

C'est grâce à l'éphémère Musée des copies que Seurat découvrit les fresques de Piero aux Beaux-Arts, à Paris. Retour en arrière.

À la demande de Charles Blanc, directeur de l'École des Beaux-Arts de 1870 à 1873, une série de reproductions des chefs-d'œuvre de l'art occidental destinées au futur Musée européen des copies est commandée à des artistes copistes. **Sont confiées à un certain Charles Loyeux sur recommandation du peintre Gérôme, deux copies des fresques d'Arezzo de Piero della Francesca ; elles seront exposées sur le mur droit de la Chapelle des Beaux-Arts, après le démantèlement du Musée des copies** auquel elles étaient originellement destinées. L'histoire de ce musée fantôme aura été écrite par Albert Boime pour la *Gazette des Beaux-Arts* en octobre 1964, texte qui servira de base à l'article ci-dessous.



Georges Giraudon, *L'Église des Petits Augustins à l'École des Beaux-Arts, 1929*

Quarante ans de rêve, neuf mois d'existence

Le successeur de Charles Blanc, Philippe de Chennevières en raconte la longue épopée : « *l'idée [du Musée des copies] venait de M. Thiers. On sait la manie qu'avait M. Thiers pour les copies* », « *manie [...] mesquine* » qui aboutit « *par arrêté en date du 18 juin 1833* » aux premières copies par Xavier Sigalon des *Sibylles* de la Chapelle Sixtine. Thiers était alors ministre de l'intérieur de Louis Philippe ; ces reproductions avec les moulages fournissaient aux élèves des Beaux-Arts une réserve de modèles conservés au nouveau Palais des études de l'école. Ce principe de reproduction resta cher à Thiers et fut mis à profit par Charles Blanc : lorsque Thiers revint au pouvoir en tant que chef de l'exécutif de 1871 à mai 1873 et que Blanc accepta un second directorat de l'École en 1870, leur rêve put enfin s'accomplir ; ce rêve, on le nomma Musée européen des copies : il s'agissait d'exposer les copies des chefs-d'œuvre de l'art "universel" ; il ne vécut que neuf mois, d'avril à décembre 1873.

Les archives des Beaux-Arts conservent le rapport datant du 26 octobre 1871, par lequel Blanc propose de lancer une vaste campagne de copies que le ministère de Jules Simon valida sans délai. Le temps de rassembler ou commander les copies, le musée fut inauguré en avril 1873 et Louis Auvray d'en fournir une première et élogieuse description. Une liste officielle de ses 157 œuvres sera établie puis publiée dans *La Chronique des arts et des curiosités* du 3 janvier 1874 ; elle n'est ainsi qu'inventaire post-mortem. Car sans le soutien de Thiers écarté au printemps, et subséquemment de Blanc fin 1873, le Musée des copies perdait ses partisans.

Le 7 janvier 1874, Chennevières fraîchement nommé à la succession de Blanc, en organisa la dispersion entre musées de province et Musée des Études. Les griefs contre le musée s'accumulaient : certains en critiquaient la qualité, d'autres le principe, mais plus que tout, le Musée européen « *avait envahi le tiers du Palais des Champs-Élysées* » soit les neuf salles du pavillon ouest du Palais de l'Industrie au détriment des peintres exposant au Salon. **Or en réduisant l'espace d'exposition, on augmentait d'autant le nombre de refusés** ; réduction organisée en amont par Blanc qui mettait en place dès son arrivée aux Beaux-Arts un durcissement du régime d'admission au Salon : n'étaient admis au vote du jury que les artistes prix de Rome ou médaillés. Résultat, seu-

lement 1536 œuvres furent admises en 1872, 1491 en 1873 contre 3210 en 1869, tandis que l'administration ignorait les pétitions en faveur d'un nouveau Salon des refusés. Chennevières ajoute non sans ironie « *que l'ombre de M. Thiers se réjouisse, car la série des copies est allée former le plus beau décor de ce Musée des études que lui-même avait fondé à l'École en 1833.* » La boucle était bouclée et les copies revenaient aux étudiants.

Si des arguments d'ordre économique, conservateur ou pédagogique ont été avancés, Blanc et Thiers, convaincus de la décadence de l'École française mettaient avant tout en place une stratégie de restauration de la splendeur académique, via le Musée des copies ; Blanc ne déplora-t-il pas « *il y a douze ans, [...] celui qu'on appelait alors M. Ingres* » est appelé « *maintenant Ingres tout court* » ; une perte de titre révélatrice de [la perte d'aura de la grande peinture](#).

► L'omniprésence des chefs-d'œuvre que rendait possible la copie à grande échelle allait se voir attribuée un rôle clé dans cette politique de reconquête.

De l'idéal avant toute chose

Pour un conservateur comme Blanc, la valeur de la peinture réside dans l'idée qui la soutient, conception esthétique que résume son biographe Louis Fiaux : « *Si la sensation éprouvée devant l'œuvre originale vous ressaisit à nouveau devant la copie, le but n'est-il point atteint ? Pour la statue, le bas-relief, nul ne discute, chacun accepte le moulage* », pourquoi dans ces conditions n'accepter la copie en peinture ? D'autant qu'elle [n'est noble ou libérale](#) que dans son idéalité, non dans sa matérialité, laquelle, gauchement, reste du domaine du vile métier. Victor Cousin ne stipulait-il pas : « *Le premier soin de l'artiste sera [...] de pénétrer d'abord l'idéal caché de son sujet [...] pour le rendre ensuite plus ou moins frappant aux sens et à l'âme, selon les conditions que lui imposent les matériaux même qu'il emploie, la pierre, la couleur [...]. Cet idéal « ce n'est pas ce que l'œil peut voir et la main toucher, c'est évidemment quelque chose d'invisible et d'impalpable.* »

► D'où la secondarité de la matérialisation et la tolérance à la copie dans l'esprit d'un Blanc ou d'un Thiers.

Une stratégie de reconquête

Par le jeu d'un concours de relocalisations, la production contemporaine allait être mise en demeure de se hausser au niveau des Anciens. Ceci semblait pourtant avoir mal débuté.

En effet, en 1848, un nouvel accrochage au Musée du Louvre avait été décidé par Philippe-Auguste Jeanron et Frédéric Villot ; il était révolutionnaire, les œuvres seraient désormais disposées chronologiquement et regroupées didactiquement par école, à l'exception des plus grands chefs-d'œuvre exposés au Salon Carré et dans la Salle des sept cheminées ; l'accrochage ainsi redessiné requérant plus d'espace, on décida de transférer l'Exposition de peinture et de sculpture du Salon carré au Palais de l'Industrie ; la marchandisation de l'art contemporain se confirmait par ce transfert d'un espace noble à un espace commercial, mais en revanche la mettait à distance des modèles académiques du Louvre. Cette liberté devait vite être temporisée et Blanc de justifier à Jules Simon l'intérêt d'héberger son Musée des copies dans l'aile ouest du Palais de l'Industrie : « *De cette manière, les visiteurs d'un côté, de l'autre les artistes, en passant comme d'un temple [le Musée des copies] à un bazar [le Salon], auraient senti la différence. [...] Sans aucune oppression, sans aucun pédantisme, rien qu'en laissant la parole aux peintres d'autrefois, on eût procuré à la jeunesse un enseignement élevé et profitable, une austère leçon.* » Il escomptait de son armée de chefs-d'œuvre un effet cathartique d'endoctrinement par le "beau".

Le Musée des copies fut l'ultime et naïve tentative officielle de faire barrage aux tendances modernes en peinture.



Charles-Antoine-Joseph Loyeux d'après Piero della Francesca, *La bataille d'Héraclius contre les Perses*, 1873



Charles-Antoine-Joseph Loyeux d'après Piero della Francesca, *La découverte de la vraie croix*, 1873



Emplacement à l'École des Beaux-Arts