

L'effet musée dans les guides Le cas Viardot

Au milieu du XIX^e siècle, le peintre et paysagiste suisse Charles Du Bois-Melly offre dans ses *Voyages d'artiste en Italie* une description désabusée des foules de visiteurs enthousiastes qui attendaient de franchir le seuil de l'un des musées italiens les plus importants et les plus célèbres, la galerie des Offices à Florence :

À dix heures je montais le grand escalier des Offices et je suivais la foule, car ce palais-musée, dont les collections d'œuvres d'art sont d'une richesse vraiment incroyable, voit accourir chaque matin ces nombreux groupes de touristes, « guide en main », qu'on retrouve partout et quoi qu'on fasse pour éviter leur présence¹.

Il est fort probable que l'un de ces guides, destiné à accompagner les touristes les plus attentifs, ou les plus avides d'une confrontation éclairée avec les grandes richesses du musée florentin, était celui de Louis Viardot, *Les musées d'Italie, guide et memento de l'artiste et du voyageur*, ouvrage bien connu dans le circuit international et francophone, publié pour la première fois en 1842². En raison de la renommée de son auteur et d'une certaine versatilité dans son utilisation, ce volume avait non seulement bénéficié de plusieurs rééditions – ce que l'on peut considérer comme la preuve de son succès – en 1852, en 1855 et à nouveau en 1859, mais il avait également constitué le début de la série en quatre volumes

-
- 1 Charles Du Bois-Melly, *Voyages d'artistes en Italie (1850-1874)*, Genève et Bâle, H. Georg, 1877, p. 242-243. Voir à ce sujet Ornella Scognamiglio, « L'Italia dei Musei : Mémoires di viaggiatori francesi nella seconda metà dell'Ottocento », *Annali di Critica d'Arte*, 2, 2006, p. 585-633, en particulier p. 632.
 - 2 Louis Viardot, *Les musées d'Italie, guide et memento de l'artiste et du voyageur : précédé d'une dissertation sur les origines traditionnelles de la peinture moderne*, Paris, Paulin, 1842. L'édition utilisée dans ce texte est celle de 1852.

des *Musées d'Europe*³ qui, jusqu'aux années 1860, constituait un *unicum* par son ambition – internationale et comparative.

Critique, traducteur, célèbre hispaniste⁴, mais aussi impresario de théâtre, Viardot (1800-1883) était un intellectuel capable de vulgariser avec succès l'art et la littérature⁵. Son riche réseau de connaissances comprenait des intellectuels tels que Ivan Turgenev, François Arago, Charles Dickens, Gustave Flaubert, Anatole France et des artistes comme Eugène Delacroix et Gustave Doré⁶. Mari de la mezzo-soprano Pauline Garcia, sœur de Maria Malibran, qu'il suivit en tournée à travers l'Europe à partir de 1840, il avait une approche multiforme de la culture et, dans de nombreux cas, il a fait œuvre originale dans la description des collections des musées.

Particulièrement attentif à l'actualité, il avait fondé la *Revue indépendante* avec Pierre Leroux et George Sand, il avait collaboré à la *Revue des deux mondes* et à la *Gazette des beaux-arts* et signé nombre d'articles consacrés aux collections d'art européennes⁷.

-
- 3 Voir Louis Viardot, *Les musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique : guide et mémento de l'artiste et du voyageur faisant suite aux musées d'Italie*, Paris, Paulin, 1843; *Les musées d'Allemagne et de Russie, guide et mémento de l'artiste et du voyageur, faisant suite aux musées d'Italie, d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique*, Paris, Paulin libraire-éditeur, 1844, 3^e éd., Paris, L. Hachette, 1860; *Les musées d'Angleterre, de Belgique, de Hollande et de Russie : guide et mémento de l'artiste et du voyageur*, Paris, Paulin, 1844, 2^e éd. augm., Paris, Paulin et Le Chevalier, 1852, éd. augm., Paris, L. Maisson, 1855, 3^e éd. augm., Paris, Hachette et Cie, 1860; *Les musées d'Espagne : guide et mémento de l'artiste et du voyageur suivis de notices biographiques sur les principaux peintres de l'Espagne*, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1852; *Les musées d'Europe*, II, 2^e éd. augm., Paris, L. Maisson, 1855, 3^e éd. augm., Paris, L. Hachette, 1860; *Les musées de France. Paris : guide et mémento de l'artiste et du voyageur, faisant suite aux musées d'Italie, d'Espagne, d'Allemagne, d'Angleterre, de Belgique, de Hollande et de Russie*, Paris, L. Maisson (Les Musées d'Europe), 1855, 2^e éd. rev. et augm., Paris, L. Hachette, 1860.
 - 4 L'activité de Louis Viardot en faveur de la connaissance de la peinture espagnole est probablement l'aspect le plus étudié de son œuvre. Pour une première bibliographie, voir Michèle Beaulieu, « Louis-Claude Viardot, collectionneur et critique d'art, 1800-1883 », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1984, p. 243-262, p. 260, note 9. Sa traduction française du *Don Quichotte de la Mancha* de Miguel de Cervantes est célèbre.
 - 5 Sur la figure et l'activité critique de Viardot, voir M. L'Hopital, « Louis Viardot », *Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles lettres de Dijon*, 1947-1953, t. LIV, p. 28-38; Beaulieu, « Louis-Claude Viardot... », art. cité; Scognamiglio, « L'Italia dei Musei... », art. cité; Nicole Picot, « Viardot Louis », ressources numériques INHA, 2010 (<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/viardot-louis.html>, consulté le 16 mars 2022); Louise Sangla, « La naissance d'une histoire française de la peinture espagnole : Louis Viardot (1800-1883) », *Locus amoenus*, 18, 2020, p. 123-136.
 - 6 Voir Beaulieu, « Louis-Claude Viardot... », art. cité, p. 246.
 - 7 On peut citer « Pompei », *La Revue des Deux-Mondes*, 15 août 1840, p. 622-638; « La National Gallery de Londres », *Revue Indépendante*, t. I, décembre 1841, p. 471-492; « L'accademia delle Belle arti de Venise », *Revue Indépendante*, t. II, janvier 1842, p. 162-181; « Musée de Madrid, écoles étrangères », *Revue Indépendante*, t. VI, janvier-février 1843, p. 49-70; « De l'École hollandaise », *Gazette des Beaux-Arts*, I, 1860, p. 146-152; « Le musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg et son nouveau catalogue », *Gazette des Beaux-Arts*, II, 1864, p. 315-325, 398-408 et I, 1865, p. 408-418. Pour une liste plus

Viardot, auquel Krzysztof Pomian a maintes fois prêté attention⁸, a contribué non seulement à témoigner, mais aussi à construire, les horizons d'attente d'un public international qui s'adaptait progressivement à l'industrie touristique en train de se codifier, entre itinéraires balisés et souvenirs personnels.

La période au cours de laquelle Viardot, parcourant l'Europe, en décrit les musées les plus importants ou les plus intéressants est particulièrement significative pour le développement d'une attention « muséologique » qui n'est plus seulement dirigée vers la qualité, la quantité et la conservation des collections, mais tente les premières comparaisons sur les aménagements, les exigences symboliques ou narratives de la présentation et du *display* et les attentes esthétiques, émotionnelles et culturelles du public.

Cette double voie d'analyse apparaît dans l'approche critique adoptée par Viardot dans *Les musées d'Italie*, puisque son texte se caractérise par l'attention critique traditionnelle, l'exaltation du chef-d'œuvre et la distinction des écoles nationales d'une part, et par une réflexion inédite sur ce que l'on définirait aujourd'hui comme « l'expérience globale » des collections et de l'atmosphère du musée d'autre part [FIG. 1].

Même s'il est peut-être anachronique de parler d'un intérêt proprement « muséologique » avant les années 1870, des considérations sur le rapport entre la situation urbaine et l'architecture du musée, sur les caractéristiques des expositions et les possibilités de jouissance du public, sur la disposition thématique des collections et sur les options de leur présentation (éclairage, vitrines, légendes) accompagnent déjà les critiques historiques et esthétiques de Viardot⁹.

Depuis longtemps l'itinéraire et les conditions de séjour des voyageurs étrangers en Italie, leurs expériences artistiques et culturelles, sont l'objet de nombreuses études qui ont analysé la diversité des objectifs, des typologies et de la fortune critique des textes, qu'ils soient destinés à

exhaustive de ses articles, voir la bibliographie proposée dans Picot, « Viardot Louis », art. cité.

- 8 Krzysztof Pomian, « Musées français et Musées européens », dans Chantal Georget (dir.), *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, cat. expo. (Paris, Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1984), Paris, RMN, 1994, p. 351-364, p. 353 ; id., *Le musée, une histoire mondiale, 2. L'ancre européen (1789-1850)*, Paris, Gallimard, 2021, voir index p. 525.
- 9 Comme l'a justement souligné Michèle Beaulieu, à qui l'on doit l'une des premières analyses sur Viardot en tant que critique et collectionneur, ses préférences pour la Renaissance italienne, pour la peinture espagnole à laquelle il a contribué à offrir une reconnaissance précise en France, et pour l'art hollandais du XVII^e siècle se reflètent à la fois dans l'attention critique qu'il porte aux œuvres des musées européens et dans la constitution de ses collections personnelles. Voir Beaulieu, « Louis-Claude Viardot... », art. cité.

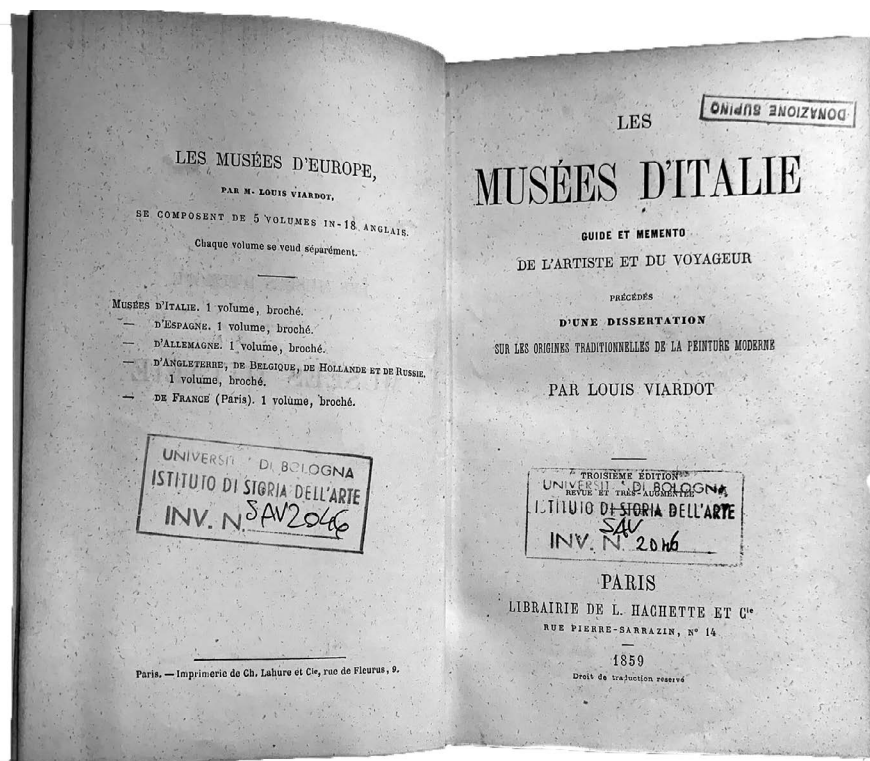


FIG. 1 Louis Viardot, *Les musées d'Italie, guide et memento du voyageur, troisième édition revue et très augmentée*, Paris, Hachette, 1859, pages de titre.

une mémoire privée ou rédigés pour la publication¹⁰. Le sens des *Musées d'Italie*, et plus généralement des *Musées d'Europe*, qui en constituent le prolongement, est lié à la volonté d'aborder une histoire de l'art qui soit aussi celle des objets, de leur matérialité et de leur autographie. Comme l'annonce le catalogue de l'éditeur :

Les *Musées d'Europe* sont destinés à remplir une place vide. Par un rare privilège M. Louis Viardot a pu les visiter, les étudier tous; et c'est précisément dans l'étude approfondie, dans la comparaison intelligente de toutes les écoles, de tous les maîtres, de toutes les collections, qu'il a trouvé les éléments de ce grand travail, qu'il est comme une Histoire générale de l'art et des artistes. Il aurait fallu sans cette heureuse circonstance, le diviser entre plusieurs écrivains; M. Viardot a pu l'entreprendre et le compléter seul donnant ainsi, à tant de variété dans la matière l'unité de goût et de jugement¹¹.

10 On peut rappeler au moins Gilles Bertrand, *Le Grand Tour revisité. Pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie, milieu XVIII^e siècle-début XIX^e siècle*, Rome, École française de Rome, 2008, p. 791.

11 Viardot, *Les musées d'Italie*, op. cit., p. 368.

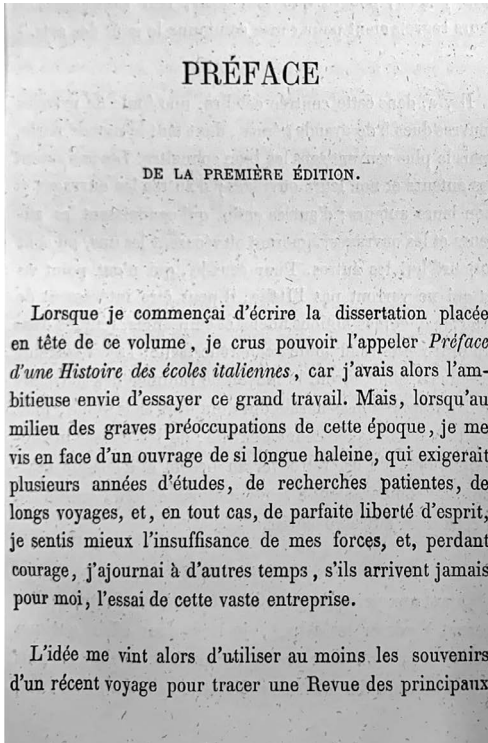


FIG. 2 Louis Viardot, *Les musées d'Italie, guide et memento du voyageur, troisième édition revue et très augmentée*, Paris, Hachette, 1859, première page de la préface.

Une « unité de goût et de jugement », donc, fondée sur une vision directe des œuvres et sur une expérience personnelle de visite dans les différents musées, remplace avantageusement l'inévitable manque d'homogénéité critique qu'aurait produit le recours à une multiplicité d'auteurs pour écrire une histoire de l'art plus ambitieuse, certes, mais moins cohérente.

Dans sa préface, Viardot confesse que, ne pouvant avoir devant lui de longues années d'étude et la « parfaite liberté d'esprit » nécessaires à la réalisation d'une *Histoire des écoles italiennes*, il a eu l'idée d'utiliser ses souvenirs de voyage pour rédiger une « revue des principaux musées d'Italie »¹². Ce qu'il assure à ses lecteurs, voyageurs réels ou seulement potentiels, c'est donc une analyse inspirée par la vision directe des musées, des souvenirs méthodiquement classés et la possibilité d'une communication entre pairs des « opinions » et des « sentiments ». Dès le début de son œuvre, le choix du lexique place l'« effet musée » dans la psychologie de la vision [FIG. 2].

¹² *Ibid.*, p. v.

Viardot affirme que la majorité des galeries italiennes ne disposent pas de catalogues et que la plupart des guides sont inexacts :

Le plus grand nombre des galeries italiennes, celle du Palais Pitti, à Florence, celle du Vatican, à Rome, celle *degli Studi*, à Naples, n'ont pas le moindre catalogue, le moindre livret. Un pauvre étranger dans ces salles à l'aventure et sans direction, perd son temps aux petites choses, manque les grandes, et, s'il n'a par avance des connaissances bien sûres, bien positives, voit quelque fois tout sans rien comprendre et sans rien retenir¹³.

Dans la déambulation incessante et la « boulimie visuelle » évoquées par Viardot, l'on se souvient du désarroi de Charles Dupaty lors de sa visite au palais Pitti : « Mille tableaux sont épars en lambeaux dans mon imagination. Je vois des têtes, des pieds, des mains, des corps et des cadavres¹⁴. »

Viardot revendique l'exemplarité des villes et des musées italiens dont il parle : Milan, Parme, Bologne, Florence, Rome, Naples et Venise sont les cités de la péninsule où tout le monde se rend, et son volume est organisé selon l'ordre habituel des voyages en Italie¹⁵. Cependant, l'auteur est bien conscient des limites de son propre discours et du sentiment de « déjà lu » qui pourrait naître de la répétition des artistes et des comparaisons ; par exemple, face au contexte admirable des antiquités de Rome, il invoque :

[...] une sorte de repos dans un travail que rend difficile la similitude de tous les objets qu'il embrasse, et que condamne à une inévitable monotonie le retour des mêmes noms propres, des mêmes sujets traités, bien plus, des mêmes mots employés pour les mêmes idées, composition, expression, style, forme, dessin, coloris, clair-obscur¹⁶.

C'est peut-être dans cette prise de conscience que réside l'un des éléments les plus intéressants du raisonnement de Viardot : il reprend, comme une sorte de fil rouge, la valeur du contexte comme antidote à l'ennui éventuel d'un « effet musée », aliénant s'il est trop répétitif. Non seulement, comme chez Antoine Quatremère de Quincy – que Viardot ne pouvait manquer de connaître¹⁷ –, l'Italie est une sorte de musée à

¹³ Viardot, *Les musées d'Italie*, op. cit., p. vj.

¹⁴ Charles Dupaty, *Lettres sur l'Italie*, 1785, I, lettre VII. Voir Pascal Griener, *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des lumières*, Paris, Odile Jacob, 2010, p. 39.

¹⁵ Viardot, *Les musées d'Italie*, op. cit., p. vij.

¹⁶ *Ibid.*, p. 183.

¹⁷ Concernant Antoine Quatremère de Quincy, voir *Lo Studio delle arti e il genio dell'Europa*

ciel ouvert, mais les concepts complémentaires de paysage et d'histoire lui permettent d'inscrire ses visites au musée dans une dimension d'expérience résolument moderne.

Espaces et perception des œuvres dans le *display* des musées

Dans les pages des *Musées d'Italie*, on retrouve des éléments récurrents en ce qui concerne la présentation des œuvres et la construction de leur effet sur les visiteurs : sensible aux options d'exposition, Viardot sait considérer les musées dans leur identité globale, liée aussi bien aux collections qu'à leur disposition. Surtout, il cherche à retrouver pour chacun d'eux un *esprit du lieu* dans lequel le rapport entre contenant et contenu permet de dépasser le rôle de simple « boîte » muséographique.

Grâce au musée public, la dimension collective du regard, qui avait déjà caractérisé l'expérience critique des Salons¹⁸, se renforce et en quelque sorte réunit les œuvres et les spectateurs dans un exercice à la fois esthétique et social. Si les collections d'art sont appelées à une vie collective sans précédent, et si leurs priorités sociales et culturelles sont transformées par la conservation et la vision dans un musée, les visiteurs quant à eux sont de plus en plus poussés à une « discipline » du comportement qui facilite l'émergence de stéréotypes et leur progressive consolidation.

Dans l'effet musée, le « regard », dans sa double caractéristique de rapidité et parfois de superficialité mais aussi de simultanéité de la perception, joue un rôle important. À l'Ambrosiana, à Milan, l'œil est utilisé pour établir des relations entre des objets aux matériaux et techniques différents :

/ *scritti di A. C. Quatremère de Quincy e di Pio VII Chiaramonti (1796-1802)*, avec un essai d'Antonio Pinelli, introduction d'Andrea Emiliani, traduction de Michela Scolaro, Bologne, Nuova Alfa editoriale, 1989 ; Antoine Quatremère de Quincy, *Letters to Miranda and Canova on the Abductions of Antiquities from Rome and Athens*, introduction de Dominique Poulot, traduction de Chris Miller et David Ginks, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2012.

18 Sandra Costa, « La legittimità dello spettatore "disinteressato" », dans Sandra Costa et Giovanna Perini Folesani (dir.), *I savi e gli ignoranti, dialogo del pubblico con l'arte (XVI-XVIII secolo)*, Bologne, Bononia University Press, 2017, p. 103-217, plus précisément p. 169-178 ; id., *Dal magnifico concerto all'ordinato metodo. Collezioni e Musei di Ancien Régime*, Bologne, Bononia University Press, 2019, p. 89-122.

Là, les tableaux se trouvent à peu près mêlés avec les livres, et l'on ne peut guère, en visitant ce musée, se dispenser de donner un coup d'œil aux objets précieux de la bibliothèque, qui renferme d'ailleurs des peintures sur manuscrits dignes de figurer dans la galerie¹⁹.

À Rome, en revanche, au seuil de la chapelle Sixtine, la vue devient – comme Viardot le définit avec une certaine frustration – un « supplice de Tantale appliqué à l'œil ». Il lui est impossible d'admirer de près le *Jugement dernier* de Michel-Ange :

[...] pendant plusieurs mois dans l'année et précisément ceux des voyages, on place devant le beau milieu de la fresque un autel surmonté d'un vaste baldaquin, puis, sur le côté gauche, un dais sous lequel le pape vient assister aux offices. Le spectateur, accouru pour voir l'œuvre de Michel-Ange, plus encore que pour entendre les motets de Palestrina ou d'Allégri chantés par les vieux débris d'un monde musical qui ne se renouvelle plus, démêle ce qu'il peut du reste du tableau, et sans pouvoir en approcher beaucoup plus près que la porte d'entrée, ou [*sic*] le retient un impassible suisse de la garde papale. C'est le supplice de Tantale appliqué à la vue²⁰.

Face à la fameuse impassibilité des gardes suisses, les souhaits de visite des artistes et des connaisseurs sont vains, et un coup d'œil gêné à travers la porte est la seule possibilité autorisée.

Le test de la « première vue » participe aussi à l'effet musée, avec sa relation complexe entre les attentes préalables des connaisseurs et la vue réelle des œuvres :

Il me semble que tout en méritant la plupart des éloges prodigués par ses admirateurs enthousiastes, l'*Apollon* ne doit pas être mis au-dessus du premier rang, qu'il occuperait en commun, par exemple, avec la *Vénus de Milo*, la *Diane chasseresse* et le *Gladiateur*, de Paris; la *Vénus*, la *Niobé*, le *Faune*, de Florence; la *Callipyge*, l'*Hercule* et la *Flore Farnèse*, de Naples; le *Laocoon* et le *Mercure-Antinous*, de Rome. Peut-être semblerait il plus beau, plus supérieur, s'il était moins célèbre. Mais tout voyageur qui arrive pour la première fois devant la niche profonde et bien éclairée où on lui a dressé une sorte d'autel, et qui entend prononcer par le gardien ce grand mot : *Apollon du Belvédère*, s'attend à de si prodigieuses beautés, à une émotion si profonde, que, trompé par les exigences de son imagination, il répète tout bas ou tout haut le mot de M. de Chateaubriand. C'est ce qui arrive à la mer,

¹⁹ Viardot, *Les musées d'Italie*, op. cit., p. 75.

²⁰ *Ibid.*, p. 211.

aux Alpes, à Paris, à toutes les grandes choses très vantées; la première vue ne leur est point favorable.

Le *Laocoon* résiste mieux, selon moi, à cette terrible épreuve de la première vue. Toutes les imitations, gravures, dessins et copies, même celle dont Bandinelli était si fier, sont restées tellement loin de l'original, qu'on est surpris, au contraire, et charmé d'y découvrir tout d'abord des beautés en quelque sorte inespérées²¹.

Cet extrait mérite quelques réflexions et plusieurs éléments peuvent être soulignés : tout d'abord le rapport qualitatif que l'auteur établit entre les grands chefs-d'œuvre conservés dans différents musées, italiens et français ; ensuite l'atmosphère entre imagination et émotion qui se crée face à des sculptures antiques que gravures et copies avaient rendues célèbres dans toute l'Europe. Mais l'élément le plus significatif, du moins d'un point de vue muséographique, est la référence précise à cette sorte d'« autel » qui combine des appareils désormais typiques du musée moderne – tel un bon éclairage – avec ce qui peut être symboliquement défini comme le culte de l'antique et du chef-d'œuvre.

Dans ce cas, la « résilience » du *Laocoon* face à l'épreuve de la première vue semble démontrer que son expérience s'évalue à l'aune d'une sorte d'émerveillement esthétique ou du partage d'un pathos inattendu et de sa puissance extraordinaire. L'admiration du public, trop souvent considérée comme acquise, peut ainsi s'éprouver sincère et subjective.

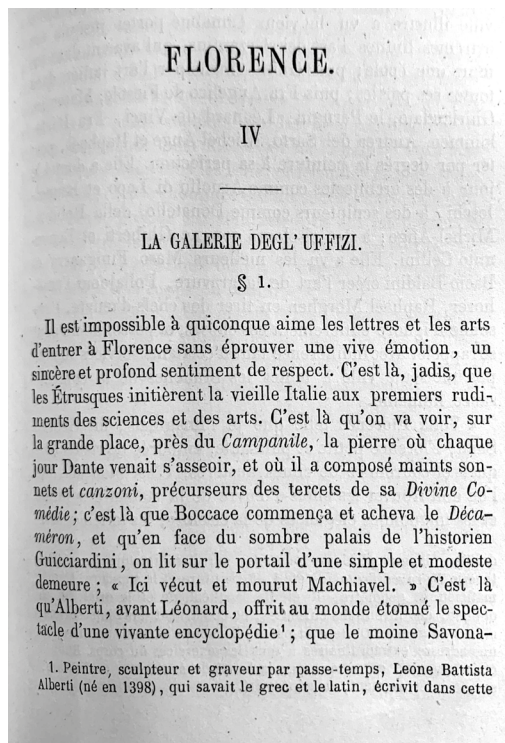
Un autre élément qui accompagne les réflexions, et parfois les critiques acerbes, de Viardot sur la disposition des collections dans les musées italiens est le contraste entre l'ordre et le chaos, une comparaison qui montre combien les tendances historicistes qui se développaient en Europe avaient été accueillies avec conviction par l'auteur.

La disposition des tableaux, le goût et le jugement qui la sous-tendent, sont explicitement considérés, et souvent critiqués, à partir d'une conception de délectation et de plaisir, comme aux Offices :

Les deux longs corridors, qu'on appelle la galerie, ne sont ni assez larges ni assez bien éclairés pour présenter à un jour avantageux les grands chefs-d'œuvre qui méritent d'être observés à tous les points de vue que cherche le spectateur... On a utilisé la galerie d'une autre manière, en y rangeant autant que possible par ordres de dates, les tableaux plus anciens qui indiquent la marche progressive de l'art entre les premiers essais de la Renaissance et la grande époque. Ces tableaux anciens, très précieux

21 *Ibid.*, p. 214.

FIG. 3 Louis Viardot, *Les musées d'Italie, guide et memento du voyageur, troisième édition revue et très augmentée*, Paris, Hachette, 1859, « Florence. IV. La galerie degl'Uffizi ».



en eux-mêmes, le deviennent encore davantage par leur réunion. C'est pourquoi Vasari recommandait avec tant d'insistance au duc Cosme I^{er} de ne pas les disperser²².

Le concept évolutif de l'art, toujours dérivé de Giorgio Vasari, qui est ici défini comme le Plutarque des peintres²³, trouve sa signification non seulement dans la valeur de chaque tableau, mais dans leur réunion pour illustrer *per formas* le progrès de l'école toscane décrit dans les *Vies* [FIG. 3].

Aux Offices, même Viardot ne peut éviter de souligner son impatience à visiter la Tribune – « entrons enfin dans la Tribune » – à laquelle il consacre plusieurs pages qui se terminent, toutefois, par des considérations que l'on pourrait presque qualifier d'anthropologie sociale appliquée à l'art :

Ces excellentes statues antiques, au centre desquelles siège la *Vénus des Médicis*, sont rangées face à face, et comme en rond, sous la rotonde de la

²² Viardot, *Les musées d'Italie*, op. cit., p. 132.

²³ *Ibid.*, p. 132.

Tribuna. Les tableaux, suspendus aux murailles, forment autour d'elles un cercle encore plus vaste. J'aurais désiré, je l'avoue, qu'il y eut un moindre nombre, pas plus au besoin, que de statues, mais que tous eussent pu lutter également de mérite et de célébrité avec ces admirables restes de l'art antique. Au lieu de cela, bien de morceaux, comme tant d'hommes, hélas ! dans la société, sont au-dessus de leur place, en ce sens qu'ils ne répondent pas suffisamment à l'honneur qu'on leur a fait en les introduisant dans la *Tribuna*²⁴.

Après tout, presque à la même époque, les notes de voyage de Frédéric Bourgeois De Mercey portaient, sur ces toiles de la Tribune, un jugement similaire : « Disons-le, cette petite salle est pleine de chefs-d'œuvre ; mais la lumière a été tellement ménagée, qu'on a peine à les voir. Ce demi-jour, qui convient aux marbres, est beaucoup moins favorable aux tableaux vieux et sombres la plupart²⁵. »

La qualité du musée en tant qu'institution publique se trouve dans un équilibre où exigences éducatives et ambition immersive s'opposent souvent, dans une relation laborieuse entre la quantité et le caractère des collections exposées. Ce dernier point est certainement l'un des problèmes les plus ardues de la muséologie du XIX^e siècle, héritière d'« accumulations » séculaires et dans laquelle la recherche du chef-d'œuvre se heurtait parfois à un « effet de liste » malheureux²⁶.

Dans ce rapport inévitable entre qualité et quantité, le musée du Vatican est loué pour l'homogénéité et l'excellente qualité des chefs-d'œuvre présentés autant que pour sa disposition²⁷. Même la pinacothèque de Bologne, au fond un musée mineur et de création très récente²⁸, est louée pour sa disposition qui parvient à surmonter les défauts d'exposition résultant de son emplacement – typique pour les musées italiens – dans un bâtiment historique :

24 *Ibid.*, p. 150-151.

25 Frédéric Bourgeois De Mercey, *La Toscane et le midi d'Italie. Notes de voyage, études et récits*, Paris, Arthus Bertrand, 1858, vol. I, p. 151-152. Voir Scognamiglio « L'Italia dei Musei... », art. cité, p. 614.

26 Toujours aux Offices, Viardot se plaint de la « foule des médiocrités qui tapissent les murs des longs couloirs » (Viardot, *Les musées d'Italie, op. cit.*, p. 136).

27 *Ibid.*, p. 218 et 223. En 1866, Hippolyte Taine aussi a dû donner voix à cette sorte d'impossibilité de mettre en mots une hyper-excitation du regard qui limite les possibilités et l'efficacité de l'étude mais laisse le plaisir intact. Voir Scognamiglio « L'Italia dei Musei... », art. cité, p. 621.

28 Sur la naissance de la pinacothèque de Bologne, voir Gian Piero Cammarota, *Le origini della Pinacoteca nazionale di Bologna, Una raccolta di fonti. Dalla rifondazione all'autonomia (1815-1905)*, Bologne, Minerva, 2011.

Mais, pour premier mérite, elle est rangée, quoique dans un emplacement peu convenable et des salles irrégulières, avec un ordre et un goût irréprochables²⁹.

Tout à fait opposé est l'effet de labyrinthe attribué au Museo degli Studi de Naples, qui donne lieu à un double registre de considérations : sur le chaos qui y règne et sur le sérieux discutable de ses employés.

Une discussion cruciale traverse les pages des *Musées d'Italie* à propos des attributions, bonnes ou mauvaises, proposées dans les salles. Viardot suit l'idée, répandue en Europe depuis le siècle des Lumières, que l'éthique du musée impose de garantir au public la qualité et l'autographe des œuvres exposées, contrairement à la tradition des galeries privées, qui laissent au spectateur le soin de décider de l'authenticité de ce qu'il voit.

Ainsi, à l'Ambrosiana, un prétendu portrait de Nicolas Poussin peint par Diego Vélasquez devient la preuve d'une grossière erreur d'attribution qui, selon le jugement et le regard désormais institutionnels de l'auteur, peut compromettre la crédibilité de toute la collection présentée³⁰ :

Si l'on connaît peu, en Italie, la manière du peintre espagnol, au moins l'on devrait connaître assez le visage du peintre français qui a passé presque toute sa vie à Rome, pour ne pas commettre une si grossière erreur. On compromet ainsi l'authenticité de tous les tableaux d'une galerie³¹.

Un autre élément d'attention, non seulement critique mais également muséologique, est l'intérêt de Viardot pour les écoles locales et pour l'histoire de la peinture sur un territoire. En alternative au rêve universel qui avait nourri l'expérience française du musée du Louvre, en Italie, chaque ville conservait de préférence « les œuvres des peintres nés ou élevés dans sa région, et qui appartiennent à son école particulière³² ». Ainsi, on pouvait admirer et étudier les œuvres des peintres bolonais à Bologne et du Corrège à Parme, etc.³³. Cette caractéristique « civique et civile » risquait cependant de devenir un défaut, surtout en termes d'information correcte du public, si le musée se bornait à se refermer sur lui-même, comme s'il voulait célébrer une sorte de monopole de la production artistique. Ainsi, à Venise, la critique des collections

²⁹ Viardot, *Les musées d'Italie*, op. cit., p. 101.

³⁰ Voir aussi le jugement sur les différentes attributions du *Philippe IV à cheval*, *ibid.*, p. 139.

³¹ *Ibid.*, p. 78.

³² *Ibid.*, p. 92. À ce sujet, voir Scognamiglio « L'Italia dei Musei... », art. cité, p. 591.

³³ Viardot, *Les musées d'Italie*, op. cit., p. 92.

de l'Accademia est sévère, notamment parce que les autres écoles italiennes et celles « ultramontaines »³⁴ n'y sont pas montrées de manière suffisamment représentative :

On y voit seulement quelques ouvrages isolés donnés par leurs auteurs, ou légués par des amateurs défunts, mais qui ne peuvent représenter ni une école, ni même un maître, et certes, au milieu d'une telle collection, le Vénitien qui n'aurait point quitté sa ville natale serait bien excusable de croire qu'il n'y a d'autres peintures au monde que celle de son pays³⁵.

Selon Viardot, différents outils contribuent à la conception des espaces et à la construction d'une manière spécifique de voir dans un musée. Tout d'abord, un éclairage correct – ainsi l'on critique le musée de Naples car « on pourrait se croire dans les petites salles de la National Gallery de Londres, par un jour de brouillard³⁶ » –, mais aussi la restauration des œuvres. Prenant l'exemple de la *Vénus des Médicis*, qu'il admire à la galerie des Offices, Viardot considère qu'il aurait mieux valu la laisser mutilée, comme cela avait été fait pour la *Vénus de Milo* à Paris, non seulement parce que la restauration induisait souvent une sorte de « gaucherie maniérée » dans la sculpture antique, mais aussi parce qu'elle ne permettait pas « d'abandonner à l'imagination du spectateur le soin de la compléter »³⁷.

Cette relation entre vision et imagination, qui est l'un des ingrédients essentiels de l'atmosphère des musées, peut également être considérée comme l'un des éléments à prendre en compte pour le rapport entre l'aménagement des espaces et la perception du spectateur/lecteur des *Musées d'Italie*.

La question des seuils de vision, ou d'une lecture *in absentia*, semble présenter un intérêt particulier pour détecter une approche muséologique attentive non seulement à l'exhaustivité des collections, mais aussi à ce qui leur manquait ou encore à une dimension sociologique et culturelle de l'expérience du spectateur. Ainsi, des lacunes et des manques sont signalés même dans les collections exposées au musée du Louvre³⁸. Mais Viardot propose des compléments possibles à l'exposition des Offices en donnant place, du moins dans l'imagination, à une sorte de Musée imaginaire à la Malraux *ante litteram* :

34 On appelait « ultramontaines » les écoles de peinture des pays au-delà des Alpes.

35 Viardot, *Les musées d'Italie*, op. cit., p. 343.

36 *Ibid.*, p. 274.

37 *Ibid.*, p. 147.

38 Voir Beaulieu, « Louis-Claude Viardot... », art. cité, p. 249.

On regrette, en parcourant les anciens tableaux de la galerie *degl'Uffizi*, de ne trouver aucun ouvrage de Masaccio (Tommaso di San Giovanni) le plus grand peintre entre Giotto et Raphael, entre le début et la perfection ; aucun ouvrage d'Andrea Verrocchio, le maître de Léonard de Vinci ; aucun enfin de cet Andrea del Castagno, meurtrier infâme...

L'exposition de la *Vanité* de Titien et de la *Fortune* de Guido Reni au musée du Capitole à Rome devient l'occasion de considérations singulières sur la « pruderie muséographique » et sur la présence d'une censure morale face au nu :

On a placé ce dernier tableau, avec une autre figure allégorique non moins célèbre, quoique inférieure de tous points – la *Fortune*, de Guide – dans un de ces cabinets secrets et réservés, qui ne sont, en définitive, ni réservés pour les uns ni secrets pour les autres, et où [*sic*] pénètre aisément tout le monde. Ces cabinets n'ont donc d'autre résultat que de faire naître devant des nudités d'ailleurs fort innocentes, des idées que l'on n'aurait point eues en les rencontrant dans la galerie publique. Le même scrupule puéril a fait mettre à part, au musée de Naples, les *Danaé* de Titien et de Véronèse. Mieux avisés, les Florentins ont placé au beau milieu de la *Tribuna*, la plus visitée des salles de leur galerie, les deux *Vénus* de Titien. Je ne sais pas ce que les mœurs ont pour cela perdu à Florence, ni ce qu'elles ont gagné à Rome et à Naples³⁹.

Il est intéressant de noter, en filigrane, les différentes attentes du public selon l'endroit du musée où une œuvre était exposée – cabinet réservé ou galerie publique, par exemple –, comme si la vision et le jugement sur l'œuvre d'art pouvaient être modifiés et « corrompus » par l'effet de leur disposition et par la « narration » proposée par le musée. Bref, selon Viardot, l'espace d'installation est capable de modifier les codes de lecture appliqués à l'œuvre.

Le texte souligne également l'impossibilité de voir les dessins des Offices à son aise :

Malheureusement des dessins, et en si grand nombre, ne peuvent être étalés, comme des tableaux, sur la muraille ni livrés à toutes les mains, comme les tableaux à tous les yeux⁴⁰.

39 Viardot, *Les musées d'Italie*, op. cit., p. 250.

40 *Ibid.*, p. 139.

Dans la reconnaissance de la spécificité de la technique, réapparaît la différence entre voir et toucher que Maximilien Misson avait indiquée dès la fin du XVII^e siècle dans son « code du bon spectateur » ébauché dans les pages du *Nouveau voyage d'Italie : avec un mémoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le mesme voyage*⁴¹.

L'« effet musée » : partager des émotions et des compétences

Depuis le XVIII^e siècle, la littérature de voyage en Italie et les guides avaient progressivement consolidé des modèles comportementaux et codifié une taxinomie et un lexique dédiés aux sensations et aux émotions que l'on pouvait avoir, et surtout décrire et partager, lors de visites aux collections d'art privées et publiques.

Si le musée devient un lieu d'expériences non seulement culturelles, mais aussi émotionnelles, souvent les réactions du visiteur à l'intérieur des salles semblent suivre des *topoi*, des modèles littéraires répandus dans la culture internationale, au point d'admirer les œuvres « un peu sur la foi d'autrui, par habitude et par imitation⁴² ». Ainsi, à Rome, l'on se sent curieux mais aussi fier⁴³ devant les collections d'hommes illustres que l'on regarde dans une sorte de méditation religieuse⁴⁴. Ou bien l'on est agacé de voir des erreurs évidentes dans la classification entre les écoles⁴⁵.

Habituellement réservé dans l'expression de ses émotions et de ses jugements, Viardot confesse un moment d'émotion incontrôlable devant la *Vierge à la chaise* qui lui révèle la grandeur de Raphaël⁴⁶. L'auteur souligne ici comment l'« effet musée » découle souvent de la possibilité d'une expérience partagée et d'une profonde empathie. La personne avec laquelle on s'émeut devient dans ce cas aussi importante que l'œuvre devant laquelle surgit l'émotion :

41 Maximilien Misson, *Nouveau voyage d'Italie : avec un mémoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le mesme voyage*, La Haye, Henri van Bulderen, 1691.

42 Viardot, *Les musées d'Italie*, op. cit., p. 173.

43 *Ibid.*, p. 184.

44 *Ibid.*, p. 144.

45 Claude Lorrain, placé parmi les peintres flamands aux Offices, suscite les vives protestations de Viardot, *ibid.*, p. 142.

46 *Ibid.*, p. 173.

J'ai visité le Palais Pitti, comme le reste de l'Italie, en compagnie d'une personne dont l'âme est faite pour sentir le beau dans tous les arts et tous les genres. Nous étions depuis longtemps penchés sur cette peinture que nous dévorions du regard ; et quand enfin nous détournâmes la tête pour nous interroger sur nos sensations, nous avons tous deux, sans nous en être seulement doutés, les yeux inondés de larmes⁴⁷.

Toucher l'âme du spectateur devient donc un objectif prioritaire auquel les exigences historicistes de l'époque cèdent le pas :

Pour rendre sur la toile une scène dramatique, avec vérité, avec puissance, pour satisfaire les yeux et toucher l'âme du spectateur, l'exactitude historique, respectable sans doute, et qu'il faut soigneusement ajouter aux autres mérites, n'a cependant pas plus d'importance en peinture que l'exactitude des costumes dans un drame représenté sur le théâtre⁴⁸.

Ce que nous appellerions aujourd'hui une expérience immersive au musée apparaît chez Viardot, avec la visite du palais Pitti où – comme le précise l'auteur – les œuvres sont réparties dans des salles qui font partie de la résidence du grand-duc de Toscane⁴⁹. En effet, la description de la visite aux musées florentins se termine par une description du palais, de ses décorations et de cette atmosphère particulière qui permet à l'auteur de le définir non seulement comme un « palais merveilleux » mais aussi un « palais enchanté »⁵⁰. Cette désignation d'enchantement, presque hors du temps, témoigne aussi de la sorte de fascination – encore très actuelle – que l'on éprouve pour les maisons-musées.

Lorsque le compte rendu de la visite n'est plus seulement une question d'habitude et d'émotion, mais bien de compréhension, il est également fait référence aux différents acteurs présents dans les musées, à leur compétence et leur organisation, ainsi qu'aux premiers systèmes, parfois maladroits, de médiation.

Ainsi, la description de la pinacothèque de Bologne se conclut en remerciant les organisateurs du musée d'avoir indiqué, à la fin de leur catalogue, un grand nombre d'œuvres, y compris des tableaux considérés comme très beaux, sous la définition de « peintures incertaines », sans céder ainsi à la flatterie peu scrupuleuse d'attributions audacieuses à

47 Viardot, *Les musées d'Italie*, op. cit., p. 173-174.

48 *Ibid.*, p. 323.

49 *Ibid.*, p. 160.

50 *Ibid.*, p. 182.

des auteurs ou à des écoles célèbres⁵¹. L'auteur du premier catalogue du musée de 1826, Gaetano Giordani, était probablement à l'origine d'un choix aussi moderne.

Viardot fait l'éloge également de l'historien Marcello Perrino⁵² qui avait tenté de classer les toiles du Museo degli studi de Naples, mais sans arriver à offrir un fil conducteur utile aux visiteurs, car les changements constants dans la disposition des tableaux rendaient inutilisable son guide destiné aux étrangers :

Mais comme le musée est divisé en deux parties à droite et à gauche du grand escalier, divisées elles-mêmes en plusieurs salles et cabinets, comme il subit chaque année un remue-ménage général, il arrive qu'aucun tableau ne se trouve dans la pièce et sous le numéro que lui assigne le livret, et que le visiteur se donne au diable en errant de salle en salle et de muraille en muraille, sans rien découvrir de ce qu'il cherche⁵³.

À Pompéi, Viardot rappelle le travail de l'architecte et archéologue Pietro Bianchi, premier architecte à la cour des Bourbons, qui s'était employé à rendre le site archéologique praticable en voiture⁵⁴ et, surtout, avait fait publier un décret pour que les peintures anciennes découvertes lors des fouilles puissent être conservées sur place⁵⁵. Une intervention particulièrement louable car, selon Viardot, qui suit ici les traces de Scipione Maffei et de Quatremère de Quincy, « le musée de Pompei doit être dans Pompei, ou plutôt doit être Pompei même⁵⁶ ».

Parmi les figurants de la scène muséale italienne, l'on trouve aussi les gardiens et les guides, souvent considérés comme impropres à leur tâche, voire malhonnêtes, non préparés et parfois intrusifs. Un certain mécontentement apparaît à leur égard dans de nombreux textes, à tel point qu'une sorte de note anthropologique à ce sujet est assez fréquente

51 *Ibid.*, p. 114.

52 Marcello Perrino était le rédacteur du *Giornale del Regno*, directeur et administrateur du Real collegio di musica et Regio Revisore, on lui doit le *Dettaglio di quanto è relativo alla città di Napoli dalla sua origine fino al presente*, Naples, Tip. Plautina, 1830. Voir Scognamiglio « L'Italia dei Musei... », art. cité, p. 598, notes 35 et 36.

53 Viardot, *Les musées d'Italie*, *op. cit.*, p. 273.

54 *Ibid.*, p. 253-254. Voir aussi Scognamiglio « L'Italia dei Musei... », art. cité, p. 595, note 24. Pietro Bianchi n'est l'auteur que d'une seule œuvre, la basilique San Francesco di Paola sur la Piazza del Plebiscito à Naples, construite entre 1816 et 1846.

55 Viardot, *Les musées d'Italie*, *op. cit.*, p. 255. Bianchi était le moteur de cette nouvelle archéologie romaine, qui exigeait que les découvertes archéologiques soient respectées en tant que telles et non comme un moyen pour embellir la ville. Voir Pietro di Arnaldo Venditti, *ad vocem, Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 10, 1968 (https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-bianchi_%28Dizionario-Biografico%29/, consulté le 15 mars 2022).

56 Viardot, *Les musées d'Italie*, *op. cit.*, p. 255.

dans les récits des artistes français en Italie au XIX^e siècle, de Louis Du Bois à François Chon⁵⁷. Ainsi Viardot poursuit son récit de la visite du musée de Naples par une note désabusée sur l'inutilité du catalogue vendu par les gardiens :

Ce qui n'empêche pas les gardiens du musée de vendre à tout venant la *Generale guida de' forestieri in Napoli*, sauf à déclarer loyalement, quand le livre est acheté, payé et coupé, qu'il ne peut plus servir à rien⁵⁸.

Parfois, cependant, c'est bien grâce à la faveur d'un gardien, peut-être obtenue simplement en parlant, que le visiteur, en l'occurrence Viardot lui-même, peut accéder à des tableaux comme la *Madone del Granduca* de Raphaël qui, au palais Pitti, n'était mentionnée sur aucune liste et ne se trouvait pas sur le parcours normalement emprunté par le public⁵⁹. Encore une fois l'absence de catalogue est considérée comme l'une des principales lacunes de la galerie, une lacune que la présence de « cartels de salle » ne parvient pas à effacer :

Il est fâcheux seulement qu'aucun catalogue raisonné de cette collection ne se vende, et n'ait même été dressé. Le visiteur doit se contenter forcément de petites pancartes posées sur les tables des salons, où se trouvent, dans un plan figuratif, les noms des maîtres et de leurs œuvres⁶⁰.

En conséquence, la critique d'aménagements chaotiques et désorganisés s'accompagne d'une exigence à l'égard des outils, souvent imprécis, d'une didactique muséale évidemment dépendante d'une histoire de l'art elle-même encore incertaine⁶¹. Par exemple :

En général les Italiens ne connaissent pas l'école espagnole ; sauf une ou deux exceptions, ils n'ont que des échantillons misérables et presque toujours mal étiquetés⁶².

Tout au long de son parcours italien, Viardot accorde une certaine attention aux rapports entre les galeries privées et les musées publics, mais c'est à Rome en particulier que la qualité des galeries des grandes

57 Scognamiglio « L'Italia dei Musei... », art. cité, p. 610, note 70, et p. 628.

58 Viardot, *Les musées d'Italie*, op. cit., p. 273.

59 *Ibid.*, p. 171.

60 *Ibid.*, p. 160.

61 Voir Scognamiglio « L'Italia dei Musei... », art. cité, p. 593.

62 Viardot, *Les musées d'Italie*, op. cit., p. 139.

familles aristocratiques permet des comparaisons avec les musées publics, non seulement du point de vue de la qualité et de la quantité des collections, mais aussi de leur usage – didactique et pédagogique – auprès d'un public résolument hétérogène :

Les descendants de ces familles illustres, ceux du moins qui ont conservé assez de fortune pour soutenir l'éclat de leur nom, se sont fait un honneur de conserver aussi les collections d'art réunies par leurs ancêtres, et chaque jour leurs splendides demeures sont généralement ouvertes aux visiteurs de toutes nations et de tous rangs, qui viennent librement s'y promener, y travailler même, comme dans les musées publics⁶³.

Cependant Viardot est parfaitement conscient de la différence de fonctions et de priorités entre les galeries privées et les musées publics, même s'il reconnaît parfois leur égale qualité. Ainsi, il critique les collections de peinture des musées du Capitole, qu'il ne considère pas supérieures aux galeries privées de Rome, à son avis les plus riches d'Italie⁶⁴.

Mais la « muséalisation du regard », qui se développe avec l'habitude de visiter des galeries publiques et privées, conduit également à un modèle perceptif différent du patrimoine urbain ; non seulement le musée était inséré dans le contexte de la ville et offert au regard avec un effet d'ensemble, mais les églises et les couvents étaient observés avec une sorte d'« œil patrimonial ». Ainsi à Venise :

Ces rues, ces canaux sont comme les galeries du musée d'architecture dont je parlais tout à l'heure, et les façades des palais en sont comme les tableaux, dont le spectateur nonchalamment porté dans sa gondole, parcourt l'une et l'autre file⁶⁵.

De cette façon, non seulement la visite des collections d'art s'inscrit dans le contexte social et culturel des différents territoires, mais le système visuel typique au musée est transposé à une lecture urbaine des monuments.

De nombreuses églises et monastères sont considérés comme des temples de l'art autant que de la religion⁶⁶, et ils sont visités et admirés en tant que tels. En outre, dans certains cas, comme pour la sculpture de

⁶³ *Ibid.*, p. 238.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 247.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 303-304.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 228.

l'écorché connue sous le nom de *San Bartolomé* dans le Duomo de Milan, une comparaison est faite entre leur situation présente et la perception qu'il serait possible d'en avoir dans un musée :

En cet endroit, la lumière lui manque, ou du moins ne suffit pas à l'éclairer comme il faudrait pour faire distinguer les fins détails d'une telle œuvre. Pourquoi n'est-il pas placé dans une de ces petites rotondes du Vatican, éclairées d'en haut, où se font si bien voir l'*Apollon*, le *Laocoon*, les *Lutteurs* et autres chefs-d'œuvre de la statuaire antique⁶⁷?

À Milan, dans un contraste désolant entre le passé et le présent, Viardot mentionne un autre endroit où une « vue muséale » avait été autrefois promue par les institutions. Il rappelle que le vice-roi d'Italie, Eugène de Beauharnais, avait fait construire un échafaudage en bois devant la *Cène* de Léonard de Vinci pour permettre aux spectateurs de voir l'œuvre de près. Désormais, affirme l'auteur, un sort défavorable aura bientôt conduit l'œuvre à une dégradation irréversible⁶⁸.

Le musée – et l'on se souvient ici des idées d'Alexandre Lenoir, le célèbre créateur du musée des Monuments français – est considéré comme un refuge pour les œuvres privées de leur fonction dévotionnelle d'origine et « abandonnées » par le public des fidèles. Ainsi, pour le musée de l'Académie à Venise, Viardot propose :

On n'a qu'à réunir aux tableaux de ce musée, qui occupe un local bien éclairé, assaini par l'air et le soleil, les plus importants de ceux des églises qui périclitent dans l'abandon, dans l'humidité, dans les ténèbres. Ce serait leur rendre avec le jour et la vie, leur vraie destination dans notre époque⁶⁹.

En affirmant que la véritable destination des œuvres d'art est désormais le musée, Viardot se conforme à une conception postrévolutionnaire qui, en Italie, avait déjà trouvé un adepte exceptionnel en Antonio Canova et une application controversée dans la politique culturelle de l'Église après 1815⁷⁰.

*

67 Viardot, *Les musées d'Italie*, op. cit., p. 87.

68 *Ibid.*, p. 89.

69 *Ibid.*, p. 315.

70 Voir Ilaria Sgarozza, « Alle origini della Pinacoteca Vaticana. Il dibattito sulla musealizzazione dei dipinti restituiti allo Stato Pontificio dal Musée Napoléon », *Bollettino dei Musei, monumenti e Gallerie pontificie*, 25, 2006, p. 291-326.

390		TABLE ANALYTIQUE.	
M			
Mas (Nicola).....	382	Mico Spadaro.....	297 et suiv.
Mastegna, 176, 228, 269, 308, 343	379	Michel-Ange, 126, 129 et suiv.,	132, 170, 171, 179, 204, 205
Marata (Carlo).....	307	221, 222 et suiv., 250, 253 et	suiv., 260, 266, 269, 302, 323
Marco de Sienna.....	392	Miera (Fritz).....	383
Marconi (Rocco).....	331	<i>Miracle (le) de saint Marc</i> , 358 et	suiv.
Marsili.....	154	<i>Moïse (le)</i>	253 et suiv.
Martinelli.....	155	Mois (François).....	214
Massico.....	153, 167, 162	Morano (Les Frères).....	344
Massone (Dario).....	328	Murillo.....	318, 344
Mausberg (Jean Gosselin).....	380		
Mercur (le) du Vatican.....	235		
N			
Nicolas de Pise.....	26		
O			
Oragna.....	138	Otali (Fra Cherabino).....	359
Ostade (Adrien).....	383		
P			
Padorano, 331, 334, 335, 344	364.	Pérogina (le) 169 et suiv., 178	272, 273, 305, 320.
Palma (Jacopo), 196, 331, 333	334, 335, 336, 363.	Peruzzi.....	202
Palma (de jeune).....	341, 363	Pesaresse (II).....	127
Palms Bordonie, 195, 343, 361 et	suiv.	Pinturicchio (II).....	205, 366
Peruginiano (II), 112, 199, 203		Pollaiuolo.....	141, 178
Pasigiano.....	154	Polydore de Caravage, 221, 307	376.
Paul Brill.....	315	Pompeii.....	273 et suiv.
Paul Potter.....	249, 389	Pordenone (II).....	335, 354
Pellegrino Tibaldi.....	209	Poussin (Nicolas), 160 et suiv.,	247, 271, 366, 380.
Perin del Vaga.....	305	Procaccini (César).....	378
R			
Raphaël, 89, 93, 128, et suiv.,	171 et suiv., 187 et suiv., 207	Rembrandt, 198, 314, 323, 344	382.
et suiv., 210 et suiv., 239 et	suiv., 248, 250, 256, 260, 265	Ribera, 198, 315, et suiv., 319	320 et suiv., 379.
302, 306 et suiv., 322, 378.		Riccio (André).....	347

TABLE DES MATIÈRES	
CONTENUES DANS CE VOLUME.	
PRODUCTION.....	1
Des origines traditionnelles de la peinture moderne en	1b.
Italie.....	8
VIÈME PARTIE.....	13
Bas-Empire.....	18
Italie.....	33
VIIÈME PARTIE.....	1b.
Mosaïque.....	42
Peinture en miniature sur manuscrit.....	47
Peinture à fresque, en détrempe et à l'huile.....	74
<i>Opus picturae musicae</i>	
MUSÉES D'ITALIE.	
ALAN.....	85
Musée de la Bibliothèque Ambrosienne.....	87
Musée Brera.....	91
Cathédrale de Milan.....	98
Convent de Santa-Maria delle Grazie.....	101
Convent de Santa-Maria delle Grazie.....	106
ABBE.....	109
Musée.....	115
ALGONE.....	116
Pinacothèque.....	131
LABRESC.....	1b.
Musée degli Uffizi.....	163
La Tribuna.....	170
Palais Pitti.....	201
LORE.....	

FIG. 4 Louis Viardot, *Les musées d'Italie, guide et memento du voyageur, troisième édition revue et très augmentée*, Paris, Hachette, 1859, pages des tables analytique et des matières.

En France, *Les musées d'Italie* ont connu un tel succès d'édition que l'auteur et l'éditeur ont poursuivi avec la série de volumes consacrée aux *Musées d'Europe*. Ainsi, l'œuvre de Viardot, malgré tous ses oublis, ses défauts d'attribution et parfois une incompréhension de la muséographie⁷¹, conserve une importance certaine pour avoir comblé, à l'époque, un vide éditorial entre des « genres littéraires » différents : celui des guides de voyage, souvent plus génériques, et celui des mémoires, plus subjectifs [FIG. 4].

Mais ce texte peut aussi être considéré comme un *fil rouge* pour analyser le déplacement de l'attention historiographique vers le musée

71 Voir Beaulieu, « Louis-Claude Viardot, ... », art. cité, p. 249; Pomian, *Le Musée...*, op. cit., p. 178.

considéré en tant que « sujet culturel », récent et déjà indispensable, composante fondamentale d'une nouvelle géographie documentaire de l'art et capable d'articuler une dimension institutionnelle, nationale et identitaire, avec l'horizon d'attente personnel de ses visiteurs. Dans ces pages, les musées d'Italie renvoient à des contextes et à des territoires spécifiques et leurs spectateurs se montrent sensibles à l'esprit des lieux, développant des modèles d'interprétation de l'art qui ne reposent plus uniquement sur des comparaisons formelles et savantes, mais aussi sur les émotions imprévues que les espaces ou le *display* des salles avaient pu susciter. L'« effet musée » paraît souvent naître d'une « dissonance » entre des horizons d'attente souvent stéréotypés et l'expérience réelle des œuvres, des lieux, des contextes.

Sandra Costa