HAL
open science

L'institution muséale

Marie-Claude Chaudonneret

To cite this version:

Marie-Claude Chaudonneret. L'institution muséale. Jean-Yves Mollier, Philippe Régnier et Alain Vaillant. La production de l'immatériel. Théories, représentations et pratiques de la culture au XIXe siècle, Publications de l'Université de Saint-Etienne, pp.39-44, 2008. halshs-00339582

HAL Id: halshs-00339582

https://shs.hal.science/halshs-00339582

Submitted on 18 Nov 2008

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

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

Article paru dans :
Jean-Yves Mollier, Philippe Régnier et Alain Vaillant dir, *La production de l'immatériel. Théories, représentations et pratiques de la culture au XIXe siècle*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008, p. 39-44.

L'institution muséale

Le Musée, au XIXe siècle, est une institution d'abord au service des artistes, et constitue une poutre maîtresse du système des Beaux-Arts. La vie artistique tourne autour du Musée. Et ceci avant la création officielle d'un musée ouvert au public. On ne peut envisager les institutions, celle du musée en particulier, en termes de rupture, faire coïncider son évolution avec l'histoire événementielle. Il y a une continuité des politiques du Musée.

Le Musée, né sous la Révolution, est virtuellement créé sous le règne de Louis XVI. En effet, le comte d'Angiviller, directeur général des Bâtiments du Roi, avait voulu exposer les collections royales dans la grande Galerie du Louvre et l'ouvrir de façon permanente au public. Les tableaux appartenant à la Couronne, c'est-à-dire les peintures acquises ou commandées par les rois, étaient déjà considérés comme bien national. Parallèlement à ce projet de muséum public, Angiviller lançait une série de commandes, des peintures d'histoire à sujets nationaux et des statues d'hommes illustres français, statues qui devaient être placées dans la grande Galerie avec les œuvres anciennes. Angiviller entendait donc présenter œuvres anciennes et art vivant dans la galerie qui jouxtait le salon Carré, là où, depuis 1725, l'Académie royale de peinture exposait, chaque année ou tous les deux ans, et pour quelques semaines, les œuvres de ses membres. Art ancien et art moderne étaient alors perçus comme indissociables, les jeunes artistes devant poursuivre la voie ouverte par les grands maîtres.

Dans ces années 1770-1780, le Musée du XIXe siècle était en germe. Pierre-Marie Gault de Saint-Germain, peintre et critique d'art, l'avait bien compris quand, donnant une notice sur le Muséum dans son *Guide des amateurs de Peinture* en 1816, il précise dans une note :

> Le Muséum date du règne de Louis XVI. Ce monument, érigé à la gloire des arts et de la patrie par la générosité d'un prince qui se dépouillait du faste nécessaire à sa personne pour faire fleurir les plus nobles institutions de son royaume[1].

Gault de Saint-Germain écrit ces lignes en 1816, c'est-à-dire peu après le traité de Paris de 1815, qui mit fin au musée Napoléon en obligeant la France à restituer les œuvres conquises. Il avait alors été décidé que « le Musée sera[it] français », pour compenser la perte des œuvres anciennes de toutes écoles. Il fallait donc encourager les artistes, notamment par des commandes et acquisitions, pour démontrer la grandeur de l'École française moderne et stimuler la production artistique comme l'avait fait Angiviller dans des circonstances similaires. À partir de 1775, le directeur des Bâtiments du Roi, en commandant des peintures illustrant l'histoire de France et des statues de grands hommes français, avait voulu raviver le *grand genre* (la peinture d'histoire et la statuaire), mais aussi ranimer le sentiment patriotique. Cet encouragement à l'art vivant français devait être réactivé. Ce qui était de nouveau possible en 1816, puisque, dans le préambule de l'ordonnance du 22 juillet 1816 qui réglait l'administration des Beaux-Arts, Louis XVIII avait solennellement proclamé qu'il gardait l'institution du Musée. Gault de Saint-Germain établissait donc une passerelle entre les trois

[1] P. M. Gault de Saint-Germain, *Guide des amateurs de peintures dans les collections générales et particulières, les magasins et les ventes ; utile aux artistes, aux marchands, aux commissaires de l'Europe*, Paris, 1816, p. 18, note 1.

régimes et, peut-être surtout, entre deux administrateurs qui avaient influé sur l'institution muséale et un troisième qui devait poursuivre l'œuvre de ses prédécesseurs. Le premier de ces administrateurs modernes, Angiviller avait voulu, à la fin de l'Ancien Régime, créer un musée ouvert au public et, parallèlement, en complément et prolongement, encourager l'art vivant. Ensuite, en 1802, Vivant Denon avait été nommé à la tête d'une direction générale des Musées qui venait d'être créée, direction qui cumulait les pouvoirs d'Angiviller, puisqu'elle commandait et acquérait des œuvres contemporaines, et les prérogatives de l'ancienne Académie royale, puisqu'elle organisait le Salon, exposition officielle des artistes vivants. Après le retour de Louis XVIII, la direction générale des Musées était maintenue et Denon, démissionnaire, remplacé par Auguste de Forbin, ancien élève de David, qui va poursuivre et amplifier l'œuvre de ses prédécesseurs en liant encore plus fortement l'institution du Musée à la production artistique.

En 1818, la création du musée du Luxembourg consacre cette politique. Il est né indirectement des restitutions. En effet, il fallait remeubler un musée devenu exsangue, le remeubler rapidement et à peu de frais, en récupérant les séries de tableaux[2] exposées dans le palais du Luxembourg, siège de la Chambre des pairs. Pour dédommager les pairs, il leur fut proposé de constituer, dans ce palais, un nouveau musée, une institution dévolue à l'art contemporain français. Le musée à remeubler avait été un prétexte, mais, comme le soulignait Forbin, c'était une vieille idée. Il soulignait que, « depuis qu'il existe un Musée en France », les ministres ou fonctionnaires, chargés des Beaux-Arts, ont toujours eu l'idée d'exposer, à part, les œuvres des artistes français. Il donnait notamment en exemple le projet que Pierre Toussaint Émeric-David avait proposé en 1796, un *Musée Olympique de l'École vivante*[3]. Le directeur des Musées royaux entendait s'inscrire dans une certaine continuité, c'est-à-dire mener à bien des projets datant du Directoire, eux-mêmes nés d'une institution née avec la Révolution. En fait, cette idée d'un musée d'art vivant était la suite du projet d'Angiviller qui entendait dynamiser la production artistique. Présenter des œuvres acquises ou commandées par le ministère de la Maison du Roi était la suite logique des commandes par d'Angiviller de statues destinées au musée. Angiviller avait projeté de présenter, dans un même lieu, tableaux anciens et sculptures contemporaines. Forbin conçoit deux musées, certes géographiquement distincts, mais indissociables. En effet, à la mort des artistes, les peintures étaient retirées du musée du Luxembourg, et les meilleures d'entre elles étaient exposées dans la grande Galerie du musée du Louvre à la suite des œuvres des anciens maîtres. Le but d'Angiviller et celui de Forbin étaient le même : encourager l'art vivant, et démontrer que l'art contemporain avait le même intérêt que l'art ancien.

Le Musée était devenu pour les artistes un lieu d'émulation, et d'instruction. Les artistes devaient étudier les chefs-d'œuvre qu'ils avaient sous les yeux, s'en imprégner pour devenir des grands artistes, c'est-à-dire avoir un jour une œuvre présentée dans le panthéon des meilleurs artistes vivants qu'était le Luxembourg, et faire ainsi honneur à l'École française.

Le Musée était d'abord destiné aux artistes. Aussi, on entendait leur donner une collection encyclopédique : la sculpture antique, des peintures des différentes écoles (française, italienne, nordique). Cette collection encyclopédique avait été la finalité du musée Napoléon, et celle des musées des départements nés du décret de Chaptal. En 1801, le ministre de l'Intérieur créait quinze musées. Des tableaux furent envoyés dans ces établissements, échantillonnage de peintures de toutes écoles, petit musée universel qui était une annexe des Écoles de dessin et qui constituait donc un autre lieu d'apprentissage pour les

---

[2] La *Vie de Marie de Médicis* de Rubens, la *Vie de saint Bruno* de Lesueur, les *Ports de France* de Joseph Vernet.

[3] M.-C. Chaudonneret, *L'État et les artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, Flammarion, 1999, p. 29-30. Pour tout ce qui concerne l'institution du Musée sous la Restauration et la monarchie de Juillet, je me permets de renvoyer à cet ouvrage.

élèves de ces écoles. Musée et école étaient liés. Les deux institutions étaient souvent situées dans le même bâtiment, le musée de peinture jouxtant l'école de dessin (c'est le cas à Lyon dans le palais Saint-Pierre, à Dijon dans le palais ducal, etc.).

Le Musée devenait aussi un lieu d'éducation pour le simple visiteur : montrer le beau, éduquer les yeux, mais également éduquer l'esprit, former de bons citoyens. Cette idée était en germe avec le projet d'Angiviller d'exposer à la vue des visiteurs des statues de grands hommes français, comme autant de modèles de vertu. Mais c'est après 1815 que la conception du musée va se modifier et être liée à l'idée de Nation. Après les restitutions, le musée encyclopédique, cher aux hommes des Lumières, et qui avait culminé avec le musée Napoléon, est remis en question. Le musée Napoléon avait exhibé la statuaire grecque et romaine, les chefs-d'œuvre des meilleurs peintres européens. À ce musée universel succède un « musée français ». Le muséum central, le Louvre, devient un lieu de conservation et de diffusion du patrimoine culturel de la nation. On honore les artistes vivants français en créant le musée du Luxembourg. Au sein du Louvre, on présente d'autres collections, plus historiques, ce qui était une grande nouveauté.

La nouveauté, dans le muséum central de l'après 1815, est l'entrée et l'exposition d'objets, ce qui constitue une véritable révolution. En effet, jusque-là, les objets étaient conservés dans les bibliothèques, l'objet ayant le même statut que le document ou le livre. Forbin fit acquérir des objets égyptiens, témoignages de l'histoire de l'ancienne Égypte, d'une culture antérieure à celle de la Grèce, mais aussi à la gloire de l'érudition française, notamment aux membres de l'expédition scientifique d'Égypte et au savant Champollion. En 1824, un musée est créé, le musée Charles X, pour renfermer les Antiquités égyptiennes. Ensuite, dans une deuxième partie de ce nouveau musée au sein du Louvre, furent présentés des objets du Moyen Âge et de la Renaissance, période perçue comme le berceau de la France. On avait donc à la fois des objets illustrant une origine de la civilisation autre que la Grèce classique et des objets permettant de retracer la vie des anciens Français. À la fin de la Restauration, le Louvre s'ouvre encore à d'autres témoignages d'histoire. Dans un musée de la Marine furent exposées des maquettes de navires, mais également des objets ramenés des mers du Sud par les marins français lors d'expéditions voulues par le roi, notamment celle menée par Lapérouse. Cet ensemble était au service de l'artiste, de l'historien, et du simple visiteur. Il fut également perçu comme un monument à la gloire de la Marine nationale[4].

Après 1815, la vocation du Musée s'était diversifiée, avait évolué. Il était devenu un lieu de sauvegarde du patrimoine culturel d'une nation. D'abord lieu d'éducation pour l'artiste, il devait être également un lieu d'éducation pour les citoyens. Le musée du Louvre était devenu un lieu d'identité nationale ; les musées des départements suivirent progressivement une évolution comparable. Nés en partie du trop-plein du muséum central, ils avaient d'abord été créés pour former les élèves des écoles de dessin en leur donnant des modèles. Ils devaient donc présenter une collection la plus encyclopédique possible. Progressivement, ces musées vont devenir un lieu d'identité locale. Le cas du musée de Lyon est exemplaire. Très tôt, François Artaud, le conservateur du musée, va récupérer les Antiquités gallo-romaines exhumées lors des travaux de reconstruction et d'urbanisme à Lyon, et les exposer dans le musée. Les premiers éléments de ce musée lapidaire sont présentés dès 1806. Artaud présente des fragments sculptés et des inscriptions romaines, et ceci pour écrire une histoire de la ville de Lyon, pour mettre l'accent sur l'ancienneté de la ville, sur sa fondation. Au Louvre, dans les années 1820, étaient présentés des objets illustrant l'origine de la nation. À Lyon, dès l'Empire, sont exposés des objets permettant d'expliquer l'origine de la ville. Pendant tout le XIXe siècle, le musée de Lyon va chercher à mettre en avant un particularisme régional en honorant les artistes locaux. Décidée vers 1840, une

[4] Voir, notamment, le compte rendu de l'inauguration de ce musée dans *Annales maritimes et coloniales*, 1830, t. 1, p. 185-186.

« galerie des peintres lyonnais » est constituée au sein du musée et inaugurée en 1851. Dans cette galerie, étaient rassemblées les œuvres d'artistes nés à Lyon, c'est-à-dire des peintures anciennes, mais aussi celles d'artistes vivants. Cette galerie lyonnaise était à la fois l'équivalent local du musée du Luxembourg et de la grande Galerie du Louvre.

Lyon fut probablement le premier musée de province à présenter des œuvres d'artistes locaux. En 1864, Clément de Ris notait que seul le musée de Lyon réunissait des œuvres d'artistes locaux, et il souhaitait que « d'autres villes de province puissent imiter Lyon[5] ». L'exemple lyonnais sera suivi par d'autres musées, mais beaucoup plus tard et, en partie grâce à l'impulsion de l'État. Sous le Second Empire et plus encore sous la Troisième République, le musée du Louvre et la direction des Beaux-Arts au ministère de l'Intérieur distribuèrent dans les musées de province de nombreuses œuvres, en privilégiant, dans la mesure des disponibilités, celles des artistes locaux. Par ces envois, l'État encourageait le mouvement régional. À Toulouse, furent envoyées des œuvres de sculpteurs ayant étudié à l'École des Beaux-Arts de la ville. La collection d'œuvres toulousaines contemporaines du musée des Augustins fut constituée au XIXe siècle presque exclusivement des dépôts de l'État et de dons des artistes eux-mêmes (ou de leur famille)[6]. Dans un premier temps, la ville ne se préoccupa pas des œuvres de ses artistes. C'est à la fin du XIXe siècle qu'il fut décidé de réserver la nef de l'ancienne église des Augustins aux tableaux des peintres toulousains anciens ainsi qu'aux sculptures contemporaines, celles des élèves de l'École de Toulouse. Des sections locales furent constituées dans d'autres villes. En 1880, avait par exemple été constituée à Dole une exposition permanente des œuvres d'artistes franc-comtois.

Des musées de province constituent des galeries d'œuvres d'artistes locaux, mais réservent aussi des salles au patrimoine local, notamment en exposant des vestiges archéologiques provenant des fouilles de la région et souvent fruits des travaux des sociétés savantes locales. Certains établissements cherchent à retracer l'histoire ancienne de la ville, comme à Dijon où, dans les années 1820, le conservateur du musée, Févret de Saint-Mémin fait restaurer les tombeaux des ducs de Bourgogne pour les exposer dans une salle particulière. Plus tard, à la fin du XIXe siècle, les musées s'ouvrent aux témoignages de la vie locale, d'une culture régionale. C'est le cas, à Arles, du musée Arlaten fondé en 1896 par Frédéric Mistral, musée consacré à l'ethnographie provençale et siège du Félibrige.

Tout au long du XIXe siècle, siècle didactique et national, il y eut une vraie réflexion sur ce que devait être le musée. D'abord musée encyclopédique, fils des Lumières, sa mission pédagogique s'affirma continuellement, devenant un lieu privilégié d'instruction civique, à la fois au niveau national et au niveau régional.

---

[5] L. Clément de Ris, *Les Musées de Province*, t. 2 (1859).

[6] D. Milhau, catalogue de l'exposition *Les « Toulousains ». Plâtres originaux et sculptures du XIXe siècle*, Toulouse, Musée des Augustins, 1981.