



HAL
open science

Dieu au musée

Pierre Géal

► **To cite this version:**

Pierre Géal. Dieu au musée. Images et divinités : 2e congrès international du GRIHM., 2000, Lyon, France. pp.385-397. hal-00947661

HAL Id: hal-00947661

<https://hal.science/hal-00947661>

Submitted on 17 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Pierre GÉAL

Dieu au musée

Chaque année, à Valladolid, il a été de tradition depuis 1922 que, lors de la semaine sainte, le Musée National de Sculpture prête une trentaine d'œuvres aux organisateurs des processions. La pluie particulièrement intense qui a accompagné les cérémonies, en avril 2000, a provoqué les alarmes du directeur du musée, Jesús Urrea. Constatant les dommages subis par certaines de ces œuvres, qui ont dû passer ensuite par l'atelier de restauration, il a proposé que des copies soient réalisées, afin que les originaux puissent désormais demeurer au musée et que leur conservation soit garantie. Sa proposition n'a guère été entendue, et il semble que ces sculptures vont continuer en toute quiétude à servir tour à tour le culte et la culture¹.

Faut-il voir dans cette utilisation religieuse d'objets de musée une concession généreuse que le vainqueur tout-puissant, le musée, accorde au vaincu, l'Église, après l'avoir dépouillé ? Ou au contraire convient-il de l'interpréter comme la preuve d'une défaite insoupçonnée du musée, comme l'aveu de sa faiblesse intrinsèque, de son incapacité à gommer l'origine et la véritable destination de ses biens mal acquis ?

Quelle que soit la réponse à cette question, la donnée première est que le musée, en Espagne — mais à cet égard le cas espagnol ne diffère guère de celui de beaucoup d'autres pays européens —, s'est largement construit contre l'Église.

En 1809, Joseph Bonaparte, pour présenter son projet de création d'un musée à Madrid, reprend le thème des « richesses enfouies » qui a fait florès pendant la Révolution française² ; il s'agit à ses yeux, dans l'intérêt des beaux-arts, de « disposer de la multitude des tableaux qui, soustraits à la vue des connaisseurs, se trouvaient jusqu'ici enfermés dans les cloîtres.³ » Alors qu'après l'expulsion des jésuites, en 1767, il avait paru

¹ Les premières craintes quant à la conservation des *pasos* se manifestent dès le XVIII^e siècle, comme l'a montré très récemment Jesús Urrea. Conservés au musée au XIX^e siècle, ils ne suscitent un regain d'intérêt qu'à partir des années 1920, lorsque naît dans les milieux catholiques locaux le désir de revivifier les traditions de la semaine sainte de Valladolid (cf. Jesús URREA, « Conservación y exposición de los pasos en el museo » dans *Museo Nacional de Escultura, Pasos restaurados*, Valladolid, 2000, pp. 11-24).

² Sur le thème des « richesses enfouies », cf. Edouard POMMIER, « Préface » dans *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre* (dir. Edouard POMMIER), Actes du colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993, Paris, Klincksieck, 1995, pp. 13-31.

³ « [...] disponer de la multitud de quadros, que separados de la vista de los conoedores se hallaban hasta aquí encerrados en los claustros [...] » (citation extraite du préambule du décret du 20.XII.1809, publié dans la *Gaceta de Madrid* du 21.XII.1809).

naturel de distribuer les œuvres d'art aux églises et aux académies ou de les mettre en vente, le décret de Joseph Bonaparte fait du musée le destinataire légitime des œuvres appartenant aux couvents affectés par la réforme religieuse. Si l'on excepte le cas particulier du musée du Prado, formé à partir des collections royales, les premières tentatives de constitution de musées en Espagne apparaissent dès lors intimement liées aux aléas des réformes religieuses successives. C'est ainsi, très logiquement, qu'il faut attendre les suppressions de couvents des années 1835-1840, non remises en cause par la suite (à la différence des précédentes réformes), pour assister à la mise sur pied du réseau des musées de beaux-arts de province.

De tels transferts ne se réalisent pas sans heurts ni sans traumatismes. Avant même qu'un musée ne soit constitué, la violence se fait jour dans l'opération de sélection. Les dispositions réglementaires prévoyant généralement que les objets indispensables au culte puissent être destinés aux paroisses pauvres, les commissions chargées des inventaires doivent sans cesse faire le partage entre ce qui n'a qu'une valeur religieuse et ce qui a, en outre, une valeur artistique ou historique justifiant la mise au musée⁴. Le critère esthétique, dont ces commissions ont le monopole, s'impose ainsi sans ambages et avec l'appui de la loi face au critère religieux.

Parfois, comme à Guadalupe, certaines complaisances conduisent à inventorier comme objets de culte des tableaux dont la valeur artistique est manifeste⁵. Si de telles manœuvres se révèlent somme toute assez rares, en revanche on ne peut manquer d'être surpris par les résultats des procédures d'inventaire : dans bon nombre de cas, seules quelques œuvres parmi toutes celles qui se trouvent disponibles sont jugées dignes de faire partie du musée en formation. Sans doute doit-on en partie y voir la marque d'une conscience patrimoniale encore faiblement développée, et interpréter cette apparente rigueur esthétique comme le signe d'un certain désintérêt, d'une « indolence » que déplore la Commission Centrale des Monuments créée en 1844, dont le rapport général de 1845 constate l'absence de musée dans de nombreuses capitales de province, où l'on s'est borné à rassembler quelques tableaux et à les entreposer dans les lieux les plus variés⁶. On peut cependant avancer l'hypothèse que la faiblesse de la conscience patrimoniale n'est pas seule en cause : la dimension religieuse des œuvres concernées a pu entrer en ligne de compte et même prévaloir dès lors que leur valeur esthétique n'était estimée que moyenne.

Mais les tensions ne se limitent pas à la période initiale de constitution des collections : il arrive qu'une œuvre placée dans un musée reprenne le chemin de l'église. Tel est le sort d'une Immaculée Conception peinte par Juan de Juanes⁷.

⁴ Citons par exemple l'article 23 du Décret Royal du 9.III.1836 (qui accroît le nombre de couvents supprimés) : « Del mismo modo podrán disponer en favor de las parroquias pobres de sus diócesis de los vasos sagrados, ornamentos y demas objetos pertenecientes al culto, excepto aquellos que por su rareza ó mérito artístico convenga conservar cuidadosamente, y los que por su considerable valor no corresponderían á la pobreza de las iglesias. »

⁵ Josefina BELLO, *Frailes, intendentes y políticos. Los bienes nacionales 1835-1850*, Madrid, Taurus, 1997, p. 105.

⁶ *Memoria comprensiva de los trabajos verificados por las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos del Reino*, Madrid, Imprenta Nacional, 1845 (p.18 et passim).

⁷ Pour une étude complète de ce cas, nous nous permettons de renvoyer à notre article : « Le

Rappelons brièvement les faits. Ce tableau qui, à la veille de la suppression des couvents, se trouve dans l'église de la Compagnie de Jésus à Valence, fait partie des œuvres qui, en 1836, ne rejoignent pas les fonds du futur musée et sont attribuées à différentes églises de la ville. En 1839, le gouverneur civil de Valence informe ses autorités de tutelle de cette anomalie, l'Immaculée de Juanes n'étant d'ailleurs pas la seule peinture de qualité à avoir échappé, sans doute par l'effet d'un zèle religieux mal compris, à sa légitime destination muséale. Les autorités se rangent à son avis et, quelques semaines plus tard, l'Immaculée de Juanes entre au musée récemment inauguré.

Très vite, ce transfert suscite une opposition véhémente au sein de la paroisse de San Juan, à laquelle avait été précédemment attribuée l'Immaculée. Un rapport émanant du ministère de l'Intérieur confirme alors son soutien au gouverneur civil : en raison de sa qualité artistique, ce tableau relève bien de ceux qui doivent être destinés au musée ; de plus, la paroisse de San Juan n'est pas pauvre, et ne peut donc user de cet argument pour réclamer l'Immaculée de Juanes ; enfin il apparaît que le motif inavoué de cette opposition n'est autre que le désir de la paroisse d'accroître son propre rayonnement en profitant de la célébrité du tableau⁸. Le rapport souligne en outre que la mobilisation reste limitée : quelques signatures seulement ont été recueillies alors qu'il s'agit de la paroisse la plus importante de Valence.

Après cet échec, la paroisse ne tarde pas à adresser une requête circonstanciée à la reine : cette image est l'objet d'une dévotion spéciale et ne se trouve donc pas à sa place au musée. Loin de négliger l'intérêt légitime des amateurs d'art et des artistes pour cette peinture, les auteurs de la requête affirment qu'elle avait été installée avec soin dans l'église afin d'assurer sa bonne conservation et que l'on pouvait l'étudier avec plus de profit qu'au musée où l'œuvre, dépourvue du contexte approprié, ne produit pas le même effet⁹. La lettre évoque enfin la brutalité qui a été ressentie

musée : les conditions du triomphe du regard historico-esthétique », dans *Actes du colloque Passeurs culturels et mécanismes de métissage*, organisé par l'université de Marne-la-Vallée, les 15 et 16 mai 1998 (à paraître).

⁸ Rapport (non signé) daté du 18.I.1840, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), 53-3/2. Il se conclut ainsi : « [...] la mejor prueba que puede ofrecerse de lo bien recibida que ha sido por el publico la traslacion del cuadro de Juanes de la capilla oscura aunque rica, en que estaba, al Museo, es que á pesar de haber transcurrido todo el tiempo que media desde 29 Nbre. que es la fha. de la esposicion hasta 16 de Enero de este año en que se ha recibido en el Ministerio, tiempo que indudablemente se ha invertido en buscar firmas, como lo acredita el encabezamiento de la esposición en la que los firmantes que sin duda esperaban ser muchos se llaman Parroquia y clero de S. Juan, solo han podido recogerse seis firmas en un clero muy numeroso y una Parroquia, la mayor de Valencia, que cuenta más de diez mil almas, y aun de esas seis personas no hay ninguna notable ni por su reputación ni por su posición en la sociedad ; prescindiendo de que las reclamaciones de la Parroquia son sospechosas, porque el culto y funciones que promovian cuando tenian el cuadro resultaban todas inmediatamente en propia utilidad. »

⁹ Lettre du 10.II.1840, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), 53-3/2 : « [...] á los artistas y aficionados á toda hora les há sido dado, y les será, estudiarla en la espresada Capilla con mas facilidad y mejor efecto que en el Museo, consiguiéndose á mas no dejar al pueblo privado de una Ymagen, que por serlo de devoción predilecta del pueblo, no es comprendida en las disposiciones de recolección. [...] [la Purísima], como formada de intento para un Altar con las debidas proporciones, no produce [en el Museo] segun los inteligentes para las artes el efecto que en la Yglesia donde estaba colocada : ni jamas podrá ponerse tanto esmero en su aseo y conservación, como el que se ha tenido bajo la inspección de la Junta de Fabrica, del Clero, y vigilancia de todo el pueblo, que se interesa muy particularm.te en que no desmerezca este Monumento de la piedad. »

lorsque les autorités civiles, en plein jour et sans aucune discrétion, ont pénétré dans l'église pour arracher le tableau à la chapelle où il était placé.

Interrogées par le gouverneur civil au sujet de la dévotion suscitée par l'Immaculée de Juanes, les autorités municipales et la députation provinciale présentent des avis divergents, mais la paroisse obtient finalement gain de cause et le tableau doit quitter le musée dès 1840. Les événements révolutionnaires de 1868 conduiront à nouveau le tableau au musée, jusqu'à ce qu'il réintègre, en 1886, l'église reconstruite de la Compagnie de Jésus, où il se trouve toujours aujourd'hui.

Ce cas permet de mettre en lumière une argumentation qui ne se borne pas à opposer image de dévotion et œuvre d'art. Notons d'abord qu'il n'y a pas symétrie : si l'Église montre qu'elle prend en compte la dimension artistique de l'Immaculée de Juanes, le musée ne prétend nullement se soucier de la dimension religieuse du tableau. Le degré de la légitimité acquise par le musée se mesure précisément à la reprise par l'Église d'un discours muséal construit sur le double impératif de la conservation et de l'exposition au public.

Dès ses origines, en effet, en Espagne comme ailleurs, le musée a assis une part de sa légitimité sur sa capacité à protéger des objets dignes d'être conservés, discours particulièrement susceptible d'être entendu en des périodes de crises qui mettent ces objets en péril. Pour se conforter, le discours muséal a logiquement tendu à mettre en doute l'attention portée jusque là à ces objets par leurs propriétaires, rendus comptables de ce qu'il fallait désormais qualifier de « patrimoine national ». Résister au musée supposait dès lors, notamment, de revendiquer sa propre aptitude à assurer la protection des biens en cause. L'Église espagnole ne fut pas longue à le comprendre, et l'évêque de Zamora Pedro Inguanzo s'y employait dès 1823, dans un passage de son livre consacré à la défense de la propriété ecclésiastique. Outre son rôle de commanditaire, affirme Inguanzo, l'Église s'est toujours souciée de la conservation et de la protection des richesses artistiques qu'elle possède :

Et ajoutons aussi que si l'on conserve des monuments de ces mêmes arts, qui donnent lustre et honneur à la nation, et si l'on trouve dans nos villes et nos villages des objets de ce genre, qui attirent l'attention et la curiosité, c'est qu'ils sont consacrés à la religion, et abrités en général dans les temples et les bâtiments religieux. Du moins en a-t-il été ainsi jusqu'à ces derniers temps, car la rapacité et la volonté d'extermination ont dû faire déjà disparaître beaucoup de ces belles œuvres et leur feront prendre le chemin emprunté avant elles par celles qui ne furent pas sauvées, ou disons plutôt amorties, dans ces asiles sacrés¹⁰.

Le raisonnement d'Inguanzo est ici particulièrement intéressant, qui, au détour d'une incise, tourne en avantage cet amortissement tant décrié par les libéraux. Inguanzo suggère que c'est le mode même de propriété

¹⁰ Pedro DE INGUANZO Y RIVERO, *El dominio sagrado de la Iglesia en sus bienes temporales*, Salamanca, Imprenta de Don Vicente Blanco, 1823, t.II, p. 56 (lettre X) : « Y añadamos tambien, que si se conservan monumentos de estas mismas artes, que dén lustre y honor á la nación, y si existen en nuestras ciudades y pueblos objetos de esta clase, que llamen la atención y curiosidad, están consagrados á la religión, y contenidos por lo regular en los templos y casas religiosas. A lo menos asi hasta ahora, que la rapacidad y el esterminio habrá hecho desaparecer muchas preciosidades de estas y llevar el camino que llevaron antes las que no se salvaron, ó digamos amortizaron, en estos sagrados asilos. »

qu'exerce l'Église qui, du moins pour ce qui concerne les biens artistiques, doit être considéré comme bénéfique pour la nation. Face à l'image, implicite selon nous, du musée soustrayant les œuvres d'art aux aléas du commerce, se dresse celle de l'Église qui, remplissant depuis toujours cette même fonction, peut avantageusement se poser en rivale de cette institution moderne et laïque.

Quant à la justification du musée par la mise à disposition du public d'œuvres jusqu'alors séquestrées, l'Église la conteste avec autant de force. Lorsqu'en 1810 les responsables du projet de musée conçu par Joseph Bonaparte veulent transférer à Madrid des tableaux et des sculptures se trouvant dans la cathédrale de Grenade¹¹, le chapitre de celle-ci développe, dans une lettre au roi, l'argumentation suivante :

[Le chapitre expose que] retirer [de cette église] la multitude de peintures et de sculptures que demande Don Francisco Aguilar, c'est l'enlaidir, l'appauvrir, la défigurer, déranger l'harmonie de ses Autels et Chapelles, arracher de la vue du Peuple les objets les plus vénérables de sa dévotion et de son culte, sans que ce soit une raison suffisante à de tels actes que de lui offrir un musée civil : alors que si on laisse ces œuvres de l'art dans les lieux qu'elles ont ornés pendant si longtemps, le Peuple a là un musée religieux qui le console, l'instruit, et où ces œuvres sont à leur avantage, se laissant admirer des natifs et des étrangers plus convenablement que dans tout autre endroit¹².

On le voit, le chapitre est disposé à quelques concessions lexicales pour éviter d'être dessaisi de ses collections artistiques. Feignant de reconnaître le bien-fondé de la notion de musée, il subvertit la définition moderne implicite de ce terme par le biais d'une adjectivation inédite, qui lui permet d'opposer « musée civil » à « musée religieux ». C'est restreindre habilement le contenu sémantique de « musée » à la désignation d'une réunion de peintures et de sculptures accessibles au public (ou plutôt au « peuple »), indépendamment de la fonction que remplissent ces œuvres, de leur disposition, ou encore de leur statut.

Si l'Église reprend ainsi à son compte ces deux valeurs fondatrices du musée que sont la conservation et la mise à disposition du public, le musée ne manifeste pour sa part aucun respect à l'égard de l'éventuelle dimension religieuse des œuvres qu'il expose. Fréquemment installé dans l'un des nombreux couvents rendus disponibles par les réformes libérales, le musée participe même à cette laïcisation spectaculaire qui affecte les villes

¹¹ Frédéric Quilliet, chargé pendant la campagne d'Andalousie de recenser les œuvres nécessaires au projet de musée Joséphin, avait en effet reçu l'autorisation de ne pas limiter ses recherches aux couvents supprimés (cf. Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 17787 ; cité par María Dolores ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, « Un pleito artístico : Granada y el Museo Josefino » dans *Espacio, Tiempo y Forma*, 1988, pp. 259-285 — citation p. 261).

¹² Lettre du chapitre de la Cathédrale de Grenade au Roi, 8.IX.1810, Archivo General de Simancas, Gracia y Justicia, leg. 1247 (cité dans María Dolores ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, « Un pleito artístico : Granada y el Museo Josefino » dans *Espacio, Tiempo y Forma*, 1988, pp. 259-285, citation p. 274) : « [El Cabildo expone que] extraer [de esta Iglesia] la multitud de pinturas y esculturas que pide Don Francisco Aguilar es afearlo, empobrecerlo, desfigurarle, desconcertar la armonía de sus Altares y Capillas, arrancar de la vista del Pueblo los objetos mas venerables de su debocion, y su culto, sin que para ello sea bastante razon la de proporcionarle un museo civil, quando permaneciendo estas obras del arte en los lugares, que tanto tiempo han adornado, tiene en ellas un museo religioso que lo consuela, e instruye, y en donde lucen, y se dejan gozar de naturales, y forasteros, con más proporcion que en otra parte alguna. »

espagnoles dans les années 1835-1840. Au sein du musée, le classement des œuvres, d'après ce que nous savons des cas étudiés, ne fait aucun sort particulier à la peinture religieuse ; distribuée dans les salles en vertu de critères esthétiques ou historiques, elle s'y mêle aux tableaux mythologiques, aux scènes de genre ou aux portraits. Outre le classement, tout un dispositif contraint le regard du visiteur. Cartels explicatifs, livrets, circulation selon un parcours défini : autant d'éléments qui relèvent de la pédagogie visible d'un rapport nouveau aux images.

Le musée apparaît finalement si sûr de lui qu'au-delà d'une simple laïcisation des images, il contribue ouvertement à une « sacralisation » de l'esthétique. Le musée hiérarchise plus qu'il n'organise, et la promotion des chefs-d'œuvre et des maîtres s'accompagne d'un discours qui se plaît à distinguer profanes et connaisseurs. Ce discours élitaire n'est pas entièrement nouveau, mais il trouve dans la presse un relais qui lui confère une extension inédite. Un Pedro de Madrazo, par exemple, se moque de béotiens rencontrés par hasard dans une salle du Prado, admirant une simple nature morte et croyant judicieux de s'extasier sur la patience qu'avait dû exiger du peintre la restitution minutieuse de chaque plume du pigeon représenté. S'érigeant en « missionnaire », selon ses propres termes, Madrazo tenta alors de révéler à ces visiteurs les beautés de la peinture d'histoire ; en vain : « allez donner des explications aux profanes¹³ ! », conclut-il. L'accès au culte de l'art exige une catéchèse dont le musée est le lieu idéal.

Notre interprétation de la genèse des musées semble cohérente : construits pour l'essentiel sur des dépouilles de l'Église, ils disposent d'une telle légitimité que, hormis de rares cas comme celui de l'Immaculée de Juanes, les élites assurent sans peine le triomphe du regard historico-esthétique sur le regard religieux. Une autre lecture du phénomène semble pourtant possible, qui ferait apparaître entre le musée et l'église une relation de connivence, et non d'antagonisme. Si cette lecture était pertinente, le transfert de l'église au musée devrait alors cesser d'être conçu, en dépit des apparences, comme une rupture totale.

Nous avons implicitement soupçonné l'Église d'hypocrisie lorsqu'elle reprenait à son compte le discours du musée, et il était certes tentant de n'y voir qu'un artifice rhétorique au service de la défense de la propriété ecclésiastique. Nous devons à présent prendre véritablement au sérieux cette argumentation et examiner si elle n'est pas partiellement fondée.

Que les églises, avant l'apparition du musée, en aient fait en quelque sorte office semble une évidence. La qualification de « peintures publiques » que reçoivent les tableaux qu'elles abritent souligne éloquemment leur accessibilité, soit l'un des réquisits fondamentaux du musée. Connaisseurs et artistes les fréquentent donc pour leur plus grand profit, sans que l'intromission d'un regard historico-esthétique au sein des églises, semble-t-il, ne provoque de conflit. On sait par exemple, par un témoignage de

¹³ P[edro] de M[ADRAZO], « Pintura » dans *El Artista*, t.II, 1835, pp. 14-16. Cet article est reproduit dans l'anthologie de Henares Cuéllar (Ignacio HENARES CUÉLLAR & Juan CALATRAVA, *Romanticismo y teoría del arte en España*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 72-74) : « Estaba yo convertido en un misionero, levantando la voz y marcándoles las bellezas de un cuadro de historia, del mejor modo posible para hacer impresion en sus embotados órganos ; cuando, al volverme á ellos, observé que todos habian ido desfilando uno por uno hacia una cabeza de ternera digna pareja del par de perdices — ¡esto si que está bien sacado !!. gritaban. ¡Bravo!! exclamé soltando una risotada de despecho. ¡Dé V. esplicaciones á los profanos! » (citation p. 16.)

1800, que des peintres sévillans se rendent alors fréquemment dans des lieux tels que l'hôpital de la Charité, pour y copier des toiles fameuses¹⁴. Antonio Ponz raconte dans son *Voyage d'Espagne* qu'en 1762, alors qu'il visitait la cathédrale de Tolède, il découvrit dans la sacristie une peinture, accrochée très en hauteur et mal éclairée, qui se révéla être un excellent tableau de l'Albane. Cette découverte ne demeura pas sans conséquence : « [...] messieurs les chanoines, reconnaissant que le tableau méritait d'être plus accessible au regard et mieux éclairé, décidèrent de lui choisir, dans cette pièce, un endroit convenable, où il est actuellement placé¹⁵. » Faut-il voir dans cette anecdote les prémices du futur triomphe du musée, ou simplement une marque d'ouverture d'esprit de la part des ecclésiastiques ? Quoi qu'il en soit, on constate ici que l'église a la capacité de fonctionner aussi, dans une certaine mesure, comme musée.

Ce ne sont donc pas l'accessibilité ni la fonction de conservation qui permettent véritablement au musée de se différencier de l'église, mais le statut des objets qu'il recueille et la finalité exclusivement historico-esthétique de leur exposition. L'exclusivité de cette finalité semble incontestable : prier au musée devant une Vierge de Raphaël est un signe de rusticité qui fait les délices des caricaturistes du XIX^e siècle. Pourtant, le rejet total du religieux hors du musée est-il avéré ? Nous avons interprété l'investissement par le musée d'anciens édifices religieux comme la participation du musée à une forme de laïcisation vexatoire, mais ne peut-on pas envisager, au contraire, ce phénomène comme l'établissement d'une continuité entre le couvent et le musée ? Ces édifices ne subissent le plus souvent que des réaménagements sommaires qui ne font disparaître que partiellement les traces du passé. Il est significatif, par exemple, que le musée des beaux-arts de Séville, installé dans l'ancien couvent de la Merced, choisisse d'exposer dans l'église le meilleur de sa collection¹⁶.

La proximité entre église et musée est telle que, sollicitée pour donner son avis au sujet du sort de la chartreuse de El Poular et des œuvres d'art qu'elle abrite, la Commission Centrale des Monuments, en 1866, préconise que l'église devienne une paroisse rurale ; de la sorte, affirme la Commission Centrale, « en plus d'assurer l'important service du culte pour la population nombreuse des fabriques et des industries qui sont établies dans la région, elle jouera le rôle d'un Musée où ces précieux vestiges seront conservés sous la protection et la responsabilité du Recteur ou du Curé qui

¹⁴ Lettre de la confrérie de la Charité au secrétaire d'Etat Urquijo, datée du 16.VIII.1800, citée par Manuel GÓMEZ IMAZ, « El Príncipe de la Paz, la Santa Caridad de Sevilla y los cuadros de Murillo » dans *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1899, t.I, pp. 807-827 (citation p. 815) : « [...] apenas hay semana en que [los Profesores de las Bellas Artes] no concurrán á copiar dichos originales [de Murillo] para dentro y fuera del Reyno [...] ». »

Sans doute faut-il prendre ce témoignage avec précaution, puisqu'il sert d'argument pour réclamer l'annulation de la décision prise par le ministre de faire transférer à Madrid certains tableaux de Murillo. En dépit des exagérations qu'il recèle probablement, il nous renseigne sur une pratique de la copie décrite en des termes qui suggèrent qu'elle est d'ordre commercial.

¹⁵ Antonio PONZ, *Viaje de España*, Madrid, Aguilar, 1947, p. 51 : « [...] conociendo los señores canónigos que merecía estar más cercano a la vista y en mejor luz el referido cuadro, resolvieron elegir un paraje conveniente de esta pieza, en donde ahora está colocado. »

¹⁶ *Catálogo de los cuadros y estatuas que existen en la actualidad en el Museo Provincial de Sevilla*, Sevilla, Impr. de D. Francisco Avarez y Comp.a, 1850.

en aura la charge, permettant ainsi d'éviter le risque qu'ils ne disparaissent ou ne soient détruits si on procédait à leur transfert¹⁷. »

De rares cas comme celui de l'Immaculée de Juanes ne doivent pas faire illusion : les rapports entre église et musée ne tournent qu'exceptionnellement au conflit. Si l'Immaculée de Juanes parvient à demeurer dans une église, cela est dû à la dévotion — bien réelle semble-t-il — que suscite ce tableau, principalement en raison de son origine mythique : une pieuse légende, forgée au xvii^e siècle et divulguée notamment par Palomino au xviii^e siècle, racontait que Juanes avait fidèlement représenté, à la demande du jésuite Martín Alberro, la vision miraculeuse de la Vierge dont celui-ci avait été gratifié¹⁸.

L'Immaculée de Juanes n'est donc pas représentative de la plupart des œuvres d'art concernées par le passage de l'église au musée.

Dans bon nombre de cas, tout d'abord, le rapport entre une œuvre et l'édifice religieux où elle se trouve se révèle plus lâche qu'il n'y paraît. Certes, jusqu'aux bouleversements du xix^e siècle, les tableaux et sculptures que l'on trouve dans une église donnée ont généralement été exécutés à dessein pour le lieu où elles sont installées. Mais il convient de ne pas exagérer cette image de stabilité. En effet, ces œuvres subissent fréquemment la contrainte de la « valeur de nouveauté », dont Alois Riegl a souligné la prégnance dans l'Église :

La valeur de nouveauté qui, dans le domaine profane, fait l'objet d'un postulat encore inattaquable pour la masse, non seulement jouit, dans le domaine religieux, de la faveur générale, mais bénéficie aussi de mesures de protection, liées aux attitudes traditionnelles de l'Église. [...] Les églises, les statues des saints, les représentations de la Sainte Trinité et des épisodes de l'histoire sainte sont en relation avec le Rédempteur divin, et représentent donc ce que la main de l'homme peut créer de plus vénérable. Plus qu'aucune autre, de telles œuvres imposent le respect du *decorum*, qui exige une intégrité parfaite de la forme et de la couleur¹⁹.

¹⁷ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), 3/339 (séance du 12.IV.1866 ; fol 197 v) : « Vista una comunicación de D. Ramon Sanchez y Merino actual poseedor del ex-Monasterio del Paular prov.a de Segovia, en que manifestaba su deseo de quedar libre cuanto antes del cuidado y gastos que le produce la conservación de los varios objetos artísticos que existen en el edificio bajo su custodia y pertenecen al Estado y rogaba á la Academia comisionase alguna persona que bajo inventario los recibiese y trasladase [fol 197 bis], acordó proponer á [sic] la Academia se contestase á dho. Sr Sanchez rogandole tenga la bondad de esperar algun tiempo más hasta ver el resultado que dan las comunicaciones que la Academia espontáneamente tenía hechas sobre este asunto cerca del Gobierno, quedando desde luego y para en su dia acordado que, si la Iglesia no es propiedad del Sr. Sanchez, se pida al Gobierno establezca en ella una parroquia rural la cual además de prestar el importante servicio del culto para el numeroso vecindario de las fábricas é industrias allí establecidas, servirá como de Museo donde aquellos preciosos restos se conservasen bajo la custodia y responsabilidad del Rector ó Cura de la misma, evitandose el peligro de que perezcan o se destruyan en la traslación. »

¹⁸ Fernando BENITO DOMÉNECH (preparación y textos) & Joan DE JOANES, *Una nueva visión del artista y su obra*, Museo de Bellas Artes de Valencia, del 31 de enero al 26 de marzo de 2000, Valencia, 2000.

¹⁹ Alois RIEGL, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse* (traduit de l'allemand par Daniel Wicczorek), Paris, Seuil, 1984, p. 107. Riegl souligne cependant que, dans le domaine religieux, la valeur de nouveauté ne domine pas sans partage, et qu'il lui faut compter avec l'opposition des valeurs historiques et d'ancienneté (selon la terminologie définie par l'auteur) : « [...] les fondements mêmes du catholicisme contiennent en germe, et de mille façons différentes, un culte de la valeur de remémoration : pensons seulement d'une part au culte des saints et aux innombrables fêtes commémoratives, d'autre part à l'intérêt fervent et sans cesse

C'est peut-être cette valeur de nouveauté, sans doute additionnée d'une « valeur de mode » (la mode baroque, cible favorite de Ponz) qui est à l'origine, par exemple, des modifications que regrette Ponz dans sa description de l'église de Nuestra Señora de la Paz à Séville :

De nombreuses peintures originales de Zurbarán se trouvaient placées entre les piliers de la chapelle principale, mais elles ne s'y trouvent plus, et à leur place on a mis des petits tableaux de peu d'importance, dont le mérite principal, conformément à cette façon de penser, tient, me semble-t-il, au fait d'avoir été réalisées à Rome et au clinquant des cadres et des dorures. Il vaudrait mieux que Zurbarán revienne là remplir son rôle, si du moins ses œuvres n'ont pas disparu²⁰.

Mais la valeur de nouveauté n'est pas seule en cause : des nécessités économiques peuvent conduire à la mise en vente des biens artistiques. Le phénomène est mal connu, mais au XVIII^e siècle, par exemple, il serait relativement fréquent, selon Isadora Rose Wagner qui cite l'exemple du couvent de San Hermenegildo, à Madrid, qui mit en vente une excellente collection de tableaux en 1786²¹.

Si ce thème n'était marginal par rapport aux œuvres de peinture et de sculpture qui nous intéressent en priorité, nous pourrions encore évoquer la question des remplois de fragments antiques ou médiévaux dans l'architecture religieuse, question dont l'examen permettrait pareillement de relativiser le lien entre l'édifice religieux et les œuvres d'art qui s'y déploient²².

Soulignons surtout que le musée n'inaugure nullement la décontextualisation religieuse : depuis bien longtemps avant son apparition, les collections particulières ont fait se côtoyer sur les murs de certaines demeures sujets religieux, sujets mythologiques, natures mortes, etc. C'est qu'il n'y avait pas d'hiatus entre ces œuvres qui aurait interdit une telle

croissant suscité par l'histoire de l'Église (dont chaque œuvre de l'art religieux peut être considérée comme un monument). » (p. 108)

²⁰ Antonio PONZ, *Viaje de España*, Madrid, Aguilar, 1947, p. 791 : « Hubo porción de pinturas colocadas en los pilares de la capilla principal, originales de la escuela de Zurbarán, pero ya no están, y en su lugar han puesto cuadros de poca importancia, cuyo mérito principal creo que, según este modo de pensar, consiste en haberse hecho en Roma y en el relumbrón de tallas y doraduras. Más valía que volviese a hacer su papel allí Zurbarán, si es que no han desaparecido sus obras. »

On rapprochera cette citation des commentaires de Laborde à propos de l'église paroissiale Ste Catherine de Valence (Alexandre L. J. DE LABORDE, *Itinéraire descriptif de l'Espagne et tableau élémentaire des différentes branches de l'administration et de l'industrie de ce royaume*, Paris, H. Nicolle, 1808, t. I, p. 211) : « Les peintures des anciennes chapelles ont été remplacées par des modernes ; des tableaux de Ribalta ont été détruits : on n'a conservé qu'une Résurrection des morts, ainsi que deux autres tableaux dans la chapelle de S. Eloi, qu'on a plaqués sur le mur. Il suffit de les voir pour regretter les autres ; ils seront un monument du mauvais goût et de la barbarie de ceux qui ont présidé à cette prétendue restauration. »

²¹ Wagner ROSE & Joan ISADORA, *Manuel Godoy patrón de las artes y coleccionista*, thèse de doctorat, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1983, t. I, pp. 64-65 : « No sólo los propietarios particulares vendían sus cuadros ; también la iglesia se libraba de sus obras de arte. Tal fue el caso de la excelente colección del Convento de San Hermenegildo, cuya venta se inició en 1786. [...] Si bien se dispone de documentos en relación con esta importante venta de origen eclesiástico, muchas otras ventas de cuadros realizadas por instituciones de la iglesia en el siglo XVIII no están documentadas. »

²² Pour une approche générale de la question, cf. Salvatore SETTIS, « Les remplois » dans *Patrimoine, temps, espace. Patrimoine en place, patrimoine déplacé (Actes des Entretiens du Patrimoine)*, Paris, Éditions du Patrimoine et Éditions Fayard, 1997, pp. 67-86.

juxtaposition. Pour mesurer la portée de cette absence d'hiatus, l'analyse que fait Alain Besançon du rapport du christianisme à l'image nous semble particulièrement précieuse²³. Cet auteur rappelle en effet que l'image, dans l'Église d'Occident, fut largement maintenue dans un statut rhétorique — la fameuse affirmation de saint Grégoire le Grand selon laquelle « les peintures sont la lecture de ceux qui ne savent pas leurs lettres » — qui, s'il l'éloigna de la condition d'objet sacré, lui permit de surmonter les crises iconoclastes²⁴. Cette finalité rhétorique, destinée notamment à persuader les païens d'entrer dans la foi, conduisit à préserver une continuité entre art païen et art chrétien. Cantonnée à un rang modeste parmi les moyens de sanctification, ajoute Alain Besançon, l'image put en compensation gagner en liberté et exploiter les ressources variées de la rhétorique, sans avoir à se plier aux schémas rigides imposés aux icônes.

C'est bien cette continuité essentielle entre art chrétien et art profane qui permet d'expliquer, à nos yeux, que la mise au musée d'œuvres religieuses ait pu être réalisée sans traumatisme profond. Par comparaison, la décontextualisation géographico-historique, dont le symbole pourrait être les saisies napoléoniennes, fit sans doute plus profondément vaciller les fondements du musée²⁵.

²³ Alain BESANÇON, *L'Image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Gallimard, 1994.

²⁴ *Ibid.*, pp. 279-282 et suiv.

²⁵ Edouard POMMIER, « Présentation historique de la problématique du contexte, xv^e- xviii^e siècle » dans *Patrimoine, temps, espace. Patrimoine en place, patrimoine déplacé (Actes des Entretiens du Patrimoine)*, op. cit., 1997, pp. 17-46.