Séance du 7 avril 2025

François-Xavier Fabre, un collectionneur d'exception dans son temps

Carole TALON-HUGON
Sorbonne Université

MOTS-CLÉS
Académisme, classicisme, romantisme, Révolution française, collection, musée.

RÉSUMÉ
L'histoire de François-Xavier Fabre, peintre-académicien élève de David, Romain puis Florentin d'adoption pendant plus de trente ans, membre éminent des milieux artistiques et aristocratiques, grand collectionneur, généreux donateur et directeur du musée qui porte son nom, est celle d'un individu singulier, qui a magistralement contribué à faire figurer Montpellier sur la carte des grandes villes françaises. Dans cette histoire singulière est filigranée une autre histoire : celle, politique, de la France et celle, théorique et conceptuelle, de l'idée d'art. Afin de donner à cette biographie toute sa profondeur historique et conceptuelle, elle sera accompagnée d'une réflexion sur les notions clés d'académisme, de collection et de musée.

Je voudrais montrer ici comment la vie et l'œuvre de François-Xavier Fabre se situent à un carrefour important de l'histoire des idées et de l'histoire politique ; plus précisément, à un moment où l'histoire de l'idée d'art et de ses institutions a croisé l'histoire de la France, de la Révolution et de l'Empire.

Le système académique

Fabre, on l'a dit, remporta au Salon de 1787 à Paris le Grand Prix de peinture – qui lui ouvrit les portes de l'Académie de France à Rome – avec *Nabuchodonosor fait tuer les fils de Sédécias sous les yeux de leur père*. Ce fut une consécration. Mais que veut dire être académicien ? Le système académique constitue une nébuleuse complexe faite à la fois d'une institution, de lieux, d'acteurs, de règles de fonctionnement, de principes artistiques, le tout adossé à une certaine manière de penser l'art : à une vision de ce que l'art est et de ce que sont ses finalités.

Rappelons ce que furent les grands moments de la création des Académies d'art en Europe.

Le moment inaugural fut la création de l'Académie des arts du dessin (*Accademia delle Arti del Disegno*), en 1563 à Florence, par Côme I^{er} de Médicis à l'initiative de Giorgio Vasari. « Académie » : le nom n'a pas été choisi au hasard. Il est celui de l'école philosophique de Platon. Choisir ce nom plutôt que celui de l'école fondée par Aristote (le Lycée) ou celui de celle fondée par les stoïciens (le Portique), c'était mettre la peinture, la sculpture et l'architecture sous l'égide de celui qui était tenu pour le plus métaphysicien

des philosophes grecs – ainsi qu'on peut le voir dans *L'École d'Athènes* (1512). Raphaël y a représenté Platon montrant le ciel de sa main droite et tenant dans sa main gauche le *Timée*, dialogue traitant du voyage des âmes au cours de leur existence supraterrestre et de leur vision suprasensible des Idées ; à côté de Platon figure Aristote qui, lui, montre du doigt la terre et tient l'*Éthique à Nicomaque*, ouvrage traitant de la conduite de la vie terrestre des hommes. Baptiser la première école d'art du nom d'« Académie » c'était affirmer que la peinture est une activité intellectuelle autant que manuelle, et confirmer son entrée dans le cercle des arts libéraux. Elle est, comme le dit Léonard de Vinci, une *cosa mentale*, une production de l'esprit.

Au cours du XVII^e^ siècle, le foyer intellectuel et artistique européen s'est déplacé de l'Italie vers la France, devenue première puissance européenne. Y fut fondée sous le règne de Louis XIV – en 1648 –, l'Académie royale de peinture et de sculpture, placée sous la protection de Colbert et dirigée par Charles Le Brun, premier peintre du roi. La devise de l'Académie, *libertas artibus restituta*, dit clairement le but poursuivi par cette institution : il s'agit de libérer les peintres et les sculpteurs du statut médiéval des corporations, autrement dit de les élever du statut ancillaire d'artisans broyeurs de couleurs, à celui de praticien d'arts libéraux. Il ne s'agit plus d'acquérir un savoir-faire par apprentissage pratique et imitation du maître d'atelier, ainsi que c'était le cas dans le système médiéval, mais de bénéficier d'une formation théorique où l'anatomie, la perspective et les humanités font de ce nouveau peintre-académicien (Sébastien Bourdon, Charles Le Brun, Eustache Le Sueur…) un créateur savant et lettré.

Cet ennoblissement de la peinture fut rendu possible par son rapprochement d'un autre art, dont le statut libéral était pleinement reconnu : la poésie. Tel est le programme théorique contenu dans la formule *Ut pictura poesis* empruntée à l'*Épître aux Pisons* du poète latin Horace. Lorsque le XV^e^ siècle reprend cette formule d'Horace, c'est pour conférer à la peinture la dignité de la poésie par le biais de leur étroite parenté. Si la peinture est *comme* la poésie, si elles poursuivent les mêmes fins, la seconde ne doit pas être moins noble que la première. La formule a ainsi commencé une carrière théorique très remarquable qui se poursuivra durant plusieurs siècles et au moins jusqu'à la publication en 1766 du *Laocoon* de Gotthold Ephraim Lessing, qui en fit une critique radicale. Quoiqu'elles diffèrent par leur médium (les mots / les couleurs et les formes), peinture et poésie partagent une même nature : la peinture est une poésie muette, et la poésie, une peinture qui parle. Les catégories de la *Poétique* purent ainsi être exportées vers la peinture.

Ce rapprochement conditionna ainsi les contenus et les finalités de la peinture. En quel sens ? Aristote avait affirmé que la poésie est l'imitation de la nature humaine en action : tel doit donc être aussi le but de la peinture. Elle doit partager avec la poésie une même finalité narrative : en un mot, elle doit raconter une histoire. Comme le disait Leon Battista Alberti dans son *De pictura* (1435), le seul peintre digne de ce nom est le peintre d'*historia.*

L'*Ut pictura poesis* invite ainsi à faire en sorte qu'une histoire soit comme filigranée dans l'image. La peinture doit être lisible. Pour toute la théorie humaniste de la peinture, la peinture n'est grande qu'à condition qu'elle montre son rapport au discours, qu'elle soit elle-même discours.

Ce qui commande la hiérarchie des genres picturaux. Ainsi, André Félibien (1619-1695), qui fut secrétaire de l'Académie, fit précéder son édition des *Conférences* de l'Académie 1667 d'une préface dans laquelle il expose sa théorie des genres picturaux. Au plus bas degré de l'échelle, se trouvent les natures mortes, au-dessus, les paysages, puis les animaux vivants, puis les portraits, et enfin, au sommet, les grandes scènes qui relatent une histoire, réelle ou légendaire. Non seulement ces sujets ont une valeur intrinsèque inégale, mais ils requièrent une compétence plus ou moins complète pour être traités : plus on gravit la hiérarchie des genres, plus sont nombreuses les

compétences exigées : la peinture d'histoire exige non seulement que le peintre sache imiter la nature et représenter la vie, mais aussi qu'il maîtrise suffisamment la composition et l'expression pour donner à voir une scène dramatique éloquente et touchante.

La référence à la *Poétique* d'Aristote exige en outre que la vie humaine soit représentée sous ses formes les plus élevées. Comme la poésie, elle doit se faire imitation *idéale* de la nature humaine en action, représenter des sujets d'intérêt universel et non ordinaires et prosaïques, des vérités générales et non locales. Aussi lui faut-il des sujets nobles, héroïques, mémorables. On les trouve dans la littérature gréco-romaine et dans la mythologie, dans les textes sacrés et l'histoire sainte, ou bien dans la grande histoire des hommes.

De même qu'appliquer les catégories littéraires de la *Poétique* d'Aristote à la peinture exige d'elle qu'elle adopte un certain nombre de contenus, de la même façon elle commande un certain type de fins, qui sont celles assignées à la rhétorique. Rappelons que, selon Cicéron (dans L'Orateur), l'objectif de l'orateur se dit en trois mots : *movere*, *docere*, *placere*, soit « émouvoir, instruire et plaire ». De la Renaissance au XVIII^e^ siècle, la théorie humaniste de la peinture qui est celle de l'Académie, a fait siennes ces finalités.

On le voit encore clairement chez Denis Diderot qui, dans ses *Essais sur la peinture* (1766), exhorte le peintre à ne rien sacrifier à la pathétique picturale : « Je ne veux pas qu'il en coûte la moindre chose à l'expression, à *l'effet* du sujet. Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi, fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord. » La peinture doit émouvoir, mais aussi éduquer. Dans son *Salon de* 1763, le même Diderot écrit à propos de la *Piété filiale* de Greuze :

« D'abord le genre me plaît. C'est la peinture morale. […] Ne devons-nous pas être satisfaits de […] voir [le pinceau] concourir enfin avec la poésie dramatique à nous toucher, à nous instruire, à nous corriger et à nous inviter à la vertu ? Courage, mon ami Greuze ! Fais de la morale en peinture, et fais-en toujours comme cela. »

Ces principes commandent à leur tour à ce qu'on appelle les *parties* de la peinture : l'invention, la composition, le dessin, la couleur et l'expression. Ceux-ci ont été notamment exposés dans la *Balance des peintres* (1708) de cet artiste et secrétaire de l'Académie que fut Roger de Piles (1635-1709). On y trouve un tableau insolite dans lequel des notes de 0 à 20 sont attribuées dans chacune de ces catégories, à des peintres fameux. Nicolas Poussin obtient ainsi un 17 en dessin, mais seulement un 6 en couleur, Le Brun un 16 en expression et en composition, alors qu'Albrecht Dürer ne dépasse pas 8 en composition et en expression et n'obtient qu'un 10 en dessin et en couleur. Cette grille de notation permet de pénétrer dans le système propre des valeurs de cette institution académique, de comprendre les défis que la peinture se donnait à résoudre.

Le système académique affirme donc que la peinture a une nature, des finalités, des principes, des normes et des règles. Que ces règles doivent être apprises des maîtres et des grands modèles anciens, adoptées et appliquées.

Ce qui se traduit dans les contenus précis de la formation académique. Il s'agit, avant tout, d'enseigner les règles théoriques et le dessin. Enseigner des savoirs théoriques : la géométrie et l'optique qui permettront la maîtrise de la perspective légitime, l'anatomie qui servira le dessin des corps, les humanités qui fourniront des répertoires de grands sujets et engageront à les traiter d'une manière élevée. Enseigner le dessin, à partir de dessin de maîtres, puis à partir de plâtres, puis sur modèle vivant. Dessiner d'après nature ne peut venir qu'à la fin, car il faut avoir un goût affermi pour choisir ce qui, dans la nature, s'accorde au bon goût et à la raison. À côté, un enseignement en atelier où s'apprend notamment l'usage des couleurs, complète la formation.

La contestation romantique

Cette vaste constellation que constitue le système à la fois idéel et institutionnel de l'académisme fit l'objet, à partir du XVIIIe siècle, d'une sourde contestation. Le *peintre-académicien* qui avait supplanté le *peintre-artisan* médiéval, devint progressivement concurrencé par le *peintre artiste*. Pour le dire autrement, se développa un autre modèle, ce que la sociologue Nathalie Heinich a appelé le « modèle vocationnel », dont le fer de lance théorique est l'idée de génie.

L'Antiquité réservait l'idée d'inspiration à la poésie. Il n'était absolument pas question d'inspiration pour caractériser ces artisans qu'étaient les peintres et les sculpteurs. Sur ce point, la Renaissance italienne avait introduit un changement majeur : elle concevait le génie comme un don extraordinaire concernant *aussi* certains peintres et certains sculpteurs. Ces individualités remarquables échappaient à la condition artisanale des artisans ordinaires. Le génie s'était ainsi naturalisé, en un sens, puisqu'il n'était plus question d'un individu dépossédé de soi et simple porte-voix d'un souffle divin. Mais il conservait quelque chose de surnaturel (« Il y a quelque chose de surnaturel dans l'accumulation débordante chez un même homme de la beauté, de la grâce, de la puissance », écrivait Vasari dans ses *Vies des plus excellent peintres, sculpteurs et architectes*, 1550).

Au XVIIIe siècle, le génie acheva de se naturaliser. Le génie, écrit Emmanuel Kant dans *Critique de la faculté de juger* (1790), est « un favori de la nature ». L'inspiration n'est pas à chercher hors de soi, mais dans les profondeurs d'un moi exceptionnel. Le fondement de la créativité est désormais psychologique : c'est l'imagination.

Cette apparition de l'idée de génie eut des conséquences considérables. En effet, si le génie est, comme l'écrit encore Kant dans sa *Critique de la faculté de juger* « le talent qui donne ses règles à l'art », cela signifie que l'importance de la tradition va décroître et que l'idée d'originalité va gagner en importance. Ces deux phénomènes corrélatifs sont proprement modernes. Souvenons-nous : dans le domaine des arts, le Moyen Âge ne valorisait nullement la *nouveauté*. Loin d'encourager l'innovation, il recherchait l'adhésion à la tradition. Un peintre d'icône, par exemple, se doit de reproduire des formules iconiques et des règles stylistiques codifiées, transmises de génération en génération.

La montée en puissance de la catégorie de génie et la valorisation des idées d'individualité, d'exceptionnalité, d'originalité qu'elle contient, ne signifia pas pour autant l'abandon de toute discipline.

Des débats sur ce sujet au sein de l'Académie la position qui se dégage est que le génie est nécessaire à la création mais qu'il doit se déployer à l'intérieur des principes de la peinture, et s'accompagner d'exercices et de travaux. Le génie est une disposition naturelle nécessaire, mais inaboutie si elle ne s'accompagne pas du travail selon les règles de l'art. Ce travail est là, à la fois pour contenir le génie dans la bonne voie, et pour faire progresser le don exceptionnel qu'il a reçu de la nature.

Ainsi, si l'on invoque souvent le goût et le génie dans le monde académique, c'est sur fond de nécessité de la règle et de l'apprentissage des normes. Le génie donne l'enthousiasme et la force créative ; le goût permet d'assouplir les rigidités de la règle et d'appliquer les préceptes avec souplesse, mais l'autorité des principes demeure et la nécessité du travail reste incontestée.

Toutefois, au fur et à mesure qu'on avance dans le XVIIIe siècle, le génie tend de plus en plus à s'affranchir des règles. Alors qu'il était volontiers associé au goût, il s'en éloigne. Plus s'affirme l'audace du génie, plus il s'éloigne des idées de mesure, d'harmonie et de communauté. À l'article « Génie » (1757) de *l'Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert (tome 7, p. 581-584), on lit :

> « Le goût est souvent séparé du génie. Le génie est un pur don de la nature ; ce qu'il produit est l'ouvrage d'un moment ; le goût est l'ouvrage de l'étude et du temps ; il tient à la connaissance d'une multitude de règles ou établies ou supposées ; il fait produire des beautés qui ne sont que de convention. Pour qu'une chose soit belle selon les règles du goût, il faut qu'elle soit élégante, finie, travaillée sans le paraître : pour être de génie il faut quelquefois qu'elle soit négligée ; qu'elle ait l'air irrégulier, escarpé, sauvage. Le sublime et le génie brillent dans [Shakespeare] comme des éclairs dans une longue nuit, et Racine est toujours beau : Homère est plein de génie, et Virgile d'élégance. Les règles et les lois du goût donneraient des entraves au génie ; il les brise pour voler au sublime, au pathétique, au grand. L'amour de ce beau éternel qui caractérise la nature ; la passion de conformer ses tableaux à je ne sais quel modèle qu'il a créé, et d'après lequel il a les idées et les sentiments du beau, sont le goût de l'homme de génie. Le besoin d'exprimer les passions qui l'agitent, est continuellement gêné par la grammaire et par l'usage : souvent l'idiome dans lequel il écrit se refuse à l'expression d'une image qui serait sublime dans un autre idiome. Homère ne pouvait trouver dans un seul dialecte les expressions nécessaires à son génie ; Milton viole à chaque instant les règles de sa langue, et va chercher des expressions énergiques dans trois ou quatre idiomes différents. Enfin la force et l'abondance, je ne sais quelle rudesse, l'irrégularité, le sublime, le pathétique, voilà dans les arts le caractère du génie ; il ne touche pas faiblement, il ne plaît pas sans étonner, il étonne encore par ses fautes. »

Il ressort de ce texte que les règles du beau et les lois de l'art en viennent à être pensées comme des entraves au génie. Aussi, au-delà du beau, il est invité à regarder vers le sublime et à délaisser le goût. L'artiste apparaît non plus seulement comme un être d'exception, mais comme une sorte de puissance dont l'affirmation se fonde sur ses seules ressources et parfois même *contre* la tradition et la raison. L'article « Génie » de *l'Encyclopédie* se conclut du reste par ces mots : « Le génie semble changer la nature des choses ; son caractère se répand sur tout ce qu'il touche, et ses lumières s'élançant au-delà du passé et du présent, éclairent l'avenir ; il devance son siècle qui ne peut le suivre. »

Le génie n'a plus à transiger avec les règles, comme on le disait au XVII^e^ siècle et comme le recommande encore l'Académie au siècle suivant. Il est désormais une puissance créatrice que toute règle appauvrit, qui procède d'une énergie spontanée et suffisante, libre de toute entrave. Dans cette fiévreuse apologie du génie se dessine l'idée d'une autonomie et d'une indépendance du génie, qui s'accomplira pleinement et seulement avec le Romantisme.

Ces évolutions d'idées ne sont pas sans lien avec des réalités matérielles, économiques, sociologiques, mises en évidence par la sociologie de l'art.

Le phénomène capital est ici la forte augmentation du nombre de peintres au cours du XVIII^e^ siècle à Paris. L'Académie constitue une élite interne, cooptée à la fois sur le talent et sur la conformité d'une pratique picturale avec les normes de qualités défendues dans l'institution. À la fin du XVII^e^ siècle, on estime que la proportion des peintres-académiciens par rapport à l'ensemble des peintres, est de 8 %. Mais l'augmentation du nombre des peintres fait que la proportion des peintres-académiciens décroît fortement.

Cette difficulté accrue à entrer dans le sérail vaut à d'autres niveaux. Car avant la consécration suprême de l'entrée à l'Académie, il y avait les prix (comme le Grand Prix de peinture remporté par Fabre en 1787), et leurs récompenses : le séjour à l'Académie de France à Rome, notamment. Là encore, statistiquement, la chance d'en remporter un, décroît. Car il faut, pour obtenir un prix, avoir été exposé, et pour cela avoir été retenu

par un jury composé de membres de l'Académie auxquels se joignent quelques officiels nommés par le gouvernement, mais dont les goût sont acquis à l'académisme.

Rappelons ici l'importance de ces Salons, élément essentiel du dispositif académique. Le premier d'entre eux date de 1737 ; ils eurent par la suite lieu tous les deux ans, et l'on peut imaginer à quoi ils ressemblaient en regardant par exemple la gravure de Pietro Antonio Martini, *Le Salon de 1787* ; on y voit, exposés publiquement dans le Salon Carré du Louvre, les travaux sélectionnés par le jury, richement encadrés, se touchant presque et couvrant les murs jusqu'au plafond.

Si le Salon joue un rôle décisif, c'est parce que, en l'absence de galerie privées, mais aussi à une époque où la photographie n'existe pas encore, il est la seule instance de médiation entre les peintres et les spectateurs qui sont parfois aussi des acheteurs. Ne perdons pas de vue que les grandes commandes d'État, elles aussi, passaient par les canaux officiels de l'Académie. Les Salons constituaient une attraction très populaire (jusqu'à 1 000 visiteurs par jour à la fin XVIII^{e} siècle) et constituaient ainsi l'instance, non seulement unique mais encore efficace, de la visibilité des œuvres.

Or, beaucoup plus de peintres, cela signifie aussi beaucoup plus d'œuvres présentées au jury sélectionnant celles qui pourront être présentées au Salon et, automatiquement, le mécontentement d'un plus grand nombre de refusés.

Ainsi, à tous ses stades – être admis à exposer, recevoir un prix, entrer à l'Académie –, le nombre des refusés augmente mécaniquement en même temps que croissent leur mécontentement et une insatisfaction grandissante à l'égard du système académique.

C'est ainsi que, lorsque vint la Révolution, bon nombre d'artistes – peintres, notamment – ont vu une convergence dans les combats artistiques et politiques ; les deux ne partagent-ils une valeur suprême commune : la liberté ? Les artistes ne veulent plus passer sous les fourches caudines du système du jury des Salons et des prix. Ils ne veulent plus non plus du corps de doctrine qui anime le système académique et de la façon de pratiquer la peinture que cela exige. En tant qu'institution et en tant que contenu doctrinal, le système académique apparaît comme une entité d'Ancien Régime. Il faut renverser l'ordre ancien, en art comme en politique ; créer un homme nouveau et une peinture nouvelle.

À l'intérieur du monde artistique, se développe une contestation du système académique largement conduite par l'un de ses membres éminents, David, dans l'atelier duquel Fabre fit ses classes. Cette contestation se traduisit par la création d'une Commune des arts et par la demande de la suppression de l'Académie jugée doublement coupable : d'être compromise avec l'Ancien Régime et de défendre un corps de principe dépassé, accusé de maintenir les arts dans une routine stérile. Le gouvernement révolutionnaire reconnut ces deux demandes : la suppression des Académies fut actée 1er juillet 1793 et quelques jours après, la Commune des arts fut officiellement reconnue.

Ce qui ne signifiait pas que *tous* les principes à la base du système académique furent abandonnés.

L'idée que l'art doit instruire, qu'il a une finalité moralisatrice et civique, demeure. On reproche même à certains peintres – François Boucher et ses nus licencieux, Antoine Watteau et ses peintures de plaisirs mondains et frivoles… – de l'avoir oublié. La valeur moralisatrice de l'art est fortement maintenue et s'articule au projet éthico-politique de la Révolution : régénérer l'homme. Tous les arts, majeurs et mineurs (l'architecture, la musique, la sculpture, la littérature, les chants populaires, les almanachs illustrés…) sont de puissants moyens de la régénération attendue. Mais précisément, comment la peinture peut-elle participer à ce programme, autrement dit exciter les vertus ? Comment faire de la morale en peinture ?

En peignant des actions héroïques : pensons au *Serment des Horaces* (1784), ou aux *Licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils* (1789) de Jacques-Louis David. Ce

qui signifie réaffirmer la noblesse supérieure de la peinture d'histoire, autrement dit reprendre à son compte la hiérarchie des genres picturaux. Celle-ci est suffisamment importante pour qu'en 1794, en pleine Révolution française, le peintre d'histoire Jean-Baptiste Wicar dénonce un peintre de genre, Louis-Léopold Boilly, et demande que lui et les peintres de son acabit soient envoyés à la guillotine. Demeure donc ainsi le primat de la peinture d'histoire.

Ce qui fait une apparition notable est la référence à l'Antique. L'*Histoire de l'art chez les Anciens* (1764) de Johann Joachim Winckelmann a, on le sait, joué un rôle considérable dans les arts de la deuxième moitié du XVIII^e^ siècle. D'abord parce que, avec elle, commence véritablement une *historicisation* de l'art, sur laquelle on reviendra. Mais surtout parce qu'il s'agit d'une extraordinaire apologie de l'art antique grec. Son indépassable supériorité tient pour Winckelmann au fait qu'il a découvert la *beauté idéale*. Il s'agit là d'une beauté épurée de la laideur et de la trivialité ; une beauté augmentée de spiritualité et qui touche au divin. Comme il l'écrit dans ses *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* (1755) : « La beauté sensible donna à l'artiste la belle nature ; la beauté idéale lui donna des traits sublimes. » L'art grec représente donc pour Winckelmann un âge d'or qui demeure la référence indépassable. Aussi fut-il un farouche adversaire du baroque et du rococo, et le grand théoricien du néoclassicisme européen entendu comme le moyen de se rapprocher de l'absolue réussite de l'art grec que résument les mots de « noble simplicité et calme grandeur ». C'est cet idéal néoclassique qui anime par exemple David lorsqu'il peint les tableaux que je viens de citer ou *La Mort de Socrate* (1787). On va ainsi puiser les modèles dans l'Antiquité ou – et c'est une autre nouveauté très notable – dans le présent révolutionnaire. L'histoire ancienne n'est plus seule pourvoyeuse de sujets civiques : la Révolution en offre de remarquables, et, en tout premier lieu, l'assassinat de Marat, dont David fit le tableau iconique de la Révolution.

La Révolution n'a toutefois pas mis un terme définitif au système académique ; supprimé, on l'a dit, en 1792, et après l'échec de la Commune des arts, il fut recréé et réorganisé par Napoléon sous le nom d'Académie de peinture et de sculpture. Son influence et son rayonnement sont restés considérables au XIX^e^ siècle. L'école des Beaux-Arts structure la vie artistique par ses Salons, ses récompenses honorifiques, son Grand Prix de Rome, mais aussi parce que de nombreux ateliers préparent les artistes qui veulent y entrer (pensons à celui de Léon Cognet [1794-1880], de Jean-Auguste-Dominique Ingres [1780-1867], ou de Charles Gleyre [1806-1874]), et transmettent ainsi les canons académiques au-delà des murs de l'école. Au XIX^e^ siècle, l'académisme est tout sauf une chose morte et, quelles que soient les attaques dont il a fait l'objet, il conserve une influence notable.

Mais le XIX^e^ siècle fut aussi celui de la poursuite de sa contestation. Sans aller au-delà de la date de la mort de Fabre, on peut voir comment Eugène Delacroix, par exemple, s'opposa violemment à l'École par le privilège qu'il accorda à la couleur (pensons par exemple à ses *Femmes d'Alger dans leur appartement* [1834], ou à sa *Fantasia arabe* [1832]). Ses tableaux abandonnent les contours nets, les modelés clairs ; les couleurs ne s'y soumettent plus au dessin et s'ordonnent par elles-mêmes. Cette vieille querelle picturale a des racines philosophiques : le dessin a à voir avec le dessein, c'est-à-dire avec le projet, avec l'intention, l'idée, et, au-delà, avec la raison. La couleur, elle, est du côté de la pure sensibilité, de l'ineffable, de ce qui est le plus proprement visible dans le visible. Aussi, brandir la couleur contre le dessin, c'était, pour les détracteurs de l'académisme, se dresser à la fois contre la raison classique et contre le *logos* platonicien qui sous-tendaient le système désormais honni.

Dans cette lutte, toutefois, un événement décisif en défaveur de l'Académie fut l'institution, en 1863 par Napoléon III, du Salon des refusés. Ce Salon, créé par l'État et

destiné à accueillir les œuvres refusées par le jury du Salon officiel, est d'une portée considérable : il constitue le désaveu, reconnu et entériné par l'État lui-même, du jury d'admission, et, au-delà, de l'institution académique elle-même, autrement dit la disparition d'une institution se portant garante de la norme – celle des sujets à peindre, tout autant que de la manière de les peindre. L'institution de ce Salon dissident fut l'arrêt de mort du système académique. La fin de l'autorité normative fut réclamée au nom de la liberté, et posée comme la condition de la créativité. L'adjectif « académique » en vint à signifier « sclérosé », « compassé », « conventionnel », « démodé ».

Telles furent les tempêtes que Fabre regarda depuis l'Italie. Voilà le fond sur lequel il faut apprécier son goût classique, visible dans ses propres œuvres, mais aussi dans ses choix lorsque, en tant que conservateur du musée, il aura à enrichir les collections.

Cette remarque m'amène au dernier point de cet exposé, celui qui concerne le passage de la collection au musée.

Des collections au Musée en passant par la Révolution

Comme l'a magistralement montré Krzysztof Pomian, dans son *Histoire mondiale des musées*, les ancêtres des musées furent les trésors et les collections. Dans l'Italie du Quattrocento, l'Église et de grandes familles princières avaient constitué les premières collections d'œuvres d'art – celles du Vatican à Rome et des Médicis à Florence comptant parmi les plus remarquables. Celles des Alfieri, puis celle de Fabre lui-même, débutée en 1790, s'inscrivent dans cette lignée. Mais ces collections étaient privées et n'avaient pas les missions de conservation et d'exposition qui sont celles des musées modernes.

Au XVIII^e^ siècle, s'est manifesté un intérêt nouveau pour le classement raisonné des œuvres et leur étude scientifique qui conduisit à ordonner ces collections. Ce fut, rappelons-le, le siècle de l'invention de l'histoire de l'art, au sens plein et moderne du terme, par Winckelmann.

Mais là aussi, l'histoire des idées rencontre l'histoire politique : la Révolution française puis l'Empire initièrent une nouvelle période dans l'histoire des musées. Comment ?

Rappelons des faits décisifs : la publication, le 2 novembre 1789, du décret sur la nationalisation des biens de l'Église. D'immenses richesses se trouvèrent ainsi sans lieux propres et sans propriétaires clairement identifiés. À cela s'ajoute une immense question, plus générale : que faire des œuvres et des édifices du passé ? Il y a celles issues du *bon passé*, celui exemplaire de l'Athènes du V^e^ siècle av. J.-C., dont il faut s'inspirer comme d'un modèle indépassable. Mais entre ce passé fabuleux de l'Antiquité et le présent des arts régénérés, il y a les arts produits sous l'Ancien Régime et compromis avec lui. Que faire donc de ce passé marqué par la servitude, qui constitue aux yeux de certains une injure et une menace ?

Le 19 juin 1790 à l'Assemblée, Alexandre Lameth, parlant avec exaltation de la cérémonie de commémoration du 14 juillet qui se prépare, s'afflige du fait que les monuments de Paris ne soient pas en accord avec la Révolution :

> « Lorsque toutes les nations proclament notre liberté, lorsque tout retentit de ce nom sacré au milieu et autour de nous, resterons-nous encore environnés des monuments que le despotisme s'est fait élever par la servitude[1] ? »

[1] Alexandre LAMETH, *Archives parlementaires* Tome XVI, Paris, 1883, p. 374-378.

Un monument précis retient son attention : une statue de Louis XIV dressée sur un piédestal constitué de quatre figures d'esclave, œuvre de Martin Desjardins, érigée sur la place des Victoires en 1685. Dans son discours, Lameth feint de croire que les quatre esclaves enchaînés représentent les provinces françaises récemment annexées à la suite de la guerre de Hollande, et notamment la Franche-Comté, et il déclare :

> « Souffrirons-nous que les regards des braves francs-comtois soient exposés à tomber, dans la place des Victoires, sur ce monument élevé par la flatterie d'un courtisan à l'orgueil d'un despote et dans lequel la Franche Comté est figurée parmi les esclaves qui sont enchaînés au pied de la statue de Louis XIV ? »

Tout le problème est en effet là : comment concilier la régénération attendue de la Révolution et des effets d'un art lui-même régénéré, et les œuvres et monuments issus de l'Ancien Régime ? Plusieurs chefs d'accusation parcourent les discours : elles blessent le regard ; elles sont symboliquement inadmissibles ; elles sont dangereuses et peuvent produire des effets délétères en entretenant l'admiration pour les despotes. Cette question se double d'une autre, qui la complique terriblement : que faire lorsqu'il y a conflit entre valeur artistique et valeur politique ? Où mettre la frontière entre monument de l'art et monument du despotisme ?

La Révolution a envisagé trois réponses à cette question.

La première est la transformation des œuvres. C'est précisément la solution proposée par Lameth : garder la statue et enlever les esclaves. C'est aussi celle de David et de ses amis : enlever les chaînes aux esclaves et ajouter sur le socle de la statue des inscriptions expliquant le motif de ces modifications. L'effacement, la recomposition constituent ainsi une solution de compromis surprenante qui vise à modifier la signification de l'œuvre. Les débats sont vifs, notamment parmi les artistes, y compris chez ceux qui sont acquis à la cause révolutionnaire, nombreux étant ceux qui considèrent que supprimer ou modifier une partie du monument, revient à toucher à l'intégrité de l'œuvre et, *in fine*, à la détruire en tant que tout organique.

La deuxième solution, plus radicale, consiste dans la destruction pure est simple. Ainsi, peut-on lire dans le journal *Révolutions de Paris*, daté du 9 septembre 1989 :

> « Prenons le marbre et le bronze de la statue érigée à l'inique Louis XIII par Richelieu, le patron des aristocrates et le génie tutélaire des despotes (monument à Louis XIII installé place Royale (des Vosges). Ne laissons plus insulter la raison et l'humanité par les statues de ce roi. […] Des débris de ces monuments du despotisme, élevons-en un à la liberté, à la patrie et à leurs défenseurs. »

Dans cette perspective, la régénération doit passer par la destruction. En 1792 le débat, débuté en 1789, se durcit. Le vandalisme spontané du peuple qui s'attaque aux statues des rois et aux emblèmes de l'Ancien Régime doit-il être ou non réprimé ? Faut-il par exemple détruire la Porte Saint-Denis consacrée à Louis XIV ? Certains veulent faire fondre les statues des tyrans et un décret du 14 août 1792 affirme :

> « L'Assemblée nationale, considérant que les principes sacrés de la liberté et de l'égalité ne permettent point de laisser plus longtemps sous les yeux du peuple français, les monuments élevés à l'orgueil, au préjugé et à la tyrannie[2] (…) »

En 1793, l'iconoclasme devient officiel. Un député propose de mettre en accusation Marie-Antoinette et de détruire le mausolée de Saint-Denis pour célébrer la prise du palais des Tuileries du 10 août 1789. S'attaquer ainsi à la reine et aux tombeaux des rois de France constitue une deuxième mise à mort de la monarchie voulue par le régime de

[2] *Archives parlementaires*, tome XLVIII, Paris, 1896, p. 115-6.

la Terreur. Mais là encore, les révolutionnaires sont divisés et certains députés ainsi que des artistes et historiens de l'art – Alexandre Lenoir, notamment – essaient d'endiguer cette vague d'iconoclastie en arguant que détruire les statues et les monuments n'est pas détruire le despotisme. La Révolution ne doit pas tomber dans la barbarie des Goths et des Vandales ; le mot *vandalisme* naît dans ce contexte.

C'est dans ce contexte qu'intervient la troisième solution à la question de savoir que faire des œuvres de l'Ancien Régime : le musée.

Dès 1790, s'est posée la question de savoir ce qu'allaient devenir les collections confisquées. Sensible aux risques de la dispersion et de la destruction, François-Marie Puthod de Maison-Rouge inventait l'expression de *patrimoine national*. Un décret du 4 octobre obligeait les directoires des départements et de la municipalité de Paris à faire dresser l'état des monuments, des églises et des maisons devenus domaines nationaux, et de veiller à leur conservation. Fut créée une Commission des monuments pour effectuer l'inventaire de ces richesses. Un décret du 24 octobre 1793 mit fin à l'iconoclasme officiel en déclarant :

> « Les monuments publics transportables intéressant les arts et l'histoire, qui portent quelques-uns des signes proscrits, qu'on ne pourrait faire disparaître sans leur causer un dommage réel, seront transférés dans le musée le plus voisin pour y être conservé pour l'instruction nationale. »

Dans une alliance en apparence paradoxale, le souci de la conservation naquit ainsi de la rage de la destruction.

Le musée n'est pas pour autant une invention de la Révolution. L'idée d'un lieu pour conserver, étudier et exposer les œuvres a été d'abord rendue possible par l'évolution de l'idée d'art elle-même. Pour réunir en effet dans un même lieu neutre des œuvres d'époques différentes (un *kouros* grec et un Fragonard), issues de contextes variés (un retable d'autel et une tapisserie décorative d'Aubusson), et de finalités dissemblables (une icône et un buste d'empereur), il fallait qu'une condition soit remplie : qu'elles partagent une même nature qui justifie leur réunion. Lorsque l'art en est venu à désigner une essence, sous l'effet de la pensée hégélienne notamment, cette condition fut remplie.

D'ailleurs, l'idée de musée précède la Révolution. Le palais du Luxembourg devait abriter l'exposition des tableaux du roi avant de devenir la résidence du comte de Provence, futur roi Louis XVIII. En 1774, avaient été lancés des travaux destinés à faire un musée d'une partie du palais du Louvre. Mais le projet s'était enlisé et il fallut attendre l'étincelle de la Révolution pour que, en 1790, Quatremère de Quincy propose d'en faire le temple des Sciences, des Lettres et des Arts.

L'idée de musée n'est ainsi pas née de la Révolution, mais la Révolution y a trouvé un moyen de neutralisation des œuvres de l'Ancien Régime. Car le musée décontextualise les œuvres en les arrachant à leur environnement initial : tel retable qui avait sa place dans telle cathédrale, telle tapisserie commandée pour tel palais, telle toile provenant de tel château se retrouvent privés du contexte qui les a vu naître. Le musée « défonctionnalise » également les objets en les détachant des intentions qui les ont produites : un crucifix n'y est plus un objet de dévotion, le portrait d'un empereur n'y est plus le pouvoir en effigie. Ces objets sont comme neutralisés : ils deviennent des objets culturels. Leur réunion dans un même lieu les donne à voir comme des œuvres d'art, et non plus comme des moyens de glorifications du roi ou de Dieu. S'évanouit ainsi l'efficacité politique ou religieuse qui était la leur. Réunies qu'elles sont par ce seul caractère commun d'être *des œuvres d'art*, elles n'appellent plus que la pure expérience esthétique désintéressée qui a précisément été conceptualisée par le XVIII^e^ siècle, notamment par Kant. De même qu'il suppose et renforce l'idée de l'art comme essence,

le musée moderne suppose et renforce l'idée de l'art comme histoire car il est le lieu où l'histoire de l'art est rendue visible. La confrontation des œuvres qu'il permet invite à la comparaison, à la recherche des points communs et des différences ; elle favorise non seulement l'expérience esthétique, mais aussi le jugement.

Ce n'est donc pas sans raison que le musée a permis de résoudre l'équation de la Révolution confrontée à l'art d'Ancien Régime : il n'est plus à craindre qu'elles blessent le regard de l'homme régénéré ou qu'elles produisent des effets délétères en entretenant l'admiration pour les despotes. En ce sens, le musée favorise l'esthétisation et l'intellectualisation du rapport aux œuvres qui signe la fin de leur efficace politique. Il n'est pas sans piquant de remarquer que Quatremère de Quincy fut à la fois l'artisan de la muséification des œuvres et son critique : les musées, soutient-il, développent une approche intellectualisée froide et stérile qui étouffe le sentiment, et crée une sorte de saturation du beau. C'est par une citation extraite de ses *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* (1815), que je terminerai ce panorama de l'entrelacement des idées et des événements politiques qui constitua le fond sur lequel la vie et l'œuvre artistique et institutionnelle de François-Xavier Fabre se déroula :

> « déplacer tous les monuments, en recueillir ainsi les fragments décomposés, en classer méthodiquement les débris, et faire d'une telle réunion un cours pratique de chronologie moderne ; c'est pour une nation existante, se constituer en état de nation morte ; c'est de son vivant assister à ses funérailles ; c'est tuer l'Art pour en faire l'histoire ; ce n'est pas en faire l'histoire mais l'épitaphe. »

BIBLIOGRAPHIE

Pierre BOURDIEU, « L'institutionnalisation de l'anomie », *Cahiers du musée national d'Art moderne*, 1987, p. 6-19.

Nathalie HEINICH, *Du peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'*Jacqueline LICHTENSTEIN et Christian MICHEL (dir.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture* 1653-1792 (6 volumes), Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2006-2015.

Krzysztof POMIAN, *Le Musée, une histoire mondiale*. II *L'ancrage européen, 1789-1850*, Paris, Gallimard, 2021.

Édouard POMMIER, *L'Art de la liberté*. *Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991.

Rensselaer W. LEE, Ut Pictura Poesis. *Humanisme et théorie de la peinture XV^e^-XVIII^e^ siècles*, Paris, éditions Macula, 2024.