de la Révolution en s'opposant, avec ses *Lettres à Miranda*, aux saisies d'œuvres d'art, qui avaient pour effet d'arracher les œuvres de leur contexte d'origine³² ; et Louis-Antoine Lavallée (ou Athanase Lavallée), fils du voyageur et écrivain Joseph Lavallée et secrétaire du musée Napoléon dont il assurera temporairement la direction après la démission de Vivant Denon³³. Son père (avec lequel il est parfois confondu) est aussi l'auteur des textes de la *Galerie du Musée Napoléon* publiée par Antoine-Michel Filhol en 10 volumes de 1802 à 1809, catalogue raisonné des collections du musée, accompagné d'illustrations³⁴.

Le premier rapport, élaboré au début du mois d'octobre 1815, peu après que Denon eut donné sa démission, est anonyme³⁵. On y constatait qu'un musée né de la conquête et détruit par elle ne pourra pas survivre « sans le soutien du Génie national et l'appui du souverain ». L'anonyme rédacteur poursuivait en déclarant qu'un tel musée ne pourra renaître de ses débris

qu'en « devenant français », c'est-à-dire en illustrant « sa propre Ecole ». En partant de la considération que « l'immense quantité d'objets d'art venus de l'étranger » avait pu nuire au « développement de l'art français », il affirmait qu'il était temps de « rendre au musée sa véritable mission » qui était celle d'encourager le « Génie créateur » de la France. Ainsi il envisageait la création d'une nouvelle administration composée d'un comité d'artistes et présidée par l'un d'entre eux.

Au lendemain des traités de 1815 qui redistribuent les territoires et les peuples de l'Europe aux mains des vainqueurs de Napoléon, le principe des nationalités stipule que l'Etat doit coïncider avec la Nation. On assiste ainsi au recentrage dans le cadre français du modèle de grand musée voué à l'histoire des arts. « National » ne désigne plus tant le musée d'Etat qu'une géographie artistique, la reconstitution historique d'un espace où trouvent place non seulement les œuvres du passé français mais, ce qui est nouveau, celles des artistes vivants. Nous allons encore mieux le voir dans les deux autres rapports.

Le deuxième rapport, de Quatremère de Quincy, tout en partant des mêmes considérations nationalistes, est plus articulé et contient un programme complexe de réorganisation des collections du musée. Le 16 novembre 1815, dans la lettre qui accompagnait son rapport au comte de Pradel³⁶, directeur de la maison du Roi, il déconseillait « de répéter le Museum à la manière de la Révolution, ni de se mettre dans le cas de faire mesurer ce qui était avec ce qui sera. Le Roi ne doit-il pas faire du Sien, du Neuf et du National d'un autre genre ? ». Dans son plan de réorganisation, il suggère de disposer les collections du Roi « d'une manière plus utile aux arts et aux artistes ». Il propose de créer deux parcours muséographiques, l'un pour les tableaux des maîtres anciens, l'autre pour les ouvrages modernes. Le premier, installé dans le vieux Louvre, du côté du fleuve, montrerait les tableaux de l'école italienne, de l'« école de Flandre » et de l'école française. Le second, inspirée de l'ancien projet du comte d'Angivillier (« directeur général des Bâtiments du Roi » sous Louis XVI), rassemblerait dans une Galerie Française les statues en marbre des grandes figures de l'histoire de France et les tableaux de ses grands événements, les anciennes commandes de la monarchie et les œuvres commandées aux artistes vivants. D'un côté donc le « conservatoire », de l'autre une galerie Française pour faire équilibre, valoriser les liens de l'activité artistique avec les autres grandes fonctions de l'homme et stimuler l'émulation aux arts. L'Ecole de peinture, les Académies de peinture, de sculpture et d'architecture réorganisées seraient d'ailleurs installées dans les bâtiments du Louvre.

Une autre proposition de Quatremère de Quincy était celle de rendre la quantité d'œuvres restantes « aux emplois publics ». Il suggérerait de retirer des magasins les tableaux enlevés aux lieux de culte et de les restituer « aux plus belles églises de Paris », afin de redonner « du lustre au culte

catholique » et, là encore, encourager peut-être « l'émulation des arts ». ³⁷. Il s'agissait pour Quatremère de compenser, à la faveur des circonstances, les risques de neutralisation des œuvres que l'idéal du grand musée didactique comportait à ses yeux, de conjurer la menace d'un cimetière des arts où « tous les objets ont perdu leur effet en perdant leurs motifs ». Un point de vue qui a trouvé depuis une nouvelle actualité dans la réflexion muséologique post-moderne.

Quelques-unes des mesures prônées par Quatremère sont également présentes dans le troisième rapport adressé par Louis-Antoine Lavallée le 23 novembre ³⁸.

Lavallée recommande à son tour le transfert du Palais du Luxembourg au Louvre des tableaux de la *Vie de Marie de Médicis* de Rubens et de la *Vie de Saint Bruno* de Lesueur mais aussi de la suite des *Ports de France* de Vernet ³⁹, une décision qui irait dans le sens préconisé par Quatremère de Quincy, puisque les toiles de Vernet évoquaient à la fois la géographie française, les entreprises royales sur sa façade maritime et le temps du mécénat d'Etat de Marigny, sous Louis XV. Cette suite de ports s'adaptait bien au musée aussi pour l'esprit encyclopédique avec lequel elle avait été conçue : la volonté d'exactitude et de précision dans les vues des ports et la description de leur activité quotidienne en faisaient des véritables documents historiques. Les *Ports* de Vernet entrèrent en effet au Louvre : aujourd'hui le musée en expose deux, dont cette vue de *L'entrée du port de Marseille* (**fig. 12**) tandis que les autres ont été déposés, depuis 1943, au Musée National de la Marine.



Fig. 12: Joseph Vernet, *L'entrée du port de Marseille*, 1754, Paris, musée du Louvre.

En compensation les œuvres d'artistes vivants et leur donnerait ainsi les moyens de se faire connaître de leurs compatriotes et du public étranger. Mais Lavallée voudrait aller plus loin, et le

fait mérite d'être signalé, car il montre que la logique du grand musée des arts continuait à jouer par-delà sa destruction. Il estime en effet que les tableaux modernes des artistes français pourraient servir de dédommagement pour les musées de province que l'on persuaderait de restituer au Louvre la centaine d'œuvres des écoles d'Italie qu'ils tenaient en dépôt. C'est que le Musée royal pourrait encore s'imposer comme le premier d'Europe. Lavallée rappelle les richesses évanouies de ses collections hollandaises et flamandes. Il recommande de les reconstituer « par la voie du commerce », de ne pas perdre les occasions d'achats que pourraient offrir en Hollande ou en France la dispersion des collections de riches amateurs et « de consacrer aux acquisitions un fond annuel de 5 ou 600 000 francs ». Quant au Musée des Antiques, il demeurait sans équivalent en Europe malgré ses pertes et pouvait encore s'augmenter avec le temps. Lavallée insiste sur ce point dans sa conclusion : « il est possible de reconstituer un superbe monument ; la France en possède tous les éléments ; il suffit seulement de les réunir ». Dans ce dessein, il imagina, au début de l'année 1816, de profiter des réclamations des Alliés pour regarnir en sous-main les galeries du Louvre avec les tableaux retirés aux musées des départements ; un projet qui n'eut pas de suite face aux oppositions qu'il rencontra⁴⁰. Quoi qu'il en soit, la tentative attestait que le souvenir du Musée Napoléon continuait d'occuper les esprits.

Durant la période « d'interrègne » des années 1814-1815, on voit s'esquisser quelques-unes des problématiques qui s'imposeront dans les décennies suivantes. On peut constater, d'une part, que le modèle du grand musée didactique a survécu à l'Empire, au prix d'un recadrage dans les limites nationales. D'autre part, les discussions sur la réorganisation du Louvre dans les années de la Restauration montrent comment l'idée de la valeur intrinsèque du musée, en tant qu'institution se légitime par ses potentialités didactiques et pédagogiques, se prête aussi à des déclinaisons très différentes entre elles : l'idée de « musée universel » de Vivant Denon ne pouvait être plus lointaine des conceptions « nationalistes » de ses successeurs ; et les différents plans de réorganisation du musée le démontrent de manière évidente. Il me semble cependant que les questions qui étaient alors soulevées, retrouvent aujourd'hui toute leur actualité. Alors comme aujourd'hui, une situation de conflits internationaux et de crise des principes de l'autorité constituée, remettait en cause la question – seul à l'apparence escomptée – de la légitimité du musée et de ses finalités propres: Un symbole du pouvoir ? Un marqueur de l'identité nationale ? Un lieu de création et d'éducation ? Un vecteur de paix universelle ? Ce sont des questions qui restent ouvertes.

Abbréviations :

AMN = Archives des musées nationaux, Paris AN = Archives nationales, Paris

Corr. Denon : Marie-Anne Dupuy, Isabelle Le Masne de Chermont (éd.), *Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire : correspondance (1802 - 1815)*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées des France, 1999, 2 vol.

Denon 1999 = Marie-Anne Dupuy, Pierre Rosenberg (éd.), *Dominique-Vivant Denon: l'œil de Napoléon*, Paris, Réunion des musées nationaux 1999 (exh. Paris, Musée du Louvre 1999-2000).

Annexes

Annexe 1

[Paris, AN, O3 1389. Rapport anonyme d'octobre 1815]

Rapport

Le 8bre 1815

M. le Baron Denon, Directeur du Musée a donné sa démission ; ce Beau Monument où la conquête avoit réuni tout ce que la peinture et la sculpture ont produit en europe de plus parfait, vient de perdre par la conquête et ses richesses et sa splendeur ; dans ce cruel revers, le néant seroit son partage, s'il n'avoit pour le soutenir le Genie National et l'appui du souverain. Sans doute le Musée n'offrira plus à l'admiration du monde, les merveilles enfantées par le genie de tous les peuples, mais il retrouvera sa gloire dans sa propre Ecole ; il sera français. De ses debris peut renaître un nouveau Musée qu'alimentera le talent national & qui, par son ensemble et la perfection des ouvrages, l'emportera toujours sur toutes les collections de l'europe. Mais pour atteindre ce but, il est necessaire d'adopter pour le Musée, un nouveau mode d'administration.

On ne peut nier que l'immense quantité d'objets d'art, venus de l'étranger, n'ait été préjudiciable au développement de l'art français. Le Musée embarrassé de ses richesses, sentoit moins la necessité d'encourager les artistes que la difficulté d'entretenir et de placer tous les objets effets precieux que la guerre avoit mis à sa disposition ; aussi son administration etoit elle devenue toute

materielle, et malgré les connaissances du chef et son gout pour les arts, le Génie Créateur n'avoit près de lui ni influence ni conseil ; il importe de rendre au musée sa véritable destination en confiant tout ce qui intéresse le progrès des arts à un comité composé d'artistes aussi recommandables par un bon esprit de justice que par le talent.

Ce comité jugeroit du mérite des ouvrages les signaleroit la faveur du Roi et prendroit toutes les dispositions relatives au classement et à l'exposition de ces ouvrages dans le Salon. Les artistes reconnoitroient dans la création de ce comité la ferme volonté du roi d'encourager & d'honorer le talent et l'assurance d'une justice que l'influenceroit aucun autre motif que l'intérêt des arts.

D'autres considérations semblent déterminer une nouvelle organisation pour le musée. D'après les pertes sans nombre qu'il vient de faire, il seroit nécessaire de réunir au Musée de Paris celui de Versailles que l'on avoit exclusivement consacré à l'école française. Cette mesure assureroit quelques réductions dans le personnel ; le même système d'économie exige que l'on réunisse sous la même administration le Musée et la Monnoye des médailles. Ce principe adopté on regleroit la nouvelle administration de la manière suivante.

Art : 1.

L'ad.on du Musée royal et celle de la Monnoye des médailles seront desormais réunies.

La nouvelle administration sera composée : 1er d'un administrateur chargé de la direction de tout le matériel du musée,

2e d'un comité d'artistes qui suivra, sous la presidence d'un de ses membres, à son choix, toutes les affaires relatives aux Beaux arts

3e d'un secretaire général chargé de la direction des Bureaux de l'administration.

2^e

L'administrateur aura sous sa responsabilité et sous sa direction tous les objets matériels quelquonques de l'administration. Néanmoins, quant à l'exposition, où à l'envoi dans les Musées des provinces, il ne proposera aucune disposition qu'après l'avoir concertée avec le Comité du musée.

Il aura sous ses ordres immédiats tous les employés de l'administration ; il sera exclusivement chargé de l'emploi des fonds, adressera tous les états de payement pour le personnel et le matériel ; il sera également chargé des recettes provenant des ventes de Livrets, platres moulés sur l'antique, estampes de la calcographie collections de medailles etc, etc il dirigera tous les travaux d'entretien et de reparation . Ces recettes seront versées tous les trois mois sur une ordonnance du Ministre au Trésor de la Couronne (il dirigera tous les travaux d'entretien et de reparation. Il

jouira du traitement de ...

3^e

Le comité du musée sera composé ainsi qu'il suit :

quatre peintres

deux sculpteurs

un graveur

un antiquaire

et l'administrateur

Les membres du comité fixeront eux mêmes les jours de leurs séances ; dans les cas extraordinaires ; ils pourront être convoqués par le président.

Dans les séances, le secrétaire Gal tiendra la plume.

4^e

Les membres artistes composant le comité choisiront entr'eux le président ; ses fonctions seront annuelles : il prendra l'avis du comité sur toutes les affaires relatives aux beaux arts et transmettra ses délibérations au Ministre de la Maison du Roi. Il sera chargé en définitif de correspondre, au nom du Comité, pour toutes les affaires qui seront de son ressort.

Il touchera jouira, a titre d'indemnité, d'une somme de ...

Les artistes de ...

5^e

Le Secrétaire général du Musée dirigera les bureaux de l'administration, tiendra les registres de correspondance et de comptabilité et aura sous ses ordres un employé comptable en recette et en dépense dont il surveillera toutes les opérations. [renvoi à une note marginale : L'employé comptable fournira un cautionnement. Le traitement du secrétaire G^{al} sera de ...]

Si ce principe d'organisation est adopté ; par... les dispositions organiques des bureaux et autres employés nécessaires à l'administration feront l'objet d'un second rapport.

Annexe 2

[Paris, AN, O3 1389. Lettre de Quatremère de Quincy au comte de Pradel, 16 novembre 1815]

Monsieur le Comte

J'ai l'honneur de vous adresser les quatre pages que je vous ai promises sur les mesures auxquelles pourroient donner lieu les circonstances actuelles du Museum. Peut-être en trouverez-vous trop et peut-être penserez-vous que les idées que je propose étant liées entre elles sont sujettes a plus de difficultés. Toutefois j'ose penser que si les idées sont bonnes ce seroit le moment d'en commencer l'exécution. Il ne convient peut etre pas non plus de repeter le Museum a la manière de la Revolution ni de se mettre dans le cas de faire mesurer ce qui étoit avec ce qui sera. Le Roi ne doit il pas faire du Sien, du neuf et du National d'un autre genre.

J'ose penser encore qu'il conviendrait ou de s'occuper ou de paroître au moins s'occuper un peu en grand des arts et des Artistes. Il faudroit conquerir au Roi cette charge que beaucoup d'interests avait un peu attachée au precedent regime. La penurie actuelle fera sans doute qu'on lui donnera peu. Mais je connois cette classe d'honneur c'est déjà lui donner que de lui promettre. Or plusieurs idées que je propose sont ou seroient une source d'esperance pour les Artistes, celle surtout qui leur donneroit rendroit les institutions academiques ne couteroit rien au Roi et lui gagneroit beaucoup de partisans.

Permettez-moi en vous presentant mes respectueux hommages de me dire

Monsieur le Comte votre tres humble et
tres obeissant serviteur
Quatremere de Quincy

Jeudi 16 9bre 1815

Rue de la Ville l'éveque, n°13.

[Paris, AN, O3 1389 : rapport de Quatremère de Quincy du 16 November 1815]

Note

Sur les projets auxquels pourroient donner lieu l'état actuel du Museum

Les circonstances qui viennent d'apporter un changement considerable dans l'établissement du Museum, donneront sans doute au Gouvernement l'occasion de delibérer sur les mesures nouvelles qu'on pourroit prendre soit pour tirer parti des grandes richesses qui appartiennent au Roi, en fait d'ouvrages d'art, soit pour les disposer d'une maniere plus utile aux arts et aux artistes, sans grever Sa Majeste d'aucune depense.

L'idée du Museum, ou de la collection des tableaux du Roi, placée dans la galerie qui joint le Louvre aux Thuilleries, est une idée qui appartient au règne de Louis 16. M. le Comte d'Angivillers en avoit préparé l'exécution. Les tableaux commandés par le Roi, ainsi que les statues des grands hommes de la France, déjà executées en marbre au nombre de devoient decorer cette galerie. Son extraordinaire longueur, et la difficulté de l'eclairer convenablement, firent naitre plus d'une question dont la solution ne put avoir lieu avant la Revolution.

Après que le systeme de conquête revolutionnaire eut fait affluer en France les ouvrages d'art des autres nations, il n'y eut plus de vaisseau trop vaste pour les contenir, et la longueur demesurée de la galerie ne parut plus une objection. On y exposa tout l'ensemble, et les tableaux qui appartiennent au Roi, et les ouvrages conquis. Le Public ayant très naturellement confondu les uns avec les autres, s' imagine peut-être aujourd'huy qu'après que les etrangers auront repris chacun ce qui leur appartenoit, il ne restera presque plus rien a la France.

Erreur très grave. Le Cabinet du Roi sera encore, en fait de tableaux des grands Maitres anciens, le plus riche cabinet de l'Europe. Si l'on ajoute aux ouvrages qui formoient anciennement cette collection, une nouvelle classe d'ouvrages distingués que la Revolution a enlevé a leur premiere destination, et qui ne faisoient pas partie de la collection visible du Museum, le Roi aura encore un recueil des plus considerables. Peut etre les depots contiennent t'ils plus de tableaux qu'il n'en faudroit, pour regarnir deux fois la longueur de la Galerie actuelle.

Convient-il maintenant de la faire ? Y auroit-il un meilleur parti a tirer de l'emploi de tous ces tableaux ?

Outre qu'il pourroit y avoir quelque inconvenance a se presser de remonter le même emplacement rempli de tableaux, on croit qu'il seroit bon de profiter de l'occasion, pour embrasser quelques projets liés entre eux, et dont l'exécution dependroit d'un plan general.

On pense qu'il faudroit faire deux collections de tableaux, l'une des Maitres anciens, l'autre des ouvrages modernes.

La premiere divisée en trois sections, contiendrait 1° Les tableaux de la grande Ecole d'Italie. 2° Les tableaux de l'école de Flandre (en y joignant ceux de Rubens au Luxembourg) 3° Les tableaux de la grande Ecole Françoise (en y joignant les tableaux de Le Sueur au Luxembourg)

La seconde collection seroit la Galerie Françoise. Elle occuperoit selon le plan de M. le Comte d'Angivillers, les deux tiers de la Galerie actuelle du Louvre. L'autre tiers pourroit en être séparé, et servir de supplément aux besoins intérieurs du Palais du Roi. Cette galerie, perdant un tiers de sa longueur, acquerroit une meilleure proportion. On y placeroit suivant l'intention premiere, les statues de marbre des grands hommes de la France, qui sont dispersées en plus d'un lieu, les tableaux de l'histoire de France, ceux que le Roi a jadis commandés, ceux qu'il commanderoit ou acheteroit a des Artistes vivants, enfin les ouvrages de ceux-ci, que le suffrage public proclamerait comme dignes de cette distinction. Cette galerie faisant suite au Salon d'exposition, auroit une destination plus d'accord avec celle du Salon, et n'étant point consacrée à l'étude des artistes, cette collection seroit convenablement placée dans un local necessairement destiné à servir de communication visuelle.

Quand a la collection classique des trois grandes Ecoles, il conviendrait de lui assigner un local dans le vieux Louvre et du côté qui regarde la riviere. Ce local seroit public aussi, mais moins banal que l'autre, si l'on peut s'exprimer ainsi, Il faudroit le diviser en trois, et l'on pense que la facade du Louvre du côté de la riviere, conviendrait a la disposition et a la proportion de ce Museum, qui composé seulement d'objets classiques, ne devoit pas être trop nombreux.

Le choix fait des différentes sortes d'ouvrages pour les deux especes de galeries qu'on propose, on pense qu'il restera encore une grande quantité d'ouvrages a employer. On pense qu'il seroit de l'intérêt des arts, de rendre beaucoup de tableaux estimables, quoique d'un mérite inférieur, a des emplois publics. D'immenses magasins contiennent non sans de grands sujets de dépense, presque tous les tableaux enlevés aux Eglises. Il conviendrait de les restituer aux plus belles Eglises de Paris, qui deviendroient elles memes d'intéressantes collections. Par exemple la belle eglise de S. Sulpice offre dans toutes ses chapelles une nudité déplorable. Il faudroit que, sous une direction éclairée, chaque chapelle ornée avec uniformité et variété, reçut quelque estimable ouvrage de peinture ou de sculpture. Cette operation qui evacuerait les magasins, redonneroit du lustre au culte catholique, de l'intérêt aux monumens, et peut être produiroit une emulation utile aux arts : car l'exemple donné seroit suivi.

En plaçant au Louvre la collection des ouvrages classiques, ou le Museum des trois Ecoles, Sa Majesté pourroit prendre de là l'occasion de déclarer qu'elle est dans l'intention d'affecter ce palais, a servir de depot aux établissements publics d'art et de science. Cette

destination exigeroit qu'un projet definitif fixa les dispositions interieures du Louvre. En conséquence de l'affectation du Louvre a un service public, Sa Majesté seroit plus qu'autorisée, a demander qu'une somme annuelle quelconque, fut votée pour subvenir à une depense nationale, dont le resultat donneroit au tresor public un revenu, qui proviendrait de la vente [ajouté dans la marge: et emploi] des batiments occupés par les etablissements, que Sa Majesté recevroit dans son palais.

Par le fait de ces dispositions, les richesses d'art que le Roi possede, seroient placées dans un autre systeme, et dans un autre ordre fort différent de l'ordre precedent.

Mais a qui la garde et l'entretien de tous ces objets supposés definitivement placés seront-ils confiés ?

On croit que Sa Majesté ne pourroit rien faire de mieux que de proposer a cette honorable surveillance Son Academie de Peinture et de Sculpture.

On croit en consequence que Sa Majesté reprennant le projet du retablissement des Academies pourroit faire proceder a la reorganisation de l'Academie de Peinture et de Sculpture, et de celle d'Architecture, qu'il conviendrait d'assigner promptement dans les batiments hors de la cour du Louvre, un local pour l'ecole de Peinture. Les autres Academies n'auroient besoin que d'une salle dans le Louvre. Si la bibliothèque du Roi y est transferee, celle de l'Institut viendroient s'y reunir et le batiment des Quatre Nations reviendrait un Collège.

Les mesures provisoires pour arriver a realiser ces projets seroient d'abord de faire choix pour la garde materielle du Musée actuel, d'un concierge homme sur et fidele, ensuite d'appeler pour la preparation et execution preliminaires des operations susdites, quelques commissaires provisoires, pris particulièrement parmi des peintres, lesquels, sous une direction unique, feroient l'inventaire, le recensement, et l'examen des ouvrages d'art appartenant au roi ; decideroient des reparations ou restaurations, des netoyages, des encadrements, prepareroient les catalogues de chaque espece de galleries, le choix des ouvrages qui devroient en faire partie, veilleroient à la leur placement, etc., etc., etc.

Résumé.

Plus du Museum tel qu'il etoit.

A sa place une galerie reduite d'un tiers en longueur qui seroit selon le plan de M. le C. D'Angivillers la Galerie françoise

Un Museum classique divisé en trois Ecoles Cour du Louvre coté de la riviere

Declaration par Sa Majesté d'affecter son palais du Louvre aux retablissement d'arts et des sciences.

Demande d'un projet g. al arrêté de la disposition interieure du Louvre.

Demande d'une somme annuelle aux chambres pour les dépenses de l'application de l'interieur du Louvre a un service public

Retablissement de l'Academie Royale de Peinture et de Sculpture chargée de la surveillance des galeries du Museum etc.

Choix d'un emplacement hors de la cour du Louvre pour l'ecole de Peinture.

Choix d'un concierge pour la garde actuelle du Musée.

Commissaires provisoires pour preparer les travaux et les opérations préliminaires des projets proposés, sous une direction unique.

Annexe 3

[Paris, AN, O3 1430. Rapport de Lavallée du 23 November 1815]

Paris le 23 novembre 1815

Monsieur le Comte,

Les enlèvements des commissaires des Puissances étant terminés, je vais avoir l'honneur de vous donner un exposé de ce qui reste à la France, et vous soumettre quelques idées sur les moyens de remeubler la vaste et majestueuse Galerie du Musée Royal.

Les pertes que cet Etablissement a faites sont irréparables. Cependant, Monsieur le Comte, le Musée Royal, avec ce qui reste le musée royal, avec ce qui reste à la France pourroit être encore le plus beau des musées de l'Europe en tableaux et en antiquités, puisqu'une partie de ce qui a été enlevé va se trouver disséminée dans quelques galeries des Cours du Nord et de l'Italie, et que l'autre partie doit retourner dans les églises des Pays-Bas et les monastères des Etats ecclésiastiques.

Les beaux arts, Monsieur le Comte, semble s'être choisi une patrie en France ; ils cherchent la terre où ils sont accueillis ; et les Monarques françois, depuis le 16e siècle, ont été les souverains de l'Europe qui les ont le plus protégés. Ils ont fleuri dans notre belle France ; ils ont civilisé le peuple, adouci les mœurs, embelli son industrie et crée des manufactures qui tiennent

en ce moment le premier rang entre celles de toutes les Nations.

Ce grand résultat est dû à François Ier qui, à l'instar des Pontifes Romains, réunissoit, à l'époque de la renaissance des arts, la production la plus précieuse de la peinture et de la sculpture. Ce fut ce Monarque qui acheta cette sublime statue de Diane et qui fit faire tant de précieux tableaux aux artistes célèbres de l'Italie, tableaux qui seront encore la gloire de la Collection Royale, et que tous ce qui vient d'être enlevé n'avoit point éclipsé.

En effet, Monsieur le Comte, malgré toute la richesse de l'Italie, je puis même dire de l'Europe entière accumulée au Musée, aucuns tableaux ne surpasserent en beauté la Sainte Famille de Raphaël, l'Antiope du Corrège, les Leonard de Vinci, les Titien, les Carrache que la France possédoit avant la révolution. Moins opulente en Antiquités, elle pouvoit cependant citer trois chefs-d'œuvre la Diane et les deux belles statues de l'orateur romain et de Jason acquis par Louis XIV.

C'est à ce gout de ce souverain pour les arts que la France doit ses plus beaux Monumens. C'est à leur libéralité qu'elle est redevable des grands artistes, qui l'ont illustrée, en qui dans ce moment, font même la gloire. Si l'Italie cite ses grands artistes, la France peut lui opposer le Poussin, Lesueur et Lebrun ; elle peut de plus s'enorgueillir d'être la seule aujourd'hui, qui dans l'Europe ait plusieurs noms à joindre à la liste des peintres et des sculpteurs célèbres, et cette gloire aucune puissance ne peut la lui contester.

Comme il n'y a nul doute que la vue des chefs d'œuvre ne rectifie le gout ; de même il ne se forme de grands artistes que dans les villes où se trouvent les grandes réunions d'objets d'art. L'avantage de pouvoir tous les jours, et à toute heure admirer ce que l'antiquité a produit de plus merveilleux inspire les artistes ; il n'est plus possible de produire un ouvrage médiocre quand on a sans cesse pour comparaison des chefs-d'œuvre ; c'est en les étudiant que les artistes forment leur jugement sur les différentes manières d'imiter la nature, sur les moyens de l'anoblir et de donner à leurs ouvrages cette beauté idéale qui en constitue la perfection.

Les grandes collections peuvent seules entretenir le véritable gout dans le public et mettre un obstacle insurmontable au style manière qui, à la faveur de la mode, menace à tous les moments, de s'introduire dans les arts.

Il est instant, Monsieur le Comte, que l'on s'occupe de prévenir ce malheur en réunissant promptement, à ce qui reste de la collection du Musée Royal, les tableaux que je fais avoir l'honneur de vous indiquer.

Je pense, Monsieur le Comte, qu'il faut reprendre au Luxembourg les tableaux de la Galerie de Rubens, le Cloître de Lesueur, la suite des Ports de France de Vernet, et les remplacer par des ouvrages de nos artistes vivants que le Gouvernement possède ou serait dans le cas d'ordonner

ou d'acquérir au Salon.

Par cette mesure, la Galerie de la Chambre des Pairs, loin de se trouver dépouillée, deviendra un lieu d'exposition continuelle où le public et les étrangers iront examiner les ouvrages des artistes qui honorent en ce moment l'Ecole française. Cette exposition, Monsieur le Comte, attirerait une grande affluence dans ce quartier ; elle procureroit aux artistes les moyens de se faire connaître, et deviendrait pour eux un puissant véhicule, puisque l'honneur d'avoir un tableau dans cette galerie sera une preuve aux yeux de leurs compatriotes et des étrangers que l'on fait le leur talent.

Paris est remplie d'hommes de mérite dans la peinture, la sculpture et la gravure et on ne les connoit pas en Europe par ce que les guerres ont éloigné depuis 25 ans, de cette capitale, tous les étrangers. Ils ne peuvent actuellement faire voir leurs travaux que tous les deux ans aux expositions publiques, et passé ce tems, leurs ouvrages retournent dans leurs ateliers ou vont dans des magasins ou palais éloignés de la capitale, rester ignorés.

La proposition que j'ai l'honneur de vous faire est donc favorable aux artistes : je dirai même qu'elle intéresse la gloire nationale.

Les musées formés dans les principales villes du Royaume peuvent de même restituer environ cent beaux tableaux des Ecoles d'Italie qui leur ont été envoyés par le Musée royal ; il sera possible de les indemniser par le don de tableaux modernes des artistes français.

Les Ecoles hollandaise et flamande sont, Monsieur le Comte, celles dont l'établissement a le plus besoin. Le musée royal, naguère si riche en tableaux de ces Ecoles, est presque entièrement dépouillé. Il faut s'en procurer par la voie du commerce, épier les ventes qui pourraient se faire en Hollande ou en France, après le décès des riche amateurs et consacrer aux acquisitions un fond annuel de 5 ou 600.000 francs.

Comme ce beau Monument n'est pas seulement un des attributs de la Majesté du trône, mais qu'il est aussi un lieu d'instruction pour tous les artistes de la France et pour Paris un établissement qui y attire et y fixe l'étranger, cette dépense ne doit point grever la liste civile, mais doit être payée par le trésor public, ainsi que cela a eu lieu pour l'acquisition des marbres de la villa Borghèse.

Le Musée des Antiques, quoiqu'il ait perdu des chefs-d'œuvre de sculpture qu'on ne pourra jamais remplacer, sera cependant, après celui de Rome, le plus nombreux et le plus important de l'Europe. La France possède encore plus de 700 antiquités, au nombre des quelles on compte 240 statues de toutes proportions, 170 bustes, 130 bas-reliefs, et plus de 100 monuments tels que sarcophages, candélabres, vases, trépieds et colonnes antiques de marbres les plus précieux.

Cette collection, avec le temps, peut encore s'augmenter. Celle des dessins des grands Maîtres n'a perdu qu'un objet très important, le Carton de l'École d'Athènes ; elle est toujours par son nombre et sa beauté la plus belle qui existe.

D'après cet exposé, il est possible de recomposer un superbe monument ; la France en possède tous les éléments ; il suffit seulement de les réunir.

La Muséomanie, Monsieur le Comte, s'est emparé de toute l'Europe. Il n'est pas de souverains qui ne veuillent maintenant avoir un musée à l'instar de celui de France ; la magnificence de celui de Paris les a ébloui, et peut-être a été la véritable cause de sa ruine. Cette ville avec ce monument est constamment été le centre de l'Europe et la jalousie bien plus que le prétexte spécieux de restituer à chacun ce qui lui avait appartenu a présidé à sa destruction. Que la France prouve à l'Europe que ses anciennes propriétés et celles qu'elle a légalement acquises suffisent pour surpasser en beauté ceux que les autres souverains tenteraient de faire d'une partie de nos dépouilles. Leurs efforts seront d'autant plus impuissants qu'il leur faudra des siècles avant de créer un Louvre pour les exposer dignement.

Agréé, Monsieur le Comte, l'hommage de mon respect.

Lavallée

Notes

¹ Musée du Louvre. The Lila Wallace – Reader's Digest Endowment Fund at Villa I Tatti. Monica Preti, Docteur en Histoire de l'Art (*Istituto Universitario Europeo*, Florence, 2001), est responsable de la programmation en histoire de l'art à l'Auditorium du Musée du Louvre depuis 2006. Elle est spécialiste de la peinture italienne du XVII^e siècle, de l'histoire des collections en Europe et des échanges artistiques entre France et Italie au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles. Ses recherches actuelles portent sur le rôle des voyages et des correspondances dans l'élaboration des méthodes de l'histoire de l'art. Auteur de nombreux articles et ouvrages, elle a également codirigé cinq colloques internationaux, dont *Collectionneurs et marché de l'art en France 1789-1848* (Paris, INHA, 4-6 décembre 2003).

² Laurence des Cars : « Le Louvre Abu Dhabi. Musée universel et singulier », in *Louvre Abu Dhabi. Naissance d'un musée*, Paris, Skira / Flammarion, 2013, p. 27-31.

³ Pascal Griener, « Loué soit l'universalité ! Musées au XXI^e siècle », *Critique*, 2014/6-7 (n° 805 - 806), p. 485-493.

⁴ Edouard Pommier, *Art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution Française*, Paris, Gallimard 1991.

⁵ Dominique Vivant Denon, « Précis de ce qui s'est passé au Musée royal depuis l'entrée des alliés à Paris », in *Corr. Denon*, II, p. 1170-1228.

⁶ Benjamin Constant, *De l'esprit de conquête et de l'usurpation : dans leurs rapports avec la civilisation européenne*, [Hanovre], Hahn, 1814.

⁷ Lettre de Denon au comte de Blacas, 9 juin 1814, in *Corr. Denon*, n° 3120.

⁸ *Corr. Denon*, nos 3101, 3123, 3166-3167, 3147-3148, 3152, 3286.

⁹ *Corr. Denon*, n° 3172.

¹⁰ AN, O2 1429, note de Denon au comte de Blacas du 27 octobre 1814, cit. par Charles Saunier, *Les conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire: reprises et abandons des alliés en 1815, leurs conséquences sur les musées d'Europe*, Paris, H. Laurens 1902, p. 86, note 1 et par Ferdinand Boyer, « Louis XVIII et la restitution des œuvres d'art confisquées sous la Révolution et l'Empire », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1965 p. 205.

¹¹ *Notice des tableaux des écoles primitives de l'Italie, de l'Allemagne et de plusieurs autres tableaux de différentes écoles, exposés dans le grand salon du Musée royal, ouvert le 25 juillet 1814...*, Paris, impr. de L.-P. Dubray, 1814.

¹² *Notice des dessins, des peintures, des bas-reliefs et des bronzes exposés au Musée royal, dans la galerie d'Apollon ouverte le 6 août 1814...*, Paris, impr. de L.-P. Dubray, 1814.

¹³ C. P. Landon, *Salon de 1814 : Recueil de morceaux choisis parmi les ouvrages... exposés... au Louvre, le 5 novembre 1814... gravés au trait et accompagnés de l'explication des sujets*, Paris : au bureau des Annales du Musée, 1814.

¹⁴ Monica Preti-Hamard, « L'exposition des "écoles primitives" au Louvre : la partie historique qui manquait au Musée », in *Denon 1999*, p. 226-253.

¹⁵ *Ibid.*, p. 230.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ En 1811 fut commencée la rédaction de l'Inventaire général, communément appelé Inventaire Napoléon, ordonnée par un arrêté du 30 janvier 1810 disposant que tous les objets d'art de la Couronne devaient être répertoriés. Cet inventaire rend compte notamment des réflexions taxinomiques et muséologiques de l'époque. Inachevé en 1815 à la chute de l'Empire, il ne fut jamais terminé. Il servit toutefois durant les Cent Jours et au début de la Restauration à un vaste récolement porté en marge, offrant ainsi un témoignage précieux sur les restitutions, les échanges et les négociations qui eurent lieu alors. La minute de cet inventaire est conservée aux archives des musées nationaux (AN, 1 DD 16-23 – 1 DD 33 à 44). La partie concernant les Antiques a été récemment publiée : Jean-Luc Martinez (éd.), *Les Antiques du musée Napoléon. Edition illustrée et commentée des volumes V et VI de l'inventaire du Louvre de 1810*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2005. Voir aussi *Denon 1999*, cat. n° 130.

¹⁸ *Ibid.*, cat. n° 253.

¹⁹ Maddalena Vazzoler, « I "quadri che mercè le provvide sollecitudini di Sua Maestà sonosi recuperati dalla Francia": il recupero del patrimonio artistico ligure e il ruolo di Lodovico Costa », in Bruno Cilento et Massimiliano Caldera (éd.), *Napoleone e il Piemonte : capolavori ritrovati*, cat. exp. (Alba, Fondazione Ferrero, 2005-2006), Savigliano (Cuneo), L'Artistica Editrice, 2005, p. 125, 131 note 26.

²⁰ Preti-Hamard, in *Denon 1999*, cat. nos 243-243bis, p. 246-247.

²¹ *Ibid.*, p. 237-238, note 80.

²² Preti-Hamard, in *Denon 1999*, n° 247.

²³ *Ibid.* et Monica Preti-Hamard, « Le patrimoine artistique italien entre exigences municipales et nationales. Aspects du collectionnisme in le Royaume d'Italie à l'époque napoléonienne », in *Napoléon et L'Europe. Regards croisés d'historiens européens*, actes du colloque international sous la direction de Jean-Clément Martin (La Roche-sur-Yon, 8-9 juin 2001), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 125-136.

²⁴ Notamment le *Journal des débats* et le *Mercur de France*, voir Preti-Hamard, in *Denon 1999*, p. 234, note 60.

²⁵ Aurelio, Gotti, *Le gallerie e i musei di Firenze : discorso storico*, Firenze : Cellini, 1875, Doc. XII, p. 419-423.

²⁶ Ces colonnes, dont certaines étaient retenues appartenir au tombeau de Charlemagne, avaient été confisquées en 1799 et elles sont mentionnées dans l'*Inventaire Napoléon*, voir Martinez 2004, *op. cit.*, nos 1672-1673, 1743-1746, 1802-1803, 1804-1811, 1827-1828, 1829-1830, 1831-1834, 1835-1842, 1870, 1882-1885, 1886-1889.

²⁷ Lettre de Denon à Sa Majesté le Roi de Prusse, 21 août 1815, *Corr. Denon*, n° 3504 et réponse du Roi de Prusse du 23 août suivant, *Corr. Denon*, n° 3506, p. 1186. Pour toute l'« affaire », voir *ibid.* lettres nos 3499-3508, 3575² et AN, O3 1429.

²⁸ Musée du Louvre, département des Antiquités Grecques, Etrusques et Romaines, inv. nos 1167-1174 (Salles 23, 24, 25) et inv. nos 1135-1138 (Salle 27).

²⁹ *Corr. Denon*, n° 3547.

³⁰ Sur ce sujet, voir notamment : Elaine Dias, « Correspondência entre Joaquim Lebreton e a Corte portuguesa na Europa. Nascimento da Missão Francesa », In *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, série V, vol 14, jan-jun 2006 (disponible en : <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v14n2/a09v14n2.pdf>); *Ead.*, « Les artistes français au Brésil au XIX^e siècle : l'Académie des Beaux-Arts et la formation de la collection nationale de peinture de Rio de Janeiro », in Roberta Panzanelli, Monica Preti-Hamard (éd.), *La Circulation des Œuvres d'Art. The Circulation of Works of Art in the Revolutionary Era 1789-1848*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 267-281.

³¹ Ferdinand Boyer, « Trois rapports sur la réorganisation du Musée du Louvre », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1965, p. 259-263.

³² Voir l'édition critique d'Edouard Pommier, *Quatremère de Quincy Lettres Miranda sur le déplacement des monuments de art de Italie*, Paris, Macula 1989. Les *Lettres*, œuvre de circonstance et écrit de combat, sont complétées par une réflexion davantage philosophique que Quatremère de Quincy publia en 1815, *Considérations morales sur la destination des ouvrages*, réédité dans le « Corpus des œuvres de philosophie en langue française » par Jean-Louis Lotte, sous la direction de Michel Serres, Paris, Fayard, 1989.

³³ Voir la notice concernant le portrait de Pierre-Paul Prudhon par Sylvain Lavessière in *Denon 1999*, cat. n° 141.

³⁴ Originariamente publié en 120 livraisons avec le titre *Cours historique et élémentaire de peinture, ou, Galerie complète du Musée Napoléon*.

³⁵ AN, O3 1389. Annexe 1.

³⁶ AN, O3 1389. Annexe 2.

³⁷ Francesco P. Luiso, « L'ultima dimora a Parigi di A. Canova e l'ultima sua grande opera di scultura », *Atti e memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria*, 43, 1-2. 1931.

³⁸ AN, O3 1430. Annexe 3.

³⁹ C'est sur les indications du rapport de Lavallée qu'Auguste de Forbin, nouvellement nommé à la tête de la Direction des Musées, demanda pour le Louvre ces séries de tableaux de Rubens, de Lesueur et de Vernet, qui entrèrent au musée le 5 juillet 1816. Voir : Lettre de Forbin au Ministre de la Maison du Roi, 30 juin 1816, AN, O3 1391.

⁴⁰ Fernand Boyer, « Le Musée du Louvre après les restitutions d'œuvres d'art de l'étranger et les musées des départements (1816) », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1969, p. 79-91.