

ARTE E SUAS INSTITUIÇÕES

XXXIII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Setembro 2013





Sobre a imagem da capa: Trabalho de CARLOS ZÍLIO - "Rubens on the beach II, 2007, óleo e bastão de óleo sobre tela, 140x180cm".

Les rôles des collections privées dans l'histoire des institutions muséales en France

Chantal Georgel (Institut National d'Histoire de l'art)

Mesdames, messieurs, chers collègues, permettez-moi tout d'abord de remercier chaleureusement les organisateurs de ce colloque, nos amis brésiliens, de m'avoir invitée ici, à Rio (où je viens pour la première fois), et de m'avoir invitée à choisir le sujet de ma conférence. Ce que j'ai fait, égoïstement. J'ai en effet choisi d'explorer une page de l'histoire des musées, chantier que je mène depuis longtemps et qui, sans doute m'absorbera encore quelque temps, tant que je n'aurai pas trouvé de réponse parfaitement satisfaisante à LA question que je me pose, celle de LA signification réelle de cette institution singulière (à mes yeux), surgie comme une nécessité à la Renaissance, et dont le propos - évident - est d'extraire de la vie (du mouvement et de l'histoire) des objets (de l'œuvre d'art à l'objet historique, archéologique en passant par l'immatériel aujourd'hui) pour, *simplement* les livrer à un public captif d'un bâtiment clos sur lui-même. Mais les livrer à quoi? A l'admiration, à l'obligation sociale d'avoir vu... à la Connaissance?

Pour traquer le sens de cette geste, j'ai choisi aujourd'hui un angle d'attaque bien particulier. Partant de l'idée qu'une part de la vérité de l'institution devait se trouver dans l'acte fondateur du musée, j'ai choisi d'interroger la

parole, les pensées des hommes ayant contribué à fonder un musée, par le don, le legs qu'ils firent de leur collection à la Société, pour qu'elle en fit un musée. J'ai travaillé en France, sur les collectionneurs français essentiellement, dont j'ai collecté les testaments et actes de donations, les lettres et propos testamentaires pour en analyser le contenu, du dit le plus évident au non dit. J'ai travaillé essentiellement sur la France, mais, partant de l'idée que l'homme est l'homme, ici et partout, les questions posées à sa volonté, à ses désirs, à ses craintes, valent me semble-t-il partout et jusqu'ici, au Brésil où votre propre histoire muséale révèle de fameux noms de collectionneurs-fondateurs-donateurs de musées. Pensons en particulier à Assis Chateaubriand (1892-1968) et à son fils Gilberto, tous deux à l'origine de grands musées, le Musée d'Art de Sao Paulo ou le Musée d'art moderne de Rio de Janeiro ou encore, pour ne s'en tenir qu'aux plus grands, à Joao Sattamini, fondateur du musée d'art contemporain de Niteroi.

Justifions, au seuil de ce travail et si besoin est, notre choix, celui du matériau d'étude d'abord. J'ai privilégié les testaments "actes unilatéraux et solennels", révocables jusqu'à la mort de leurs auteurs, puis irrévocables", ainsi que les actes de donation, par lesquels des hommes, propriétaires de collections en l'occurrence, choisissent de se dépouiller "actuellement et irrévocablement de la chose donnée en faveur du donataire qui l'accepte", ainsi que le dit le Code civil, parce que ces testaments et ces actes de donation ne sont pas des actes du hasard, parce que ce ne sont pas des actes gratuits, parce que l'on ne transmet

pas sans raisons, que ces raisons forment ce que l'on peut appeler un projet et que ce projet révèle, engage, met en cause les différentes significations du musée, les rendant, nous le verrons, souvent contradictoires et conflictuelles, et d'autant plus conflictuelles qu'une collection n'est pas simple ensemble d'oeuvres, mais constitue déjà en soi un projet, avoué ou non..

Bien évidemment, cette étude, cette perspective n'a de sens et d'intérêt que parce que ces actes de transmission, loin d'être isolés, forment au contraire un corpus susceptible de peser, de son poids et de son influence, non seulement sur l'histoire des collections mais sur celle de l'institution muséale, qu'il s'agisse ou non d'en modifier ou d'en confirmer les diverses fonctions qu'elle porte en elle, dont celle toute particulière de contribuer ou non à écrire une histoire de l'art.

Pour évoquer ce poids, je dirai d'abord que la collection privée a précédé dans l'Histoire, le musée, et que la collection privée est à l'origine des premiers musées. Les musées en sont les héritiers directs. Il me suffit de rappeler que l'Ashmolean Museum d'Oxford, considéré comme le premier musée européen (donc mondial) par les historiens, doit son existence à un homme, Lord Elias Ashmole, lequel légua en 1686, à son ancienne université, la collection de "raretés" (merveilles et Curiosités) qui lui avait été précédemment offerte par John Tradescant, Jardinier du roi, savant botaniste et grand voyageur, à la double condition que soit construit un bâtiment spécial et qu'il soit ouvert au public. Cela sera fait et l'Ashmolean

Museum sera inauguré (signe d'importance) par le duc d'York, futur Jacques II d'Angleterre. Rappelons aussi que le premier musée français, qui n'est pas le Louvre, mais le musée de Besançon, doit également son existence à un homme et à un legs; à un homme, Jean-Baptiste Boisot, abbé commanditaire de l'abbaye de Saint-Vincent de Besançon, grand voyageur, érudit et amateur d'art, qui entreprit de reconstituer l'ancienne collection Perrenot de Granvelle, éparpillée par les héritiers. Ayant accompli sa tâche, il légua l'ensemble à son abbaye, à la condition que la municipalité de Besançon aménage une salle pour l'exposer, et l'ouvre au public de chercheurs et de curieux désireux de s'instruire.

Premier musée européen, premier musée de France. C'est dire la place et le poids symbolique de la collection privée dans l'histoire du musée. Une histoire qui s'est écrite pareillement en Italie, ou en Allemagne, autres grandes terres de musées.

Prenons maintenant la mesure du poids de ces collectionneurs, de ces collections privées dans les collections publiques. En ce qui concerne la France, plus d'un musée sur cinq a été fondé directement par un collectionneur, parmi lesquels, pour en citer quelques-uns parmi les plus connus, Antoine Vivenel à Compiègne (1843), Ingres (le grand Ingres) à Montauban (1867), Réattu en Arles (1825), Eugène Boudin à Honfleur (1898), et puis Marmottan, Cernuschi, Guimet, le duc d'Aumale à Chantilly (1886)... Si l'on ajoute à la liste des musées fondés par les collectionneurs, celle des 102 musées

fondés par des Associations ('Sociétés des Amis des arts, sociétés savantes...), lesquelles s'employèrent à fédérer des collections pour n'arriver à en former qu'une qu'elles dévolurent ensuite à une ville, ce sont plus de deux musées sur cinq (donc près de la moitié) des musées français qui doivent leur existence à une collection particulière. A cela s'ajoute le fait que la plupart des musées, des plus grands aux plus petits, n'ont cessé d'accueillir dons et legs, tout au long de leur existence, certains se présentant comme une collection de collections. C'est le cas du musée Fabre à Montpellier (collections Fabre, Valedéau, Bruyas...), c'est le cas aussi, pour donner un deuxième exemple, du musée de Besançon dont 80 % des 3128 tableaux entrés au musée entre 1830 et 1914 proviennent de dons ou legs... On mesure ainsi l'ampleur du phénomène, qui justifie pleinement que l'on se penche de très près sur les termes dans lesquels sont rédigés ces contrats explicites et implicites passés entre donateurs et donataires, ou légataires.

Ces actes sont, je l'ai dit, des actes de transmission qui font passer œuvres et objets d'un propriétaire à l'autre, d'un sens à un autre, d'une fonction à une autre. Que donne-t-on et pourquoi? Telles sont les questions qui se posent. C'est par le "quoi" que nous débiterons.

Que donne-t-on? Que lègue-t-on? La réponse est simple: des œuvres, des objets (de toute nature) des collections. Le don ou le legs est une pratique sociale et culturelle, voire politique, qui non seulement perdure dans le temps (l'an passé encore, François Hollande signait l'acte d'acceptation du don à l'Etat de la collection Yvon Lambert

à Avignon), mais concerne absolument tous types d'objets, tous types de collections, même si un pointage serré permet de mettre à jour la prédominance des collections fondées sur le savoir (archéologie, histoire naturelle, ethnologie) sur celles constituées par la Fortune, moins nombreuses, c'est évident. Le "quoi" n'est pas le plus intéressant. Vient le "pour quoi", vient alors le dit, viendra ensuite ce qui n'est pas dit !

Le premier désir annoncé clairement, et simplement, et logiquement, est celui de "former un musée". C'est la volonté affirmée par Antoine Vivenel, et exprimée au maire de Compiègne, de "voir se créer un musée national à Compiègne", création qui aura pour bases la donation de ses collections, homologuée par ordonnance royale du 19 mars 1844. C'est la volonté du comte Ange de Guernisac, qui lègue à Morlaix, le 14 juin 1873, ses collections, son hôtel particulier et une somme de 60000 francs, "en vue de créer un musée"; C'est le cas d'Alexandre Lanon, qui lègue "sa collection d'antiquités et de céramiques, les ouvrages qui concernent les arts" et tout un ensemble d'objets normands" à la ville de Louviers (le 12 juin 1880), "plus une somme de 20000 francs destinés à la construction d'un musée-bibliothèque".

Si ces legs sont assortis des moyens de réaliser un musée, si l'existence de celui-ci conditionne ces transmissions – le baron de Silguy, qui lègue ses collections à la ville de Quimper en 1864, l'affirme en l'article 7 de son testament: "il sera nécessaire de construire un local convenable, la donation dont il s'agit «étant faite à cette

condition”-, c’est que le musée affiche d’emblée une double vertu, celle de durer et celle d’exposer.

Celle de durer? Il ne vient à l’esprit de personne que le musée ne soit un lieu éternel, garant par son immuabilité juridique de la pérennité des dons et legs. “Ne pas laisser sa collection exposée à tous les hasards d’outre-tombe des fondations inachevées”, tel est le vœu de tous les donateurs, un vœu si fort que l’on n’hésite pas à prendre toutes précautions, à l’instar de ce collectionneur anglais, Robert Gower, qui va, soucieux d’assurer l’éternité à sa collection, jusqu’à la proposer à plusieurs villes par ordre de priorité – Liverpool, Glasgow, Edimbourg, Newcastle, Bristol, Nîmes, Dijon, Bordeaux, Aix-en-Provence – au cas où l’une ou l’autre d’entre elles ne serait pas en mesure d’approprier, comme l’exige son testament,(du 9 octobre 1857) une galerie particulière. Gustave Moreau fait de même lorsqu’il lègue (en 1897) sa maison avec tout ce qu’elle contient à l’Etat, ou à défaut à la Ville de Paris, ou à défaut à l’Institut de France”.

Mais, si le musée fait figure de lieu “convenable” (pour employer un adjectif qui revient au fil de toutes les plumes), ce n’est pas seulement en raison de son éternité supposée, c’est aussi parce qu’il se présente comme le lieu d’aboutissement, je dirais quasi-naturel (dans la mesure où il n’y a rien de plus culturel que le naturel) pour toute collection de grande valeur. Celle-ci peut avoir été constituée par un particulier, elle doit quitter le domaine privé pour rejoindre le domaine public. “Les objets d’art formant ma collection étant très considérables pour un

cabinet particulier et voulant d'ailleurs témoigner de mon attachement à la Ville de Quimper, "écrit le baron de Silguy, "je me décide à lui faire don et hommage des objets formant ladite collection"; "J'ai toujours pensé", affirme Alfred Bruyas, lorsqu'il se décide en 1868 à offrir au musée Fabre de Montpellier son extraordinaire collection de peintures françaises contemporaines, "que les œuvres de génie, appartenant à la postérité, doivent sortir du domaine privé pour être livrées à l'admiration publique". Et la littérature, qui, dans ce domaine, se présente comme le réceptacle des idées reçues, le confirme en la personne du Cousin Pons (héros du roman éponyme de Balzac), qui se décide (même s'il ne s'agit que d'une manœuvre temporaire) à léguer au Roi, "pour faire partie du musée du Louvre" les tableaux dont se compose sa collection, parce que, dit son pseudo testament, "j'ai toujours plaint les belles toiles d'être condamnées à toujours voyager de pays en pays sans être jamais fixées dans un lieu où les admirateurs de ces chefs-d'œuvre pussent aller les voir. J'ai toujours pensé que les pages vraiment immortelles des fameux maîtres devraient être des propriétés nationales et mises incessamment sous les yeux des peuples comme la lumière, chef-d'œuvre de Dieu, sert à tous ses enfants". On ne saurait mieux dire que le musée est vécu comme le lieu de toutes les stabilités et une forme de collection supérieure. C'est d'ailleurs ainsi que le Grand Larousse universel, autre réceptacle des idées reçues, le définit: On nomme musées les grandes collections publiques". Il faut noter qu'ainsi défini, le musée a à son tour le pouvoir de revêtir toute collection d'un

caractère de supériorité et de légitimer toute oeuvre d'art, tout objet, et je dirais même, pour en dénoncer le danger, tout savoir sur ces oeuvres.

L'idée que ces objets et ces œuvres seront ainsi donnés à voir est constamment associée au désir proclamé "d'être utile". Le musée de Quimper sera "un local ouvert au public, utile aux étudiants de toutes les classes de la société"; "Notre collection", dit le testament Dutuit, "formera un établissement utile au public". De cette utilité voulue mais indéfinie, on passe parfois à des utilités affirmées et définies. Charles-louis- Fleury Panckoucke, riche éditeur, collectionneur de livres, d'estampes, de tableaux et d'objets d'art de toute nature, lègue en 1841 à la ville de Meudon "cette foule d'objets curieux, qui, par leur classification, offrent aujourd'hui un ensemble où l'on peut apprendre facilement l'histoire de la civilisation, celle des sciences et des arts, non seulement à leur naissance, mais même à diverses époques, depuis les temps les plus éloignés. Le professeur Lannelongue lègue en 1909 à l'Etat, outre sa collection particulière d'œuvres d'art, une collection de reproductions d'œuvres d'art (photographie, gravures, copies et moulages), de manière à "constituer un musée d'enseignement et d'éducation populaire de l'art universel". La collection du docteur Lannelongue se présentait comme une illustration de l'enseignement de la République. D'autres collectionneurs ont en revanche souhaité, par la transmission et l'exposition de leur collection, infléchir les discours et les enseignements officiels. C'est ainsi que Bruyas, par l'exposition de sa collection à Montpellier, dans

une galerie spéciale, entend montrer “les tâtonnements à travers lesquels l’art est arrivé à sa perfection...l’ordre de transformation de la peinture à partir de David qui “ouvre l’ère moderne”; Aussi est-ce une collection classée (le classement fait partie des attributs du musée), ordonnée et immuable qu’il lègue à Montpellier, “condition absolue et de rigueur à cette époque où la philosophie de l’art est loin d’être uniforme”, une collection constituée de près de cent-cinquante œuvres dont *La Fileuse* et *La Rencontre* de Courbe, l’esquisse du *Radeau de la méduse* de Géricault, et quantité d’œuvres de David, Cabanel, Flandrin, Schnetz, Millet... Bruyas prenait ses précautions car ce n’est pas l’Histoire de l’art qu’il entendait écrire, dans son universalité, son encyclopédisme et son conformisme (celle qui s’exposait dans les musées), mais SON histoire de l’art. Il laissa d’ailleurs inachevé un ouvrage qui se serait intitulé *L’Art moderne en France, Odyssée de la peinture ou sérieuses recherches de vérité*. Pareillement, Gustave Caillebotte, lègue à l’Etat sa collection de peinture, dès 1876, à une date particulièrement intéressante parce qu’alors c’était réellement prendre un pari sur l’avenir et une sorte d’assurance-vie pour cette collection, composée essentiellement d’œuvres de ses amis impressionnistes (six renoir dont *Le Moulin de la galette*, huit Monet, dont *la gare saint Lazare*, sept Pissarro, deux manet, six Sisley, deux Cézanne dont *L’Estaque*, sept Degas) , ce dont il était parfaitement conscient, conscience dont témoignent son âge à la date où il rédige son testament (28 ans) et la prudence dont il fait preuve à l’égard du conformisme

affiché du musée: “je donne”, dit-il, “à l’Etat les tableaux que je possède; seulement, comme je veux que ce don soit accepté et le soit de telle façon que ces tableaux n’aillent ni dans un grenier ni dans un musée de province, mais bien au Luxembourg et plus tard au Louvre, il est nécessaire qu’il s’écoule un certain temps avant l’exécution de cette clause jusqu’à ce que le public, je ne dis pas comprenne, mais admette cette peinture. Ce temps peut être de vingt ans ou plus”. Un peu comme plus tard encore François Depeaux lorsqu’il fait en 1903 à la Ville de Rouen le magnifique don d’un ensemble de toiles impressionnistes –dont *la rue saint-Denis; Fête du 30 juin 1878* et *Les cathédrales* de Claude Monet, don refusé par la ville, mais qu’il réitère en 1909 avec succès: “Je suis heureux, écrivait-il alors, de penser que ma ville natale sera une des premières –sinon la première en province-, à ouvrir toutes grandes les portes de son musée à un art qui, tant critiqué à ses débuts et il y a quelques années encore, a maintenant conquis par la vérité de sa technique et la conviction ardente de ses apôtres –Claude Monet, Sisley, Renoir, Degas, Cézanne, Pissarro, Guillaumin, Lebourg et tous les jeunes venus à leur suite- sa place parmi les plus belles productions du génie humain”. C’était ainsi, plus qu’en aucun autre cas, assigner au musée le rôle de conservatoire d’œuvres exemplaires, d’œuvres marquantes de l’histoire de l’art et du goût. Isaac de Camondo et Etienne Moreau-Nelaton agiront de même au début du XXe siècle, en permettant à l’art moderne de s’introduire au Louvre avant 1914, à y faire entrer de leur vivant Degas et Monet. Ainsi cet art,

tant moqué prenait-il place dans le cours de l'Histoire de l'art.

Pourtant, nous restons dans l'exception car, une fois les préliminaires achevés, viennent, dans les testaments et donations, les considérations personnelles, de plus en plus personnelles et prégnantes. Il est alors question, en un premier temps, de s'assurer de l'estime et de la considération de ses contemporains. "J'ai mérité l'estime générale de mes concitoyens. Quel plus grand honneur, quelle récompense plus flatteuse pourrais-je désirer sans être un ambitieux?", s'exclame Thomas Henry, fondateur du musée de Cherbourg en 1835, en réponse aux remerciements de la municipalité. "Orgueil et ostentation", disait Clément de Ris. Je dirais plutôt sincérité et ostentation. Sincérité, même si derrière l'acte de donation se cache, sans que cela soit jamais dit, un désir de légitimation, voire de caution. Caution pour des collections mal acquises, acquises à bon compte, telles celles constituées par le cardinal Fesch, à l'ombre de la renommée de son puissant neveu, Napoléon Ier, ou encore celle formée par Antoine Valedau qui, après avoir fait fortune dans les fournitures aux armées de la République, avait fait de jolies affaires de collectionneur en rachetant à bas prix les biens des émigrés, dont un ensemble de tableaux du XVIIIe siècle qu'il lègue au musée de Montpellier le 11 février 1836.

Désir de légitimation encore pour ces "parvenus" de la culture que sont les autodidactes, qu'ils s'appellent Wicar (fils d'un pauvre menuisier de Lille) qui construit sa splendide collection de dessins dans le sillage de David, et la lègue au

musée de sa ville natale ou Sauvageot, simple employé de l'Opéra, qui fait don de son cabinet d'objets d'art au musée du Louvre en 1858, ou encore Alfred Chauchard (1821-1909), fondateur des Magasins du Louvre, "quoique parti de rien", et qui lègue en 1909 sa collection (de peintures de l'Ecole de Barbizon, Corot, Rousseau, Daubigny...) à l'Etat et se paie le luxe de lui offrir *L'Angélus* de Millet (rachetée 800000 francs aux américains).

Donner, léguer ses collections permet d'accéder au statut de héros culturel, statut qui tend au XIXe siècle à prendre le pas sur celui du héros militaire ou du héros politique. C'est prendre place au panthéon des grands hommes du lieu. C'est là un moteur puissant qui explique l'exigence quasi unanime de voir le musée ou pour le moins une salle de musée porter son nom.

Le nom avant tout ! Que l'Etat ou la ville bénéficiaire du don refuse cette exigence, et notre donateur donnera sa collection...ailleurs. Tel fut le cas Clarke de Feltre qui légua sa collection à Nantes, après avoir essuyé un refus du Louvre en 1850. Nantes fit effectivement approprier une salle spéciale qui portait le nom du donateur. L'opération ayant couté 36500 francs, le cout en fut jugé excessif par le critique Clément de Ris, qui, non sans quelque bon sens, devait expliquer qu'il"est arrivé maintes fois aux amateurs qu'en cédant au légitime orgueil de voir leur nom figurer dans un établissement public, en pensant enrichir un musée des erreurs de leur goût, ils n'ont fait que l'encombrer".

Le désir de voir son nom donné à un espace va en réalité beaucoup plus loin que le simple orgueil. Il est

désir de sortir de l'anonymat, désir de participer, d'exister socialement en un temps où l'avènement de la démocratie tend à laminer les individualités au profit de la foule, pour ne les faire ressurgir que sous le couvert de l'homme exceptionnel. C'est une consécration qui vaut toutes les autres. Lorsque les frères Goncourt proclament "l'héroïsme sans bruit et sans réclame" de La Caze, donateur en 1859 d'une splendide collection de peintures au Louvre, ils se trompent. La Caze a reçu la plus belle des publicités. Son nom a été donné à une salle du Louvre, tous les journaux en ont parlé et l'exemple plane sur tous les testaments de la fin du siècle, dont celui des frères Dutuit, qui, par dépit de n'avoir pu réaliser leur rêve, "une petite salle La caze au Louvre", se jurent de ne jamais rien donner à l'Etat et lèguent leurs collections à la Ville de Paris en 1902. Et que dire de l'exemple, ô combien provocateur (mais révélateur) d'Arsène Lupin, le gentleman cambrioleur né de l'imagination de Maurice Leblanc, qui "lègue à la France tous les trésors de l'aiguille creuse, à la seule condition que ses trésors soient installés au musée du Louvre dans des salles qui porteront le nom de "salle Arsène Lupin". Et c'est à la craie rouge qu'il inscrit sur la muraille ses dernières volontés, pour mieux en affirmer l'autorité.

Jouent également ce rôle de commémoration les tableaux ou bustes représentant le donateur, qui trônent au centre des collections. Sans aller jusqu'au paroxysme de Bruyas qui légua à Montpellier, en même temps que sa collection, plusieurs dizaines de portraits peints ou photographiés de lui, il n'est guère de collectionneur-

donateur qui n'ait son portrait peint ou sculpté, assis au milieu de son cabinet, en train de rédiger l'acte de fondation du musée, la légion d'honneur à la boutonnière, tel Chauchard qui trône encore aujourd'hui au musée d'Orsay à l'entrée de sa galerie. Ces bustes et ces portraits constituent un genre en soi (encore à étudier). Ce sont là des testaments par l'image, qui, bien souvent, viennent compléter ou contredire singulièrement le testament écrit, tout empreint de modestie et de philanthropie.

Avoir son nom et son portrait dans SON musée, assurer ainsi l'immortalité à son être et à son paraître, ne suffit point à certains. Tandis que d'aucuns font don de leur personne à l'institution en exigeant par exemple d'en être nommés conservateurs (c'est le cas de Sauvageot au Louvre, de Fabre ou Bruyas à Montpellier), et conservateurs à vie, ou en exigeant que la Ville prenne soin de leur sépulture (c'est le cas des frères Dutuit dont la Ville de Paris continue encore aujourd'hui de "veiller" sur leur tombe au Père-Lachaise, d'autres vont plus loin encore, en demandant d'être enterré sur place, à l'instar de Thordvalsen ou de Canova...Panckoucke prévoit, dans son testament de 1841, "qu'il sera fait contre le mur du musée...une excavation: elle sera en voûte, pierre meulière, très solide. Mon tombeau, ajoute-t-il, sera au milieu et contiendra mon corps et celui de ma femme. Il sera exhaussé, de forme égyptienne, et hors de terre en granit; on y insérera mes médailles de bronze, d'argent et de bronze doré. Aux quatre faces de la salle seront placés des bas-reliefs en marbre blanc représentant allégoriquement

mes quatre grandes entreprises. Le bas-relief, portrait de mon père, et l'indication de mes noms sera en face de la porte. Mon fils et mes héritiers pourront avoir leur place dans l'intérieur des murs”.

Du mémorial au mausolée, il n'y a qu'un pas que franchit par exemple Ingres, le Grand Ingres, lorsqu'il lègue à sa ville natale, Montauban, par testament du 28 août 1866, non seulement ce qui reste de son œuvre, essentiellement des milliers de dessins, non seulement ses collections d'art antique, ses peintures et ses gravures, mais aussi les souvenirs-reliques de sa femme, de son père, de sa mère, de ses grands-parents, et son célèbre violon, bref, toute une série d'objets significatifs, jalons et témoins d'une vie, en précisant bien comment ils doivent être présentés dans le musée, lequel devra, *évidemment*, porter son nom ! La réciprocité de fonction de ces lieux de mémoire que sont alors ou que deviennent le musée, la statue commémorative et le mausolée, séparés culturellement, induit un jeu, un jeu de dupes souvent, entre donateurs ou légataires d'une part dont la volonté profonde, au-delà des mots, est de s'assurer un ancrage dans le temps et dans la société, et le musée d'autre part, qui, quoique jouissant d'une image d'éternité, est une institution historique, donc à la fois fille de son temps et épouse du temps présent, une institution qui de ce fait ne saurait se résumer ou se résoudre à être ce panthéon, ce lieu immuable rêvé par les collectionneurs. Et ce jeu de dupes donne lieu à conflits et pose, pour y revenir et en “finir” avec l'histoire de l'art, de multiples questions.

Certes, le musée n'est pas né de l'histoire de l'art, mais de la volonté de donner à voir l'expression du génie national, d'abord, et ensuite, mais seulement ensuite, du besoin de fournir des modèles aux artistes. Mais dès lors que naissait et se développait l'histoire des arts, il lui devenait indispensable dans la simple mesure où pour écrire une histoire de l'art, mieux vaut voir, avoir vu l'objet de son discours. Très tôt, dès la fin du XVIIIe siècle, de grands collectionneurs tels Séroux d'Agincourt, Wicar, Pierre Cacault, Vivant Denon pressentirent plus ou moins fortement cette naissance et le rôle que pourrait jouer leurs collections, en achetant par exemple un peu de tout mais aussi et surtout des oeuvres qui n'intéressaient pas ou peu les pouvoirs publics, des oeuvres inconnues, absentes du champ d'étude des historiens mais qui devaient, parce qu'ils les transmirent à un musée, prendre place un jour dans le cours de l'histoire de l'art ; pensons aux deux Georges de la Tour - *Le Joueur de vielle* et *Saint Joseph et l'ange* - de la collection Cacault attribués à Murillo et Seghers par le collectionneur. De ceci, celui qui en fut le plus conscient est Artaud de Montor. Il fut en 1808 l'un des premiers à tirer le bilan de cette rencontre possible entre collectionnisme/Musée et histoire de l'art. "Il convient peu, écrit-il, à un particulier de penser à rassembler les tableaux authentiques de raphaël, de Corrège, de Jules Romain, du Dominiquin et de tant d'autres grands hommes. Une collection de ce genre qui ne serait pas faite par un gouvernement puissant ne pourrait être qu'incomplète. Tandis qu'avec un peu de zèle, des soins infinis, des

sacrifices et de la patience, on a pu parvenir à former la collection que je présente dans le catalogue et qui est assez complète pour aider, par la suite, une main plus exercée que la mienne à composer l'histoire générale de l'art de cette époque en ce qui concerne l'Italie”.

Laissons filer le temps. Tandis que l'histoire de l'art donnait ses premiers textes et s'institutionnalisait, le musée se développait, évoluait, porté par des collectionneurs et des collections de plus en plus nombreuses, certaines d'entre elles constituées au nom de l'histoire. Les collectionneurs ont vite adopté une démarche d'historien qui voyage, compare, étudie, émet des hypothèses, écrit son catalogue. Citons par exemple le baron Davilliers qui rédige son *Histoire des faïences hispano-mauresques à reflets métalliques*, à mesure qu'il construit la collection qu'il lègue au Louvre en 1883.. Mais la plupart des collections répondaient à une volonté d'encyclopédisme (qui n'est pas l'histoire) et presque toutes étaient transmises à un musée, nous l'avons vu avec quelque arrière-pensée personnelle, dont celle presque omniprésente de voir cette collection installée de toute éternité, et sans possibilité de la faire évoluer.

Réjouissons-nous de l'apport massif des collections et des collectionneurs privés, dans les musées. Ils sont bel et bien les premiers pourvoyeurs de l'institution et pallient grandement le désengagement des pouvoirs publics ; mais osons aussi en révéler les limites : combien d'oeuvres de peu d'intérêt entrées ainsi dans les collections publiques, alors même qu'elles auraient pu continuer à vivre et faire

le bonheur de particuliers? et alors que le musée se veut au service du beau, de l'exceptionnel? doit-on accepter tout don et tout legs? D'un point de vue muséographique, comment faire évoluer des présentations qui non seulement ne correspondent plus au goût contemporain, mais nuisent parfois à l'intérêt même de la collection ainsi présentée? J'ai connu pour ma part le cas de la collection Moreau-Nelaton qui doit rester groupée en une salle au musée d'Orsay, au grand dommage généralement admis d'oeuvres de premier intérêt qui se trouvent ainsi présentées en des voisinages qui leur nuisent. D'un point de vue intellectuel, comment articuler en ces lieux oeuvres et histoire de l'art? Et doivent-elles réellement s'y articuler?. L'exposition est-elle, doit-elle être un cours d'histoire de l'art? Comment l'histoire de l'art peut-elle trouver son compte dans ces nouvelles expositions reposant sur les nouvelles fonctions du musée, ce que l'on appelle l'événementiel?

Demain est la première des préoccupations des collectionneurs, au delà des mots, des propos, au-delà d'une histoire de l'art qu'il voudrait ou prétendrait vouloir écrire, infléchir. Demain et l'éternité, une éternité contraire à l'histoire mais que le musée promet parce qu'il est au service de l'art, et donc parfois non ou a-historique.

