

Predella journal of visual arts, n°59, 2026 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Livia Fasolo, Elena Pontelli, Sara Tonni

Assistenti alla Redazione / *Assistants to the Editorial Board:* Diletta Ceccarelli, Giovanni Pietro Podestà

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Matilde Medri, Elisabetta Tranzillo

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655



Finanziato dall'Unione europea - Next Generation EU, Missione 4 Componente 1, CUP D43C24000580001

Progetto PNRR: Iartnet - An International Platform for Artistic Practice/Research and Cultural Heritage at Italian Higher Arts Education Institutions

Codice Identificativo INTAFAM_00066



Storia dell'arte e Accademie di Belle Arti Origini, sviluppi, prospettive

Atti del convegno internazionale di studi
(Firenze, Accademia di Belle Arti, 12-13 novembre 2025)

a cura di
Gerardo de Simone, Cristina Frulli



ACCADEMIA
DI BELLE ARTI
DI FIRENZE



ASSOCIAZIONE ITALIANA
DI STORIA
DELLA CRITICA
D'ARTE ETS
CONFERITA UNIVERSITARIA

Indice

Massimiliano Rossi

Introduzione

9

Giovanna Cassese

*La Storia dell'arte quale disciplina identitaria della cultura in Italia
e nell'ambito degli studi nel settore dell'alta formazione artistica:
la sua ridefinizione nei nuovi SAD del comparto AFAM*

23

Gerardo de Simone

*La Storia dell'arte come disciplina accademica.
Ragioni e propositi di un convegno*

45

Enrico Sartoni

*Le origini della didattica teorica della Storia dell'arte tra Giorgio Vasari
e Vincenzo Borghini nell'Accademia del Disegno*

61

Alexander Auf der Heyde

*«Die beste Theorie der Kunst ist ihre Geschichte»:
origini e sviluppi di una disciplina che disciplina*

69

François-René Martin

*La résistible naissance des enseignements théoriques et de l'Histoire
de l'art à l'École des Beaux-Arts de Paris (1791-1864)*

79

Rosa María Recio

*The Royal Academy of Fine Arts of San Fernando. Sources and documents
of a pedagogical referent (1752-1967)*

91

Eduardo De Maio

*L'arte italiana fra promozione e conservatorismo nelle aule e nelle sale
della Royal Academy di Londra*

105

Marco Ciampolini

*Gli insegnamenti teorici all'Accademia di Belle Arti di Carrara dall'origine
alla Restaurazione: docenti e materiale didattico*

125

Paolo Pastres

*Gli elogi annuali all'Accademia di Venezia dal 1808 al 1866:
una forma di Storia dell'arte, tra erudizione e celebrazione*

141

Cristina Frulli

*La Storia dell'arte all'Accademia di Firenze come storia educativa e civile:
una traccia negli anni postunitari e in Camillo Jacopo Cavallucci*

157

Francesca Lui

*«A lume aperto». Estetica, Storia dell'arte e prassi artistica a Bologna
tra due secoli. La figura del Segretario dall'Accademia Clementina
all'Accademia di Belle Arti*

171

Alberto Giorgio Cassani

*Dal Bello ideale al Vero (ideale?). La difficile conquista della Storia
nei "Discorsi parenetici" dell'Accademia Provinciale di Belle Arti di Ravenna*

185

Federica De Rosa

*L'insegnamento storico-artistico nell'Accademia di Napoli.
Origini, pratiche e tracce materiali nella prima metà dell'Ottocento*

199

Roberto Sani

*L'insegnamento della Storia dell'arte nelle Accademie e Istituti
di Belle Arti dall'Unità alla riforma Gentile del 1923*

219

Susanne Adina Meyer

*L'insegnamento della Storia dell'arte nelle Accademie e Istituti
di Belle Arti (1923-1943)*

231

Nicoletta Leonardi

*Fotografia e Storia dell'arte all'Accademia di Belle Arti di Brera
nell'Ottocento: il caso di Giuseppe Mongeri*

243

Greta Plaitano

*Tracce per una storia della fotografia proiettata. Le diapositive
per la Storia dell'arte dell'Accademia di Belle Arti di Brera*

263

Edoardo Sala

«Parlare ad essi con linguaggio appropriato a pittori, a scultori, a decoratori». L'insegnamento della Storia dell'arte all'Accademia di Brera: la docenza di Giulio Carotti (1902-1922)

275

Alessandro Botta

«Il professore [...] non deve essere il critico ma bensì lo storico dell'arte». Storia dell'arte all'Accademia Albertina, 1885-1900

291

Pietro Roccasacca

Notizie dei Professori di Storia dell'arte alle Belle arti di Roma reperibili nell'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Roma

309

Susanna Ragionieri

La costruzione della Storia dell'arte contemporanea italiana e le difficoltà dell'Accademia nelle Biennali del 1948 e 1950: il caso fiorentino

321

Francesco De Carolis

La Storia dell'arte e i corsi speciali istituiti tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento all'Accademia di Belle Arti di Firenze

333

W. J. T. Mitchell

The Academy in a State of Siege: Pictures of an Institution

343

La résistible naissance des enseignements théoriques et de l'Histoire de l'art à l'École des Beaux-Arts de Paris (1791-1864)

À qui l'histoire de l'art appartient-elle ? Aux artistes ou bien aux savants, archéologues ou historiens de l'art ? Dans l'histoire de l'école des Beaux-Arts de Paris, la réforme de 1863 constitue une date clé : le moment où des savants-fonctionnaires auraient tenté de faire tomber le vieux système d'une caste d'artistes qui cherchaient à perpétuer un monde révolu, l'apprentissage selon les modèles hérités de David, de Gros, d'Ingres, soit le monde des professeurs qui se cooptaient rue Bonaparte et à l'Académie des Beaux-Arts. Il n'est guère possible de comprendre les différentes positions quant à la réforme des enseignements aux Beaux-Arts si on ne la rapporte pas à une question plus générale : les querelles de compétences, au XIX^e siècle, entre les artistes et les historiens de l'art dans le domaine des discours sur l'art. L'apprentissage artistique et les rôles que peuvent y jouer les uns et les autres en dérivent. La naissance des enseignements théoriques en dépend également.

La réforme de 1863 fut un moment où la question de la connaissance de l'histoire de l'art du passé fut fondamentale, Ingres étant venu s'opposer aux partisans de la réforme qui étaient pour nombre d'entre eux des savants et non des artistes. Cette crise fut révélatrice d'une opposition extraordinairement forte entre les artistes qui voulaient conserver leur souveraineté et les savants, historiens ou architectes, qui entendaient modifier le système des concours, remettre en cause la pédagogie fondée sur des pratiques héritées, au profit de l'originalité, mais aussi élargir l'apprentissage à des savoirs rigoureux, positivistes, libérés de la gangue doctrinale des chefs d'ateliers. D'une certaine manière, cette affaire permet de penser quelques problèmes qui touchent à l'histoire des grandes écoles d'art européennes et de la place de l'histoire de l'art comme discipline. Son déroulement, les profils des acteurs de ce drame, en bref l'histoire de la réforme est assez bien connue, grâce aux travaux fondamentaux d'Albert Boime, Pierre Vaisse ou Alain Bonnet¹. Mais l'on peut davantage dire d'une part sur la genèse de cette réforme, dans la longue durée c'est-à-dire depuis la Révolution, et sur les questions de souveraineté, de légitimité, de domaines de compétences, des artistes et des historiens de l'art dans cette crise exemplaire, dans laquelle n'opère pas simplement un partage entre les anciens et les modernes, les partisans de la tradition et les tenants d'une modernité qui prônerait la recherche de l'originalité, mais bien encore une fois les capacités différenciées des artistes et des savants à statuer et discourir sur le passé². Deux histoires de l'art bien distinctes, appelées à cohabiter au sein d'une même institution.

Le substrat révolutionnaire. Le musée des monuments français et les plans de Quatremère de Quincy

L'École des Beaux-Arts s'est installée sur son site actuel, à la chute de l'Empire, suite à une ordonnance du 21 mars 1816, qui découlait de la création de l'Académie des Beaux-Arts, logée au sein de l'Institut. Les deux institutions sont à la fois indissolublement liées, au commencement, la seconde assurant la tutelle sur la première, et distinctes pour les lieux. L'École reprit le site du Musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir, un extraordinaire musée qui recueillait les débris de la monarchie et concevait leur présentation, dans le cloître de l'ancien couvent des Petits-Augustins et dans le jardin qui l'environnait, appelé Élysée, comme un « musée sentimental »³. Chateaubriand et Michelet vont être frappés par la force évocatrice de ce musée nostalgique. Aujourd'hui, quelques vestiges subsistent comme la façade de la Chapelle d'Anet qui en est le plus spectaculaire (fig. 1). Pendant des années, l'école va être un vaste chantier, entre 1817 et les années 1850, où deux architectes, François Debret puis Félix Duban, vont se succéder dans l'édification de nouveaux bâtiments, des Loges pour les concours, un Palais des études, un Palais des Beaux-Arts, la rénovation du cloître attenant à la chapelle des Petits-Augustins et enfin l'unification de l'ensemble avec la construction d'une grande cour d'honneur.

Du point de vue de l'enseignement, l'École perpétuait le vieux système de l'Académie, interrompu par David sous la Révolution, et restauré sans véritable changement. L'Académie gérait l'organisation d'un apprentissage élémentaire, fondé pour l'essentiel sur le dessin, accompagné de trois matières obligatoires, ce que l'on appelait les « cours spéciaux », l'anatomie, la perspective et l'histoire – c'est-à-dire essentiellement le costume, les mœurs antiques ou encore l'histoire religieuse. En effet, le règlement constitutif de l'école de 1819 prévoyait l'établissement d'un cours consacré à l'Histoire, comprise comme l'histoire religieuse déclinée dans la Bible ou encore l'histoire de l'Antiquité gréco-romaine. Mais là où l'anatomie et la perspective bénéficiaient de deux séances hebdomadaires, l'Histoire n'était dotée que d'une seule leçon par semaine.

Pour autant, une base doctrinale existait, livrée par Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy en 1791, lequel enjoignait le pouvoir à intervenir dans l'enseignement du dessin, la France ne bénéficiant pas d'un climat qui permettrait aux arts de prospérer naturellement comme dans d'autres nations, à l'instar de l'Italie :

« Sans doute si ces fruits peuvent croître en pleine terre, je ne veux aucune de ces précautions qui en abatardiroient le germe ; je les livre aux mains de la nature. Mais lorsqu'en certains pays on veut avoir des oranges, il faut avoir des orangeries »⁴.

Trop faible était le tissu des « écoles partielles » pour parvenir à offrir un enseignement public gratuit de qualité et plus encore « l'enseignement par théorie »⁵. Aussi Quatremère recommandait de réformer l'Académie pour la détourner de sa fonction honorifique, au profit de sa mission d'enseignement du dessin. L'école qu'il imaginait aurait divisé ses enseignements en cinq « classes pratiques » (la nature ou le modèle ; l'antique ; l'ornement ; l'architecture ; la construction) où l'on exerce son talent par le secours de la main et cinq « cours d'études ou classes de simple théorie » correspondant à des chaires spécialisées (en premier lieu l'histoire qui en est à l'évidence le socle ; le costume et l'antiquité ; l'optique et la perspective ; l'anatomie ; la géométrie et les mathématiques)⁶.

Résistances à la théorie et surtout à l'histoire (1819-1863)

Dans ces « classes de simple théorie » se trouve évidemment la souche des enseignements « théoriques » qui seront plus tard mis en place. Jusqu'à la réforme de 1863, ces derniers vont rencontrer toutes sortes de résistances dans leur installation. En 1828, le vicomte Joseph-Baltazard Siméon, directeur des Sciences, Belles-lettres et Beaux-Arts communique à l'Assemblée des professeurs une note sur l'utilité d'une chaire d'histoire dans les sections de peinture et de sculpture, conformément à l'ordonnance de 1819 instituant l'école royale. Un tel enseignement avait été mis en place dans la section d'architecture. Les professeurs répondront au représentant de l'État, qui proposait d'offrir à l'école une chaire d'Antiquités par un argument étrange, dans une phrase qui est plus intéressante au fond qu'elle n'y paraît à la première lecture :

« la nomination à cette chaire [a] été ajournée dans l'origine par la difficulté à trouver un professeur qui connût assés [sic] ce qu'il convient d'enseigner à de jeunes élèves pour ne leur présenter que l'instruction nécessaire [...] »⁷.

Être savant, reconnu, ne suffisait pas. L'aptitude à venir enseigner l'histoire dans cette école refondée supposait une compétence complexe : en savoir suffisamment, mais pour ce qui mérite d'être retenu et divulgué à d'apprentis artistes. Savoir beaucoup pour ne dire que peu, ce qui revient à laisser aux artistes une priorité, sinon une souveraineté maintenue. Alain Bonnet croit voir dans la position des professeurs le souci, depuis l'Académie, de Quatremère de Quincy de faire barrage à son grand concurrent Toussaint-Bernard Émeric-David, qui s'était porté candidat à cette chaire libre et virtuelle. Il n'en reste pas moins que cette formule qui exprimait un refus très conjoncturel donne une définition toujours parlante aujourd'hui, par la négative, de ce que doivent

être et ne peuvent être les enseignements « théoriques » pour parler comme Quatremère, aux Beaux-Arts.

Dès les années 1830, des projets de réforme de l'enseignement vont commencer à éclore, suscitant systématiquement l'opposition des professeurs. En 1831, le comte de Montalivet, ministre de l'Intérieur, avait formé une commission chargée de réformer l'École royale des Beaux-Arts et l'Académie de France à Rome, composée pour l'essentiel de professeurs de la même école ou d'académiciens. Ces derniers n'en avaient pas moins proposé de séparer strictement la formation des architectes, peintres et sculpteurs⁸. Mais l'Académie et l'école rejetèrent ces préconisations. En 1848, Charles Blanc, alors chef de la division des Beaux-arts au ministère de l'Intérieur, fit la synthèse des travaux d'une nouvelle commission, sans vouloir remettre en cause la vocation de l'école à promouvoir dans la nation un art monumental. Quant au projet de réforme en 1855, préparé par le ministre de l'Intérieur de Napoléon III, Hyppolite Fortoul, qui visait à mettre fin à l'indépendance des académies, largement hostiles au pouvoir, il fit long feu.

Pendant cette période, la question de l'introduction de cours théoriques ne fut jamais première, mais même marginale elle continua à sourdre. Un homme occupa la chaire d'histoire de 1828 jusqu'à sa mort, en 1862, sans que l'on ne sache trop quel type d'enseignement il dispensa : Adrien Jarry de Mancy, historien polygraphe, auteur d'une *Iconographie instructive, ou collection de portraits des personnages les plus illustres de l'histoire moderne* (1827), d'un *Dictionnaire historique à la Franklin, ou biographie universelle et choisie des vivants et des morts* (1830), éditeur enfin des *Portraits et histoire des hommes utiles* (1836). Il l'avait emporté, à ce que l'on peut savoir, devant deux figures bien plus impressionnantes : Émeric-David, donc, mais aussi Alexandre Lenoir⁹. Que l'on puisse difficilement trouver des traces de l'enseignement de Jarry de Mancy dit sans doute quelque chose sur la volonté claire des artistes de ne pas faire entrer dans l'école une personnalité qui viendrait imposer un discours concurrent du leur, allant au-delà de « l'instruction nécessaire ».

La réforme de 1863. Savants, bureaucrates contre artistes et académiciens

En 1863, quelques esprits qui étaient en charge de l'administration des Beaux-Arts parvinrent à convaincre l'Empereur Napoléon III d'opérer une réforme profonde, que l'on peut résumer en deux points : retirer au conseil des professeurs la direction de l'école au profit d'un directeur nommé par l'administration et donner à ce dernier le pouvoir de nomination des professeurs ; enlever à l'Académie la tutelle sur les prix de Rome et la direction de l'Académie de France à Rome. Avec la réforme administrative allait une nouvelle doctrine de

la pédagogie. Nombreuses nous l'avons vu avaient été les occasions politiques de réformer l'école, en 1848 et en 1855. Deux pouvoirs s'affrontaient : celui, légitime mais fragile de l'Académie, et celui de l'État, fort de sa croissance, apte à cesser de gérer ou contrôler pour définir une politique très interventionniste. Il importe de comprendre qu'avant cela deux des acteurs éminents de la réforme de 1863 avaient mis en place, pour la France, la politique de sauvegarde des monuments historiques en même temps que la doctrine de la restauration des mêmes monuments. Comme si la connaissance intime, concrète du passé qui était la leur, imposant des actes d'interprétation, de recreation, avait préparé leur volonté de refondation de la formation des artistes, les architectes en premier lieu, mais avec eux les peintres et les sculpteurs. Voir, dans le cas de Mérimée et Viollet-le-Duc, des savants qui n'auraient rien fait d'autre que s'opposer à des artistes manque à bien comprendre combien le regard porté sur le passé était perpétuellement ouvert à des recreations qui n'étaient pas fermées au présent mais l'intégraient au contraire dans un continuum.

Car c'est précisément une doctrine de l'originalité qui guida la réforme, préparée par Prosper Mérimée, l'écrivain et inspecteur des monuments historiques et l'ambitieux Eugène Viollet-le-Duc, soutenue par le directeur de l'administration étatique des Beaux-Arts, le comte de Nieuwerkerke¹⁰. Un des points les plus importants de la réforme consistait à confier à un conseil supérieur de l'enseignement la définition des enseignements, jugés passésistes et sclérosés. Ce point concerne au premier chef les enseignements proprement artistiques mais aussi les disciplines « théoriques ». Dans un article publié en 1848 dans la *Revue des Deux Mondes*, Prosper Mérimée avait en réalité déjà donné l'ébauche de la réforme de 1863. Il connaissait bien l'institution, son père Léonor Mérimée ayant été secrétaire perpétuel de l'École des Beaux-arts entre 1807 et 1836. Mérimée fils y suggérait que le cours existant d'histoire, qui traitait avant tout des mœurs et des costumes, fit davantage appel à des gravures et des dessins. Cela supposait qu'existât une véritable bibliothèque sur laquelle ce cours aurait pu s'adosser, riche des publications auxquelles les ministères de l'intérieur et de l'instruction publique souscrivaient déjà, mais aussi d'une collection « de véritables costumes, confectionnés sous les yeux d'artistes et d'antiquaires exercés, et qui serviraient à draper les modèles en présence des élèves »¹¹. Plus audacieuse était une autre proposition :

« Une seconde addition plus importante que je réclame pour l'École des Beaux-Arts, c'est la création d'une chaire spéciale d'architecture du moyen-âge. Cet enseignement n'existe pas dans notre école, ou plutôt n'a qu'une place nécessairement trop bornée dans un cours général de l'histoire de l'architecture. L'utilité, la nécessité de cette chaire nouvelle est facile à démontrer¹². »

La nécessaire création de cet enseignement ne visait pas tant, dans l'esprit de Mérimée, à peser sur l'esthétique du temps, à bouleverser les modèles classiques des peintres et des sculpteurs, qu'à former les architectes qui allaient devoir mettre en œuvre la politique publique de réparation des cathédrales et des églises. À l'inverse, Eugène Viollet-le-Duc va justifier la nécessité de la réforme par l'obligation pour les jeunes artistes, les architectes mais aussi les peintres et les sculpteurs, d'asseoir leur pratique sur de solides connaissances archéologiques et historiques¹³.

Le danger d'une longue allée droite

Adoptée par décret impérial le 13 novembre 1863, la réforme suscita une véritable levée de boucliers, remontant même en janvier 1864 jusqu'au corps législatif, l'opposition à l'empereur se saisissant du sujet. Cela obligera le Maréchal Vaillant, Ministre de la Maison de l'Empereur et à ce titre en charge des Beaux-Arts, de répliquer, en se fondant sur les recommandations du surintendant des Beaux-Arts, le comte de Nieuwerkerke. C'est en réalité Prosper Mérimée qui tentera de défendre la nécessité de la réforme dans ses divers registres. Dans son *Rapport*, Nieuwerkerke souligne qu'existent déjà pour les élèves des différentes sections de l'école des cours d'anatomie et d'histoire générale et pour les élèves de la section d'architecture des cours de mathématiques, de géométrie descriptive, d'histoire de l'art et de construction. Mais Nieuwerkerke propose d'ajouter une nouvelle matière :

« Le champ de l'esthétique est immense et chacune de ses parties peut être envisagée à des points de vue fort différents. Tout homme qui a fait une étude sérieuse des beaux arts a quelques idées qui lui sont propres et qu'il serait utile de répandre. Nous voudrions notamment que l'administration fit appel à tous les hommes de bonne volonté qui consentiraient à faire gratuitement de telles communications. Dans la plupart des cas, quelques conférences suffiraient pour exposer les notions et les théories nouvelles, et il y aurait lieu seulement d'ouvrir une salle et d'afficher un programme¹⁴. »

En préconisant l'installation d'un enseignement d'esthétique, le surintendant voulait faire de cette discipline qui s'était principalement développée en Allemagne, le centre même des enseignements théoriques pour les artistes. Le décret du 13 novembre 1863 inscrit du reste en premier parmi les matières théoriques qui doivent être professées par le personnel de l'école : « Histoire de l'art et esthétique ». Mais pour Nieuwerkerke, plus généralement, toute nouvelle théorie était susceptible de trouver dans l'école des Beaux-Arts un lieu d'accueil, sur le modèle du Collège de France :

« Pour mieux expliquer ma pensée, citons au hasard quelques exemples des leçons qui, à notre sentiment, pourraient être faites avec utilité : un érudit s'est occupé de recherches sur les costumes des anciens, qu'il en fasse part aux amateurs de la vérité historique. Un chimiste a trouvé des couleurs nouvelles, ou bien un amateur a découvert quelque procédé des maîtres anciens, qu'ils en démontrent publiquement les avantages. Un médecin a étudié le mouvement des muscles produits par les différentes passions, il aura plus d'une leçon intéressante à faire. Un critique, enfin, s'est-il fait une théorie critique du beau, qu'il l'explique. Nous verrions très-peu d'inconvénients à ce que dans la même enceinte on développât des systèmes très-différents, que, par exemple, on prêchât tour à tour l'imitation servile de la nature et la recherche d'un type idéal. Tout ce qui peut exciter la pensée chez les élèves est utile. Il n'y a qu'un danger, c'est qu'ils se représentent l'art comme une longue allée droite au bout de laquelle on arrive avec de la patience. Il convient que de bonne heure ils mesurent l'étendue de la carrière où ils s'engagent, et qu'ils sachent bien qu'on n'arrive au but qu'après les méditations les plus sérieuses et l'exercice continuel de toute intelligence¹⁵. »

Ingres et Flandrin ou l'histoire de l'art comme leçon pratique

Un homme va s'opposer de la manière la plus violente à cette réforme : Ingres, l'homme qui, depuis Florence où il vivait, avait préparé une œuvre, de 1820 à 1824, grâce à laquelle il allait prendre le pouvoir sur l'école française, sans l'avoir vraiment voulu : *Le Vœu de Louis XIII* (Montauban, Cathédrale). Il avait triomphé à l'exposition universelle de 1855, parvenant à réunir une anthologie de ses œuvres les plus marquantes, accentuant aussi sa marginalisation par rapport au cours de l'histoire de l'art. 1863 est la date de la réforme qu'Ingres et son camp contestent ; 1863 est la date du Salon des refusés. Ingres avait été élu professeur en décembre 1829. Il avait quitté l'école pour diriger l'Académie de France à Rome en 1834. Il revint enseigner rue Bonaparte en 1841, résiliant ses fonctions dix ans plus tard, en 1851 (fig. 2). Il fut président ou vice-président du conseil des professeurs en 1832 et 1833, puis de 1842 à 1849. Autant dire qu'il régna véritablement sur l'école, étant par ailleurs académicien et même sénateur.

C'est à la suite de la publication du Maréchal Vaillant qu'Ingres répliqua sous la forme d'une *Réponse*, un opuscule de 20 pages (fig. 3). Dans cette réfutation courte et fastidieuse, deux arguments ressortent, qui semblent plus décisifs que sa conviction que la réforme procède, comme il l'écrit à Calamatta, du travail conspirateur du romantique contre le classique grec. Il juge tout d'abord que, pour l'enseignement de l'art « [il] ne reconnaît à personne la prétention de se connaître assez en art pour se croire plus artiste que les artistes eux-mêmes [...] »¹⁶. En cela, Ingres s'inscrit dans une vieille tradition, celle des *Conférences* de l'Académie, qui réservait aux artistes un pouvoir central non seulement sur les pratiques mais sur

les discours. De ce principe découle la ferme opposition d'Ingres à ce que vienne professer dans l'école « une personne étrangère, lorsque la matière du cours et l'utilité de l'enseignement auront été reconnues par le ministre »¹⁷. Le peintre de redouter « qu'au beau milieu d'un cours, le premier individu pût venir débiter ses idées, peut-être excentriques, dangereuses pour de jeunes têtes, et troublât ainsi l'ordre et l'harmonie des études »¹⁸.

Pauvre était en réalité la défense d'Ingres, si on la compare aux notes prises par son élève, Hippolyte Flandrin, qui renoncera à publier sa propre défense, découvrant l'opuscule de son maître. Flandrin avait notamment critiqué le relativisme des historiens de l'art, qui réclamaient une ouverture sur la multitude des écoles étrangères, là où les artistes ne voulaient s'en remettre qu'à une norme supposée « naturelle », celle de l'art italien, inscrite dans le lignage de l'antique. Il résumait l'esprit de la réforme, pour ce qui est des doctrines artistiques à cette opposition :

« [...] J'appelle suppression l'enseignement du pour et du contre, l'enseignement du doute, qui, hélas! pénètre par tous les pores et tue tout ce qu'il touche. Non, ce n'est pas le doute qui enseigne, c'est l'affirmation, et voilà pourquoi je n'ai pas voulu prendre part à un enseignement sans principe et sans foi¹⁹. »

Le modèle allemand

Pour ses concepteurs, la réforme de 1863 devait précisément ouvrir la possibilité d'une sorte de marché ouvert des idées et des disciplines, hors de la pratique artistique elle-même. Très fortes furent les répliques apportées à Ingres, notamment celle de Charles Giraud, lui-même membre de l'Institut, ancien ministre de l'Instruction publique et des Cultes qui répond en insistant particulièrement sur l'utilité de ces cours publics, gratuits et facultatifs, proches selon lui du modèle universitaire allemand :

« J'ai toujours été partisan du *privat docent*. Il est l'âme, maudite quelque fois, mais enfin il est l'âme des universités allemandes, et je ne vois pas de bonnes raisons pour l'exclure des écoles d'art »²⁰.

Ernest Chesneau, un critique d'art partisan des romantiques et des réalistes, se fait lui aussi le défenseur de la réforme qui consisterait à faire de l'école, grâce à des cours gratuits, dispensés par « toute personne présentant un programme qui promette un enseignement utile », un lieu qui constituerait un forum des idées nouvelles. Le comte de Nieuwerkerke avait donné des exemples dans sa défense

du décret en faisant l'inventaire des matières pour lesquelles, en réalité, chacun pouvait aisément donner un nom : le costume (Léon Heuze), la grammaire du dessin (Charles Blanc), les rapports entre les couleurs (Chevreul), le mouvement des muscles (Duchesnes l'Aîné), etc. Pour ce qui est des théories du Beau, Chesneau pouvait citer d'aussi nombreux noms, précédés par d'illustres allemands :

« Supposez un Goethe, un Schiller, faisant de telles leçons ; plus près de nous Stendhal, parlant de l'Italie, M. Fortoul de l'Allemagne, M. Alfred Dumesnil de Rembrandt ou de Palissy, M. Charles Levêque de Phidias, M. Rio de l'art chrétien, M. Charles Blanc du XVII^e siècle français, MM. De Goncourt du XVIII^e. Quelle série de leçons savantes ou charmantes, instructives et piquantes ! Quelles sources d'idées nouvelles ouvertes en ces jeunes esprits ! »²¹

En réalité, la réforme ouvrait un espace savant inédit. Mais si Ingres va perdre, la réforme étant adoptée, cet espace qui permettait à de nombreux savants de s'introduire dans l'enseignement de l'histoire de l'art et de l'esthétique aux Beaux-Arts, va vite se refermer. Eugène Viollet-le-Duc sera le premier titulaire de la chaire d'histoire de l'art et d'esthétique, qu'il n'occupera que quelques semaines, sa leçon inaugurale, le 29 janvier 1864, ayant été écourtée en raison de la protestation des élèves qui la rendirent impossible par leur chahut. Hippolyte Taine qui lui succéda construisit dans ses leçons ce qui allait devenir son grand œuvre, sa *Philosophie de l'art*. Il fut en réalité le premier à installer dans l'école un enseignement théorique tout à fait détaché de la pratique artistique, dès lors qu'il se penchait sur les milieux qui favorisaient inégalement les écoles nationales. Le tout Paris vint l'écouter, à l'exception des élèves qui boudèrent ses cours. Mais avec lui l'histoire de l'art et l'esthétique firent souche, pour ne plus jamais disparaître, finissant même par représenter quelque chose de fondamental dans l'histoire de l'école²². Taine voyait dans l'enseignement de l'école quelque chose qui s'apparentait à un « jardinage savant », qu'il considérait avec une certaine méfiance, préférant en définitive d'autres formes de jardins moins travaillées²³. Il n'en rejoignait pas moins l'idée première de Quatremère de Quincy, pour qui une école digne de ce nom devait ressembler à une orangerie.

1 A. Bonnet, *L'enseignement des arts au XIX^e siècle. La réforme des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, 2006 ; A. Bonnet, *La réforme de l'école des Beaux-Arts de 1863. Peinture et sculpture*, in : « Romantisme », 1996/93, pp. 27-38. Voir également : A. Boime, *The Academy and French Painting in the 19th Century*, New Haven-Londres, 1972 ; J. Laurent, *À propos de l'École des Beaux-Arts*, Paris, 1987, pp. 123-139 ; M. Segré, *L'Art comme institution. L'École des Beaux-Arts 19^{ème}-20^{ème} siècle*, Cachan, 1993, pp. 89 sg. ; Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, 1995 (voir le chapitre 3 : « L'Institut et l'enseignement de la peinture », pp. 66-93).

- 2 Voir sur ce point l'étude fondatrice de H. Locher, *Querelle de compétence : historiens contre artistes*, in : « Histoire de l'art », n°79, 2016, pp. 157-163.
- 3 Nous nous permettons de renvoyer à notre essai, à paraître : *Le musée dans une époque sentimentale. Naissances d'une idée et d'un modèle autour de 1800*, in : *Musée sentimental*, catalogue d'exposition (Lyon, Musée des Beaux-Arts, 11 septembre 2026-14 mars 2027), sous la direction de S. Duplaix et S. Ramond, Paris-Lyon, à paraître en 2026. Voir également : Dominique Poulot, *Alexandre Lenoir et les musées des monuments français*, in : « Les Lieux de mémoire, t. II La Nation », sous la direction de P. Nora, Paris, 1986, pp. 496-531 ; *Un musée révolutionnaire. Le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 7 avril-4 juillet 2016), sous la direction de G. Bresc-Bautier et B. de Chancel-Bardelot, Paris, 2016.
- 4 [A. Ch.] Quatremère de Quincy, *Considérations sur les arts du dessin en France, Suivies d'un plan d'Académie, ou d'École publique, et d'un système d'encouragemens*, Paris, 1791, p. 71.
- 5 *Ivi*, p. 80.
- 6 *Ivi*, pp. 130-134.
- 7 Rapport du conseil d'administration, AN AJ, 28 mars 1828, cité par Bonnet 2006, pp. 60 et 76 note 33.
- 8 *Ivi*, p. 148.
- 9 Voir L. Therrien, *L'Histoire de l'art en France, Genèse d'une discipline universitaire*, Paris, 1998, pp. 83-84 ; Bonnet 2006, pp. 60-61, p. 76, note 36.
- 10 Voir Bonnet 1996 et Bonnet 2006, pp. 179-201.
- 11 P. Mérimée, *De l'enseignement des Beaux-Arts. – L'École de Paris et l'Académie de Rome*, in : « Revue des Deux-Mondes », tome 22, 1848, pp. 634-645, pp. 636-637.
- 12 Mérimée 1848, p. 637. Voir Bonnet 2006, pp. 171-172.
- 13 E. Viollet-le-Duc, *L'enseignement des beaux-arts. Il y a quelque chose à faire*, in : « Gazette des Beaux-Arts », tome XII, mai 1862, pp. 393-402 ; juin 1862, pp. 525-534 ; juillet 1862, pp. 71-82 ; septembre 1862, pp. 249-255, repris dans : *Débats et polémiques : à propos de l'enseignement des arts du dessin. Louis Vitet, Eugène Viollet-le-Duc*, Paris, 1984.
- 14 É. de Nieuwerkerke, *Rapport à S. Exc. Le maréchal de France, ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts*, in : E. Chesneau, *Le décret du 13 novembre et l'académie des Beaux-Arts [...]*, Paris, 1864, pp. 57-64, p. 60.
- 15 *Ibid.*
- 16 [J. A. D. Ingres], *Réponse au rapport sur l'École impériale des Beaux-Arts adressé au Maréchal Vaillant, ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts par M. Ingres sénateur, Membre de l'Institut*, Paris, 1863, p. 7. Voir D. Ternois, *École des Beaux-Arts*, in : *Lettres d'Ingres à Marcotte d'Argenteuil. – Dictionnaire*, Nogent-le-Roi, 2001, pp. 92-93.
- 17 *Ivi*, p. 19.
- 18 *Ibid.*
- 19 [H. Flandrin], *Projet de réponse au rapport de Monsieur le Surintendant des Beaux-Arts inséré dans le Moniteur du 15 novembre 1863*, in : H. Delaborde, *Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin accompagnées de notes et précédées d'une notice biographique et d'un catalogue des œuvres du maître*, Paris, 1865, pp. 488-495, p. 492.
- 20 Ch. Giraud, *De la réorganisation de l'École des Beaux-Arts. Réponse à la lettre de M. Ingres sénateur, membre de l'Institut*, Paris, 1864, p. 27.

- 21 Chesneau 1864, p. 9.
- 22 Voir F.-R. Martin, *“La liberté de tout oser”. L’histoire de l’art, l’École des beaux-arts et le Collège de France autour de 1900*, in : « Le Collège de France et le musée du Louvre », sous la direction de J. Desclaux, Paris, 2020 (<http://books.openedition.org/cdf/1027>. ISBN : 9782722605596. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.cdf.10207>).
- 23 H. Taine, *L’École des beaux-arts et les beaux-arts en France*, in : « Journal des débats », 2 avril 1867, repris in : *Derniers essais de critique et d’histoire*, Paris, 1894, et in : *Relire Taine*, Paris, 2001, pp. 165-176, p. 165. Voir F.-R. Martin, *Un jardinage savant*, in : *Après Michel-Ange*, catalogue d’exposition (Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 24 mars-24 mai 2026), sous la direction d’A. Thomine-Berrada, pp. 7-10.



Fig. 1 : É. Baldus, *Portail d'Anet dans la cour de l'École des Beaux-Arts*, entre 1852 et 1857, épreuve sur papier salé, Paris, Musée d'Orsay.



Fig. 2 : Ch. L. Vinit, *Une vue de la seconde cour de l'École des Beaux-Arts*, 1848 (avec Ingres et Duban), 1850, huile sur toile, Paris, Centre national des arts plastiques, en dépôt à l'École nationale supérieure des arts plastiques.

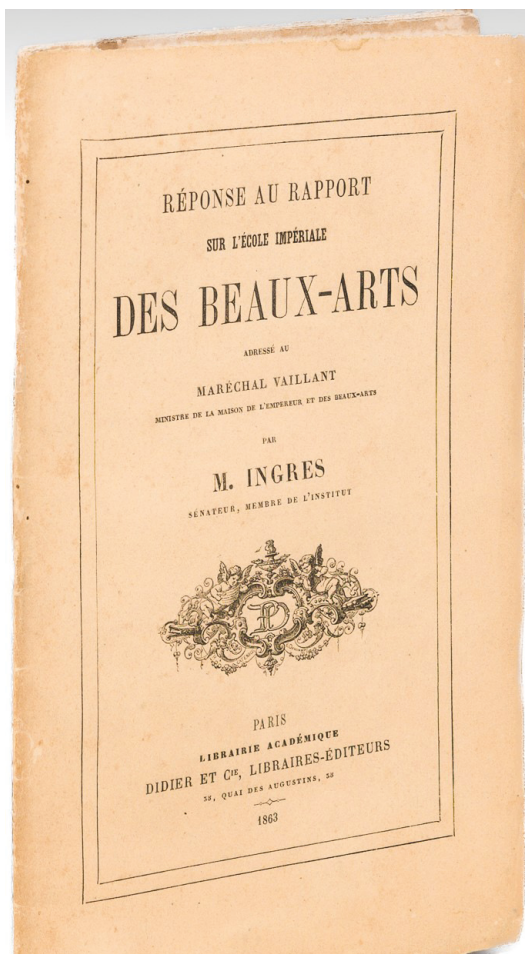


Fig. 3. : J.A.D. Ingres, *Réponse au rapport sur l'École impériale des Beaux-Arts adressé au Maréchal Vaillant, ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts par M. Ingres sénateur, Membre de l'Institut*, Paris, 1863, collection particulière.