



**“ Rome n’est plus dans Rome... ” mais dans la Cour vitrée. Le
paradigme muséographique romain de la présentation des
moulages dans la cour centrale du palais des Études à l’École
des beaux-arts de Paris (1876-1970)**

Guillaume Crocquevieille

► **To cite this version:**

Guillaume Crocquevieille. “ Rome n’est plus dans Rome... ” mais dans la Cour vitrée. Le paradigme muséographique romain de la présentation des moulages dans la cour centrale du palais des Études à l’École des beaux-arts de Paris (1876-1970). In Situ : Revue des patrimoines, 2021, 43, <10.4000/insitu.28842>. <hal-03178581>

HAL Id: hal-03178581

<https://hal.science/hal-03178581v1>

Submitted on 23 Mar 2021

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.



HAL Authorization

« Rome n'est plus dans Rome... » mais dans la Cour vitrée

Le paradigme muséographique romain de la présentation des moulages dans la cour centrale du palais des Études à l'École des beaux-arts de Paris (1876-1970)

« Rome is no longer in Rome... » but in the Cour Vitree. The Roman museographic paradigm of the cast displays in the central court of the Palais des Études at the École des Beaux-Arts de Paris

Guillaume Crocquevieille



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/insitu/28842>

DOI : 10.4000/insitu.28842

ISSN : 1630-7305

Éditeur

Ministère de la Culture

Référence électronique

Guillaume Crocquevieille, « « Rome n'est plus dans Rome... » mais dans la Cour vitrée », *In Situ* [En ligne], 43 | 2021, document 8, mis en ligne le 12 janvier 2021, consulté le 19 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/28842> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/insitu.28842>

Ce document a été généré automatiquement le 19 janvier 2021.



In Situ Revues des patrimoines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

« Rome n'est plus dans Rome... » mais dans la Cour vitrée

Le paradigme muséographique romain de la présentation des moulages dans la cour centrale du palais des Études à l'École des beaux-arts de Paris (1876-1970)

« Rome is no longer in Rome... » but in the Cour Vitrée. The Roman museographic paradigm of the cast displays in the central court of the Palais des Études at the École des Beaux-Arts de Paris

Guillaume Crocquevieille

Je dois à Jean-Luc Martinez, directeur du musée du Louvre, et Emmanuel Schwartz, conservateur honoraire à l'ENSBA ma découverte de la gypsothèque de Versailles et du patrimoine de l'École nationale supérieure des beaux-arts, qui orienta le choix du sujet de mon mémoire de muséologie sur « Les moulages d'après l'antique de la Cour vitrée de l'École des beaux-arts de Paris », soutenu en 2008 à l'École du Louvre sous la direction de Sophie Descamps. J'ai repris ce travail en 2016 pour une communication à l'Académie de France à Rome lors de journées d'études sur les « Fortune et infortune des collections de plâtres dans les académies et écoles de Beaux-Arts en France » organisées par Élisabeth Le Breton et Jérôme Delaplanche. Le présent article en est la publication révisée. Je remercie les amoureux des plâtres susnommés d'avoir permis son existence.

- 1 Le promeneur parisien qui aurait aujourd'hui la curiosité de se rendre à l'École des beaux-arts de Paris et de s'introduire dans le palais des Études pour se diriger vers l'hémicycle décoré par Delaroche serait étonné de la clarté de la cour vitrée dans laquelle il pénètre. L'ocre et le rouge pompéien des murs soulignent deux rangées d'arcades qui dessinent une façade imposante. Les carreaux de grès-cérame au sol rythment la vaste surface par un quadrillage subtil. L'œil sagace aura senti que la monumentalité de l'espace s'oppose à sa béance la plus complète [fig. 1].

Figure 1



La Cour vitrée du palais des Études, 2010.

© Photographe inconnu / reproduction ENSBA.

- 2 Subsistent sur les pourtours des bases de statues, soutenant tantôt quelque plâtre d'un Romain cuirassé ou d'une déesse grecque. Où sont passés les autres moulages ? Disparus sous les outrages du temps ? Ou promis à d'autres espaces¹ ?
- 3 Les photographies anciennes restaurent ce vide incongru : elles rappellent [fig. 2, fig. 3] qu'un siècle durant, une forêt de statues a recouvert cette plaine étale dominée par deux grands ordres de temples antiques et que le regard sévère d'un colosse nu a défié la voûte de verre et d'acier.

Figure 2



Cour vitrée dans le palais des Études, vue vers le temple Jupiter Stator. Photographie inconnu provenant de Giraudon éditeur, vers 1929, épreuve sur papier albuminé (25,7 x 20,1 cm). Collection École nationale supérieure des beaux-arts (Ph 16).

Reproduction Jean-Michel Lapellerie (ENSBA).

Figure 3



Cour vitrée dans le palais des Études, vue vers des moulages du Parthénon. Photographie inconnu provenant de Giraudon éditeur, vers 1929, épreuve sur papier albuminé (26 x 20 cm). Collection École nationale supérieure des beaux-arts (Ph 14).

Reproduction Jean-Michel Lapellerie (ENSBA).

- 4 Ce « musée des études » fut inauguré le 3 décembre 1876 avec solennité. Les avis enthousiastes de la presse, souvent teintés de nationalisme², célébrèrent l'exposition des plâtres et la belle perspective offerte sur les deux ordres grec et romain. Ce paysage antique de gypse et de verre interpelle aujourd'hui : quelle esthétique sous-tend cette muséographie ? Quels choix présidèrent à la présence de ces moulages dans l'École et à leur agencement ? Qu'advint-il de cette présentation entre 1876 et 1970 ?

Épris de Rome : un fonds de moulages reflet du goût anticomane

- 5 Un premier musée des Études avait été créé en 1834 à l'École des beaux-arts à la suite de la visite d'Adolphe Thiers, qui décida de nommer Louis Peisse conservateur des collections, désavouant le corps professoral d'alors³. Le palais des Études, achevé par Félix Duban en 1840, acquiert en réalité une fonction « palatiale » dans les années 1860, avec le projet de couvrir d'une verrière imposante la Cour de marbre. Auparavant, ce n'était qu'une cour à ciel ouvert, un peu vide [fig. 4], alors que les moulages d'après l'antique s'accumulaient dans les salles périphériques du rez-de-chaussée.

Figure 4



La cour de marbre du palais des Études, Charles Marville, 1853, épreuve sur papier salé d'après un négatif papier (15,6 x 21,2 cm). Collection École nationale supérieure des beaux-arts (Ph 320).

Reproduction Jean-Michel Lapellerie (ENSBA).

Une collection qui ne cesse de s'accroître : le fonds de la collection des moulages avant 1876

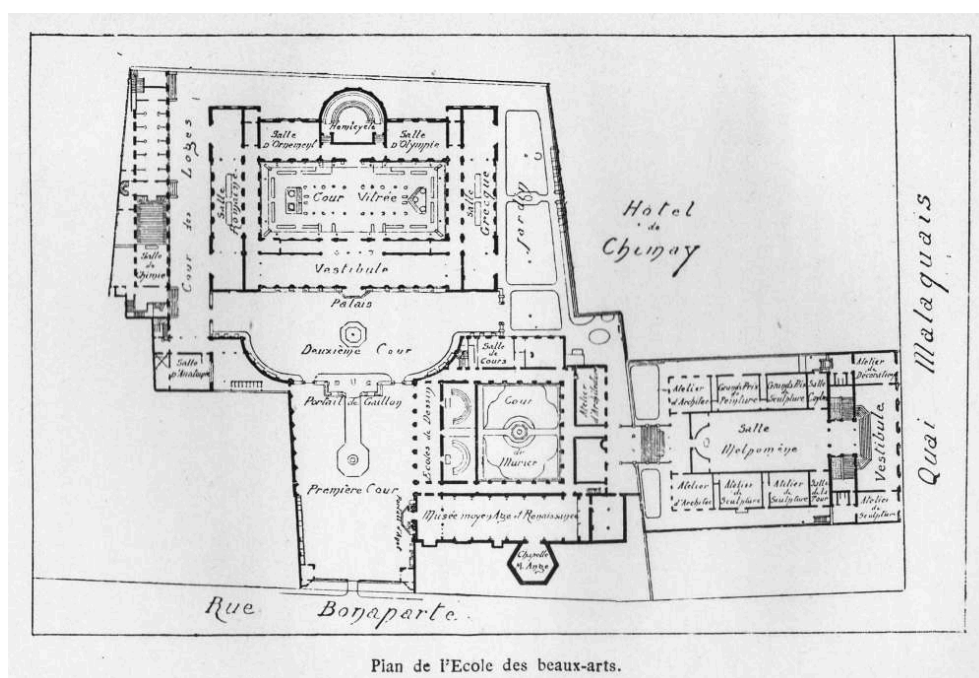
- 6 L'histoire de la constitution de la collection est bien connue⁴. Les moulages de l'Académie en constituent le premier noyau et au XIX^e siècle, certains plâtres, comme l'*Hercule Farnèse*⁵, sont déjà identifiés comme des vestiges des commandes effectuées sous Louis XIV. Les recherches récentes menées par Élisabeth Le Breton ont cependant démontré que le noyau de moulages anciens était plus important⁶. L'École acquiert aussi pendant le XIX^e siècle un grand nombre de moulages auprès de l'atelier du Louvre pour compléter cette collection⁷.
- 7 Certaines personnalités ont pu, dans une certaine mesure, infléchir la nature du fonds des plâtres présentés à l'École, comme le conservateur Louis Peisse (1803-1880) ou Ingres. Directeur de l'Académie de France à Rome, Ingres effectue entre 1838 et 1841 sept envois de moulages, et toute proposition d'envoi différent du goût académique de sa part est déclinée par l'École⁸.
- 8 Si le fonds est déjà considérable au milieu du XIX^e siècle, le versement en 1862 des moulages de l'éphémère « Musée grec » de l'archéologue Félix Ravaisson (1813-1900) au palais de l'Industrie vient enrichir la partie nord de la cour⁹. Malgré une approche plus scientifique des œuvres copiées, il puise son fonds dans les collections du Vatican ou des musées du Capitole et contribue à l'esthétique académique globale du musée des Études.

- 9 Le moulage est certes le cœur de l'enseignement des Beaux-Arts dans la première moitié du XIX^e siècle, jusqu'à la réforme de 1863. Mais si, d'un point de vue esthétique, la réforme menée par Viollet-le-Duc, Mérimée et Nieuwerkerke favorise l'éclectisme romantique¹⁰, le contenu de l'enseignement, et en particulier l'apprentissage du dessin d'après le moulage et d'après la nature, reste un pilier inamovible de la pédagogie des Beaux-Arts jusqu'en 1968. Le projet de la Cour vitrée de Félix Duban, achevé par Georges-Ernest Coquart à partir de 1870 répond ainsi à cette double nécessité muséographique et pédagogique.

Un nouveau lieu pour une ancienne collection

- 10 La présentation des moulages dans la Cour vitrée est à analyser dans l'organisation plus globale des bâtiments de l'École des beaux-arts voulue par Duban, et en particulier, la construction du palais des Études, entre 1830 et 1840 [fig. 5].

Figure 5



Plan de l'École des beaux-arts en 1889 (extrait de MÜNTZ Eugène, *Guide de l'École nationale des beaux-arts*, Paris, A. Quantin, 1889, p. 26).

Un plan qui matérialise le *cursus honorum* de l'artiste académique

- 11 D'abord, en reprenant le projet de François Debret (1777-1850), Félix Duban place son palais des Études sur la parcelle qu'occupait le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir. Ainsi, le musée des Études se substitue spatialement mais aussi symboliquement au musée de Lenoir, auquel les vestiges de Gaillon et d'Anet, par leur présence, rendent hommage¹¹.
- 12 Le parcours qu'effectue le visiteur selon un axe est-ouest depuis la rue Bonaparte jusqu'à l'hémicycle du palais des Études a aussi une dimension symbolique : il matérialise l'ascension de l'artiste académique depuis son entrée à l'École jusqu'au Prix

de Rome. La première cour est conçue comme un éloge de l'architecture française médiévale et renaissante, qu'illustrent l'arc de Gaillon et le portail d'Anet, vus comme des « résumés de notre architecture nationale¹² ». Ensuite, la deuxième cour célèbre l'architecture de la Renaissance italienne puisque la façade du palais des Études s'inspire des palais romains ou florentins tout en se voulant résolument contemporaine¹³. Le rez-de-chaussée du palais, enfin, est dévolu à l'antique, modèle esthétique indépassable.

- 13 Le projet d'aménager la cour centrale du palais des Études apparaît sans doute peu après la fin des travaux et prend véritablement de l'ampleur au cours de la décennie 1860. Plusieurs rapports échangés entre Félix Duban et le directeur de l'École Eugène Guillaume attestent des réflexions sur la présentation qui doit être faite dans la cour centrale : la priorité donnée à la mise en évidence de l'architecture dans cet espace y est constante.
- 14 Quand la couverture est achevée, en 1867, Eugène Guillaume propose de présenter des grands ordres de Rome et de la Grèce dans « tout leur développement afin de donner aux élèves une idée exacte de leurs proportions » puis l'année suivante, la colonne Trajane¹⁴, selon un dispositif sans doute inspiré de celui du musée de South Kensington à Londres¹⁵ [fig. 6].

Figure 6



La cour des Moulages, Victoria and Albert Museum, Londres, 2012.

© Photo Guillaume Crocquevieille.

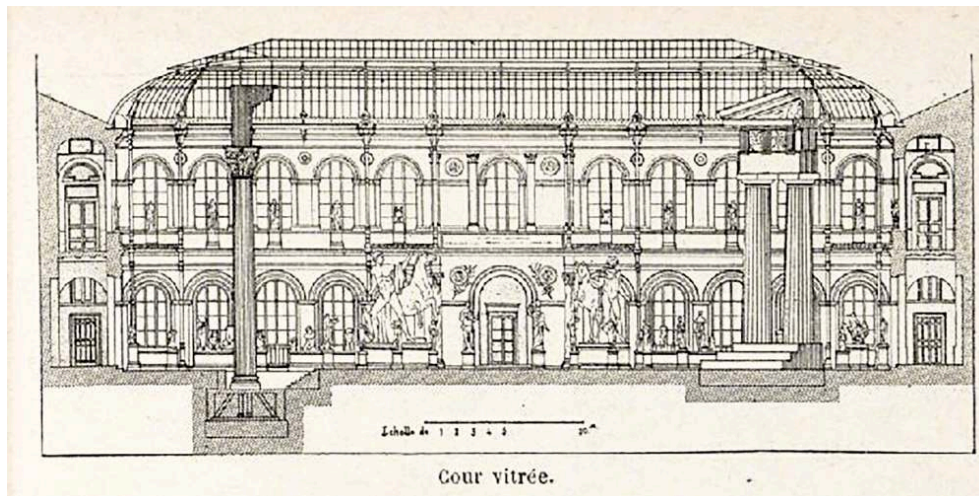
Une évocation condensée du *Forum romanum*

- 15 En 1870, peu avant sa mort, Félix Duban établit un projet muséographique¹⁶ assez précis, qui régit tant l'occupation de l'espace que le fonds des plâtres qui doivent être

présentés dans la cour. Bien plus, c'est l'esthétique générale de la Cour vitrée qu'il définit. Il envisage de scander l'espace avec des éléments colossaux et propose un principe de classement pour le reste des moulages, sans que celui-ci « n'exclu[e] le pittoresque ».

- 16 On peut relever dans ce projet la formulation de deux principes muséographiques difficilement conciliables : soit la présentation suit un principe de chronologie qu'elle inscrit dans l'espace – ce que visent à faire les gypsothèques universitaires à la même époque¹⁷ –, soit elle est régie par un principe axiologique, en mettant en valeur les chefs-d'œuvre au détriment d'œuvres jugées mineures afin de forger le goût des élèves. Cette tension entre une présentation chronologique et esthétique est au cœur des critiques de la muséographie de l'École des beaux-arts jusqu'à son démantèlement en 1970, comme nous le verrons.
- 17 Il faut confronter ce projet écrit de Duban avec la réalisation visuelle qu'en fait Ernest Coquart peu après dans un dessin conservé par l'Académie d'architecture¹⁸ et transposé en gravure dans l'ouvrage d'Edmond Delaire¹⁹ [fig. 7].

Figure 7

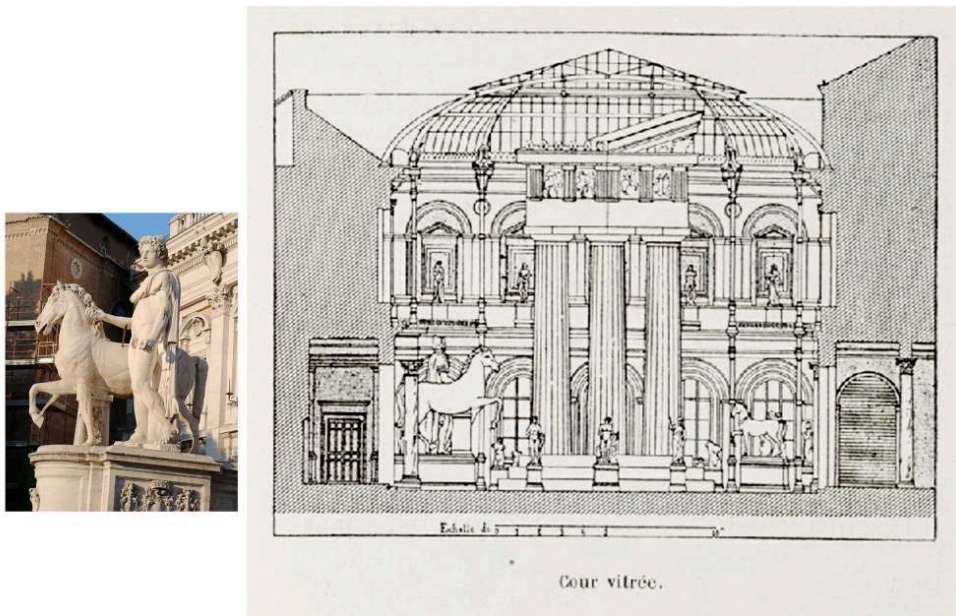


La cour vitrée d'après le projet d'Ernest Coquart, 1907 (extrait de DELAIRE Edmond, *Les Architectes élèves de l'École des beaux-arts...*, p. 55).

Reproduction INHA.

- 18 Les deux ordres antiques se font face aux extrémités nord et sud de la cour. Deux colosses équestres sont présentés de part et d'autre de la porte menant à l'hémicycle et à la salle des Prix, S'il s'agit bien de représentations de Castor et Pollux, les deux statues n'appartiennent pas au même groupe : celui de gauche est un moulage du *Dioscure* de Monte Cavallo (Quirinal) que le Louvre²⁰ verse en 1868. Duban prévoyait initialement de faire figurer son pendant dans la cour²¹, mais on reconnaît dans celui de droite un autre *Dioscure* fameux de Rome, celui qui domine l'escalier de la place du Capitole sur sa partie gauche [fig. 8].

Figure 8

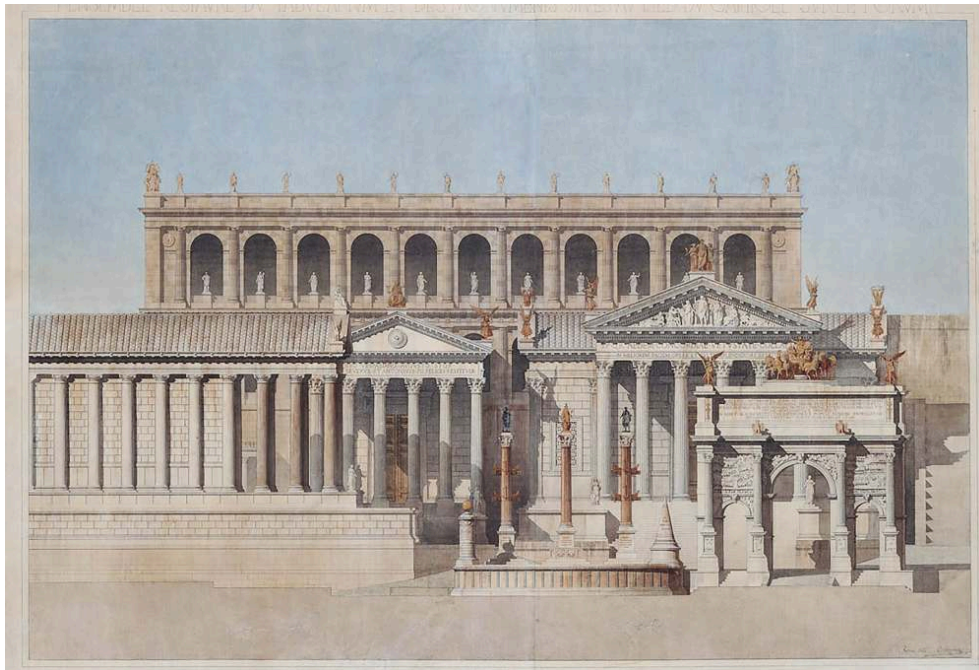


Le *Dioscure* du Capitole *in situ* (à gauche, juillet 2019) et dans le projet de Coquart (à droite, extrait de DELAIRE Edmond, *Les Architectes élèves de l'École des beaux-arts...*, p. 121).

© Guillaume Crocquevieille (INHA) / reproduction INHA.

- 19 Sa présence dans le projet restera à l'état d'ébauche ; elle est néanmoins révélatrice de l'esthétique d'ensemble de la muséographie de la Cour vitrée, qui vise à présenter une Rome en miniature, et en particulier le Forum Romanum. Il est possible que le Tabularium tel que le restitue Constant Moyaux dans ses envois de Rome inspire le projet de Coquart quelques années plus tard²² [fig. 9]. Plus généralement, le motif des ordres architecturaux se détachant sur une façade avec des arcatures reprend les compositions des envois des architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome à cette période²³. Le contraste des échelles est par ailleurs sensible dans l'envoi de 4^e année de Coquart, qui propose une restauration du temple de Vénus et de Rome derrière le *Colosse de Néron* [fig. 10].

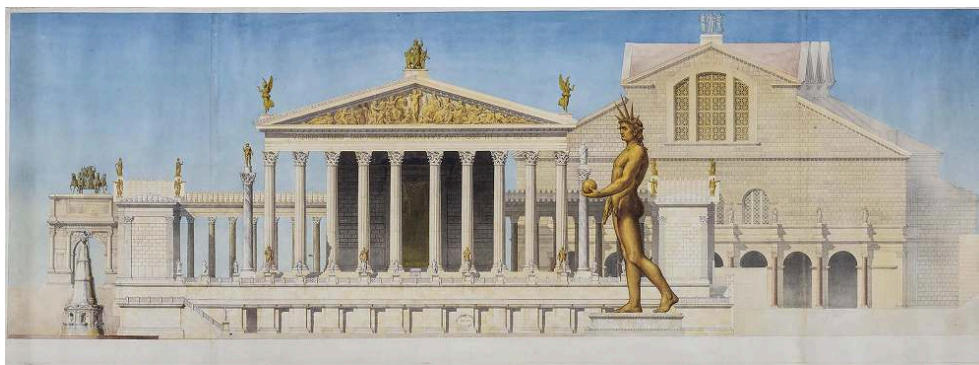
Figure 9



Tabularium. Façade restaurée côté du Forum, Constant Moyaux, 1865, encre de Chine et aquarelle sur papier entoilé (113 x 196 cm). Collection École nationale supérieure des beaux-arts (Env 54-05).
Reproduction ENSBA.

- 20 Tout en obéissant à des impératifs pragmatiques et pédagogiques, le projet muséographique de la Cour vitrée est une mise en valeur de l'Antiquité, et même une « sublimation de l'Antiquité », pour reprendre l'expression de Jörn Garleff à propos de l'architecture de Duban²⁴.

Figure 10



Temple de Vénus et de Rome. État restauré, élévation de la façade vers le Colisée, Ernest Coquart, 1863, encre de Chine et aquarelle sur papier entoilé (87 x 216 cm). Collection École nationale supérieure des beaux-arts (Env 93-01).
Reproduction Jean-Michel Lapellerie (ENSBA).

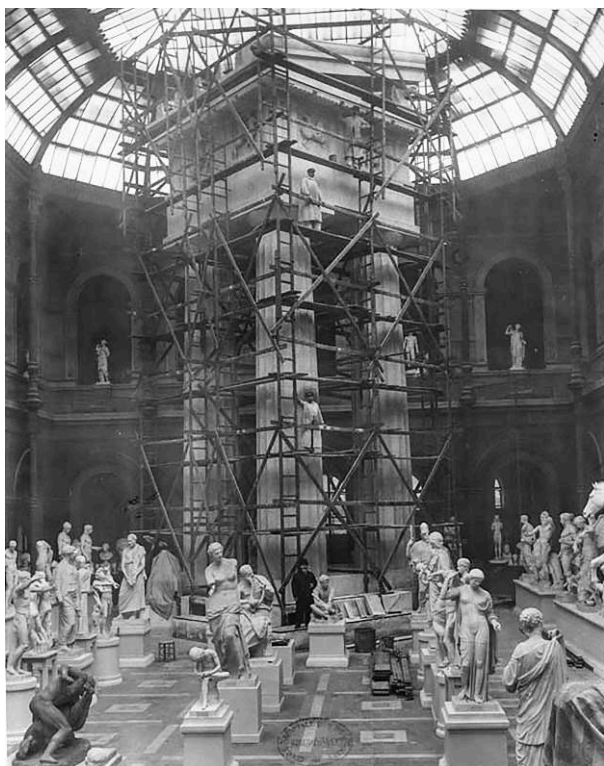
Avoir Rome à cœur : la muséographie des plâtres dans la Cour vitrée

- 21 La reconstitution de la muséographie de la Cour vitrée repose sur des documents iconographiques qui, pour le siècle d'existence de sa présentation, sont assez nombreux²⁵ si on les compare aux autres espaces de l'École. À cette documentation s'ajoutent des sources écrites : le *Guide de l'École nationale des beaux-arts*, d'Eugène Müntz, publié en 1889, ainsi que le Registre d'inventaire des collections d'objets d'art²⁶, dans sa partie « Cour vitrée ».

L'appropriation de l'espace : monumentalité, symétrie et théâtralité

- 22 Le rapport que Félix Duban adresse au ministre de l'Intérieur en avril 1870 fixe l'organisation générale de l'aménagement de la Cour vitrée, où moulages et architecture restent organiquement liés²⁷. Composante indéniable de la muséographie de la Cour vitrée, le format des œuvres présentées participe d'une esthétique emphatique héritée des projets initiaux²⁸.
- 23 Les deux grands ordres sont érigés entre 1870 et 1873. Ils sont les produits d'une technique nouvelle, le staff, un moulage léger et économique²⁹, technique élaborée par le mouleur de l'École Alexandre Desachy, qui en dépose le brevet en 1861. L'angle nord-est du Parthénon est le premier à être achevé au nord de la cour en août 1873, alors que les colonnes de Jupiter Stator³⁰ ne sont qu'à l'état d'ébauche³¹. Deux photographies conservées à la bibliothèque des collections de l'ENSBA, présentant des ouvriers sur des échafaudages devant les colonnes, sans date, sont souvent légendées comme témoignant de l'érection de ces colonnes [fig. 11, fig. 12]. En fait, elles sont postérieures, car ces photographies ont été prises le même jour, alors que l'érection des ordres s'est faite à des dates différentes, et surtout, parce qu'elles montrent des moulages qui ne se trouvaient pas encore à l'École dans les années 1870. Il s'agit donc sans doute de travaux sur les ordres qui ont eu lieu dans la décennie 1880, voire 1890, comme des documents d'archives en attestent³².

Figure 11



Échafaudages devant le moulage du Parthénon dans la Cour vitrée, photographie inconnu, sans date (après 1880), épreuve sur papier albuminé (28,5 x 22 cm). Collection École nationale supérieure des beaux-arts (Ph 11).

Reproduction Jean-Michel Lapellerie (ENSBA).

Figure 12

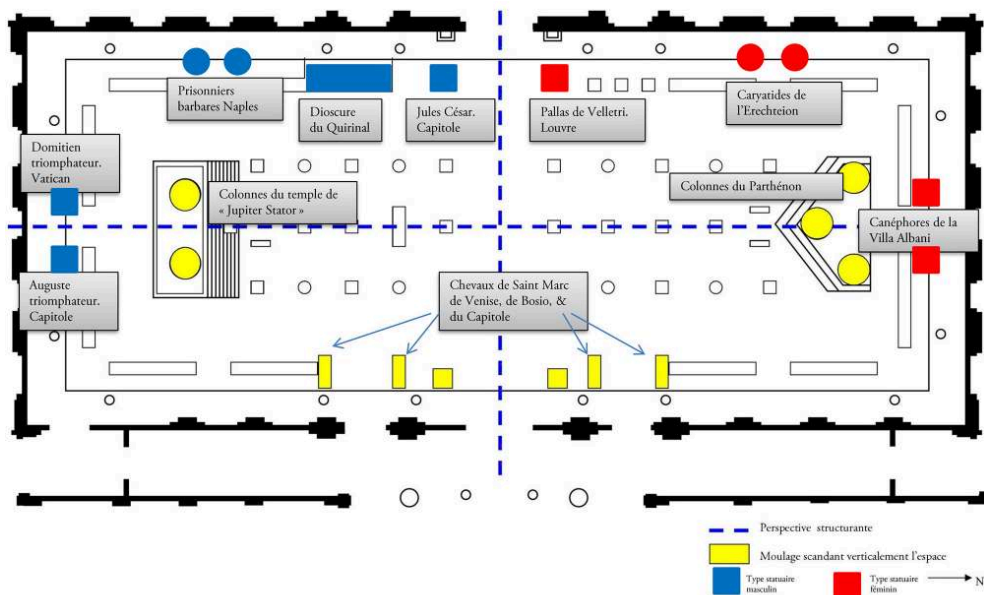


Échafaudages devant le moulage du temple de Jupiter Stator dans la cour vitrée, photographie inconnu, sans date (après 1880), épreuve sur papier albuminé (28,5 x 22 cm). Collection École nationale supérieure des beaux-arts (Ph 12).

Reproduction Jean-Michel Lapellerie (ENSBA).

- 24 Le grand rectangle que représente l'espace de la cour est prétexte à un jeu de perspectives et à des axes orthogonaux structurants qui inspirent les photographes et les dessinateurs pendant un siècle³³. L'axe est-ouest s'inscrit dans le parcours général du plan de l'École, qui conduit de la rue Bonaparte vers l'hémicycle, et que suivent les *Chevaux de Saint-Marc* à l'entrée de la cour. L'axe longitudinal, nord-sud, confirme quant à lui la dualité Grèce/Rome qui préexistait avant la verrière dans les galeries latérales, redoublée par une dualité iconographique féminin/masculin tangible dans les sculptures colossales qui rythment verticalement l'espace [fig. 13].

Figure 13



Plan de la Cour vitrée. Mise en relief des éléments colossaux.

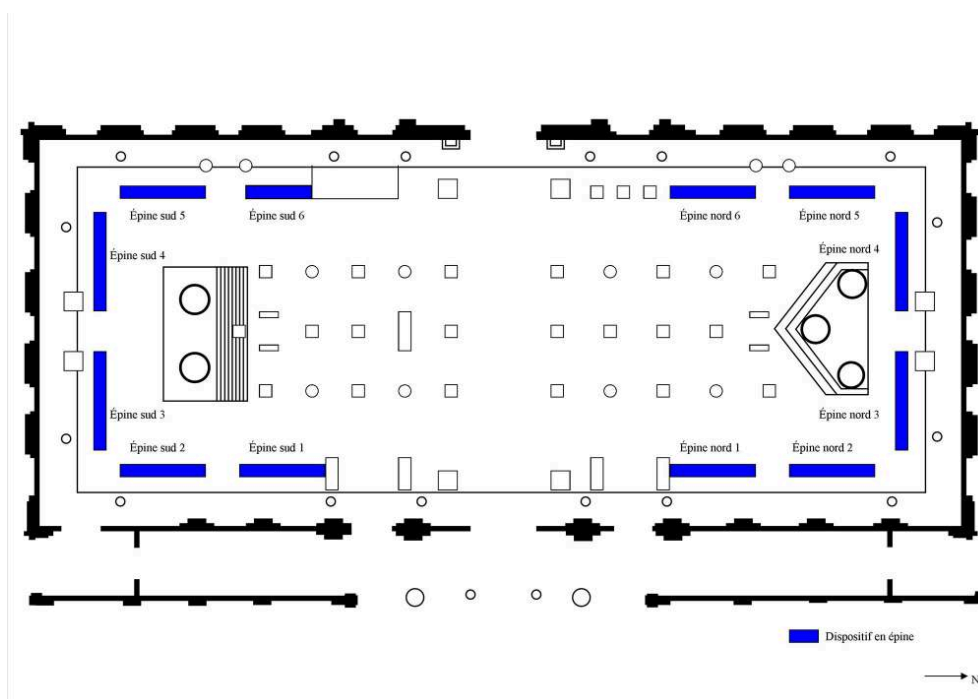
© Infographie Guillaume Crocquevieille.

- 25 Les moulages les plus colossaux sont intégrés dans l'architecture afin de scander l'espace et occupent les embrasures des portes. Le format colossal contribue en outre à une esthétique du contraste des échelles qui permet à Duban de conférer à la cour son aspect de conservatoire des chefs-d'œuvre, une sorte de Rome en miniature, car elle est conçue comme son substitut. Le fonds des moulages présentés est constitué en majorité d'œuvres issues des collections romaines³⁴. Ainsi, on retrouve présentées dans la Cour vitrée 43 œuvres sur les 95 du catalogue que Nicholas Penny et Francis Haskell ont retenues dans leur ouvrage pour illustrer le goût « anticomane³⁵ ».

Une disposition iconographique et sans chronologie

- 26 Malgré le souhait initial de Duban d'établir une présentation chronologique, la disposition des plâtres reste essentiellement iconographique et formelle. Eugène Müntz le signale d'ailleurs dans son guide, en précisant que les contraintes propres au format des œuvres ont fait renoncer à une disposition chronologique³⁶.
- 27 Même la dualité chronologique Grèce-Rome, aux moitiés nord et sud, est difficilement respectée dans le détail, et l'on constate que la disposition des statues en ronde-bosse privilégie des échos formels, des œuvres grecques étant présentées dans la partie romaine et inversement. Dans les trois travées au pied des ordres, les moulages suivent une alternance iconographique de type féminin et masculin, redoublée par une alternance base ronde/base carrée [fig. 13]. Les échos formels entre statues se faisant face sont privilégiés (bras levés ou le long du corps ; corps nu ou drapé...). En somme, les statues d'antiques sont considérées comme des canons esthétiques et constituent bien un « musée des modèles ».

Figure 14



Plan de la Cour vitrée. Le dispositif en épine.

© Infographie Guillaume Crocquevieille.

- 28 Les épines périphériques permettent une composition d'un groupe de cinq moulages, associant trois rondes-bosses complètes séparées par des moulages fragmentaires, de plus petite taille [fig. 14], probablement issus du fonds du « Musée grec » de Félix Ravaisson³⁷. Ce dispositif est propice à des contrastes iconographiques [fig. 15] ou au contraire, à des rapprochements typologiques [fig. 16].

Figure 15



Des rapprochements iconographiques. Copies dans la Cour vitrée, photographe inconnu, 1893, épreuve sur papier albuminé (8,9 x 12 cm). Collection École nationale supérieure des beaux-arts (Ph 8411).

Reproduction Jean-Michel Lapellerie (ENSBA).

Figure 16



Des rapprochements typologiques. *Salle de sculpture (moulages)*, Henri Olivier, 1913, vue stéréoscopique conservée à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (inv. 1LLV00412).

© Henri Olivier / RMN-Grand Palais.

- 29 La présence même de bustes dans la Cour vitrée est corroborée par quelques photographies rapprochées des épines latérales [fig. 15]. Ces bustes étaient présentés devant les fenêtres latérales de la cour, en série, selon un dispositif vu au musée Pio-Clementino³⁸ ou à la galerie Chiaramonti, au Vatican.
- 30 Le respect de la dualité Grèce-Rome est peut-être le plus affirmé dans le cas des bustes puisque sont présentés les portraits de philosophes, de poètes ou de stratèges grecs au nord, d'empereurs et personnages historiques romains au sud. En cela, cette dualité reprend une répartition existant à Rome, au Palais neuf des musées du Capitole, entre la salle des Philosophes³⁹ et la salle des Empereurs⁴⁰, et qui est attestée dès 1750 et exposée sans modification au début du xx^e siècle. On peut penser que cette foule de têtes contribuait aussi à faire de la Cour vitrée un théâtre de la représentation antique en apportant dans son pourtour des effigies illustres qui animaient l'architecture.

- 31 Aucune disposition chronologique ne s'impose à l'analyse de cette présentation : or, à la même époque, les gypsothèques universitaires revendiquent leur spécificité face aux collections de moulages des écoles de Beaux-Arts qui leur préexistent bien souvent. Dans ce contexte d'émulation et de quête d'une légitimité scientifique de l'archéologie universitaire, la présentation du musée des Études de l'École des beaux-arts rencontre maints détracteurs⁴¹. La Cour vitrée, en présentant des rondes bosses autonomes, décontextualisées et soumises à l'orthogonalité de l'espace, les subordonne à l'esthétique harmonieuse de l'ensemble, au détriment d'un propos historique. Globalement, ces éléments resteront une constante et ne subiront que des ajustements minimes pendant un siècle.

Rome à tout prix : aléas de la muséographie des plâtres de 1876 à 1970

- 32 Le classement des témoignages iconographiques, principalement des photographies, permet d'élaborer une périodisation de cette présentation, depuis son inauguration jusqu'à la première moitié du XX^e siècle. En somme, on peut identifier quatre périodes⁴² dans l'histoire de cette présentation.

Une première présentation minimale et provisoire (1876-1879)

- 33 Quelques témoignages iconographiques parfois contradictoires nous renseignent sur cette première présentation, consécutive à l'inauguration. Malgré les commentaires élogieux de la presse à l'ouverture, certains éléments laissent penser qu'elle ne correspond pas à un projet totalement achevé. On constate en effet que certains espaces sont laissés vides, sans doute en attente de versements prochains de moulages : c'est le cas au nord, symétriquement au *Dioscure* de Monte Cavallo, de même que devant la travée centrale, au pied des ordres [fig. 17]. Les archives nous apprennent que le Louvre devait effectuer un envoi de plusieurs centaines de moulages à destination de l'École des beaux-arts. En outre, persiste le souhait de reconstituer le *Monument de Lysicrates* dans la Cour vitrée à partir des fragments moulés par Lebas à Athènes, étant donné la réussite de la technique du staff pour la réalisation des grands ordres⁴³. Stockés longtemps dans la Galerie romaine, ils sont finalement détruits en 1902.

Figure 17



La Cour vitrée, photographe inconnu, 1876, épreuve sur papier albuminé (26,3 x 36 cm). Collection École nationale supérieure des beaux-arts (Ph 9168).

Reproduction Jean-Michel Lapellerie (ENSBA).

Apogée de la présentation : une visite avec Eugène Müntz (1880-1910)

- 34 Les trente années qui suivent sont l'occasion de parfaire cette première muséographie. Les témoignages iconographiques sont alors nombreux et prouvent que la Cour vitrée est un cadre propice à des expérimentations photographiques. La présentation se densifie, en lien avec le dépôt par le Louvre⁴⁴ de 208 moulages qui s'échelonne de mai 1878 à juin 1879 [fig. 18]. Des commandes spécifiques sont aussi passées auprès des ateliers de moulage du Louvre et de Berlin, pour combler les vides laissés en pendant du *Dioscure* et devant les ordres : sont mis à l'honneur des antiques « nouveaux », alors attribués aux ateliers de sculpteurs fameux du classicisme grec comme la *Vénus de Milo* ou la *Victoire de Samothrace* (en deux états : avant et après sa restauration)⁴⁵.

Figure 18

La Cour vitrée dans le palais des Études dans les années 1880-1890, photographe inconnu, épreuve sur papier albuminé (27,3 x 21,9 cm). Collection École nationale supérieure des beaux-arts (Ph 10).

Reproduction Jean-Michel Lapellerie (ENSBA).

- 35 La composition harmonieuse n'empêche pas un début de critique dans la réception des moulages. Le dessin d'après l'antique semble un exercice abscons et pénible pour les élèves mais défendu par les professeurs les plus conservateurs⁴⁶. Eugène Guillaume déplore la médiocrité des travaux des élèves, jugés trop détachés du modèle antique⁴⁷. Pour autant, la présentation d'ensemble continue à fasciner, même à la veille de la

Première Guerre mondiale : la série de clichés stéréoscopiques que réalise Henri Olivier en 1913 dans la Cour vitrée en témoigne [fig. 19].

Figure 19



Vue stéréoscopique de la Cour vitrée. *Salle de sculptures (moulages), antiques : colonnes du Parthénon et vue d'ensemble de la salle*, Henri Olivier, 1913, plaque négative monochrome stéréoscopique conservée à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (Inv. 1LLV00407).

© Henri Olivier / RMN-Grand Palais

Le « sommeil de la vieille dame » (1920-1950)

- ³⁶ À partir de l'entre-deux-guerres, l'École des beaux-arts est en sommeil⁴⁸. La Cour vitrée est à l'image de l'institution, puisque les évolutions muséographiques y sont mineures, et les acquisitions de moulages très réduites (fig. 2 et 3). La pratique du dessin y est, elle, encore très active : les photographies de Laure Albin-Guillot (1879-1962) le montrent mais il semble précisément que son sujet ne soit plus le panorama à l'antique de la Cour vitrée mais l'activité des étudiants aux Beaux-Arts [fig. 20]. La disposition générale de la cour apparaît comme un modèle indépassable : en février 1927, le programme des élèves architectes de première classe pour le concours Redon est « un musée de moulages⁴⁹ ». Chez les lauréats, on retrouve une cour couverte pour présenter les plâtres, preuve que pour les étudiants comme pour les jurés, un projet comme celui de Duban reste une référence.

Figure 20



Élèves pendant une séance de copie dans la Cour vitrée, Laure Albin-Guillot, 1930, épreuve argentique (24 x 18,2 cm). Collection de l'École nationale supérieure des beaux-arts (Ph 8445).

Reproduction Jean-Michel Lapellerie (ENSBA).

- 37 L'entre-deux-guerres est cependant une période importante pour l'École des beaux-arts puisqu'elle s'impose comme un temps de réconciliation de l'enseignement artistique avec les avant-gardes, fédérées autour de l'esthétique du « retour à l'ordre⁵⁰ ». Le *Guide des collections* dû à Gabriel Rouchès, en 1924, est révélateur de ce changement de paradigme : contrairement à celui de Müntz, il consacre une très brève description à la Cour vitrée⁵¹, fort peu élogieuse, alors que celle des frontons du Parthénon, exposés dans le vestibule du palais des Études⁵², suscite de la part de l'auteur une admiration sans bornes. Ainsi, « classiciser » l'esthétique qui a cours à l'École revient à l'épurer de l'« historicisme » régnant depuis la réforme de 1863 et dont la Cour vitrée est l'expression la plus achevée.

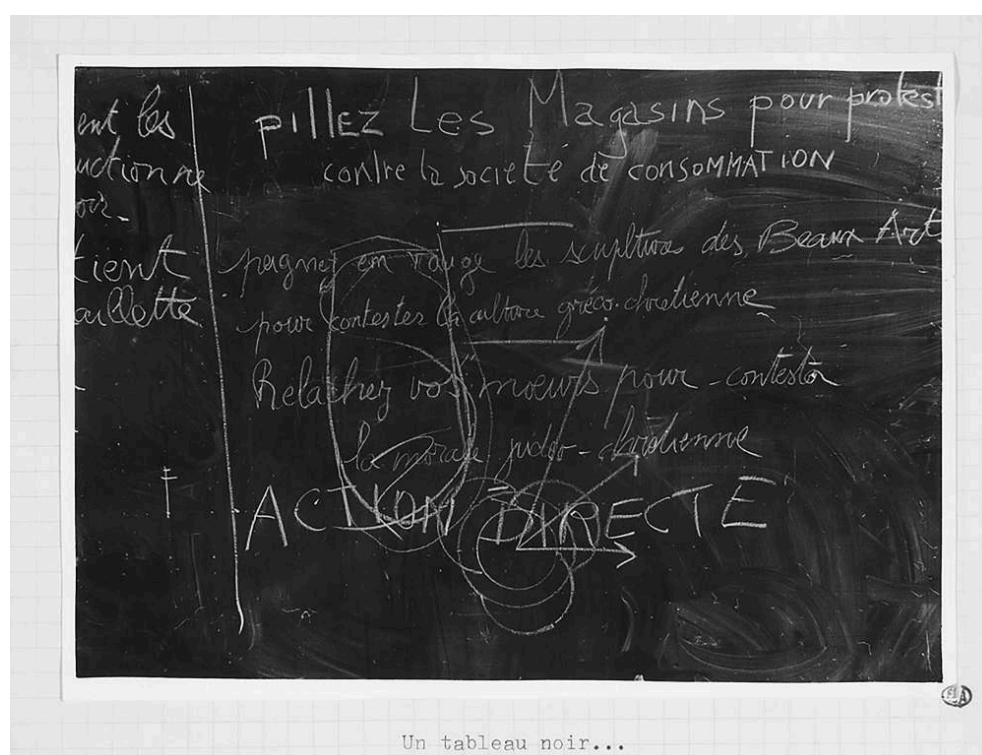
Le déclin d'une présentation (1954-1970)

- 38 La muséographie ne change pas fondamentalement jusqu'en 1954, moment où le Louvre effectue le dépôt de son fonds de moulages auprès de plusieurs institutions. La Cour vitrée reçoit notamment des moulages de Delphes, dont certains sont de grandes dimensions⁵³, ce qui a pour effet de modifier profondément la muséographie de la cour. Malgré l'absence de témoignages iconographiques avant l'évacuation de 1970, il semble évident que le modèle romain a disparu avec le dépôt de ces moulages. Même s'il est logique que les moulages les plus colossaux (en particulier l'installation du fronton du *Trésor de Siphnos* au-dessus de la porte menant à l'hémicycle, la *Colonne des danseuses* et la *Sphinge des Naxiens*, de Delphes) prennent place dans la Cour vitrée – car l'idée date

de Duban – ces choix sont surtout pragmatiques : à cette date, la chapelle est fermée pour stocker les moulages, et certaines salles du palais des Études sont d'ores et déjà transformées en ateliers⁵⁴. La Cour vitrée devient essentiellement un espace de stockage, même si son fonds peut encore intéresser les étudiants en archéologie⁵⁵.

- 39 Mai 68 fut un moment important dans l'histoire de l'ENSBA. La destruction des moulages a pu jouer un rôle symbolique pour les élèves⁵⁶, comme la décapitation de la *Melpomène* du quai Malaquais, ou cette injonction d'un tableau noir de l'Atelier populaire⁵⁷ : « Peignez en rouge les sculptures des Beaux-Arts pour contester la culture gréco-chrétienne » [fig. 21]. Mais dans le palais des Études, les événements de Mai 68 ont peu de répercussions sur les collections, selon le témoignage de Wanda Bouleau-Rabaud, conservatrice à l'ENSBA à l'époque⁵⁸. Les destructions interviennent véritablement en 1969 et 1970, du fait des membres les plus vindicatifs des Unités pédagogiques, qui s'attaquent aux *frontons* du temple d'Aphaia à Égine, à l'*Hercule Farnèse* mais aussi aux moulages de la Cour vitrée⁵⁹.

Figure 21



Un tableau noir..., Charles Bouleau, 1968, tirage argentique archivé par Wanda Bouleau-Rabaud dans un album intitulé « Les "Événements" de mai 1968 à l'École des beaux-arts vus de la bibliothèque », classeur de photographies commentées, 65 fol. quadrillés présentant 34 clichés noir et blanc, 4 coupures de presse. Collection de l'École nationale supérieure des beaux-arts (Ms. 828, f° 15).

Reproduction Jean-Michel Lapellerie (ENSBA).

- 40 À travers ces événements, il est manifeste que la responsabilité des déprédations n'incombe pas seulement à la contestation estudiantine mais aussi à une administration qui se désintéresse du sort de ses collections, ce que déplorent les conservateurs de l'époque. Dans l'ouvrage qu'il consacre au vandalisme, Dario Gamboni⁶⁰ évoque la négligence de l'École des beaux-arts vis-à-vis des plâtres des Prix de Rome comme une

forme de vandalisme institutionnel. La posture est exactement la même à l'égard des moulages d'après l'antique.

- 41 Dès 1969, l'alternative est clairement posée par la direction de l'École : soit les moulages sont détruits, soit une autre vie leur est proposée, hors de l'ENSBA. La mission de sauvetage menée sous l'égide de Jean Chatelain, directeur des Musées de France, par Simone Besques⁶¹, conduit à la création du musée des Monuments antiques à la petite Écurie du roi à Versailles qui donne depuis lors une autre vie à cette collection, coupée de l'architecture du palais des Études.

Figure 22



La Seconde Cour de l'École des beaux-arts, Charles-Léon Vinit, 1850, huile sur toile (91 x 115 cm).

Collection de l'École nationale supérieure des beaux-arts (MU 8501).

Reproduction Jean-Michel Lapellerie (ENSBA).

- 42 Une toile de Charles-Léon Vinit, intitulée *La Seconde Cour de l'École des beaux-arts* [fig. 22], immortalise une conversation entre Duban et Ingres sur le seuil du palais des Études. Dans le catalogue de l'exposition « Ingres et l'Antique », Emmanuel Schwartz lit ce tableau comme un témoignage mélancolique de la splendeur passée de l'École⁶². Mais cette conversation des deux hommes au centre revêt aussi une dimension programmatique. En 1848, quel avenir s'offre à ce palais des Études, tout juste terminé, et à cette collection de moulages ? C'est sans doute à cette interrogation que veut répondre la présentation dans la Cour vitrée : une présentation qui tient en premier lieu à la volonté de ceux qui ont constitué cette collection – dont fut Ingres –, et de ceux qui lui ont fourni un écrin, Duban. Pourtant, cette muséographie est « venue trop tard dans un monde trop vieux », pour paraphraser Musset⁶³. À l'issue de ce siècle de présentation dans la Cour vitrée, il apparaît que la réception de l'antique au sein de l'institution d'enseignement artistique a beaucoup évolué. L'inauguration du musée des Études, en 1876, saluée par l'enthousiasme général, peut être vue comme le point

d'orgue d'un projet d'aménagement global, élaboré dans la première moitié du XIX^e siècle, et ce, dans un contexte encore imprégné de l'émulation autour des musées de moulages en Europe. Mais très vite, et malgré les aménagements des années 1880, la réception des moulages ne cesse de se transformer, au détriment de la muséographie de la Cour vitrée. Académique, antiquaire, conservatrice, cette présentation est avant tout une réalisation d'architecte et le lien entre cette architecture et les moulages a immanquablement contribué à son inertie au fil du XX^e siècle. Pour autant, après 1968, c'est les moulages ont dû à leur ultime mise en péril le facteur décisif de leur préservation. Pour la première fois, ils ne doivent plus leur valeur à leur qualité de substitut immaculé (et peu à peu empoussiéré...) d'un original lointain mais bien à leur statut d'objet d'art à part entière. C'est à cette qualité patrimoniale du moulage d'après l'antique que rend hommage la gypsothèque du musée du Louvre dont l'ENSBA a fourni le noyau le plus important. Mais aujourd'hui même, à Versailles, on peut voir dans le froncement sévère du regard du *Dioscure* de Monte Cavallo une nostalgie contrariée à l'endroit de la voûte vitrée du palais des Études, qui pourrait résonner dans l'injonction de Flaubert : « Hémicycle. Ne connaître que celui des Beaux-Arts⁶⁴. »

NOTES

1. Les moulages ont été transférés à Versailles en 1970, et constituent depuis 2002 le noyau le plus important de la gypsothèque du Louvre, comme nous le verrons *infra*.
2. Voir, dans la rubrique « Faits divers » du *Journal des Débats*, mardi 5 décembre 1876, p. 3 ; « Gazette du Jour », *La Presse*, mardi 5 décembre 1876, p. 2. C'est aussi le cas avant même l'inauguration, en mars 1876 : « La salle des moulages », *L'Illustration*, 1876, n° 1774, p. 171.
3. LANEYRIE-DAGEN Nadeije, « Louis Peisse et le "Musée des modèles" à l'École des beaux-arts », *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1985, p. 217-233 ; BONNET Alain, *L'Enseignement des arts au XIX^e siècle. La réforme de l'École des beaux-arts en 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Art & société », 2006, p. 56-58.
4. Le premier historien des collections est Eugène Müntz : voir MÜNTZ Eugène, « Le musée de l'École des beaux-arts ; I. Les origines de la collection », *Gazette des beaux-arts*, 1890, t. III, p. 273-289. Pour le détail de l'accroissement de la collection, les travaux de documentation de Simone Besques et Christiane Pinatel ont été fondamentaux : BESQUES Simone, « La collection de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris et le musée des Monuments antiques », in AGULHON Maurice (dir.), *La Sculpture du XIX^e siècle, une mémoire retrouvée. Les fonds de sculpture*, Paris, La Documentation française, coll. « Rencontres de l'École du Louvre », 1987, p. 51-59 ; PINATEL Christiane, « Origine de la collection des moulages d'antiques de l'École nationale des beaux-arts de Paris, aujourd'hui à Versailles », in LAURENS Annie-France & POMIAN Krzysztof (dir.), *L'Anticomanie. La collection d'antiquité aux XVIII^e et XIX^e siècles*, actes de colloque (Lattes, 9-12 juin 1988), Paris, Éditions de l'EHESS, coll. « Civilisations et sociétés », 1992, p. 307-325 ; PINATEL Christiane, « La formation de la collection des moulages d'après l'antique à Versailles », *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1996, p. 318-327 ; PINATEL Christiane, « Les envois de moulages d'antiques à l'École des beaux-arts de Paris par l'Académie de France à Rome », in LAVAGNE Henri & QUEYREL François (dir.), *Les Moulages de sculptures antiques et l'histoire de*

l'archéologie, actes de colloque (Paris, 24 octobre 1997), Genève, Droz, coll. « Hautes études du monde gréco-romain », 2000, p. 75-114.

5. MÜNTZ Eugène, *Guide de l'École nationale des beaux-arts*, Paris, Maison Quantin, s. d. [1889], p. 82.

6. Voir LE BRETON Élisabeth, « Les tirages en plâtre du XVIII^e siècle dans la gypsothèque du musée du Louvre. Apport des restaurations récentes », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène-Piot*, Paris, Académie des inscriptions et belles-lettres, coll. « Monuments et mémoires de la Fondation Eugène-Piot », t. 92, 2013, p. 67-92 [disponible en ligne] https://www.persee.fr/doc/piot_1148-6023_2013_num_92_1_2123 [lien valide en novembre 2020]; LE BRETON Élisabeth, « Gypsothèque du musée du Louvre. Les apports de la restauration à la datation des tirages en plâtre anciens », *In Situ. Revue des patrimoines* [en ligne], n° 28, « Le moulage. Pratiques historiques et regards contemporains », 2016, <http://journals.openedition.org/insitu/12581> [lien valide en novembre 2020]. Voir enfin les articles d'Élisabeth Le Breton dans le présent numéro d'*In Situ*.

7. En particulier le *Dioscure* du Quirinal. Voir LE BRETON, Élisabeth, « Le Dioscure du Quirinal dans la gypsothèque du musée du Louvre », *Revue archéologique*, n° 54, vol. 2, 2012, p. 279-295, en part. p. 288-291 pour la présentation à l'École des beaux-arts [disponible en ligne], https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=ARCH_122_0275# [lien valide en novembre 2020].

8. C'est le cas des moulages d'œuvres étrusques : voir LANEYRIE-DAGEN Nadeije, « Louis Peisse et le “Musée des modèles” à l'École des beaux-arts », p. 222 ; LUBTCHANSKY Natacha, « Les Étrusques d'Ingres : un statut ambigu », in PICARD-CAJAN Pascale (dir.), *Ingres et l'antique. L'illusion grecque*, catalogue d'exposition (Montauban, Musée Ingres, 15 juin-15 septembre 2006 ; Arles, Musée de l'Arles et de la Provence antiques, 2 octobre 2006-2 janvier 2007), Arles, Actes Sud, 2006, p. 51-66.

9. Voir SHEDD Meredith, « Phidias in Paris : Félix Ravaisson's Musée Grec at the Palais de l'Industrie in 1860 », *Gazette des beaux-arts*, 1985, n° 105, p. 155-170.

10. BONNET Alain, *L'Enseignement des arts au XIX^e siècle*, p. 247-248.

11. VAN ZANTEN David, « Félix Duban and the buildings of the École des Beaux-Arts », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 37, n° 3, p. 162-163.

12. Déclaration de Duban devant le conseil, citée par VAN ZANTEN David, « Félix Duban and the buildings of the École des Beaux-Arts », p. 163-164.

13. AN F¹³ 1117, cité par VAN ZANTEN David, « Félix Duban and the buildings of the École des Beaux-Arts », p. 163-164.

14. GUILLAUME Eugène, « Rapports à Monsieur le Surintendant des Beaux-Arts sur les travaux à l'École des Beaux-Arts pendant l'année 1866-1867 et l'année 1867-1868 » (AN, AJ⁵² 22).

15. Voir BILBEY Diane & TRUSTED Marjorie, « “The question of casts”. Collecting and later reassessment of the cast collections at South Kensington », in FREDERIKSEN Rune & MARCHAND Eckart (dir.), *Plaster Casts. Making, collecting and displaying from Classical Antiquity to the present*, Berlin, De Gruyter, 2010, p. 463-484.

16. AN F²¹ 790, cité dans CROCQUEVIEILLE Guillaume, « Les moulages d'après l'antique de la Cour vitrée de l'École des beaux-arts de Paris. Histoire de leur présentation dans la cour centrale du palais des Études (1876-1970) et leur identification au sein des collections des Écuries du Roi à Versailles », mémoire de muséologie soutenu à l'École du Louvre, Paris, 2008, chap. II, p. XIV-XV.

17. MORINIÈRE Soline, « Les gypsothèques universitaires, diffusion d'une Antiquité modèle », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 18, « Varia », 2013, p. 71-84 [disponible en ligne], <https://journals.openedition.org/anabases/4360> [lien valide en novembre 2020].

18. Ernest Coquart, [*Projet d'installation du musée des Antiques dans la cour couverte de l'École des beaux-arts*], dessin conservé à l'ENSBA, 46 (cote ancienne : 1923.1).

19. DELAIRE Edmond, *Les Architectes élèves de l'École des beaux-arts (1793-1907)*, Paris, Librairie de la construction moderne, 1907, p. 55 et 121.

20. LE BRETON Élisabeth, « Le Dioscure du Quirinal... », p. 275-295.

21. AN F²¹ 790. Voir CROCQUEVIEILLE Guillaume, « Les moulages d'après l'antique de la Cour vitrée... », chap. II, p. XV.
22. Voir GARLEFF Jörn, « L'École des Beaux-Arts de Duban. La sublimation de l'Antiquité à l'aube de l'historicisme », in BELLENGER Sylvain & HAMON Françoise (dir.), *Félix Duban (1798-1870). Les couleurs de l'architecte*, catalogue d'exposition (château de Blois, Blois, 15 juin-29 septembre 1996), Paris, Gallimard / Electa, 1996, p. 58.
23. Voir UGINET François-Charles (dir.), *Roma Antiqua. Forum, colisée, Palatin : evois des architectes français : 1788-1924*, catalogue d'exposition (Curie, Villa Médicis, Rome, 29 mars-27 mai 1985 ; École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 7 mai-13 juillet 1986), Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1985.
24. GARLEFF Jörn, « L'École des Beaux-Arts de Duban... », p. 47-58.
25. Environs quatre-vingt clichés et gravures accessibles sur le catalogue en ligne de l'ENSBA et sur la base Mémoire.
26. « Registre d'inventaire des collections d'objets d'art », [1882-1884], ENSBA, p. 306-311.
27. AN F²¹ 779. Voir MARTINEZ Jean-Luc, « Exposer des moulages d'antiques : à propos de la gypsothèque du musée du Louvre à Versailles », *In Situ* [en ligne], n° 28, « Le moulage. Pratiques historiques et regards contemporains », 2016, <https://doi.org/10.4000/insitu.12537>, notamment § 7-11 au sujet de la présentation dans la Cour vitrée.
28. On se souvient de l'idée de présenter les moulages de la colonne Trajane en 1867 : GUILLAUME Eugène, « Rapports à Monsieur le Surintendant des Beaux-Arts sur les travaux à l'École des Beaux-Arts pendant l'année 1866-1867 et l'année 1867-1868 » (AN, AJ⁵² 22), cité dans CROCQUEVIEILLE Guillaume, « Les moulages d'après l'antique de la Cour vitrée... », chap. II, p. XIV.
29. Aspect que souligne Duban dans son projet (AN F²¹ 780), reproduit dans CROCQUEVIEILLE Guillaume, « Les moulages d'après l'antique de la Cour vitrée... », chap. II, p. XIV-XV.
30. L'étude de ce moulage a fait l'objet de deux articles : PINATEL Christiane, « La "restauration" de deux colonnes en plâtre du temple de Castor et Pollux à Rome », in LLINAS Christian (dir.), *Moulages. Actes des Rencontres internationales sur les moulages. 14-17 février 1997, Montpellier, France*, Montpellier : Éditions de l'université Montpellier-III, 1999, p. 57-66 ; PINATEL Christiane, « La "restauration" en plâtre de deux colonnes du temple de Castor et Pollux dans la Petite Écurie royale de Versailles : histoire et archéologie », *Revue archéologique*, n° 35, vol. 1, 2003, p. 67-114.
31. Voir la lettre d'Ernest Coquart au ministre des Travaux publics du 8 août 1873 (AN F²¹ 280).
32. Une lettre de Coquart au ministre (AN F²¹ 780) datée du 9 février 1879 fait mention de « dégâts causés par la neige dans la Cour vitrée » et de la nécessité de réparer la voûte et le vitrage de la cour.
33. Voir le témoignage de l'antiquaire dans LEMAISTRE Alexis, *L'École des beaux-arts dessinée et racontée par un élève*, Paris, Firmin-Didot, 1889, p. 51-59.
34. Voir la liste des moulages présentés dans CROCQUEVIEILLE Guillaume, « Les moulages d'après l'antique de la Cour vitrée... », chap. II, p. XXIX-XXXV.
35. HASKELL Francis & PENNY Nicholas, *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen : 1500-1900*, Paris, Hachette, coll. « Bibliothèque d'archéologie », 1988 [1981], p. 155-370.
36. MÜNTZ Eugène, *Guide de l'École nationale des beaux-arts*, p. 94-95.
37. SHEDD Meredith, « Phidias in Paris... », p. 155-170.
38. S. N., *Museo Pio-Clementino al Vaticano*, Rome, Tipografia Cannetti, 1846, p. 86-117.
39. Voir, au XVIII^e siècle : LOCATELLI Giovanni Pietro, *Museo Capitolino o sia descrizione delle statue, busti, bassirilievi, urne sepolcrali, iscrizioni, ed altri ammirabili, ed erudite antichità : che si custodiscono nel palazzo alla destra del Senatorio vicino alla chiesa d'Araceli in Campidoglio*, Rome, Bernabo et Lazzarini, 1750, p. 35-44 ; et au début du XX^e : STUART JONES Henry, *Museo Capitolino. A catalogue of*

the ancient sculptures preserved in the municipal collections of Rome, Oxford, Clarendon Press, 1912, p. 221-272.

40. LOCATELLI Giovanni Pietro, *Museo Capitolino...*, p. 45-53 ; STUART JONES, *Museo Capitolino*, p. 186-220.

41. Notamment Georges Perrot, le premier titulaire de la chaire d'archéologie grecque à la Sorbonne : PERROT Georges, « Les études d'archéologie classique depuis Winckelmann jusqu'à nos jours », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} août 1881, p. 519 ; MORINIÈRE Soline, « Les gypsothèques universitaires... », notamment p. 77 et note 20.

42. Pour le détail, voir CROCQUEVIEILLE Guillaume, « Les moulages d'après l'antique de la Cour vitrée... », chap. I, p. 31-42, et chap. II, p. XXV-XLII.

43. GUILLAUME Eugène, « Rapport au Conseil supérieur de l'École nationale des beaux-arts sur les travaux de cette école pendant l'année 1873-1874 » (AN AJ⁵² 22).

44. Liste dans les archives des musées nationaux : cote 20150043/15 (anciennement AMN Y² « Moulages »).

45. COLLIGNON Maxime, *Manuel d'archéologie grecque*, Paris, A. Quantin, coll. « Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts », 1881, p. 197-198 pour l'attribution de la *Vénus de Milo* au classicisme, p. 192 pour l'attribution de la *Victoire de Samothrace* à l'« école de Scopas ».

46. LEMAISTRE Alexis, *L'École des beaux-arts dessinée...*, p. 52-55 pour la description de la Cour vitrée par « l'antiquaire », p. 56-58 pour une anecdote sur le sadisme de Gêrôme lors d'une « correction à l'Antique ».

47. GUILLAUME Eugène, « Rapport présenté au conseil supérieur par le directeur de l'École au commencement de l'année scolaire 1881-1882 » (AN AJ⁵² 23, p. 13).

48. La métaphore est de Monique Segré : SEGRÉ Monique, *L'École des beaux-arts. XIX^e et XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1998, p. 145-166.

49. Voir *Bulletin de la Grande Masse*, n° 8, mars 1927, p. 46-48.

50. FOUCART Bruno, « L'École entre les deux guerres. Un retour d'âge d'or, un moment de sérénité et de paix ? », in JACQUES Annie (dir.), *Les « Beaux-Art »s, de l'Académie aux Quat'z'arts. Anthologie historique et littéraire*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, coll. « Beaux-arts histoire », 2001, p. 472-477.

51. ROUCHÈS Gabriel, *L'École des beaux-arts. Aperçu historique et guide à travers les collections*, Paris, A. Morancé, 1924, p. 74.

52. ROUCHÈS Gabriel, *L'École des beaux-arts*, p. 63-66.

53. Le dépôt fait à l'École des beaux-arts est le plus important : 160 articles (à relativiser puisqu'il s'agit de nombreux fragments).

54. BESQUES Simone, « La collection de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris... », p. 55.

55. Comme le rappelle Christiane Pinatel, élève de Jean Charbonneaux à l'École du Louvre : PINATEL Christiane, « Origines de la collection des moulages d'antiques... », p. 307.

56. SEGRÉ Monique, *L'École des beaux-arts*, p. 173-174. Pour un aperçu de l'histoire de cet atelier, voir LE THOREL-DAVIOT Pascale, « L'Atelier populaire de l'École des beaux-arts : mai et juin 1968 », in JACQUES Annie (dir.), *Les « Beaux-Art »s, de l'Académie aux Quat'z'arts*, p. 526-530.

57. BOULEAU-RABAUD Wanda, « Les “Événements” de mai 1968 à l'École des beaux-arts vus de la bibliothèque », album conservé à l'ENSBA (Ms. 828), f° 15 [disponible en ligne], <http://www.ensba.fr/ow2/catarts/voir.xsp?id=00101-67878> [lien valide en novembre 2020].

58. BOULEAU-RABAUD Wanda, « Les “Événements” de mai 1968... », f° 2.

59. Voir l'article de Pierre Mazars dans *Le Figaro* du 23 mars 1969.

60. GAMBONI Dario, *The Destruction of art. Iconoclasm and vandalism since the French Revolution*, Londres, Reaktion Books, 1997, p. 317-318.

61. Voir AN AJ⁵² 1413, dossier « Moulage ». Voir également PINAULT Ariane, « Le Remontage des moulages d'antiques aux Petites Écuries de Versailles », mémoire de muséologie soutenu à l'École du Louvre sous la direction de Claire Barbillon & Jean-Luc Martinez, Paris, 2003.
62. SCHWARTZ Emmanuel, « Ingres, l'élève et le maître : le modèle antique dans l'École des beaux-arts de Paris au XIX^e siècle », in PICARD-CAJAN Pascale (dir.), *Ingres et l'antique*, p. 138.
63. MUSSET Alfred de, « Rolla », *Poésies complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1933, p. 282.
64. FLAUBERT Gustave, *Le Dictionnaire des idées reçues*, Paris, L. Conard, 1913, p. 431.

RÉSUMÉS

Le musée des Études de l'École des beaux-arts de Paris est l'aboutissement d'un projet élaboré par Félix Duban pendant des décennies et que la couverture vitrée de la cour centrale, sous la direction de son successeur Ernest Coquart, permet d'achever. Il témoigne de la mise en valeur du fonds de moulages d'après l'antique issus des collections de l'Académie depuis le XVII^e siècle et considérablement enrichi dans la première moitié du XIX^e siècle. Sans se limiter à une visée pédagogique, cette présentation, sur laquelle l'influence des grandes collections d'antiques romaines est notable, recèle une dimension de manifeste esthétique tant dans le fonds des antiques exposés que dans ses principes muséographiques. Cette présentation, organiquement liée à l'architecture de la cour qui l'abrite et à l'esthétique néoclassique de l'École des beaux-arts, ne connaîtra que des changements minimes jusqu'en 1970, date du transfert des collections à la Petite Écurie du roi, à Versailles, à des fins de conservation.

The Musée des Études of the École des Beaux-Arts in Paris is the culmination of a project which Felix Duban spent decades elaborating and which the glass roof of the central courtyard, accomplished by his successor Ernest Coquart, helped complete. It demonstrates the development of a vast collection of Antiquity-inspired plaster casts taken from the collections of the Academy since the seventeenth century, and considerably increased during the first half of the nineteenth century. In addition to its pedagogical aim, this display marked by the influence the great collections of antiquities in Rome is a kind of aesthetic manifesto, both in the choice of the antiques, and in its museographic principles. Given that this museography is organically linked to the architecture of the courtyard and to the neoclassical aesthetics of the École des Beaux-Arts, it only changed sporadically until 1970, when the the collections were transferred to the Petite Écurie du roi at Versailles in order to preserve this heritage.

INDEX

Mots-clés : moulage, École nationale supérieure des beaux-arts, ENSBA, Cour vitrée, muséographie, anticomanie, Duban (Félix), Ingres (Jean-Auguste-Dominique), Académie de France à Rome, Peisse (Louis), Ravaisson (Félix), Rome, Parthénon, Forum, patrimoine, Versailles, gypsothèque, Louvre

Keywords : cast, École nationale supérieure des beaux-arts, ENSBA, Cour vitrée, museography, anticomania, Duban (Félix), Ingres (Jean-Auguste-Dominique), French Academy in Rome, Peisse (Louis), Ravaisson (Félix), Rome, Parthenon, Forum, heritage, Versailles, cast collection, Louvre

AUTEUR

GUILLAUME CROCQUEVIEILLE

Doctorant en théorie et pratique de l'archéologie, faculté des Lettres de Sorbonne Université,
ED 124, UMR 8167 Orient & Méditerranée
guillaume.crocquevieille@etu.sorbonne-universite.fr