

L’École des Beaux-Arts

Louis Peisse

LU AVEC LIREGRATUITEMENT.COM

Livre libre de droits, lisible gratuitement en ligne et en quinze minutes par jour.

L’École des Beaux-Arts

ÉCOLE

DES BEAUX-ARTS.

MUSÉE DES ÉTUDES.

Les nombreux visiteurs que les diverses expositions annuelles ont amenés, dans ces derniers temps, à l’École royale des Beaux-Arts, ont dû lire sur l’élégante porte du palais une inscription, Musée des études, dont la plupart n’auront pu deviner le sens. En effet, au-delà de ce frontispice menteur, ils n’ont rencontré que des murs nus, des salles vides, des portes fermées. Introduits d’abord avec quelque appareil à travers un double rang de grilles dorées, par un chemin pavé de marbres, bordé de monumens gracieux et pittoresques, entouré de murs qu’une sorte de coquetterie architecturale a chamarrés de fragmens de sculpture sans nombre, ils se trouvent tout à coup perdus comme Énée dans les

Si, au sortir, de ce palais désert, la main officieuse d’un custode leur a livré l’entrée de la vaste salle dont le portail d’Anet forme le frontispice, et le Jugement dernier la principale décoration, ce n’est qu’en passant par-dessus des monceaux de fragmens de plâtre et de pierre, à travers d’énormes caisses de bois empilées, des échafaudages, des flots de poussière, qu’ils sont parvenus, non sans peine, à se placer devant l’œuvre gigantesque de Michel-Ange. Plusieurs, sans doute, seront sortis sans avoir

pu comprendre qu'une si magnifique avenue ne conduise depuis si long-temps qu'à des salles vides et à un hangard.

Il faut leur pardonner. Il est certain que le public a fort bien pu, sans être accusé d'une inexcusable précipitation, trouver un peu long le statu quo des travaux intérieurs de l'école. Nous ne pouvons que lui recommander la patience, c'est la plus indispensable des vertus en matière d'administration et de travaux publics. L'essentiel est qu'on arrive au but. Ainsi donc, sans entrer dans l'explication de ces lenteurs qu'on a coutume d'appeler nécessaires, parce qu'elles sont inévitables (ce qui, d'ailleurs, revient au même), nous préférons, pour satisfaire de quelque manière les plus impatiens, regarder comme réel ce qui n'est encore que possible, et comme fait accompli un simple programme. Et si cette excursion anticipée dans un musée fictif ressemble un peu à la description du festin imaginaire du conte arabe, nous prenons la liberté de certifier que tôt ou tard la curiosité de nos lecteurs sera, comme l'estomac du bon Barmécide, pleinement, réellement et confortablement satisfaite.

On sait que l'École des Beaux-Arts actuelle occupe en grande partie la place de l'ancien couvent des Petits-Augustins, dont le cloître et l'habitation ont depuis long-temps disparu. Leur église seule est encore debout. C'est sur ce même terrain que fut élevé à grands frais, puis dispersé au bout de peu d'années, le Musée des monumens français, dont il n'est plus resté que quelques informes débris. En 1820, l'enseignement des beaux-arts, jusque-là établi à l'Institut, fut transféré dans une partie des locaux laissés vacans par la suppression du Musée ; mais l'insuffisance et l'incommodité de ces bâtimens étaient telles, qu'on songea bientôt à y faire des réparations et des augmentations. Toutefois ces pro-

jets ne furent sérieusement pris en considération qu'en 1832, époque où l'on commença une reconstruction de l'école d'après les plans d'un habile architecte, M. Debret. En juin 1833, la fameuse loi relative à l'achèvement de tous les monumens publics vint de nouveau modifier cet état de choses ; un plan, en quelques parties nouveau, fut donc proposé par un autre architecte, M. Duban, et adopté par le gouvernement. L'exécution lui en fut immédiatement confiée, et elle est terminée depuis un an.

L'architecture est, plus que tout autre art, soumise à l'influence des circonstances extérieures. Il arrive très rarement que l'artiste soit entièrement le maître de réaliser sa pensée. L'œuvre d'un architecte ne peut donc presque jamais être jugée du point de vue abstrait et absolu de l'esthétique pure, et un édifice réel ne saurait être considéré comme un plan. Sans cette précaution, on est exposé à voir des erreurs, des défauts ou des énigmes dans des choses parfaitement justes, convenables et explicables. L'architecte de l'école a particulièrement le droit d'invoquer en sa faveur cette règle de critique. Emprisonné de tous côtés dans le cercle des projets anciens, ou réduit à achever mécaniquement le travail commencé, il n'a pu, le plus souvent, que refondre, corriger, modifier et rarement innover, si ce n'est dans les détails.

Parmi les parties entièrement neuves, la plus importante, sous le rapport de l'art, est la façade principale du palais. On peut en rendre l'architecte responsable en toute sûreté de conscience ; mais cette responsabilité n'est pas lourde à porter. La critique, armée d'un Vignole, se flatte d'y trouver par-ci, par-là, quelques hérésies, soit ; mais cette concession aux inflexibles champions de l'orthographe ne doit pas nous empêcher d'admirer la riche et noble élégance de ce frontispice. L'ornementation a pu paraître

recherchée, mais elle n'est probablement qu'inusitée. Dans ces choses accessoires et de simple goût dont aucun principe absolu ne règle l'invention et l'arrangement, il peut s'en rencontrer quelques-unes qui, sans blesser l'œil, l'étonnent. C'est ainsi qu'un mot nouveau ne peut faire son entrée dans le langage sans surprendre et même indisposer l'oreille par son air étranger ; une mode nouvelle choque par cela seul qu'elle est nouvelle. Un peu d'habitude rend ces nouveautés tolérables d'abord, puis bientôt aimables.

Le système de décoration et d'ornement paraît une réminiscence libre de l'architecture française de la fin du XVI siècle. Ce retour à la tradition nationale, si complètement interrompue par l'adoption des formes gréco-romaines pures, a été salué par la jeune génération comme une protestation contre le système classique, qui, chassé de partout, semblait tenir bon en architecture. Il n'est pas du tout certain que l'architecte ait prétendu protester ; cependant, en fait, cette nouvelle manière a donné le ton au goût général depuis quelques années. Elle a réussi au point d'inspirer déjà quelques inquiétudes. La sculpture d'ornement dégénérera peut-être avant peu en manie. On brode maintenant une maison, comme une livrée de cour, sur toutes les coutures, et comme ces puérilités coûtent fort cher, elles deviennent un objet de concurrence d'argent ; l'émulation éclairée de l'art est exploitée et corrompue par la rivalité aveugle et barbare du luxe.

On traverse deux cours pour arriver au palais. Celle qui précède immédiatement l'édifice et qui pourrait être appelée la cour d'honneur, est demi-circulaire. Sa limite, du côté de la rue, est formée par deux grilles latérales entre lesquelles s'élève le monument de Gaillon. La seconde cour, plus vaste, est à très peu près

carrée ; elle est bordée à droite par l'église et le bâtiment des études ; à gauche, on n'a pu utiliser les murs nus des maisons particulières qu'en y plaquant une façade simulée en arcades qui répète celle du côté opposé. Sur le pignon correspondant au portail d'Anet, un grand espace de forme ogivale, laissé entièrement nu, attendra probablement long-temps le spécimen gothique destiné à servir de pendant. Cette trouvaille est assez difficile ; car, grace à Dieu, ce n'est plus la mode aujourd'hui de démolir.

Ces deux cours, ainsi entourées et décorées, offrent un coup d'œil d'ensemble pittoresque, mais un peu bizarre. Dans le détail, on pourrait trouver dans cette accumulation d'élémens hétérogènes une bigarrure assez peu sévère, quoique piquante ; mais ces observations ne tomberaient nullement sur l'architecte. Celui-ci, placé entre le double inconvénient d'éliminer et même de détruire un assez grand nombre de débris intéressans, ou de sacrifier ses propres idées, n'a pas hésité. Il n'a pas voulu s'établir sur des ruines et commencer par un acte de vandalisme. Rien, au reste, n'est plus rare chez les architectes que le respect de ce qui est debout ; ils aiment assez faire place nette, et ils n'éprouvent que peu de regret de voir tomber ce qu'ils n'ont pas bâti. Heureusement ici la religion de l'antiquaire l'a emporté sur l'instinct de l'artiste. Ceci bien entendu, il n'y a plus lieu à censure. Il faut, au contraire, rendre hommage à l'habileté qui a su mettre en œuvre et relier, sans trop de dissonances, au moyen de nuances finement ménagées, tant d'élémens discordans, et compenser, par la diversité des effets et l'imprévu des contrastes, le défaut d'unité de style et de caractère, résultat nécessaire du parti adopté. La décoration et la disposition de ces cours s'accordent en outre à merveille avec la destination ultérieure et principale des salles et galeries. Elles offrent en effet une sorte de musée d'architecture

et de sculpture en plein vent, qui n'est pour ainsi dire que le vestibule du musée intérieur. Telle a été évidemment la pensée de l'architecte. Elle achève d'expliquer bien des singularités ou anomalies apparentes en leur donnant un but défini et parfaitement convenable. Ainsi, ces incrustations de fragmens de pierre et de marbre, débris sans nom de monumens détruits, prennent tout de suite un sens. Mais, à défaut même de ce motif rationnel, l'architecte avait pour lui l'autorité des exemples de ce genre de décoration qui se trouvent en Italie, et en particulier les casins de la villa Médicis, de la villa Panfili et de la villa Borghèse à Rome.

Maintenant, après ce regard jeté sur l'ensemble, il faut, pour les détails, qu'on veuille bien nous accepter comme cicerone et nous laisser parler, en cette qualité, avec toute l'érudition et l'esprit d'un catalogue. Le portail d'Anet, qui formait autrefois la façade de la salle d'introduction du Musée des monumens français, est resté à son ancienne place ; seulement il a été restauré et consolidé. Les figures de bas-reliefs dans les entrecolonnemens du troisième ordre sont de Jean Goujon. L'origine, la date, la destination et les auteurs de cet édifice sont résumés en deux lignes inscrites en or au-dessus de la porte : Façade du château d'Anet bâti en 1548. Henri II fit élever ce monument pour Diane de Poitiers par Philibert de Lorme et Jean Goujon. La porte est composée de panneaux provenant d'Anet, repeints, redorés et réparés. Les chiffres si connus de Henri et de Diane sont authentiques.

Le charmant morceau d'architecture auquel est resté le nom d'Arc de Gaillon fut transporté et relevé en 1802, par les soins du ministre Chaptal et de M. A. Lenoir. C'est un fragment d'une façade du château que le cardinal George d'Amboise avait fait bâtir à Gaillon, en Normandie, en 1500. Ce n'est qu'un débris de dé-

bris ; mais, tel qu'il est, on doit des actions de graces à l'architecte qui nous l'a conservé : l'arc de Gaillon avait été en effet condamné par les anciens projets. Restauré avec goût et intelligence, et soutenu par des contreforts, il est à l'abri des insultes du temps, et on n'a plus aujourd'hui autant à craindre celles des hommes. Ce petit monument est le type d'un goût et d'un style qui, vers les premières années du XVI siècle, traversèrent l'architecture française comme une gracieuse, mais éphémère apparition. On a laissé dans l'arcade supérieure une jolie cuve en pierre de liais, ornée d'arabesques finement ciselées ; elle porte la date de 1542. La grille qui protége et ferme l'arc est, ainsi que celle du portail d'Anet, un ouvrage du temps de Louis XII, mais considérablement retravaillé et modifié autrefois par M. Percier.

La plupart des fragmens encastrés dans les murs de la cour semi-circulaire du palais sont les derniers restes des châteaux de Gaillon et d'Écouen. À droite, les cinq arcades à plein cintre qui donnent passage à la cour d'enceinte, sont des débris de Gaillon ; celles du côté opposé également, quoique le style en paraisse plus ancien. En traversant ces dernières, on a devant soi un mur couvert de grands bas-reliefs dont les figures de proportion presque colossale représentent sous des personnifications historiques la Justice, la Religion, la Charité, etc. Ces sculptures, qui, vues de loin, ont quelque apparence de force et de grandeur, sont attribuées à Ponce Jacquio (qui n'est pas Paul Ponce), et ont été faites sur les dessins de Pierre Lescot. Elles décoraient une des façades de l'ancien Louvre démolie en 1805.

La grande vasque ou cuve en pierre de liais placée au centre de la cour est d'un seul morceau de douze pieds de diamètre. Le pourtour est orné de vingt-huit têtes en saillie représentant des

divinités, des figures allégoriques, des signes du zodiaque, des animaux, ainsi que l'indiquent les noms gravés en creux, en caractères moitié grecs, moitié romains, au-dessous de chacune : Avaricia, Aer, Hercules, Simia, Lupus, Leo, Ignis, etc. On croit cette cuve du XII siècle, mais rien n'empêcherait de la supposer un peu plus moderne. Elle servait de fontaine et de lavabo dans un ancien monastère.

Avant de franchir le seuil du palais, nous recommandons à ceux que cet état de lieux n'a pas complètement découragés les particularités suivantes. La façade est entièrement neuve. On voudra bien remarquer les sculptures de l'archivolte de la porte et la porte elle-même. Les quatre médaillons offrent les nobles effigies des quatre plus grands hommes qui aient brillé en France dans les arts du dessin, Poussin et Lesueur, en marbre, Philibert de Lorme et J. Goujon, en bronze. Les deux derniers sont de M. Elschoët, les premiers de M. Lanno. Une frise courant au-dessus des fenêtres du soubassement porte les noms des plus célèbres artistes de tous les temps et de tous les peuples. Les piédestaux du stylobate de la façade sont destinés à recevoir les copies de statues antiques envoyées par les pensionnaires de Rome ; plusieurs sont déjà en place. La cour intérieure, dans laquelle il serait périlleux de s'engager, offre une décoration analogue, huit médaillons dont quatre en lave de Volvic, coloriée et émaillée, et quatre en marbre, représentant, les premiers, les quatre siècles de l'art sous la figure de Périclès, Auguste, Léon X et François I, et les seconds, les quatre plus grands artistes de ces différens siècles, Phidias, Vitruve, Pierre Lescot, Raphaël, exécutés par M. Seurre jeune. Enfin nous indiquerons pour la seconde fois sur la porte l'inscription : Musée des études qui nous ramène à l'objet principal de cet article.

Àl'époque de la reconstruction de l'école, il existait depuis longtemps dans ses salles une collection de plâtres d'origine et de nature diverses. Cette collection se composait surtout de fragmens d'architecture antique moulés sur les originaux à Rome et en Grèce. C'était ce qu'on appelait la galerie d'architecture. Elle avait été léguée à l'école par le professeur Dufourny, qui l'avait formée à ses frais. On possédait aussi une réunion de modèles en relief, en plâtre, bois et liége, des principaux monumens de l'architecture égyptienne, grecque, romaine, etc., au nombre de près de cent. La plupart de ces modèles avaient été exécutés sous la direction de M. Cassas, voyageur et antiquaire distingué, à qui le gouvernement les acheta en 1814. On peut joindre à ces objets quelques centaines de fragmens de bas-reliefs, statues, bustes, etc., acquis par l'école à diverses époques.

L'ensemble de ces trois catégories de monumens formait déjà un noyau assez considérable ; mais l'état de délabrement et de ruine du local où ils étaient plutôt emmagasinés que classés les rendait presque inutiles aux études : ils se dégradaient d'ailleurs de jour en jour d'une manière plus rapide et plus menaçante.

La reconstruction de l'école mit en lumière ces richesses jusque-là si ignorées et si peu utilisées, et en fit sentir le prix. On commença dès ce moment à prévenir toutes dégradations et destructions ultérieures. L'agrandissement du local, devant dépasser de beaucoup désormais les besoins de l'enseignement, laissait de vastes emplacemens sans destination précise. Tant de belles salles ne pouvaient rester vides, et les plâtres qu'on possédait ne suffisaient pas à beaucoup près pour les remplir. Dès lors on songea à s'en procurer d'autres. Le but primitif de ces collections

s'agrandit et changea de caractère ; elles furent considérées sous un point de vue plus large et soumises à un plan nouveau.

Jusque-là la collection avait été le fruit du hasard et du temps. Elle s'était formée comme par alluvion au moyen d'accroissemens successifs, lents et purement fortuits, sans suite, sans règle et sans but. Aussi offrait-elle une grande bigarrure, un mélange d'excellentes choses mêlées à beaucoup de mauvaises ou d'insignifiantes. Des plâtres venus de tous côtés et admis sans contrôle, des marbres presque méconnaissables, tristes débris de l'ancien Musée des monumens français, s'étaient successivement accumulés sans distinction d'époques, de sujets, de mérite. Il devint évident que cette collection confuse devait subir une réforme fondamentale. Le ministre de l'intérieur de cette époque (M. Thiers), dont l'esprit est grand à force d'être juste, et qui aime presque autant et sait aussi bien les choses d'art et de goût que les affaires, conçut et arrêta les bases d'une nouvelle organisation qui, grace au concours des professeurs, de l'architecte et de tous ceux qui ont été appelés à y coopérer, est en pleine voie d'exécution.

D'abord le but de la collection fut changé, ou plutôt on lui en fit un, qui est celui-ci : représenter par des specimen choisis le développement chronologique et historique de l'architecture et de la sculpture depuis l'antiquité jusqu'à nous. Ce plan, comme on voit, embrasse l'art antique et l'art moderne. Il s'agit d'offrir sur une échelle suffisante, quoique dans un espace assez borné, tout ce que l'art a produit de plus excellent. La pensée de ce musée est donc essentiellement historique. Il s'agit de faire pour les œuvres de l'architecture et de la sculpture ce que la gravure fait pour celles de la peinture, sauf toutefois la différence du procédé

de reproduction, qui, dans un cas, ne donne qu'une image à peine approximative du modèle, tandis que dans l'autre la reproduction par le moulage est positive, réelle et complète.

Cette glyptothèque de plâtres sera sans rivale en Europe. Venise, Rome, Milan, Munich, Londres, possèdent des collections de moulages ; mais aucune n'a été entreprise dans un but général et formée sur un plan méthodique : on n'y trouve guère que quelques statues destinées aux études. Aucune d'ailleurs n'a adopté les chefs-d'œuvre de l'art moderne ; car, par des raisons très connues et inutiles à rappeler, les productions antiques ont été les seules recueillies dans les musées et les écoles depuis trois siècles.

La disposition générale des nouveaux bâtimens favorise merveilleusement l'exécution de ce plan. Elle a permis de partager en deux grandes séries les monumens antiques et les monumens modernes, et de les isoler dans un local distinct et séparé. Les vastes galeries du palais qui occupent tout le rez-de-chaussée et quelques salles des étages supérieurs, recevront les modèles des écoles égyptienne, étrusque, grecque et romaine, subdivisées elles-mêmes en quelques grandes périodes chronologiques. Cette première section comprend toute l'antiquité classique à partir de l'Égypte jusqu'à l'époque byzantine. En-deçà commence le moyen-âge, et avec le moyen-âge l'art chrétien, l'art moderne.

L'école moderne a sa place toute faite dans l'église qui déjà, à une autre époque, a abrité les monumens français du musée Lenoir. Ce vaste vaisseau, dont l'architecture et les dimensions ont de l'analogie avec la chapelle Sixtine au Vatican, et sa jolie chapelle hexagone, offrent un emplacement suffisant. L'élégante façade, ornée des sculptures de J. Goujon, annonce convenable-

ment les monumens contenus dans l'intérieur. Cette catégorie embrassera surtout la période de trois siècles, depuis le XIV, rempli par les travaux de l'école pisane, première institutrice de l'Italie, jusqu'au XVII, où l'art dégénère et s'éteint. L'art moderne a eu, comme l'art antique, son époque classique ; seulement elle a été plus courte. Les ouvrages de cette brillante période seront presque seuls admis, et encore se bornera-t-on à ceux que la sentence infaillible du temps a consacrés. Plus près de nous, dans les XVII et XVIII siècles, il y a eu sans doute des artistes de génie, car aucun âge n'en a manqué, mais pas de grandes et originales écoles. Les artistes habiles survivent à l'art lui-même. Dans les époques tout-à-fait voisines de la nôtre, on ne pourra plus que glaner. Les monumens de ces temps auront encore pourtant quelque intérêt historique et moral. Ils représenteront une de ces périodes indécises où l'art, privé de direction générale et de spontanéité, ne vit plus que des souvenirs affaiblis des anciens modèles, et, chassé des temples et de la place publique, se réfugie dans les académies et les ateliers ; époques où il y a des peintres et plus de peinture, des sculpteurs et plus de sculpture, des architectes et plus d'architecture, des artistes enfin et plus d'art. Cette division, qu'on a pris soin de circonscrire dans des limites très étroites, conduira sans lacune jusqu'à nous cette histoire figurée de l'art.

On aura remarqué que ce plan ne s'applique qu'aux ouvrages de plastique. La peinture a dû en être exclue par des raisons péremptoires. On n'a en effet que deux manières de reproduire des tableaux, la gravure et les copies. Le premier moyen est insuffisant, défectueux et trop éloigné du but. L'école pourtant a une riche collection d'estampes que rien n'empêche d'augmenter, mais qu'il faudra surtout rendre plus accessible. Quant aux co-

pies, l'expérience a dès long-temps prouvé que les meilleures ne valaient guère. Les bonnes copies sont peut-être plus rares que les bons originaux, surtout si on exige qu'elles rendent avec une véritable fidélité les qualités si délicates, si insaisissables, si profondément individuelles de l'exécution des grands peintres. Il n'y a donc que des maîtres qui puissent bien copier les maîtres ; or les maîtres, en quelque genre que ce soit, n'aiment guère à copier. Enfin, dans toute hypothèse possible, on sait qu'une copie ne saurait jamais tenir lieu de l'original ; la plus habile et la plus sincère n'est qu'une traduction, c'est-à-dire une imitation, et jamais un calque, comme le moulage. Chaque époque copie selon son génie, chaque artiste y met et le goût de son temps et le sien. De là vient qu'on ne saurait rien imaginer de plus différent que les copies d'un même maître exécutées en différens temps ; le Raphaël de Lebrun n'est pas certes celui de David, ni celui de Vanloo celui d'Ingres.

Àdéfaut de ces motifs mêmes, l'exécution de copies en nombre suffisant serait matériellement impossible. On manquerait, en effet, de trois choses indispensables : de temps pour les faire, d'argent pour les payer, et de place pour les recevoir.

On a fait, il est vrai, une exception en faveur du plus grand ouvrage de la peinture moderne, le Jugement dernier de Michel-Ange. Cette copie est une œuvre à part. C'est la première fois qu'elle a été entreprise et exécutée. Indépendamment de l'intérêt immense attaché à cette peinture fameuse, on peut assurer qu'une copie de la dimension de l'original est et sera la seule existant en Europe. Ces choses-là ne se font pas deux fois. On n'aurait même pas songé à faire exécuter cet immense travail, si l'église des Petits-Augustins n'eût, par un singulier et heureux

hasard, offert une surface à peu près égale à celle du mur de la Sixtine occupé par la fresque de Michel-Ange. Ajoutons que, dans un temps qu'il est malheureusement permis de croire assez prochain, l'œuvre originale aura cessé d'être visible, et que pour la voir, il faudra venir à Paris. Grace à cette exception, on aura en regard, dans la même enceinte, l'ouvrage capital de Michel-Ange en peinture, avec toutes ses œuvres de sculpture. Ainsi, ce que l'art moderne a de plus grand sera là tout entier.

Je ne parle pas de quelques autres copies faites ou à faire, parce qu'elles ne sont et ne peuvent être, comme la précédente, que des exceptions.

La collection des plâtres est donc la seule qui puisse réaliser le plan historique adopté, la seule qui soit susceptible d'un arrangement méthodique. Quant aux avantages d'une collection de cette nature, ils frappent par leur évidence. Le Musée des Études fournira aux artistes des modèles et des leçons à tous ceux qui étudient l'art et son histoire dans un intérêt d'imagination, de philosophie ou de critique esthétique, des enseignemens plus positifs que ceux des livres ; au public en général, de nobles et beaux objets à contempler. Il semble qu'il n'y a pas ici matière à discuter. Cependant, comme on peut discuter sur tout, on a élevé des difficultés et des objections dont toutes ne sont pas également ingénieuses.

On a dit d'abord que c'en était fait de l'Italie, de Rome, de Florence, de Venise, si on transplantait ainsi leurs chefs-d'œuvre, et que nos jeunes artistes, peu soucieux d'aller chercher bien loin ce qu'ils auront sous la main, perdront ainsi le fruit de ces impressions fécondes et pénétrantes dont l'imagination est si impétueusement frappée en présence des lieux et des monumens clas-

siques. On ajoute que tous ces miracles de l'art qu'une superstition poétique a rendus sacrés, arrachés du lieu où on les adore, perdent tout d'un coup leur caractère divin. Ils deviennent impuissans, froids, insignifians ou inintelligibles, et au lieu de l'admiration et de l'amour, ils ne provoquent que l'indifférence ou le blasphème.

Cette dernière partie de l'objection n'a que trop de portée, mais elle n'est qu'une conséquence d'une objection plus générale et plus fondamentale sur laquelle nous reviendrons ; ainsi, tout ce que nous voulons remarquer ici, c'est qu'elle détruit la première. Si, en effet, ces monumens transplantés n'ont, comme on le dit, rien qui soit capable de séduire les imaginations, s'ils ne réalisent point cet idéal de beauté, de grandeur et de sublimité que le jeune âge rêve et dont surtout il veut jouir, s'ils ne peuvent satisfaire ses ardens besoins d'impressions neuves et fortes, il n'est pas à craindre qu'ils empêchent les jeunes artistes d'aller puiser à la source même de toutes ces choses. Le danger de désenchanter l'Italie est donc bien petit. Les mauvais poètes, les touristes, les Autrichiens, les polices, les douanes, les lazarets, n'ont pu y parvenir. Quelques emprunts nouveaux faits à ses musées, à ses églises, à ses palais, à ses places publiques, ne sauraient ôter à l'Italie le moindre de ses charmes. Disons plutôt qu'en voyant ces fruits étrangers et venus de si loin conserver, séparés de leur tige, tant de saveur, de parfum et d'éclat, on doit demander où croît l'arbre merveilleux qui les porte, et se hâter d'aller en cueillir à pleines mains sur les branches.

On a réclamé contre l'introduction des productions modernes dans l'école, prétendant qu'il n'y avait plus aucune sûreté pour les principes de l'art et la pureté du goût avec un tel voisinage, de

manière que la première chose qu'il y aurait à faire, dès que cette catégorie de monumens sera formée, ce serait de les mettre sous clé et de n'en laisser approcher personne. À cela on peut répondre d'abord que, si on craint cette épreuve, il ne faut plus envoyer nos jeunes lauréats en Italie, parce que l'art antique y est partout, et même à Rome, enseveli sous l'art moderne. Le premier, il faut le chercher avec quelque peine dans les musées et les cabinets, tandis que les monumens du second couvrent la terre, encombrent les temples, les rues, les demeures des grands et des petits. Si Michel-Ange vous effraie, n'allez pas à Florence, car il y est bien plus fort et plus terrible qu'à Paris. Là, rien ne lui résiste, tandis qu'au Musée des Études vous pourrez, avec un avantage incontestable, lui opposer Phidias et bien d'autres encore parmi les anciens. Il y aurait de la puérilité à détourner volontairement les yeux de cette brillante école du XV et XVI siècle, sur le seul motif que quelques esprits faibles et quelques talens nuls y pourront trouver un genre de mauvais goût un peu différent du mauvais goût académique. Mais de bonne foi, lequel vaut mieux de l'extravagance ou de l'insipidité ? C'est ce qu'il importe peu de décider. Il est à remarquer aussi que ces mêmes hommes si intraitables sur les principes sont ceux qui voudraient prouver à tout le monde, apparemment comme une opinion très utile à propager, que depuis les Grecs et les Romains, c'est-à-dire depuis deux mille ans ou un peu plus, l'architecture et la sculpture n'ont rien fait qui vaille, et particulièrement dans nos temps. Or, comme dans cet intervalle, et surtout depuis la renaissance, l'étude de l'art greco-romain a été la base exclusive de l'enseignement dans toutes les écoles de l'Europe, on ne voit pas les motifs qui leur font repousser si durement toute modification au système suivi. Que peut-il arriver de pire, en effet, que ce que nous

voyons et ce dont ils se plaignent ? Quelle est cette prétendue pureté de goût qui, en définitive, ne sert qu'à constater qu'on ne peut rien faire de bien qui n'ait été fait ? Et que valent des principes sans conséquences ? Quels sont d'ailleurs ces génies naissans que ce grand hérétique de Michel-Ange va corrompre et entraîner à la perdition ? En vérité, je voudrais bien qu'on nous les montrât. Qu'auraient-ils fait sans lui ? Ils auraient mesuré l'Apollon, le Germanicus, et auraient mis au jour, tôt ou tard, au moyen des recettes connues, quelques plats centons académiques. Que feront-ils avec lui ? Ils dessineront le Moïse et la Nuit, et ils produiront probablement quelque caricature. Qu'aura perdu l'art à cette substitution, et qu'auront-ils perdu eux-mêmes ?

Pour être dans le vrai, il faut ne pas s'exagérer l'influence, soit d'un musée, soit d'une école, soit d'un mode quelconque d'enseignement. Si l'art a dégénéré partout, ce n'est pas faute de bons exemples et de bons principes, et s'il ne se relève nulle part, ce n'est pas à cause des mauvais exemples et des mauvais principes. Ses destinées ne sont pas soumises à l'action seule des causes secondes ; elles tiennent à des conditions plus profondes, plus générales, du développement interne de l'intelligence et de la vie morale du genre humain. L'art n'est pas comme une industrie qui s'importe, s'enseigne, s'apprend, s'oublie, prospère ou languit, suivant les circonstances extérieures et locales. Manifestation du côté idéal et religieux de l'humanité, ses révolutions, ses chutes, ses renaissances, sont les évènemens les plus grands et les plus mystérieux du monde moral. Ne soumettons donc pas la marche de l'art à nos petites mesures et à nos petits calculs. N'allons pas croire, comme on l'a tant répété, que c'est par la porte Pie que la mauvaise architecture entra dans Rome.

Une objection plus grave est celle qui, allant au fond des choses, se demande si, en général, les collections d'objets d'art, qu'elles s'appellent muséums, galeries, cabinets, glyptothèques, etc., servent ou nuisent aux progrès de l'art, et qui se prononce pour la négative. Cette opinion qui est loin d'être un paradoxe, comme elle en a cependant l'air, a été soutenue par le seul homme qui, à notre époque en France, ait traité l'esthétique en véritable philosophe, et abordé avec succès la métaphysique de l'art, M. Quatremère de Quincy. Son argument principal consiste à dire que l'origine des musées et des collections coïncide toujours avec la décadence des arts, et que ce n'est que lorsqu'on ne fait plus de belles choses qu'on s'occupe à conserver celles qui sont faites. En outre, il observe que les monumens de l'art tirent la plus grande partie de leur beauté et de leurs effets de leur destination, et qu'une fois isolés des milieux où ils furent produits et créés pour un certain but, soit religieux, soit moral, soit simplement pittoresque, ils perdent presque toute leur signification, leur physionomie propre, et sont des objets de pure curiosité sans action sur l'ame. C'est ce qui arrive aux statues antiques accumulées dans nos palais. Il conclut enfin que les artistes modernes, ne travaillant guère qu'à des ouvrages destinés à faire nombre dans quelque muséum, sont nécessairement réduits à ne faire que des œuvres insignifiantes, privées de vie et d'intérêt. C'est ainsi qu'on tourne dans ce cercle vicieux, que les musées sont faits pour former des artistes qui, à leur tour, feront des ouvrages pour augmenter ces musées. Mais tout art digne de ce nom est fait pour la société ; dès qu'il entre dans les musées, c'est qu'il est en réalité sans emploi, c'est-à-dire inutile.

Il n'y a rien à répondre à ces observations. Qu'en conclure cependant ? Qu'il ne faut pas avoir de musées ? M. Quatremère ne

l'ose pas dire lui-même. Il prétend seulement qu'il vaudrait mieux donner une destination sociale aux travaux des artistes, ce dont il faut certainement tomber d'accord, et ne pas trop compter sur les musées pour la prospérité de l'art, ce qui n'est pas moins évident. Le plaidoyer de cet ingénieux et souvent profond critique n'est donc qu'une espèce d'oraison funèbre du grand art. Mais nous ne pouvons pas sortir de notre temps. Il nous faut donc accepter l'art tel que nous l'a fait le cours des sociétés et de la civilisation modernes, et celui-ci ne peut aller sans musées, puisque c'est tout ce qui lui reste. Ceci est une question, comme on voit, toute pratique, et, dans les choses de pratique, il faut se tenir toujours aussi près que possible du fait.

Si donc il faut avoir des collections d'objets d'art, les plus complètes et les mieux choisies seront nécessairement les meilleures ; et, si le Musée des Études à l'École royale des Beaux-Arts peut atteindre ce but relatif, c'est tout ce qu'on a droit d'exiger.

Enfin on a nié la possibilité d'exécuter le programme indiqué, et il est nécessaire de répondre en deux mots à cette objection directe. On a déclaré chimérique et extravagante l'idée de réunir dans l'enceinte d'un édifice, quelque grand qu'il soit, toute la sculpture ancienne et moderne. Présenté sous cette forme, le problème est non-seulement insoluble, mais ridicule. Heureusement il ne s'agit nullement de cela. Il n'est pas question de former une glyptothèque universelle, mais une glyptothèque choisie. Cette distinction et cette restriction bien comprises répondent à tout.

D'ailleurs, il y a une dernière réponse meilleure encore, c'est le fait ; car s'il nous a plu de considérer jusqu'ici la formation de ce musée comme un simple projet, nous pouvons maintenant assurer que déjà la tâche est plus qu'à moitié remplie. Il nous suffirait

de consulter le catalogue, pour convaincre à cet égard les plus incrédules ; mais nous préférons renvoyer nos lecteurs à l'an prochain, à pareille époque. Ils pourront alors parcourir avec nous les salles et galeries qu'ils ont trouvées fermées, et voir de leurs yeux et toucher de leurs mains cette histoire figurée de l'art, que M. Delaroche aura aussi alors achevé de peindre symboliquement sur le mur de l'amphithéâtre central du palais de l'école.

Louis Peisse.

Sources et licence

Texte : https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99%C3%89cole_des_-Beaux-Arts. Domaine public ; transcription Wikisource CC BY-SA 4.0. Mise en forme : liregratuitement.com. Tout ce que nous ajoutons reste libre.