

### III. Le Louvre, Napoléon, la saisie, l'esclave

*Après Napoléon, les musées sont devenus  
un attrait irrésistible pour les nations  
européennes qui percevaient le pouvoir politique  
qu'ils pouvaient générer en tant que symbole  
d'une gouvernance éclairée et moteur  
d'une production artistique supérieure.*

Andrew McClellan<sup>229</sup>

*Que Paris soit donc la capitale des arts [...],  
l'asile de toutes les connaissances humaines et  
le dépôt de tous les trésors de l'esprit [...], l'école  
de l'univers, la métropole de la science humaine  
et exercer sur le reste du monde cet empire  
irrésistible de l'instruction et du savoir.*

Boissy d'Anglas<sup>230</sup>

Si je choisis de me focaliser sur le musée du Louvre, alors que le British Museum, le Humboldt Forum ou le Met offrent eux aussi de bons terrains d'analyse du musée universel, c'est que son prestige rayonne de manière inégalée, qu'il reste le musée le plus visité au monde, un musée de référence abritant des chefs-d'œuvre – dont évidemment *La Joconde* – et qu'il n'est pas spontanément associé, comme le musée du quai Branly-Jacques Chirac, au vol et au pillage. Ses origines sont impeccables, il est l'enfant de la Révolution française et des Lumières. Une partie de sa collection provient pourtant de vastes saisies et de vols mais ces derniers ont été accomplis au nom de principes révolutionnaires, ce qui le distingue des autres musées universels. C'est cet aspect que j'explore dans ce chapitre : la justification de la saisie au nom de la liberté et le fait que la France veuille incarner cette liberté pour toute l'humanité.

## **Programme de désordre absolu**

C'est ce paradoxe entre la liberté comme fin de la tyrannie, d'une part, d'autre part la saisie et le vol accomplis au nom de cette même liberté qui m'intéresse. Je vois dans cette contradiction l'impasse où se débat l'universalisme français abstrait, laquelle ne pourra être résolue que dans le dépassement de cette croyance.

### *« Le plus grand musée de l'univers »*

En 1682, les bâtiments du Louvre n'étant plus résidence royale, le roi y fait installer des institutions comme l'Imprimerie royale (en 1640) puis l'Académie française, l'Académie de peinture et de sculpture et l'Académie d'architecture (en 1672). À partir de 1774, le surintendant des Bâtiments du roi, le comte d'Angiviller, est chargé par Louis XVI de créer dans la Grande Galerie du Louvre un musée qui rassemble les œuvres acquises par les souverains. À la Révolution, les révolutionnaires héritent de cette collection et décident, par le décret de 1791, de créer dans les bâtiments du Louvre la «réunion de tous les monuments des sciences et des arts» en y ajoutant les biens saisis au clergé, à la couronne et à l'ordre de Malte par les décrets du 2 novembre 1789. En septembre 1792, les biens des émigrés, eux aussi saisis, les rejoignent. Le 10 août 1793, la Convention décide la création d'un «Muséum central des arts» où seront mises à disposition du peuple les collections royales, enrichies des biens nationalisés du clergé et des nobles émigrés<sup>231</sup>. Le musée est ouvert au public le 18 novembre 1793. La restitution au peuple français des œuvres qui lui avaient été en quelque sorte confisquées sans compensation, puisque leur acquisition avait été rendue possible grâce à la richesse accumulée sur son exploitation, est un geste révolutionnaire. Les œuvres d'art sont un bien commun, elles appartiennent à tous :

c'est le principe du contrat social, un des éléments fondateurs de la Révolution et de la modernité. Dans son ouvrage *Du contrat social* (1760) qui marque durablement la philosophie politique, Jean-Jacques Rousseau avait établi le principe de la souveraineté inaliénable du peuple, qui s'appuie sur les principes de liberté, d'égalité et de volonté générale<sup>232</sup>. Toute société qui rompt le contrat social n'est plus une société, mais une organisation soumise à la tyrannie. Cet idéal représente un tournant historique dans une Europe où règne l'arbitraire des monarchies de droit divin. Il est, littéralement, révolutionnaire. Mais ce contrat social dissimule d'autres contrats, notamment celui que la féministe Carole Pateman nomme *Le Contrat sexuel*<sup>233</sup>. Pateman montre que le contrat social s'est historiquement accompagné d'une exclusion des femmes de la société civile, et que ce contrat sexuel, pacte signé entre les hommes, a fondé le droit de ces derniers, en tant qu'ils sont des hommes, de disposer librement du corps des femmes. Il a légalement et théoriquement érigé le patriarcat, donc la subordination juridique et sociale des femmes. Mais Pateman néglige ce que la Révolution haïtienne avait mis en lumière : le fait que contrat social et sexuel, et intérêt général étaient racialisés. Le philosophe africain-américain Charles Mills en fera la démonstration dans son ouvrage *The Racial Contract*, paru en 1997. Il y souligne l'insuffisance de l'argument de Pateman et fait apparaître le caractère racial de ce contrat social/sexuel. Je le cite longuement : « L'âge d'or de la théorie du contrat se superposa à la croissance d'un capitalisme européen dont le développement était stimulé par les voyages d'exploration qui donnaient de plus en plus au contrat un sous-texte racial. La version moderne du contrat caractérisée par un libéralisme d'inspiration anti-patriarcale avec sa proclamation de l'égalité des droits, de l'autonomie et de la liberté pour

## Programme de désordre absolu

tous les hommes [*sic*] a donc eu lieu simultanément avec le massacre, l'expropriation et l'organisation de l'esclavage héréditaire d'hommes [*sic*] humains du moins en apparence. Il fallait réconcilier cette contradiction : elle le fut par le Contrat racial qui leur niait leur statut de personne et restreignit les termes du contrat social aux Blancs... Le Contrat racial est donc la vérité du contrat social<sup>234</sup>. » Il n'y a donc pas d'un côté un contrat social/sexuel et de l'autre un contrat racial. Ce dernier «écrit» les deux autres, il en est l'encre. Pour Mills, on ne peut séparer la diffusion de cette théorie du capitalisme naissant.

Les termes du contrat racial ne se réduisent pas au champ des droits civiques et à l'accès à la citoyenneté, ils imprègnent aussi les représentations et seront présents dans la conception du musée universel. Car le musée n'est pas étranger aux «configurations mêmes du pouvoir étatique raciste et patriarcal<sup>235</sup>»; il baigne dans une culture visuelle qui «n'a pas simplement représenté, ou mis en miroir, des opérations économiques, ou n'aurait été qu'un simple produit de ces opérations, mais est partie prenante de structures économiques qui ont fait, et continuent de faire, des vies noires, des marchandises<sup>236</sup>». Certes, le contrat racial ne se diffusa pas de manière uniforme et le monde colonisateur ne fut pas lui non plus uniforme; mais les cultures impérialistes, notamment à travers les arts et la science, pénètrent les imaginaires et les mentalités. Si la création du musée universel se voulait un progrès en redonnant au peuple ce que les puissants s'étaient approprié, sa collection repose rapidement sur une politique de saisie, de pillages et d'abus qui ne fait que s'accroître avec la colonisation. Au cours de son histoire, le musée universel révélera sa complicité avec le contrat racial.

*L'acquisition par le vol et l'amende*

Le prestige inégalé qu'acquiert le Louvre à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup> est le fruit de pillages commis par les armées révolutionnaires puis impériales, menées essentiellement par Napoléon Bonaparte. Les vols et saisies qu'elles opèrent en Belgique, aux Pays-Bas, en Prusse, en Autriche, en Allemagne, en Italie, en Égypte et en Espagne vont donner au musée qui portera un temps son nom (musée Napoléon) une place sans pareille en Europe. Napoléon fut, en quelque sorte, le vrai créateur du Louvre. La politique d'acquisition napoléonienne par l'amende, le vol et la saisie n'est pas anecdotique. Certes, des collections privées de rois, d'empereurs ou de richissimes aristocrates furent constituées sur le rapport de force, le butin de guerre, le pillage – mais aucune ne prétendait être faite au nom d'une république dont la devise était « Liberté, Égalité, Fraternité ». Cette république vota des lois afin qu'aucune des œuvres volées, malhonnêtement acquises ou pillées ne puisse être rendue, puisqu'elle en déclare l'inaliénabilité *au nom du peuple*. En faisant d'œuvres artistiques un butin de guerre au nom de principes révolutionnaires et républicains, la France révolutionnaire et napoléonienne ouvrit la voie au musée universel, national et moderne.

La chute de l'empire n'y changera pas grand-chose : « Le musée Napoléon [...] était devenu le plus grand musée de l'univers, que jamais aucun musée ne pourra égaler dans l'histoire humaine, pas même le Louvre d'aujourd'hui. Cette impression spectaculaire d'universalisme qui fut l'âge d'or du Louvre marqua tant les esprits qu'elle inaugura une nouvelle manière de conserver, d'exposer et d'admirer les arts dans les différents pays européens. Peu à peu, l'idée de grands musées à l'idéal universaliste grandit et

## Programme de désordre absolu

ouvre la voie à la création de ceux que nous connaissons aujourd'hui<sup>237</sup>. » Non seulement le retour des œuvres d'art, qui fut imposé par les États européens à la France à la défaite de Napoléon, n'entacha pas sa réputation, mais ces retours n'entamèrent pas radicalement l'ensemble de la collection. La France réussit à convaincre les États européens de la valeur universelle du Louvre, et « en 1814, la majorité des pays vainqueurs » ne souhaita pas « qu'on démantelât le musée du Louvre, dans la mesure où l'on estimait que malgré les pillages incontestables, le résultat constituait un progrès auquel on ne devait pas toucher<sup>238</sup> ». L'argument de l'universel se doubla de celui du coût qu'aurait exigé le retour des œuvres : « Si le Louvre possède aujourd'hui une collection magnifique dans ce domaine, c'est qu'au moment des restitutions de 1815, le coût du transport pour renvoyer ces œuvres dans leurs lieux d'origine avait été estimé trop élevé au regard de leur valeur artistique<sup>239</sup> », rappelle Pierre Rosenberg, ancien président-directeur du Louvre.

Le Louvre offrait un panorama sans pareil au visiteur du XIX<sup>e</sup> siècle qui, en une journée, pouvait contempler les plus admirés des peintres européens aussi bien que des objets venus d'Égypte et d'ailleurs. Cette visite confirmait le sentiment d'appartenir à une civilisation supérieure, riche et éclairante. Le modèle avait sa force, et les États européens s'empressèrent de l'imiter et de montrer à leur tour des collections nationales qui reflétaient la grandeur de leur nation. « Après Napoléon, les musées sont devenus un attrait irrésistible pour les nations européennes qui percevaient le pouvoir politique qu'ils pouvaient générer en tant que symbole d'une gouvernance éclairée et moteur d'une production artistique supérieure<sup>240</sup> », écrit Andrew McClellan. « Cette idée s'est propagée à travers le monde. Aucun pays ne peut se permettre

### **Le Louvre, Napoléon, la saisie, l'esclave**

de ne pas en avoir un [musée]<sup>241</sup>. » Le Louvre devint le modèle du « musée universel » et, dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le dépositaire pour l'humanité tout entière d'une collection dont la gloire se reflétait sur la nation. Seul un grand pays, une grande nation, un grand État pouvait posséder un tel musée. Le génie français se confondait avec le génie universel. Le British Museum, qui avait ouvert quelques années auparavant, n'acquit pas le même rayonnement car le Louvre bénéficia de l'éclat de l'empire napoléonien que même des Anglais, ennemis de Napoléon, reconnurent. « L'extraordinaire aventure du Musée Napoléon est un épisode quasi mythique de l'histoire des musées en Europe. Vivant Denon, nommé en 1802 directeur du Louvre qu'il rebaptise Musée Napoléon, souhaitait en faire "le plus bel établissement de l'univers". C'est lui qui lui donne sa forme moderne, veillant à la présentation des collections, faisant venir des villes conquises les chefs-d'œuvre de leurs collections. Bien que le traité de Vienne de 1815 ait affecté la collection du musée (des œuvres furent rendues), le musée disparu devint "un colosse encore plus gigantesque dans l'imagination"<sup>242</sup>. »

Non tutti i francesi sono ladri, ma Buonaparte sì<sup>243</sup>

L'Assemblée nationale a brisé « les chaînes qui les [les arts] tenaient captifs et référés<sup>244</sup> », écrit l'auteur d'un des premiers catalogues de la collection du Louvre. Cet argument est fondamental pour la suite : la France, terre de liberté dans un monde soumis à la tyrannie, a le devoir de briser les chaînes qui retiennent captives les œuvres d'art. Saisir, c'est libérer. La métaphore de l'esclavage va être largement utilisée pour justifier l'expropriation des savoirs et des objets. La France doit les protéger des mains avides et égoïstes des tyrans et d'esclavagistes qui jouissent

## Programme de désordre absolu

illégalement de leur beauté. Les saisies des armées révolutionnaires puis celles, massives, ordonnées par Napoléon se feront au nom du *peuple* français. Précédant le vol d'objets d'art au nom de la mission civilisatrice dans les colonies européennes, elles inaugurent des collections nationales différentes de celles amassées précédemment par les rois, les empereurs, les hommes d'Église et les aristocrates. Lors des premières colonisations, le vol avait été légitimé par le droit du monarque de s'approprier les richesses. Avec la Révolution française, le vol est justifié par un dogme révolutionnaire, la lutte contre la tyrannie et pour la liberté. En saisissant des objets d'art, les armées françaises révolutionnaires les libèrent d'un joug tyrannique. La «légitimité des annexions relève d'un principe politique, savant et esthétique à valeur universelle, tandis que les réactions des pays d'origine ressortissent à autant d'intérêts particuliers<sup>245</sup>». L'universel français légitime les saisies.

En déclarant devant l'Assemblée législative que le Muséum, «en détruisant l'idée de la royauté, conservera les chefs-d'œuvre dans les détestables palais de vos ci-devant rois<sup>246</sup>», le député Pierre Cambon suggère que la conservation par la France des objets d'art contribue à la destruction de la royauté. Le symbole est fort, et la conviction profonde. Le but des révolutionnaires est de «façonner la nouvelle société de citoyens, au premier rang desquels figure "l'artiste-citoyen" conçu comme le "prototype de l'homme libre<sup>247</sup>" ». En mars 1794, dans l'*Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver*, Félix Vicq d'Azyr écrit que désormais «tous les objets qu'on tenait loin du peuple, ou qu'on ne lui montrait que pour le frapper d'étonnement et de respect, [...] lui appartiennent<sup>248</sup>».

Les esclaves et esclavagisé·es ne sont pas compté·es parmi les récipiendaires de ces trésors. En 1794,