Un Louvre pour les artistes vivants ? Modalités d'appropriation du musée par et pour les artistes du XIX^e siècle

*A Louvre for living artists? Modalities of appropriation of the museum by and
for nineteenth-century artists*

Claire Dupin de Beyssat

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cel/684>

DOI : 10.4000/cel.684

ISSN : 2262-208X

Éditeur

École du Louvre

Référence électronique

Claire Dupin de Beyssat, « Un Louvre pour les artistes vivants ? Modalités d'appropriation du musée par et pour les artistes du XIX^e siècle », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 11 | 2017, mis en ligne le 26 octobre 2017, consulté le 17 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cel/684> ; DOI : 10.4000/cel.684

Ce document a été généré automatiquement le 17 septembre 2019.

Les *Cahiers de l'École du Louvre* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Un Louvre pour les artistes vivants ? Modalités d'appropriation du musée par et pour les artistes du XIX^e siècle

A Louvre for living artists? Modalities of appropriation of the museum by and for nineteenth-century artists

Claire Dupin de Beyssat

- 1 Le musée du Louvre est créé en 1793, sous le nom de « Museum central des arts de la République ». Composées au départ des anciennes collections royales, les collections du musée seront augmentées, pendant tout le XIX^e siècle, par des acquisitions, des réquisitions ou des legs et couvrent rapidement l'intégralité des périodes humaines, des antiquités orientales, grecques et romaines jusqu'aux œuvres les plus récentes des diverses écoles européennes. Pour autant, le Louvre n'ignore pas la création de l'époque : des artistes y résident jusqu'en 1848, y travaillent comme copistes tout au long du XIX^e siècle et présentent régulièrement leurs œuvres dans les salles du musée. Le premier directeur, Dominique Vivant Denon, est aussi directeur des arts et, à ce titre, chargé autant de la conservation des collections d'art ancien que des commandes d'art contemporain¹.
- 2 Autour de cette question de l'appropriation du modèle Louvre, il est intéressant d'étudier comment, tout au long du XIX^e siècle, les artistes vivants – expression omniprésente à cette période – vont s'approprier le Louvre, à la fois son espace, son organisation muséographique et ses ambitions. En étudiant trois phénomènes distincts, qui suivent peu ou prou le parcours d'un artiste du XIX^e siècle, il apparaît clairement que le Louvre, même lorsqu'il n'accueille pas réellement l'« art contemporain », reste un modèle systématiquement cité par les institutions d'éducation, de diffusion et de légitimation de l'art.

Pratiques et usages du musée par les artistes vivants

- 3 Fondée officiellement en 1819, l'École des beaux-arts se caractérise, jusqu'à la réforme de 1863, par le caractère incomplet de ses enseignements². Dans la section sculpture et peinture, l'enseignement est assuré par un collège de douze professeurs, chargé de corriger les exercices quotidiens d'étude, auquel s'ajoutent trois professeurs assurant les cours d'anatomie, de perspective et d'histoire. L'école dispense donc assez peu de cours, et de fait les élèves ne passent guère plus de deux heures par jour à l'école – le reste de leur temps est consacré aux exercices dans un atelier privé ou à réaliser des copies au Louvre³. Avant la réforme de 1863, il s'agit davantage d'être un lieu d'émulation, où les élèves se mesurent les uns aux autres lors des très nombreux concours qui structurent la vie de l'École. La réforme de 1863 ajoute un enseignement pratique, ouvrant plusieurs ateliers pour permettre aux élèves de pratiquer la peinture et la sculpture. L'offre de cours augmente : aux trois enseignements théoriques existants viennent s'ajouter l'histoire, la littérature, l'histoire de l'art et l'esthétique, et en plus des cours en ateliers, sont enseignés le dessin ornemental et l'art décoratif. Malgré l'intégration des pratiques artistiques à l'enseignement, celui-ci reste assez léger et incomplet.

- 4 Il est donc fort probable que les élèves de l'École des beaux-arts complètent leur éducation artistique en allant au Louvre : de fait, le musée se situe juste en face de l'École, et guère plus loin des principaux ateliers privés. À l'origine, sa création est d'ailleurs destinée en partie à pallier le vide institutionnel laissé par la suppression des écoles de dessin : le musée du Louvre a dès le départ une ambition pédagogique (il est prévu d'y installer des salles de classe), et fait des artistes, notamment élèves, son public privilégié⁴. Ceux-ci disposent entièrement des galeries certains jours de la semaine, et le musée est gratuit pour eux. Très simplement, le musée du Louvre met à disposition les meilleurs exemples d'objets d'art de très nombreuses civilisations, qui rendent inutile la collection de moulage de l'École : « Qu'on restreigne les collections... Bornons-nous aux modèles scolaires et rappelons-nous que le Louvre est à deux pas⁵ ». En comparant le contenu des cours avec les collections du musée du Louvre, on devine facilement l'intérêt pour les élèves de fréquenter les salles dédiées aux différentes périodes et aux différentes civilisations. Les enseignements de l'École se concentrent sur l'Antiquité, la Renaissance italienne et l'Âge d'or flamand, or ces périodes constituent la majeure partie des collections du Louvre, et celles le plus souvent mises en valeur dans le Salon carré ou la Grande Galerie. Il est fort probable que les œuvres citées lors des cours sont exposées au Louvre, et que les élèves peuvent donc – voire sont encouragés à – venir les observer en détail.

- 5 Dès sa création, le musée du Louvre permet aux artistes de copier dans les galeries⁶ (fig. 1) : il suffit de s'inscrire sur un registre pour y être autorisé⁷. Assez rapidement cependant, le nombre croissant de demandes oblige l'administration à émettre quelques règles – notamment de discipline, rappelant le caractère turbulent des « rapins » – et à instaurer des contraintes nouvelles : les artistes doivent présenter la recommandation d'un maître – dès 1864, celui-ci doit être médaillé – ou d'une école, et doivent inscrire le nom de l'œuvre copiée ; pour les tableaux les plus prisés, l'administration impose une durée limitée à l'étude et un nombre restreint de copistes par œuvre et organise des listes d'attente. Malgré ces contraintes, le Louvre accorde de nombreuses commodités aux copistes : jusqu'en 1855, les artistes profitent de journées

qui leur sont entièrement réservées, et l'administration leur aménage des horaires d'ouverture sur simple demande. À partir de 1855, le musée du Louvre ouvre tous les jours au public, mais l'administration accorde fréquemment aux copistes l'autorisation de venir travailler avant l'ouverture officielle. Ces horaires matinaux sont particulièrement fréquentés par les copistes professionnels qui souhaitent bénéficier de l'absence de la foule des visiteurs ou échapper au tapage causé par les élèves artistes, mais aussi parce qu'ils sont souvent pressés par leur commanditaire ou, jusqu'en 1848, par la fermeture imminente des galeries pour laisser place au Salon. Très généreuse avec les copistes, l'administration du musée déplace parfois des œuvres pour les installer à hauteur d'étude, ou même dans des cabinets particuliers au sein du musée ; certains copistes, particulièrement réputés ou bénéficiant d'une recommandation prestigieuse, obtiennent même du Louvre que l'œuvre soit envoyée pour une durée limitée à leur domicile !

Fig. 1

Gustave Janet, « Une visite au Louvre en hiver – Types de visiteurs et d'habités », *Le Monde illustré*, 17 novembre 1877 – Bibliothèque nationale de France, Paris, FOL-LC2-2943

Source gallica.bnf.fr / BnF

- 6 Le développement important de la copie au XIX^e siècle s'explique par la forte demande. L'État commande en effet des copies de tableaux qui représentent des personnalités importantes ou des événements majeurs, afin de décorer ses administrations et ses palais. En raison des nombreuses destructions effectuées sous la Révolution, certains gouvernements – notamment la monarchie de Juillet – commandent aussi des tableaux religieux afin de redécorer les églises françaises⁸. Il est également probable que les copies aient pu rencontrer l'intérêt d'un public aisé, désireux de posséder des copies d'œuvres fameuses. La copie remplit aussi, et surtout, un but pédagogique. Effectuée par les élèves artistes, elle permet de s'entraîner à la peinture et de se familiariser avec les œuvres les plus importantes de l'histoire de l'art. Mais les copies permettent aussi de compléter les collections dites « pédagogiques » des écoles d'art, ainsi que des

musées des beaux-arts de province, qui se multiplient tout au long du XIX^e siècle, à une époque où la nécessité d'exposer des originaux apparaît minime par rapport à la volonté d'exposer un ensemble cohérent et complet. Les demandes concernent alors bien souvent des tableaux importants pour l'histoire de l'art et/ou pour l'histoire de France, et les œuvres copiées sont bien souvent issues du musée du Louvre, qui réunit une collection particulièrement prestigieuse et vaste. L'administration du Louvre accorde alors une attention toute particulière à la copie, au vu du nombre toujours croissant de demandes qu'elle reçoit. La correspondance entre l'administration du musée et les copistes rend bien compte des conditions de vie et de travail de ces derniers, et révèle le statut particulier dont bénéficient la copie ainsi que les copistes dans la vie du musée. Plus largement, ce phénomène de la copie, dont le Louvre est l'un des principaux lieux de production, montre les efforts effectués par les diverses administrations pour diffuser, dans un but pédagogique ou de prestige, les collections nationales et un certain discours sur l'art au XIX^e siècle.

Le Salon, un Louvre des artistes du temps ?

- 7 Dès sa naissance en 1791, le Salon est censé assumer des fonctions contradictoires : d'une part exposition-foire, où chaque artiste est en mesure de présenter son art à de futurs acheteurs ou commanditaires ; d'autre part exposition de beaux-arts, où ne sont exposés que les chefs-d'œuvre de l'époque. Cette seconde ambition, qui se matérialise notamment sous la forme du jury, chargé de sélectionner puis de récompenser les meilleures de ces œuvres, fait donc du Salon un Louvre de l'« art contemporain », où l'école française expose le meilleur de sa production. Dès la naissance du Salon, le jury est en effet réclamé autant par les artistes que par les commentateurs, et bien que sa composition et son rôle soient fréquemment remis en cause tout au long du XIX^e siècle, son existence même est rarement débattue⁹. Ainsi, alors que c'est la postérité qui détermine quelles œuvres peuvent entrer au Louvre, au Salon, c'est le jury qui sélectionne les meilleures œuvres de son temps. Cette sélection dépend fortement de la composition du jury, parmi lequel on retrouve fréquemment des personnalités issues du musée du Louvre. Ainsi Vivant Denon, directeur des arts et directeur du Louvre, est également président du jury du Salon pendant toute la première partie du XIX^e siècle. Dans les jurys se retrouvent aussi fréquemment des conservateurs du Louvre, notamment Frédéric Villot ou Frédéric Reiset sous le Second Empire. Les administrations du Louvre et du Salon se confondent même parfois, et utilisent cette connivence dans certains domaines. Ainsi, jusqu'en 1850, c'est au directeur des Musées nationaux – souvent chargé de la direction du Louvre – de rédiger un compte-rendu du Salon et d'effectuer des propositions de médailles et d'acquisitions. Plus tard, celles-ci seront réalisées par la direction des Beaux-Arts au sein du ministère en charge. Cette proximité entre Salon et Louvre sert alors une ambition commune : exposer les plus grands chefs-d'œuvre produits par l'histoire de l'art, ancien pour le Louvre, de l'époque pour le Salon. On remarque aussi une ressemblance dans la manière dont les artistes considèrent le Salon et le Louvre : alors que le Louvre apparaît comme le but ultime, où s'opère la reconnaissance de la postérité, le Salon reste, même chez les artistes modernes, le lieu privilégié de leur reconnaissance. Salon puis Louvre sont ainsi reconnus comme les institutions de légitimation artistique, où se fait une carrière et où est sanctionnée la qualité artistique.

- 8 Du premier Salon « libre » de 1791 au Salon de 1848, l'exposition se tient dans les salles du musée du Louvre, à l'origine résidence de l'Académie des beaux-arts dont les expositions se tenaient depuis 1725 dans le Salon carré – dont elles prirent alors le nom. Malgré le départ de l'Académie, le Salon de peinture et sculpture continue à s'exposer au Louvre, d'abord dans le Salon carré puis rapidement dans les galeries adjacentes. Le nombre croissant d'artistes exposants et d'œuvres présentées (entre 1801 et 1847, plus représentatif que le Salon de 1848, on passe de 720 à 2 321 œuvres exposées) oblige régulièrement l'administration du Louvre à mettre à disposition de nouvelles salles¹⁰ (fig. 2).

Fig. 2

Emplacement du Salon au Louvre à travers le temps (1791-1848)

© Claire Dupin de Beyssat

L'administration tente alors de présenter au mieux toutes les œuvres au sein de salles devenues trop petites : les œuvres de genres considérés comme mineurs, telles que les gravures, les aquarelles et les miniatures, sont alors placées dans les escaliers, les vestibules et les embrasures de fenêtres¹¹. Le Salon, qui se tient quasiment tous les ans entre 1791 et 1848, rend invisibles pendant une longue période les œuvres normalement exposées au Louvre. La durée du Salon ne cesse en effet de s'allonger, en raison du nombre croissant d'exposants et du rôle toujours plus important qu'il joue dans la carrière d'un artiste, elle passe de quelques semaines à trois mois. Les tableaux qui couvrent normalement les murs du Salon carré, de la Grande Galerie et des autres salles sont alors cachés par des cimaises de charpente. Ces salles, qui abritent ce qui est à l'époque considéré comme les meilleures œuvres de la collection de peinture du Louvre, sont donc inaccessibles pour les visiteurs, notamment étrangers, plusieurs semaines par an. Certes, cette situation affirmait une sorte de continuité entre la production des artistes de l'époque et les œuvres représentatives des grandes écoles européennes – et en cela, rendait visible la tradition dont se revendiquaient la plupart des artistes exposant au Salon. Mais elle provoquait de forts mécontentements, tout autant du côté de la direction du Louvre que des artistes du Salon. On imagine aussi sans mal le désarroi des copistes, public pourtant privilégié du Louvre, qui ne peuvent, lors du Salon, effectuer les reproductions qui leur ont été commandées. Enfin, la direction n'ignore pas le préjudice que cause le recouvrement régulier des tableaux, aux œuvres comme aux visiteurs, à une époque où le tourisme se développe

doucement. Le nouveau directeur du Louvre, Philippe-Auguste Jeanron, décide ainsi rapidement d'expulser le Salon hors du Louvre, décision facilitée par l'échec du Salon libre de 1848. Artistes et direction s'accordent alors sur la nécessité d'exposer ailleurs, dans un espace si possible exclusivement réservé à cet événement.

- 9 À partir de 1848, le Salon quitte donc définitivement le Louvre. Il est envisagé en 1852 de réserver un espace pour les expositions d'artistes vivants au second étage du pavillon de l'Horloge, mais malgré son état avancé, le projet échoue en raison du manque de budget. L'administration du Salon cherche alors un espace qui convienne à tous les acteurs en présence, et envisage une série de lieux avant de trouver un bâtiment convenable. En 1849, le directeur du Louvre propose au Salon de s'installer dans la salle des Maréchaux du Palais des Tuileries, tout proche, maintenant ainsi un lien entre la tradition picturale – dont le Louvre est le dépositaire – et la production artistique des artistes vivants, mais l'espace ne convient pas et voit s'entasser plus de 2 500 œuvres. En 1850, le Salon déménage au Palais-Royal, appelé Palais-National. D'un point de vue géographique, l'emplacement choisi est satisfaisant : il se situe à proximité du Louvre et des quartiers fréquentés par les artistes, autour de l'École des beaux-arts. Le bâtiment est bien plus en mesure d'accueillir une exposition importante, et l'administration l'aménage scrupuleusement afin de répondre au mieux aux exigences des artistes et des visiteurs. L'architecte du Palais-National, Prosper Chabrol, est chargé de reproduire le Salon carré du Louvre. Il construit alors un bâtiment de 1 600 m² dans la cour d'honneur du palais, en couvrant la moitié de la surface (fig. 3). Il respecte les dispositions intérieures du modèle, et notamment l'éclairage zénithal si précieux pour une exposition d'œuvres d'art, malgré son aspect extérieur resté largement inesthétique¹².

Fig. 3

Vue du Salon de 1850 au Palais Royal, *L'illustration, Journal universel*, 26 octobre 1850. Musée Carnavalet, Paris

L'ensemble des aménagements coûte près de 16 000 francs¹³, c'est un succès, et l'installation du Salon au Palais-Royal est maintenue en 1852. En 1853, le Salon investit néanmoins l'hôtel des Menus plaisirs, à l'angle de la rue Richer et de la rue du Faubourg-Poissonnière. Le choix de cet emplacement éloigne alors encore un peu plus le Salon du musée du Louvre, même si l'aménagement tend encore à imiter les salles du Louvre, notamment en recréant un éclairage zénithal¹⁴ (fig. 4).

Fig. 4

Gustave Le Gray, *Vue du Salon de 1853*, en 1853 (PHO 2000 13 4), épreuve sur papier salé contrecollée sur carton – Paris, musée d'Orsay, 00-015587, reversement du service d'études et de documentation du département des Peintures du musée du Louvre (comité du 20/04/2000), 2000, attribué au musée d'Orsay

© Musée d'Orsay, Paris

Quoi qu'il en soit, le Salon déménage une dernière fois en 1855. Projetant d'organiser une grande Exposition universelle en 1855, l'administration imagine au départ retourner au Louvre, afin sans aucun doute de bénéficier du prestige de l'établissement. Elle prend néanmoins conscience de la nécessité de construire un bâtiment réservé à ce type d'événement, et entreprend la construction d'un palais des beaux-arts avenue Montaigne. Conçu pour abriter 2 500 œuvres, le Palais de l'industrie est construit par l'architecte Victor Viel et l'ingénieur Alexis Barrault : la façade de style éclectique, ajoutant un caractère monumental à l'ensemble, cache une structure en verre et en fer, qui permet aux salles d'exposition de profiter d'un éclairage zénithal. Ce nouveau bâtiment satisfait toutes les exigences qui entourent le Salon : exclusivement réservé aux expositions temporaires, il n'y a pas d'œuvres à dissimuler ; il est bien plus vaste que les précédents lieux, et assure une mise en place et une visite optimales de l'exposition ; il est suffisamment proche du Louvre pour ne pas décevoir les visiteurs et les artistes. Pourtant, à cause du nombre toujours croissant d'œuvres, d'artistes exposants et de visiteurs fréquentant le Salon, cet immense palais montre rapidement ses limites et sera détruit en 1896 pour laisser place au Petit Palais et au Grand Palais construits pour l'Exposition universelle de 1900. Malgré leur éloignement du Louvre, les différents espaces choisis tentent tous de recréer un petit Louvre pour accueillir le Salon, preuve d'un lien fort, au moins dans leurs ambitions, des deux institutions. De fait, dès 1864, la distribution solennelle des récompenses s'effectue de nouveau dans le Salon carré du Louvre, comme pour réaffirmer la filiation entre les grands maîtres exposés au musée et la nouvelle génération d'artistes vivants se présentant au Salon¹⁵.

Le musée du Luxembourg, « l'antichambre du Louvre¹⁶ » ?

- ¹⁰ À l'origine, l'histoire du musée du Luxembourg et celle du Louvre sont intimement liées¹⁷, puisque le Palais du Luxembourg est le premier lieu d'exposition des tableaux du cabinet du roi, qui constitueront plus tard les collections exposées au Louvre. La galerie de peinture et sculpture hébergée par le Luxembourg servira ensuite à remplir un Louvre laissé dégarni par le congrès de Vienne de 1815. Privé d'œuvres, Jean Naigeon, le conservateur du Palais du Luxembourg, suggère d'exposer « les ouvrages de nos artistes vivants que le gouvernement possède ou serait dans le cas d'ordonner ou d'acquérir aux Salons¹⁸ ». Le musée des artistes vivants ouvre ainsi officiellement le 24 avril 1818, même si le transfert des œuvres vers le Louvre n'est achevé qu'en 1821. La naissance et le développement des musées du Luxembourg et du Louvre se font donc en parallèle, et les collections de l'un ne cesseront de nourrir l'autre tout au long du XIX^e siècle. Le musée du Louvre et le musée du Luxembourg développent des ambitions très proches, pour ne pas dire parentes. Alors que l'une des vocations du musée du Louvre est de présenter au public les chefs-d'œuvre des civilisations étrangères et passées, celle du musée du Luxembourg est double : valoriser l'école française (les artistes étrangers sont absents du musée des artistes vivants jusqu'à la fin des années 1860) et exposer les chefs-d'œuvre de l'art de l'époque, en soutenant une politique d'acquisition active et sélective aux Salons. Ces deux musées se présentent comme hautement sélectifs, lieu d'exposition de l'élite artistique. En effet, les œuvres du Salon choisies pour être exposées au musée du Luxembourg ne représentent en réalité que 10 à 20 % des achats effectués au Salon par le ministère : en sont ainsi exclus la plupart des portraits et des tableaux d'histoire militaire, déposés plutôt dans les musées de province ou dans les administrations. Ces acquisitions, parfois suggérées par le conservateur du Luxembourg, qui n'a pas le pouvoir d'acheter pour développer sa collection, sont en réalité des dons, versés soit par le ministère de l'Intérieur – responsable pendant une grande partie du XIX^e siècle de la direction des Beaux-Arts – soit par le souverain, sous la Restauration et le Second Empire. Le musée du Luxembourg n'abrite à sa naissance qu'une petite collection, composée en 1821 d'une centaine d'œuvres. Sa taille croît pourtant pendant le XIX^e siècle, passant de 149 œuvres exposées en 1849 à 240 œuvres en 1875, parallèlement à l'accroissement du nombre d'artistes exerçant en France et du nombre d'œuvres présentées chaque année au Salon.
- ¹¹ Au vu de ses règlements et de son organisation administrative, le musée du Luxembourg semble avoir été pensé comme un intermédiaire entre le Salon et le Louvre : sa fonction est d'accueillir les œuvres des artistes de l'époque jusqu'à leur mort, avant qu'elles ne soient transférées au musée du Louvre. Le musée se trouve ainsi à cheval entre deux administrations : son personnel et ses salles dépendent de la Chambre des Pairs, tandis que les œuvres qu'il expose appartiennent aux collections royales, à l'instar de celles du Louvre. Ceci est cohérent, puisque les œuvres exposées au Luxembourg sont censées être transférées au Louvre au lendemain de la mort de l'artiste, et ne sont donc en réalité que provisoirement déposées au Luxembourg. Dans les faits pourtant, les transferts se font avec de nombreux retards, ce qui explique les nombreuses règles édictées tout au long du XIX^e siècle, mais le Louvre y apparaît

toujours comme la seule issue possible : « les peintures, sculptures ou dessins qui seront désormais admis au Luxembourg ne pourront faire partie des galeries du Louvre que cinq ans après la mort de leurs auteurs¹⁹ ». Dès 1848, le directeur des arts Jeanron clarifie la situation en rattachant tous ces services à la direction des Musées nationaux, mais le musée du Luxembourg reste toujours dirigé par un conservateur adjoint soumis à l'autorité des conservateurs du Louvre. À la même date, le musée du Luxembourg dispose enfin d'un inventaire dédié, même si les œuvres qui y entrent sont conjointement inscrites à l'inventaire du Louvre jusqu'en 1903. L'autonomie que paraît prendre le Luxembourg vis-à-vis du Louvre n'est donc qu'administrative, et ses collections sont toujours destinées à peupler un jour les cimaises du Louvre.

- 12 Dans les faits pourtant, toutes les œuvres exposées au musée du Luxembourg n'entrent pas systématiquement au musée du Louvre après le décès de l'artiste. L'étude du parcours des œuvres exposées au musée du Luxembourg permet de voir si le musée du Luxembourg est réellement une antichambre du Louvre (fig. 5).

Fig. 5

Anonyme, *Vue d'une salle du musée du Luxembourg*, entre 1883 et 1885 (RF 1950 7), Paris, musée d'Orsay, 00-015587, acquis par les Musées nationaux pour le musée du Louvre en 1950

© Musée d'Orsay, Paris

En 1874, 240 tableaux sont exposés au musée du Luxembourg. Parmi eux, 150 seront en effet transférés au Louvre après la mort de leur auteur : c'est donc plus de la moitié des œuvres du Luxembourg qui finissent par entrer au Louvre, les autres étant ensuite déposées dans des musées de province ou dans les bâtiments abritant les ministères et autres administrations. Mais l'entrée au Louvre ne garantit pas pour autant que l'œuvre y reste, et qu'elle intègre la collection de façon permanente. Bien souvent, le musée du Louvre n'est en réalité qu'un passage entre la sortie du musée du Luxembourg – comme l'obligent les règlements, et afin d'empêcher ledit musée de suffoquer sous une

collection trop importante – et la mise en dépôt dans un musée de province. Aussi, sur les 150 tableaux exposés en 1874 qui font bel et bien leur entrée au Louvre, 45 y restent en réalité moins de cinq ans. Ils sont rapidement déposés dans un musée de province, souvent en raison de la relation qui unissait l'artiste à cette région ou du sujet du tableau. Parmi les tableaux exposés au musée du Luxembourg en 1874, 105 sont transférés au Louvre pour une durée supérieure à cinq ans, et près de la moitié y était même toujours conservée en 1974 (une décennie avant l'ouverture du musée d'Orsay). Bien qu'il soit cohérent avec les ambitions premières du musée, à savoir conserver les œuvres majeures de l'art de l'époque avant leur transfert au Louvre, cet état de fait peut surprendre dans la mesure où les préférences artistiques ont considérablement changé entre 1874 et 1974, et surtout où l'art académique, qui représente la large majorité des œuvres constituant la collection du Luxembourg, était tombé en disgrâce un siècle plus tard. Leur maintien au Louvre malgré les transformations du goût prouve la qualité de ces œuvres, qui pour certaines sont même transférées au musée d'Orsay à son ouverture. D'autres œuvres en revanche ont finalement été déposées dans d'autres institutions malgré un long séjour au musée du Louvre, confirmant temporairement leur statut de chefs-d'œuvre du XIX^e siècle. Le musée du Luxembourg ne constitue donc pas réellement l'antichambre du Louvre, malgré une ambition commune et une forte proximité administrative, puisque seuls 20 % des tableaux présents au musée du Luxembourg étaient véritablement exposés au Louvre un siècle plus tard. L'échec du musée du Luxembourg est pourtant à relativiser, au vu des transformations radicales qu'a connues le goût artistique entre le XIX^e siècle et aujourd'hui, et qui sont rendues manifestes par les transferts nombreux que connaissent ces œuvres tout au long du XX^e siècle. Ainsi, pour 7 tableaux qui sont aujourd'hui toujours exposés au Louvre, et 36 œuvres qui ont depuis été transférées au musée d'Orsay, le jugement effectué au XIX^e siècle a été confirmé, et le rôle d'antichambre du Louvre a bel et bien été joué par le musée du Luxembourg.

- 13 Trois ans après la naissance du Louvre, en l'an IV, Émeric David décrit un système des beaux-arts idéal, composé « des Écoles ; [du] Salon, où tous les artistes exposent leurs ouvrages ; [du] Musée de l'École vivante, qui serait la distinction, la récompense accordée au mérite ; [de] l'Institut, composé de juges ; et [du] Panthéon des arts [le Louvre], suprême espérance du grand homme²⁰ ». Dans les faits, ces institutions existent – le musée de l'école vivante correspondant globalement au musée du Luxembourg – et jalonnent le parcours d'un artiste au XIX^e siècle. Ce système fonctionne plus ou moins comme des poupées russes, effectuant des sélections de plus en plus poussées et faisant du Louvre le but ultime, où sont finalement rassemblés les chefs-d'œuvre de la production artistique française. Tout au long du XIX^e siècle, les artistes vivants se sont approprié le Louvre – ses collections, ses espaces d'exposition ou encore ses ambitions – et ont développé autour de lui des phénomènes centraux de la vie artistique contemporaine. Ses liens avec la création de l'époque restent cependant méconnus, malgré l'existence de sujets d'études – les registres des copistes ; l'organisation comparée du Salon et du Louvre ; les collections du Luxembourg et leur arrivée au Louvre – qui permettraient de rendre bien plus visible la place tout à fait particulière du Louvre dans le paysage artistique du XIX^e siècle.

NOTES

1. Cat. d'exp., *Dominique-Vivant Denon, l'œil de Napoléon*, sous la direction de Pierre Rosenberg et Marie-Anne Dupuy, musée du Louvre, Paris, 20 octobre 1999-17 janvier 2000, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1999, p. 270.
2. Voir Monique Segré, *L'École des Beaux-Arts. XIX^e et XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 1998.
3. Alain Bonnet, Véronique Goarin, Hélène Jagot et Emmanuel Schwartz, *Devenir peintre au XIX^e siècle. Baudry, Bouguereau, Lenepveu*, Lyon, Fage, 2007, p. 42.
4. Dominique Poulot, Jean-Miguel Pire et Alain Bonnet (dir.), *L'éducation artistique en France. Du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIII^e-XIX^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, pp. 253-276.
5. Julien Guadet, cité dans Annie Jacques et Emmanuel Schwartz (dir.), *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p. 17.
6. Voir Jean Galard, « Copistes » dans Geneviève Bresc-Bautier (dir.), *Histoire du Louvre*, tome III : « Dictionnaire thématique et culturel », Paris, Fayard, 2016, pp. 224-226 et Séverine Sofio, « Les copistes : "petites mains" et exposantes consacrées » dans « *L'art ne s'apprend pas aux dépens des mœurs !* », *Construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848)*, thèse de doctorat en sociologie, École des hautes études en sciences sociales, 2009, pp. 616-655.
7. Ces registres ont notamment été partiellement étudiés par Theodore Reff, « Copyists in the Louvre, 1850-1870 », *The Art Bulletin*, mars 1964, pp. 552-559.
8. Paul Duro, « Copyists in the Louvre in the middle decades of the nineteenth century », *Gazette des beaux-arts*, avril 1988, pp. 249-254.
9. Gérard-Georges Lemaire, *Histoire du Salon de peinture*, Paris, Klincksieck, 2004, pp. 65-76.
10. Geneviève Bresc-Bautier (dir.), *Histoire du Louvre*, tome II « De la Restauration à nos jours », Paris, Fayard, 2016, p. 46.
11. Claire Maingon, *Le Salon et ses artistes. Une histoire des expositions du Roi Soleil aux Artistes français*, Paris, Hermann, 2009, p. 91.
12. Guy Lambert, Dominique Massounie et Jean-Christophe Ballot, *Le Palais-Royal*, Paris, éditions du Patrimoine, 2006, p. 29.
13. Victor Champier et Gustave-Roger Sandoz, *Le Palais-Royal d'après des documents inédits (1629-1900)*, Paris, Veyrier, 1991 [1900], p. 29.
14. Gustave Le Gray, *Vue du Salon de 1853*, épreuve sur papier salé, 25,2 x 33,4 cm, Paris, musée d'Orsay.
15. Francis Haskell (dir.), *Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, actes du congrès C.I.H.A., Bologne, 10-18 septembre 1979, Bologne, Editrice Bologna, 1979, p. 163.
16. Philippe de Chennevières, cité dans cat. d'exp, *Le Musée du Luxembourg en 1874*, sous la direction de Geneviève Lacambre, Paris, Grand Palais, 31 mai-8 novembre 1974, Paris, éditions des Musées nationaux, 1974, p. 9.

17. Voir Geneviève Lacambre, « Musée du Luxembourg » dans Geneviève Bresc-Bautier (dir.), *Histoire du Louvre*, tome III : « Dictionnaire thématique et culturel », Paris, Fayard, 2016, pp. 224-226, et P. de Chennevières, *op. cit.* note 16.
18. Geneviève Lacambre, « Musée du Luxembourg », *op. cit.* note 17, p. 224.
19. Émilien de Nieuwerkerke, cité dans cat. d'exp, *Le Musée du Luxembourg en 1874*, sous la direction de Geneviève Lacambre, *op. cit.* note 16, p. 9.
20. Cité dans Dominique Poulot, *Musée, nation, patrimoine (1789-1815)*, Paris, Gallimard, 1997, p. 274.
-

RÉSUMÉS

Dès sa création, en 1793, le musée du Louvre accorde une place importante à la création de l'époque : des artistes y résident jusqu'en 1848, y travaillent comme copistes pendant tout le XIX^e siècle et présentent leurs œuvres régulièrement dans les salles du musée. Malgré leur exclusion progressive des cimaises du Louvre, les artistes vivants – expression omniprésente à cette période – vont, tout au long du XIX^e siècle, s'approprier le Louvre, à la fois son espace, son organisation muséographique et ses ambitions. En étudiant trois phénomènes distincts, qui suivent peu ou prou le parcours d'un artiste du siècle, il apparaît clairement que le Louvre, même lorsqu'il n'accueille pas réellement des œuvres de son temps, reste un modèle systématiquement cité par les institutions d'éducation, de diffusion et de légitimation de l'art.

Since its founding, in 1793, the Musée du Louvre accorded an important place to the art of the period: artists lived there until 1848, worked there as copyists during the entire nineteenth century and presented their work regularly in the rooms of the museum. Despite their gradual exclusion from the picture rails of the Louvre, living artists – an expression that was omnipresent during this period – would, throughout the nineteenth century, appropriate the Louvre: its space, its museographical organisation and its ambitions. By studying three distinct phenomena, which more or less follow the career of a nineteenth-century artist, it clearly appears that the Louvre, even when it did not really contain works of its period, remains a model systematically cited by institutions for art education, diffusion and legitimation.

INDEX

Mots-clés : musée du Louvre, appropriation, formation artistique, École des beaux-arts, copies, exposition, Salon, légitimation artistique, musée du Luxembourg

Keywords : musée du Louvre, appropriation, artistic education, École des beaux-arts, copies, exposition, Salon, artistic legitimation, musée du Luxembourg

AUTEUR

CLAIRE DUPIN DE BEYSSAT

Après des recherches sur le peintre Henri Gervex et son tableau *Rolla* (1878), Claire Dupin de Beyssat décide de consacrer son travail de doctorat au phénomène de l'académisme. Sa thèse, préparée à l'université François Rabelais de Tours sous la direction de France Nerlich, s'intéresse plus particulièrement à la notion de succès artistique, et emprunte à la sociologie et à l'histoire de l'art. En mettant au jour un corpus inédit, composé des œuvres les plus distinguées lors des Salons, elle cherche à révéler les tendances esthétiques (via les motifs ou les styles) qui jalonnent la période de 1848 à 1880, ainsi que les stratégies adoptées par les artistes pour « réussir au Salon ». Ses recherches l'ont amenée à collaborer à la préparation de l'exposition *Splendeurs et misères* (Paris, musée d'Orsay, 22 septembre 2015-17 janvier 2016), donnant lieu à la publication d'un *Abécédaire de la prostitution* (Paris, Flammarion et musée d'Orsay, 2015). Elle a aussi participé à des colloques et journées d'études, présentant sa méthodologie autour de la question des parcours et carrières de critiques d'art et d'artistes médaillés. Depuis octobre 2016, elle est chargée d'études et de recherche à l'Institut national d'histoire de l'art, où elle travaille sous la direction d'Elitza Dulguerova à la localisation et au recensement d'archives audiovisuelles de l'art contemporain dans différentes institutions françaises.

After research on the painter Henri Gervex and his painting *Rolla* (1878), Claire Dupin de Beyssat decided to dedicate her doctorate to the phenomenon of academism. Her thesis, prepared at the Université François Rabelais de Tours under the supervision of France Nerlich, focuses more particularly on the notion of artistic success, and draws on sociology and art history. By studying the works most successful at the Salon from 1848 to 1880, a corpus never previously considered as such, she sought to reveal the aesthetic tendencies (via the motifs or styles) that marked the period, as well as the strategies adopted by the artists to "succeed at the Salon". Her research led her to collaborate on the preparation of the exhibitions *Splendeurs et misères* (musée d'Orsay, Paris, 22 September 2015–17 January 2016), giving rise to an *Abécédaire de la prostitution* (Paris, Flammarion and musée d'Orsay, 2015). She also took part in conferences and study days, presenting her methodology on the question of the careers of art critics and award-winning artists. Since October 2016, she has been a researcher at the Institut national d'histoire de l'art, where she works under the supervision of Elitza Dulguerova on the localisation and inventorying of the audio-visual archives of contemporary art in various French institutions.