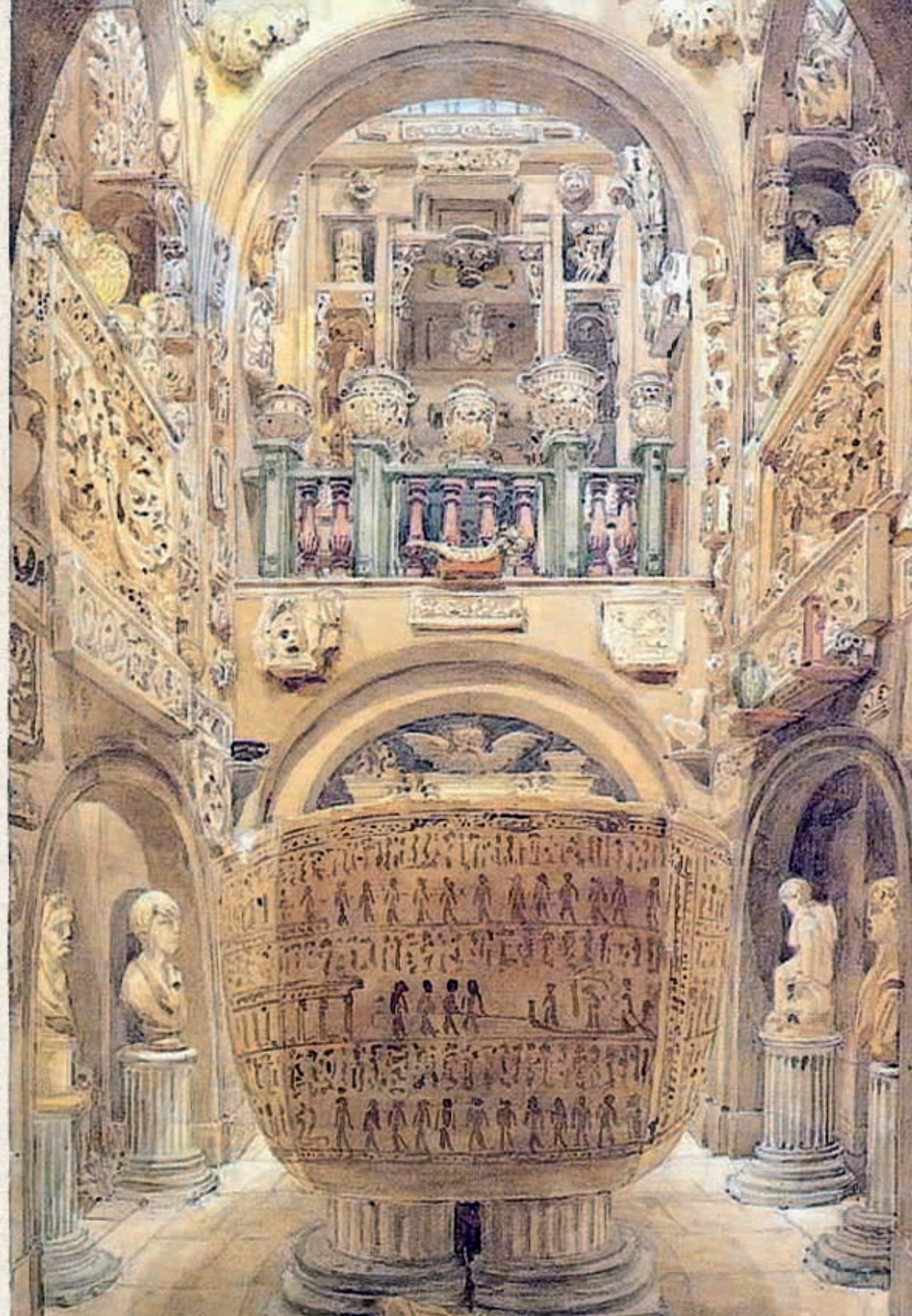


Dario Gamboni

**«Musées d'auteur»: les musées d'artistes  
et de collectionneurs comme œuvres d'art totales**



Le titre du colloque organisé au Museo Vincenzo Vela parle d'«univers privé» (en italien) et de «cosmos privé» (en allemand).<sup>\*</sup> Ces oxymores évoquent l'œuvre d'un grand artiste de l'accrochage qui avait établi au Tessin le quartier général de son «agence de travail intellectuel immigré», Harald Szeemann. L'inventeur de la conception du commissaire d'exposition comme créateur – voire comme artiste, selon ses détracteurs – avait en effet consacré la *documenta 5* aux «mythologies individuelles», avant d'élargir dans le temps son enquête sur la «tendance à l'art total», dont il recueillait notamment les traces sur la colline sacrée de Monte Verità.<sup>1</sup> Le paradoxe que contiennent ces expressions n'est cependant qu'apparent ou désigne une tension – plutôt qu'un antagonisme – entre le caractère privé et «l'espace public» qui constitue l'autre pôle de notre titre. Un univers, un cosmos, comme une mythologie, s'ils peuvent être conçus par un individu, ne sauraient exclure les autres, qu'ils aspirent à englober dans leur totalité. Il n'existe peut-être pas de document qui exprime mieux cette postulation des maisons-musées d'artistes à constituer un *Gesamtkunstwerk* que l'une des aquarelles réalisées par Joseph Michael Gandy à la demande de John Soane, celle qui montre son musée en coupe à partir de la crypte (ill. 1): du sarcophage, soustrait à l'obscurité des pyramides, le regard monte progressivement vers le dôme et sa lanterne lumineuse, détaillant au passage les bustes, les reliefs, les vases et les ornements architecturaux, ainsi que les ouvertures qui prolongent au-delà du visible cet espace pourtant concentré, clos sur lui-même, plein comme un œuf.

Ill. 1  
Joseph Michel Gandy,  
*Vue de la région du Dôme  
dans le Musée de Sir John  
Soane, vue de la crypte,  
avec au premier plan  
le sarcophage du pharaon  
égyptien Séthy I, 9  
septembre 1825*  
Sir John Soane's Museum,  
Londres

### Le musée comme œuvre d'art

Il est évident que les musées d'artistes partiellement conçus (sinon réalisés) par les artistes en question ne peuvent être séparés de leur œuvre et en représentent un aspect, un prolongement, voire une culmination. Mais leur histoire est le plus souvent complexe et implique beaucoup d'autres acteurs. La Gipsoteca Canoviana est due au demi-frère d'Antonio Canova, tout en étant nourrie du contenu des ateliers du sculpteur, ainsi «rapatriés» dans son village natal de Possagno.<sup>2</sup> Bertel Thorvaldsen, pour sa part, a pris une part active à la création de son musée à Copenhague, jusqu'à prévoir son inhumation dans la cour intérieure du bâtiment, ouverte sur le ciel et égyptienne aussi par son ornementation.<sup>3</sup> Quant à Vincenzo Vela, il a dirigé la construction de sa villa-atelier-galerie et en a supervisé l'organisation intérieure de son vivant (ill. 2), sans laisser toutefois d'instructions précises pour un usage posthume qu'il envisageait aussi bien pédagogique qu'artistique.<sup>4</sup> Ces trois musées de sculpteurs, qui couvrent la majeure partie du 19<sup>e</sup> siècle et vont de l'apparition des musées d'artiste à leur premier âge d'or au tournant du siècle, présentent une série de caractéristiques valables pour la catégorie dans son ensemble: ils se répondent l'un à l'autre et forment une sorte d'«intertexte» muséal; ils participent au culte de l'art et de l'artiste,

Ill. 2  
 La galerie de Vincenzo Vela,  
 1883, in *Journal officiel de  
 l'Exposition nationale suisse  
 à Zurich*, 1939



lequel est présent de manière posthume par ses œuvres, des objets lui ayant appartenu et souvent son tombeau; ils enracinent ce culte dans le lieu de naissance de l'artiste et y rapatrient un ensemble représentatif de son art; enfin, ils permettent au visiteur d'appréhender cet œuvre comme un tout cohérent et autosuffisant, indépendamment de la destination des œuvres individuelles et de leur sort. Ce dernier point était d'une importance particulière pour les sculpteurs, soumis plus longtemps que les peintres aux aléas de la commande, et peut expliquer le rôle éminent qu'ils ont joué dans le développement des musées d'artiste, grâce aussi à l'usage du modèle de plâtre original.

Le moyen d'expression employé dans le musée est celui de l'accrochage ou installation: il revient à créer des relations visuelles et sémantiques entre les objets réunis par le biais de relations spatiales. Même dans le cas où l'auteur de cette disposition est le même que celui de ses éléments, il se trouve, par rapport à ses œuvres, dans une relation seconde que l'on peut qualifier de critique, et participe à leur réception autant qu'à leur diffusion. L'écart temporel qui sépare généralement le moment de création des œuvres installées de celui de leur installation participe d'ailleurs de cette distance, et la plupart des musées d'artiste incluent des collections d'objets dûs à d'autres auteurs, antiquités pour Thorvaldsen et peintures de l'Italie du Nord pour Vela.

### Musées d'artistes et musées de collectionneurs

Les artistes ont souvent joué un rôle dans l'accrochage des œuvres d'autrui, comme lorsque Chardin était «tapissier» du Salon et enseignait à Diderot que l'on peut voir dans la peinture autre chose que le sujet. De très nombreux artistes ont même été conservateurs, notamment dans les musées d'artiste. Pour autant, l'art d'accrocher ou d'installer n'est pas une prérogative des artistes, non plus que des gens de musée, mais appartient aussi et d'abord aux collectionneurs. De ce point de vue, un intérêt particulier revient aux collectionneurs qui sont parvenu à rendre le résul-

Ill. 3  
John Soane, *Lanterne  
du mausolée de Bourgeois  
et Desenfans à la Dulwich  
Picture Gallery, Londres  
(1811-1817)*



tat de cette activité durable voire permanent, c'est-à-dire aux fondateurs de musées de collectionneurs.

Il y a de nombreux points communs entre les musées de collectionneurs et les musées d'artistes. Ce sont souvent des maisons-musées, liées intimement à la personne de leurs fondateurs. Lieux où ceux-ci ont vécu, conservatoires d'œuvres qu'ils ont aimées ou créées, ils possèdent une qualité indicielle qui explique en partie la fascination qu'ils exercent et qui exige une conservation respectueuse de l'authenticité matérielle. Temples du culte de l'art et du souvenir, ils manifestent leur sacralité dans des formes architecturales telles que la lanterne, qui fait descendre la lumière céleste dans l'espace intérieur du musée. John Soane, que nous avons vu l'employer à Lincoln's Inn Fields, en avait déjà fait usage dans le premier bâtiment jamais construit pour servir de musée, la Dulwich Picture Gallery près de Londres, où elle surmonte le mausolée des fondateurs, les marchands et collectionneurs Francis Bourgeois et Noël Desenfans (ill. 3).<sup>5</sup> Elle couronne aussi l'octogone central qui distingue la Villa Vela et forme le cœur de son espace d'exposition. C'est en son centre que la dépouille mortelle du sculpteur fut présentée en 1891, entourée de ses œuvres et d'objets personnels, dans un dispositif rendu ensuite permanent par un monument funéraire dans le cimetière de Ligornetto.<sup>6</sup> On peut gager que si la loi l'y avait autorisé, Vela se serait fait enterrer dans sa galerie, comme Thorvaldsen et comme Bourgeois et Desenfans. D'autres collectionneurs encore ont choisi d'associer leur sépulture à l'institution qu'ils ont créée, parfois de manière plus discrète (ill. 4).

Le fait que les musées d'artistes et de collectionneurs constituent à bien des égards un seul et même type de musée est visible aussi dans la circulation des formes, des idées et des solutions qui contribuent à l'«inter-texte muséal» déjà mentionné. Le système employé au Soane Museum pour concentrer un grand nombre de tableaux de Hogarth, en les accrochant sur des panneaux superposés montés sur charnières que l'on peut «feuilleter» comme les pages d'un livre, trouve par exemple des échos au Musée Gustave Moreau à Paris, un musée d'artiste, et au Isabella Stewart

Ill. 4  
 Le Clark Art Institute,  
 Williamstown,  
 Massachussets (achevé en  
 1955, arch. Daniel Perry),  
 vue avec la tombe de Robert  
 Sterling Clark (1877-1956)  
 et Francine Clary Clark  
 (1876-1960)



Gardner Museum à Boston, un musée de collectionneuse, ouverts tous les deux au public en 1903.<sup>7</sup> On a vu que les musées d'artistes sont souvent aussi des musées de collectionneurs, et leur statut peut être franchement indécidable: le Soane Museum est-il celui d'un artiste (architecte)? ou d'un collectionneur? ou d'un enseignant, dans la mesure où une partie des collections avait un but didactique? La réponse à cette question ne saurait être qu'inclusive. Dans la mesure où de tels musées sont l'expression d'une personnalité, à la fois dans leur intention, dans leur réalisation et dans l'effet qu'ils produisent, la catégorie la plus adéquate me semble être celle de «musée d'auteur», comme on dit «film d'auteur» tout en sachant qu'un film exige la contribution d'un grand nombre de personnes.

### Mrs Gardner

Cette qualité auctoriale se manifeste tout d'abord pour le visiteur dans l'accrochage ou installation. Deux musées de collectionneurs, le Isabella Stewart Gardner Museum à Boston et la Fondation Barnes à Merion (Pennsylvanie), vont servir à le démontrer concrètement. Les fondateurs de ces deux institutions ont acquis les collections qu'elles conservent, conçu les bâtiments qui les abritent et déterminé jusque dans le détail la manière dont les œuvres y sont présentées, veillant en outre à ce que l'intégrité des collections et de leur présentation soit préservée après leur mort. Les deux musées sont célèbres pour la singularité de leur accrochage et suscitent des sentiments d'une intensité inhabituelle, révélés, dans le cas de la Fondation Barnes, par la controverse entourant le projet – désormais en cours de réalisation – d'un déplacement au centre de Philadelphie. Ils appartiennent néanmoins à deux moments successifs de l'histoire artistique et muséale et leurs accrochages expriment des conceptions sensiblement distinctes de l'œuvre d'art et de la manière adéquate de l'aborder. Ces points communs et ces différences permettent une comparaison éclairante.

Ill. 5  
Le Isabella Stewart Gardner  
Museum, Boston, vue  
intérieur de la cour,  
1897-1902



Le Isabella Stewart Gardner Museum occupe un édifice dessiné par l'architecte Willard Thomas Sears sur les instructions et sous la surveillance de Mrs Gardner et se présente à la manière d'un palais vénitien retourné comme un gant: l'extérieur en est austère et relativement banal, tandis que la cour intérieure (ill. 5) ne déparerait pas le Grand Canal de Venise et inclut d'ailleurs des fragments de Ca' d'Oro. On peut aussi considérer ce bâtiment comme un coffret à bijoux géant, ou, mieux, comme l'une de ces boîtes sobres et raffinées destinées à protéger les objets de la cérémonie du thé japonais. Mrs Gardner avait voyagé en Extrême-Orient, collectionnait l'art asiatique et était liée d'amitié avec Okakura Kakuzô, conservateur au Museum of Fine Arts de Boston et auteur du *Book of Tea*: cette comparaison est donc justifiée.<sup>8</sup>

Les noms des salles du Gardner Museum sont basés tantôt sur une période ou un style (Early Italian Room, Gothic Room), tantôt sur une école ou une aire culturelle (Chinese Loggia, Spanish Cloister, Early Italian Room), tantôt sur un artiste (Raphaël, Titien, Véronèse), tantôt sur leur forme (Long Gallery), tantôt enfin sur un médium (Tapestry Room). Mais les accrochages sont rarement cohérents et exclusifs du point de vue historique, géographique, stylistique ou technique, et tendent au contraire à combiner librement des objets d'origines et de destinations diverses selon des principes et à des fins qui ne sont pas explicités. Mrs Gardner a en effet omis d'accompagner ses possessions et leurs arrangements d'explications écrites, sous forme de cartels par exemple, si bien que leur identification et leur interprétation sont laissées à la libre appréciation des visiteurs, éventuellement aidés de guides et de lectures. Le conservateur actuel de la collection, Alan Chong, a constaté que les guides accueillant les visiteurs inventaient ou transmettaient, à propos du Musée, de sa fondatrice et de ses installations, des histoires dépourvues de fondement documentaire, mais il s'est aussi aperçu, après avoir approfondi la recherche historique, que Mrs Gardner elle-même ne procédait pas autrement et modulait ses commentaires en fonction du moment et des hôtes.<sup>9</sup> Le Gardner Museum a donc toujours été un stimu-

lant pour la curiosité et l'imagination, une fabrique d'histoires nées de la rencontre entre des objets, leur collectrice et des spectateurs.

Certains de ces récits correspondent à l'histoire collective et à l'iconographie héritée, par exemple celle du christianisme. Hilliard Goldfarb, ancien conservateur du Musée, faisait ainsi remarquer que la juxtaposition sur une table de la Tapestry Room de trois objets des 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles représentant respectivement la Tentation d'Adam et Eve, la tête du Christ et le sacrement de la messe, peut être lue comme enchaînant la Chute, la Rédemption et le Salut.<sup>10</sup> Mais il s'agit là d'une interprétation, que Mrs Gardner n'a pas formulée et qui ne saurait être ni définitive ni exclusive. Les significations se superposent plutôt à la manière des tissus, omniprésents dans le Musée, où un vêtement liturgique accroché sur un mur tendu de soie sert par exemple de fond à un tableau. Dans la Early Italian Room, le rapprochement d'un tableau d'autel, d'une chasuble et de deux cierges monumentaux fait allusion à la fonction liturgique originale des objets, mais une petite peinture sur bois triangulaire placée sur la chasuble, à sujet également religieux, ajoute à cet ensemble culturel une dimension privée et funéraire, car il a été donné à Mrs Gardner par un couple d'amis en 1917, en souvenir de leur fils mort en France sur le front.<sup>11</sup> Dans un tel cas, c'est une information extrinsèque qui donne accès à ce niveau de signification. Dans d'autres, le visiteur est seul face à des ensembles foncièrement ambigus et doit choisir à partir de quelles propriétés communes des objets (ou sur quels contrastes entre eux) il entend donner sens à leur combinaison. La superposition, dans la Long Gallery, de la *Madone de l'Eucharistie* de Botticelli et d'un fragment de lampe de mosquée du 14<sup>e</sup> siècle (ill. 6) repose-t-elle ainsi sur leurs qualités formelles et notamment chromatiques, comme le suggère Goldfarb<sup>12</sup>, ou témoigne-t-elle d'une approche transreligieuse de la spiritualité, également sensible dans la présence abondante d'œuvres à sujet bouddhique? L'exemple le plus complexe et spectaculaire d'ensemble à plusieurs niveaux de signification, tant privés que publics, est organisé autour de *L'enlèvement d'Europe* qui donne son nom à la Titian Room (ill. 7): il comprend entre autres un putto de bronze posé sur une table à l'horizontale, de façon à évoquer les angelots volant dans le tableau, et, directement au-dessous de celui-ci, un somptueux tissu de soie provenant d'une robe dessinée par Frederick Worth pour Mrs Gardner. Les échos ainsi rassemblés autour du chef-d'œuvre du Titien, tactiles et sémantiques aussi bien que formels, matérialisent sa puissance de rayonnement et d'attraction, témoignant en outre de l'effet érotique ressenti par la collectionneuse qui, après son acquisition, confessait passer des heures à «s'enivrer» du tableau.<sup>13</sup>

Le collectionnisme est un domaine d'activité auquel une femme du rang social de Mrs Gardner pouvait légitimement se consacrer.<sup>14</sup> Qu'elle l'ait fait d'une manière extraordinairement inventive apparaissait clairement aux témoins de sa réalisation. Au moment de l'ouverture au public de son Musée, son ami l'historien Henry Adams lui écrivait: «Vous êtes un





Ill. 6  
Isabella Stewart Gardner  
Museum, Boston,  
*La Madone de l'Eucharistie*,  
peinture de Sandro Botticelli  
du début des années 1470,  
au-dessus d'un fragment  
de lampe de mosquée en  
verre du milieu du  
14<sup>e</sup> siècle

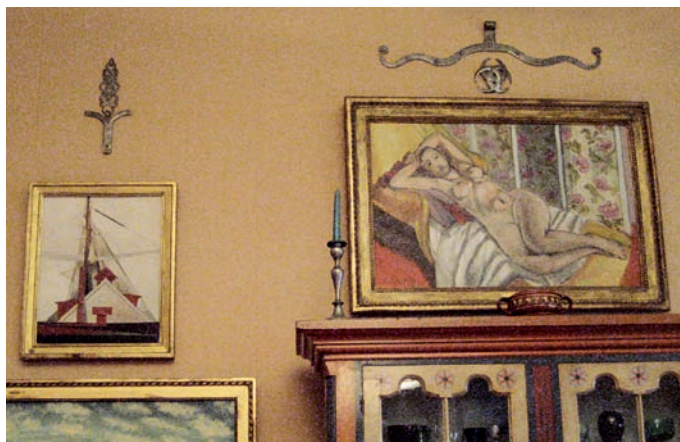
Ill. 7  
Isabella Stewart Gardner  
Museum, Boston,  
Titian Room, vue vers  
*L'enlèvement d'Europe*  
(1561-62) de Titien

créateur et n'avez pas de pair», tandis que Denman Ross, professeur d'histoire de l'art à Harvard, attribuait résolument un statut artistique à son œuvre dans un discours prononcé à l'occasion de son anniversaire en 1911: «Vous avez construit cette belle maison, jouant vous-même le rôle d'Architecte, et vous l'avez remplie de trésors. Vous n'êtes pas seulement l'Amateur d'art et le Collectionneur, mais encore l'Artiste, car vous avez construit cette maison et avez arrangé les objets qu'elle contient selon l'ordre et l'unité d'une seule pensée – une pensée dans laquelle vous avez exprimé votre vie tout entière, avec ses intérêts si nombreux et variés.»<sup>15</sup> Dans un essai adressé la même année à Ross, Matthew Prichard, ancien directeur assistant du Museum of Fine Arts devenu entre temps étudiant du philosophe Henri Bergson à Paris, saluait même dans le Gardner Museum un instrument de «réanimation» des objets d'art, dont il déploierait l'effet que les autres musées leur faisait subir: «Dans un musée ces choses ne font qu'avoir été. Pour renouveler leur bienveillante vitalité, il faudrait les sortir des musées et les greffer à nouveau sur leur ancienne vie. Ils sont très bien là où ils sont pour les fins de l'intellect, dont les yeux, comme dit Bergson, sont à jamais tournés vers l'arrière. Mais bien que 'on pense à reculons, on vit en avançant', et pour les fins de la vie ces choses doivent être là où elles sont attachées à l'action. La tentative de Mme Gardner est une opération capitale de réanimation.»<sup>16</sup>

### Dr Barnes

Née à New York et mariée à Boston dans la meilleure société, Isabella Stewart Gardner est a priori très éloignée du Dr Albert C. Barnes, *self-made man* investissant sa fortune, acquise grâce à un médicament de son invention, dans une collection d'art moderne et un projet éducatif qui l'ont maintenu en opposition à l'*establishment* de Philadelphie.<sup>17</sup> Mais il existe aussi des parallèles et des affinités entre celle que l'on appelait une «millionnaire bohème» et l'irascible Dr Barnes, privilégiant les Noirs, dont il avait découvert enfant la vitalité culturelle, et obligeant critiques

Ill. 8  
Fondation Barnes, Merion,  
Pennsylvanie: *Mâts* de  
Charles Demuth (1919)  
et *Nu couché* de  
Henri Matisse (1923-24)



et historiens de l'art à se déguiser en ouvriers pour pénétrer dans son musée. Le caractère idiosyncratique de son accrochage, qui n'a rien à envier à celui de Mrs Gardner, est tout aussi célèbre, mais curieusement peu étudié. Le fait qu'il fasse fi de la chronologie correspond au programme défini dans ses écrits, à commencer par le livre *Art in Painting*, paru tout d'abord en 1925 et utilisé comme base pour les cours d'éducation artistique dispensés par la Fondation. Par l'analyse et la reproduction, Barnes y multiplie en effet les rapprochements à travers l'histoire de l'art, afin de dégager «les principes principaux qui sous-tendent l'appréciation intelligente des peintures de toutes les périodes historiques».<sup>18</sup>

La Fondation Barnes a été créée en 1922 et les bâtiments actuels, construits en 1923-24 sur des plans de l'architecte français Paul Philippe Cret, ont été inaugurés en 1925. Un trait frappant de l'accrochage de la collection consiste en l'inclusion d'un ensemble remarquable d'objets de ferronnerie, tels que gonds et éléments de serrure (ill. 8), dont la provenance, surtout européenne, s'étend du 15<sup>e</sup> au 19<sup>e</sup> siècle. Leur présence sur les murs, entre les tableaux et au-dessus d'eux, paraît plus incongrue que celle des meubles, que l'on tend à associer au caractère domestique du musée de collectionneur. On pourrait voir dans ce mélange d'objets appartenant aux beaux-arts et aux arts dits décoratifs ou appliqués un geste anti-hiérarchique, relativement inhabituel dans le contexte moderniste, mais cohérent par rapport à l'ambition de Barnes d'ancrer le goût de l'art dans l'expérience quotidienne de toutes les catégories de la population, même et surtout les plus pauvres. Une autre raison de leur présence me paraît donnée par l'insistance du collectionneur sur les qualités plastiques des œuvres et sur leur perception sensible. En les observant attentivement, on s'aperçoit en effet que les ferronneries ont été choisies et placées de façon à répéter, simplifier et mettre ainsi en évidence les propriétés formelles et surtout compositionnelles des peintures qu'elles accompagnent, à la fois individuellement et en rapport les unes avec les autres. C'est ainsi, par exemple, que la pièce en croix aux

Ill. 9  
 Fondation Barnes, Merion,  
 Pennsylvanie: *La jeune fille  
 à la chèvre* de Pablo Picasso  
 (1906), *La tour rouge* de  
 Giorgio De Chirico (1913)  
 et cierge



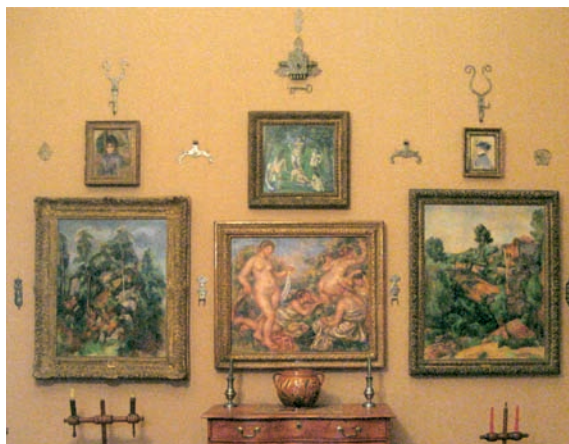
bras latéraux incurvés et ascendants qui surplombe le tableau *Mâts* de Charles Demuth (ill. 8) en reprend la forme verticale et le dessin composé par les mâts et les vergues. A sa droite, une longue pièce ondulée souligne l'horizontalité du *Nu couché* de Matisse; ses courbes et contrecourbes riment avec celles du corps féminin, dont la zone du nombril trouve un écho dans une deuxième ferrure en forme de trois croissants entrelacés placée à sa verticale.

Le choix de ce dernier élément pourrait être dû en partie à son aspect oriental, car Barnes soulignait chez Matisse l'importance de l'influence orientale, due selon lui «au fait que l'art oriental a toujours été décoratif plutôt qu'expressif, tant dans la conception que dans l'exécution, et ainsi suprêmement adapté à ses buts». <sup>19</sup> De façon plus générale, en revanche, les associations formées par la juxtaposition des peintures et des ferronneries paraissent reposer essentiellement sur des ressemblances formelles. Elles pourraient faire figure de jeu ou de caprice si le propos de Barnes n'était profondément sérieux. Il me semble qu'il faut y voir un instrument d'abstraction, comparable aux schémas analytiques auxquels le modernisme, sans les avoir inventés, a accordé une fonction heuristique particulière, celle de révéler le «squelette», le «noyau», la «structure», voire la «vérité» de l'œuvre d'art. <sup>20</sup> Une différence importante avec de tels schémas, que Barnes n'utilisait d'ailleurs pas dans ses livres, réside dans le fait qu'il n'a pas eu à les créer ou à les commander mais les a trouvés en quelque sorte «tout faits», comme Marcel Duchamp ses ready-mades. Cette comparaison n'est pas arbitraire: la création d'un ready-made exigeait le plus souvent que l'objet fût placé d'une manière particulière – souvent en suspension – et Duchamp allait magnifier le rôle du récepteur des œuvres d'art en affirmant que «ce sont les regardeurs qui font les tableaux». <sup>21</sup>

Avec d'autres dadaïstes et surréalistes, Duchamp a également investi le domaine de l'accrochage sous la forme éphémère (mais souvent mémorable) de l'exposition temporaire, usant de l'analogie aussi bien que du contraste et de l'incongruité. <sup>22</sup> On trouve chez Barnes des effets

Ill. 10

Fondation Barnes, Merion, Pennsylvanie: de gauche à droite, en haut, *Femme en bleu avec bonnet* de Renoir (vers 1885), *Cinq nus* de Cézanne (fin des années 1870) et *Femme en bleu* de Renoir (vers 1875); en bas: *Rochers et arbres* de Cézanne (vers 1900), *Baigneuses* de Renoir (vers 1918), et *La carrière de Bibémus* de Cézanne (1898)



analogues, comme quand l'imposant monument de couleur brique qui donne son titre à *La tour rouge* de De Chirico se voit flanqué d'un grand cierge d'église et du garçon rose portant une cruche de *La jeune fille à la chèvre* de Picasso (ill. 9). Mais les principes guidant ses accrochages correspondent généralement au formalisme de ses écrits. Une sorte de démonstration en est donnée par un curieux arrangement en triangles imbriqués de trois tableaux de Renoir et trois tableaux de Cézanne (ill. 10). Richard J. Wattenmaker, ancien étudiant et éducateur de la Fondation, a donné de cet ensemble une interprétation qui renvoie à l'histoire des interactions entre les deux peintres: l'influence de Renoir sur Cézanne serait visible dans les deux paysages de la rangée inférieure, tandis que celle de Cézanne sur Renoir, encore inexistante au moment où ce dernier a peint le buste de droite dans la rangée supérieure, apparaîtrait dans le buste de gauche.<sup>23</sup> Mais dans leur présentation simultanée au sein d'un espace commun, les tableaux nous apparaissent d'abord comme contemporains les uns des autres. L'effet principal de leur disposition est selon moi l'avancement de la forme aux dépens du sujet comme principe de rapprochement et d'intelligibilité, l'axe central vertical – qui superpose deux représentations de cinq baigneuses, dont Wattenmaker a bien noté tout ce qui les oppose – se voyant supplanté par l'axe horizontal qui rassemble en haut les tons bleus des bustes et du petit Cézanne, en bas les teintes cuivrées du grand Renoir et des paysages aixois.

Adoptant les principes de Roger Fry et de Clive Bell, Barnes affirmait en effet que «l'expérience esthétique est la plus pure quand nous écartons toutes les associations suggérées par le sujet et nous concentrons sur la forme plastique», et il voyait dans le passage à la peinture moderne une élimination des «impulsions dépourvues de pertinence» liées à la fonction et à la dimension narrative des œuvres anciennes au profit du seul «contenu plastique».<sup>24</sup> Son formalisme ne le conduisait toutefois pas à la non-objectivité et il était conscient du fait que «le sujet et la forme plastique ne sont pas séparables dans un sens absolu», écrivant que «l'importance d'un peintre doit être mesurée à sa capacité à fusionner le sujet avec

les moyens plastiques». <sup>25</sup> Il est possible que son sens aigu de la forme et sa fréquentation assidue des tableaux de sa collection lui ait fait ainsi percevoir une parenté plus profonde entre les *Baigneuses, Rochers et arbres* et *La carrière de Bibémus*, à savoir un anthropomorphisme des paysages tardifs de Cézanne auquel répond le monumentalisme des nus de Renoir. <sup>26</sup> Barnes regrettait chez Cézanne un «relatif manque d'intérêt pour le charme sensuel qui accompagne une certaine qualité décorative», vertu qu'il trouvait abondamment présentes chez Renoir, tout en estimant que «ses nus sont des symboles, pas des femmes déshabillées». <sup>27</sup> Mais son accrochage, comme toute œuvre d'art véritable, tient un discours plus riche et plus complexe qu'il ne l'a peut-être voulu.

### Du musée à l'installation

On voit que les différences entre Gardner et Barnes, en tant qu'artistes installateurs comme en tant que personnes, sont considérables. Barnes entendait supprimer la «non-pertinence émotionnelle» et mettre au point une «méthode [qui] donne des résultats aussi objectifs que possible dans n'importe quel champ de l'expérience esthétique et réduise au minimum le rôle de l'expérience simplement personnelle et arbitraire». <sup>28</sup> Chez Gardner, au contraire, la subjectivité de la perception et sa dimension affective paraissent bienvenues et même encouragées, sans qu'elle ait cherché à théoriser sa démarche. Barnes s'appuyait sur les travaux du philosophe pragmatiste américain John Dewey, auteur entre autres de *Democracy and Education* (1916), *Art as Experience* (1934) et *Experience and Education* (1938). Il concevait la présentation de sa collection comme une expérience éducative, basée sur la conviction que «la compréhension et l'appréciation des peintures est une expérience que l'on ne peut obtenir que par le contact avec les peintures elles-mêmes», destinée à appliquer les principes de la «méthode scientifique» de Dewey aux arts plastiques et à en prouver la valeur pratique de manière expérimentale. <sup>29</sup> Dewey, dont Barnes avait suivi l'enseignement en 1917 à Columbia University et qu'il avait nommé premier «directeur de l'éducation» de sa Fondation en 1923, approuvait une entreprise qui servait son propre projet, comme il le dit dans son avant-propos au livre de Barnes et Violette de Mazia sur Renoir en relevant avec une «satisfaction profonde, quoique teintée de mélancolie et d'ironie» le fait que ses idées sur l'éducation, critiquées pour leur accent sur l'intelligence et leur «utilisation d'une méthode de pensée qui trouve sa meilleure exemplification dans la science», ont trouvé leur «réalisation la plus complète [...] dans une institution éducative consacrée à l'art». <sup>30</sup>

Pour Mrs Gardner aussi, comme le soulignait Matthew Prichard, l'art était une «expérience» qui devait être vécue en contact direct avec les œuvres originales. Les différences qui viennent d'être mentionnées n'empêchent donc pas les réalisations de Gardner et de Barnes de partager des aspects importants à un niveau plus général, notamment le rejet du prin-

cipe chronologique de présentation au profit de rapprochements basés sur les propriétés sensibles des objets et (au moins dans le Gardner Museum) sur leur pouvoir de suggestion. La nuance concernant ce dernier point est dans une certaine mesure caractéristique de l'évolution historique, Gardner étant proche du symbolisme tandis que Barnes souscrivait au formalisme et au purisme modernistes. Mais tous deux étaient conscients du pouvoir créateur du collectionnisme et de l'accrochage et ont contribué, par leur action et surtout leurs musées, à étendre une prise de conscience qui a permis à l'«installation» de devenir, dans la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle, une forme d'art à part entière. Duchamp l'a une nouvelle fois exprimé avec une clarté particulière en déclarant lors de la *Western Round Table on Modern Art* tenue en 1949 à San Francisco que «le vrai collectionneur» (qu'il opposait au spéculateur) est «un artiste – au carré. Il choisit des tableaux et les accroche à ses murs; en d'autres termes, “il se peint une collection”.»<sup>31</sup>

- \*  
Cet article poursuit une réflexion entamée dans «The Museum as a Work of Art: Site Specificity and Extended Agency», in *Kritische Berichte*, vol. 33, 2005, n° 3, pp. 16-27 (version française augmentée «Le musée comme œuvre d'art: contexte et agency», in *Retour d'y voir*, n° 3-4, 2010, pp. 367-385) et dans «The Art of Keeping Art Together. On Collectors' Museums and Their Preservation», in *Res: Anthropology and Aesthetics*, n° 52, 2007, pp. 181-189. Je remercie Gianna Mina et Sylvie Wuhrmann de leur invitation à participer au colloque de Ligonnetto, Alan Chong et Valentine Talland de leur accueil répété et chaleureux au Isabella Stewart Gardner Museum et Derek Gillman et Martha Lucy pour celui qu'ils m'ont réservé à la Barnes Foundation.
- Note**
- 1  
Voir Harald Szeemann (dir.), *Documenta 5. Befragung der Realität. Bildwelten heute*, cat. exposition, Kassel, 1972; *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, cat. exposition, Zürich-Düsseldorf-Wien, 1983; *id.* (dir.), *Monte Verità. Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie*, cat. exposition, München, 1980.
- 2  
Voir entre autres Giuseppe Pavanello (dir.), *Antonio Canova. Disegni e dipinti del Museo Civico di Bassano del Grappa e della Gipsoteca di Possagno presentati all'Ermitage*, con la collaborazione di Irina Artemieva, Sergej Androsov e Mario Guderzo, cat. exposition, San Pietroburgo, 2001-02, et *Antonio Canova. Arte e memoria a Possagno*, prefazione di Gabriella Delfini Filippi, scritti di Manlio Brusatin [et al.], Ponzano, 2004.
- 3  
Voir entre autres Bente Lange, *Thorvaldsen's Museum. Architecture – Colours – Light*, Copenhagen, 2002.
- 4  
Voir Gianna A. Mina Zeni (dir.), *Museo Vela. Le collezioni. Scultura, pittura, grafica, fotografia*, Lugano, 2002, notamment pp. 11-35; Marc-Joachim Wasmer, *Le Museo Vela à Ligonnetto. Ancienne maison d'artiste du sculpteur tessinois Vincenzo Vela*, Berne, 2003<sup>2</sup> (Guides de monuments suisses SHAS 741-742).
- 5  
Voir Gillian Darley, *John Soane. An Accidental Romantic*, New Haven-London, 1999, notamment pp. 207, 222, 268-277.
- 6  
Voir Dario Gamboni, «La dernière demeure de Vincenzo Vela», in *Nos monuments d'art et d'histoire*, vol. 43, n° 4, 1992, pp. 523-538.
- 7  
Voir Geneviève Lacambre, *Maison d'artiste, maison-musée. L'exemple de Gustave Moreau*, cat. exposition, Paris, 1987 (Les dossiers du Musée d'Orsay 12).
- 8  
Voir Alan Chong, Noriko Murai, *Journeys East. Isabella Stewart Gardner and Asia*, cat. exposition, Boston, 2009.
- 9  
Alan Chong, «Mrs. Gardner's Museum of Myth», in *Res: Anthropology and Aesthetics*, n° 52, 2007, pp. 212-220 ; voir aussi Alan Chong, Richard Ligner, Carl Zahn, *Eye of the Beholder. Masterpieces of the Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston, 2003.
- 10  
Hilliard T. Goldfarb, *The Isabella Stewart Gardner Museum. A Companion Guide and History*, Boston-New Haven-London, 1995, p. 91.
- 11  
*Ibid.*, p. 59.
- 12  
*Ibid.*, p. 129.
- 13  
*Ibid.*, pp. 118-119.
- 14  
Voir sur ce sujet Anne Higonnet, *A Museum of One's Own. Private Collecting, Public Gift*, Pittsburgh PA, 2009.
- 15  
Cité dans Goldfarb, *The Isabella Stewart Gardner Museum...*, *op. cit.*, p. 18 («You are a creator and stand alone.») et p. 20 («You have built this beautiful house, yourself the Architect, and have filled it full of Treasures. You are, not only the lover of Art, and the Collector, but the Artist, having built the house and having arranged all the objects which it contains in the order and unity of a single idea – an idea in which you have expressed your whole life with all its many and varied interests.»).

- 16  
Matthew Prichard, essai sans titre daté du 11-24 mars 1911 et adressé de Paris à Denman Ross («In a museum these things are have-beens. To renew their benign vitality you would have to take them out of museums and graft them to their old life afresh. They are all very well where they are for the purposes of the intellect whose eyes, says Bergson, are ever turned to the rear. But though "we think backwards we live forwards", and for purposes of life these things must be where they are attached to action. Mrs. Gardner's attempt is a capital re-animating operation. [...]»). Je remercie Alan Chong d'avoir attiré mon attention sur ce texte et de m'en avoir communiqué une copie.
- 17  
Voir entre autres Paul Guillaume, *Les écrits de Paul Guillaume. Une esthétique nouvelle. L'art nègre. Ma visite à la Fondation Barnes*, Neuchâtel-Paris, 1933; Gilbert M. Cantor, *The Barnes Foundation. Reality vs. Myth*, Philadelphia, 1963; William Schack, *Art and Argyrol. The Life and Career of Dr. Albert C. Barnes*, New York, 1966; Howard Greenfeld, *The Devil and Dr. Barnes. Portrait of an American Collector*, New York, 1987; *Great French Paintings from the Barnes Foundation. Impressionism, Post-Impressionism, and Early Modern*, cat. exposition, New York, 1993; Mary Ann Meyers, *Art, Education, & African-American Culture. Albert C. Barnes and the Science of Philanthropy*, New Brunswick NJ, 2004; ainsi que le site internet de la Fondation: [www.barnesfoundation.org](http://www.barnesfoundation.org).
- 18  
Albert C. Barnes, *The Art in Painting*, Merion PA, 1925, p. 3 («the main principles that underlie the intelligent appreciation of the paintings of all periods of time»).
- 19  
*Ibid.*, pp. 359-360 («The importance of the Oriental influence upon Matisse is due to the fact that Oriental art has always been decorative rather than expressive in both conception and execution, and hence preeminently adapted to his purposes»).
- 20  
Voir Raphael Rosenberg, «Le schéma de composition, outil et symptôme de la perception du tableau», in Roland Recht [et al.] (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2008, pp. 419-431, 523-524.
- 21  
Marcel Duchamp, *Duchamp du signe. Ecrits*, dir. Michel Sanouillet, Elmer Peterson, Paris, 1975, p. 247 [1957].
- 22  
Voir entre autres Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist Exhibition Installations*, Cambridge MA-London, 2001, et Annabelle Gørgen, *Exposition Internationale du Surréalisme, Paris 1938. Bluff und Täuschung – Die Ausstellung als Werk. Einflüsse aus dem 19. Jahrhundert unter dem Aspekt der Kohärenz*, München, 2008.
- 23  
*Great French Paintings from the Barnes Foundation...*, *op. cit.*, p. 20. Wattenmaker signale aussi les analogies reliant les tableaux à la commode située au-dessous et le rôle de médiation visuelle joué par la céramique de Moravie posée sur ce meuble.
- 24  
Barnes, *The Art in Painting...*, *op. cit.*, p. 121 («It has been emphasized repeatedly that esthetic experience is purest when we disregard all associated ideas suggested by the subject-matter and confine our attention to the plastic form in which the story is embodied.»). Sur la dette de Barnes envers Fry et Bell, voir notamment Greenfeld, *The Devil and...*, *op. cit.*, p. 109.
- 25  
*Ibid.*, p. 72 («Subject-matter and plastic form are not in any absolute sense separable.») et p. 121 («a painter's importance is to be judged by his ability to fuse subject-matter with the plastic means.»).
- 26  
Voir Dario Gamboni, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London, 2002, pp. 112-116.
- 27  
Barnes, *The Art in Painting...*, *op. cit.*, pp. 323-324 («Another disadvantage is that his resolute adherence to essentials left him comparatively little interest in the sensuous charm that accompanies a specific decorative quality.») et pp. 316-318 («His nudes are symbols, not naked women.»).
- 28  
*Ibid.*, p. XI («What is claimed is that the method gives results as objective as possible within any field of aesthetic experience and that it reduces to a minimum the rôle of merely personal and arbitrary experience.»).



29

*Ibid.*, pp. X-XI («an understanding and appreciation of paintings as an experience that can come only from contact with the paintings themselves [...] an experiment in the adaptation to plastic art of the principles of scientific method»); Albert C. Barnes, Violette De Mazia, *The Art of Renoir*, New York, 1935, p. XI («proved by experimentation the practical value of Professor Dewey's ideas when applied to an objective study of pictures as an insight to esthetic experience»). Voir à ce sujet Meyers, *Art, Education, & African-American Culture...*, *op. cit.*, notamment p. 82.

30

John Dewey, «Foreword», in Barnes, De Mazia, *The Art...*, *op. cit.*, p. X («the most thoroughgoing embodiment of what I have tried to say about education, is [...] found in an educational institution that is concerned with art»).

31

Douglas MacAgy (dir.), *The Western Round Table on Modern Art: Abstract of Proceedings*, San Francisco, 1949, p. 66 («the real collector [...] is, in my opinion, an artist – au carré. He selects paintings and puts them on his wall; in other words, “he paints himself a collection”.»). Je remercie Robert Graham de m'avoir signalé cette déclaration de Marcel Duchamp et de m'avoir communiqué ce document.

### Crédits photographiques

Ill. 1: © By courtesy of the Trustees of Sir John Soane's Museum;  
 ill. 2: © Museo Vincenzo Vela, Ligorretto, photo Mauro Zeni;  
 ill. 3-5, 8-10: photo Dario Gamboni;  
 ill. 6: © Isabella Stewart Gardner Museum, Boston;  
 ill. 7: © Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, photo David Bohl.

### Résumé

Edmond de Goncourt a intitulé en 1881 l'ouvrage décrivant minutieusement sa collection dans son domicile *La maison d'un artiste*. Ce titre est l'une des manifestations de la conscience aigüe, au tournant du siècle, que l'accrochage d'un ensemble d'œuvres d'art est capable d'en faire une œuvre d'art au carré et que la personne qui en est responsable peut prétendre au statut de créateur. Cette communication se propose d'examiner la nature et la validité de cette prétention (au sens de claim) à l'aide de deux collections qui, au contraire de celle de Goncourt, ont été conservées sous forme de musées par la volonté de leurs fondateurs, le Isabella Stewart Gardner Museum à Boston et la Barnes Foundation à Merion près de Philadelphie.

L'accent portera sur une analyse du placement des œuvres et de sa dimension interprétative aussi bien qu'esthétique.

### Riassunto

Nell'opera intitolata *La casa di un artista*, del 1881, Edmond de Goncourt descrive minuziosamente la sua collezione, allestita nella propria dimora. In questo titolo si manifesta la precisa consapevolezza, diffusa verso la fine del secolo, che l'allestimento di un insieme di opere d'arte può dar luogo a un'opera d'arte in forma potenziata e che il suo artefice può ambire allo statuto di creatore.

La presente comunicazione si propone di verificare la fondatezza e la validità di tale asserto (nel senso di rivendicazione), avvalendosi di due collezioni che, a differenza di quella di Goncourt, sono state conservate in forma di museo per volontà dei loro fondatori: l'Isabella Stewart Gardner Museum a Boston e la Barnes Foundation a Merion presso Filadelfia.

Particolare attenzione verrà dedicata all'allestimento delle opere e alla sua dimensione sia interpretativa che estetica.