Musée de la Chasse & de la Nature

FONDATION FRANÇOIS SOMMER
RECONNUE D'UTILITÉ PUBLIQUE
DÉCRET DU 30-11-1966

MUSÉE DE LA CHASSE ET DE LA NATURE
62, RUE DES ARCHIVES
75003 PARIS, FRANCE
WWW.CHASSENATURE.ORG

ACTES DE COLLOQUE
SYMPOSIUM PROCEEDINGS
10, 11 & 12 MARS 2011

COLLECTIONNER AUX XIX^{E} ET XX^{E} SIÈCLES

LES HOMMES, L'ESPRIT ET LES LIEUX

SOUS LA DIRECTION DE PAULINE PREVOST-MARCILHACY ET PATRICK MICHEL

COORDINATION EDITORIALE : RAPHAËL ABRILLE ET GAËLLE LE PAGE

SOMMAIRE

1re SÉANCE : MILIEUX SOCIAUX ET PRATIQUES DE LA COLLECTION

Avant-propos, par Pierre Rosenberg p.4

Introduction : un bilan et quelques perspectives, par Pauline Prévost-Marcilhacy et Patrick Michel p.5

Albert Besnard (1849-1934) ou les stratégies du collectionneur, par Christine Gouzi p.11

Un peintre collectionneur de sculptures dans l'Italie post-unitaire, Giovanni Piancastelli, directeur de la galerie Borghèse, par Alicia Adamczak p.21

Arman et l'accumulation d'objets : la collection comme déterminisme existentiel et artistique, par Renaud Bouchet p.29

Un conservateur parmi les amateurs, Jean-Baptiste Giraud et les collections d'art islamique à Lyon, par Salima Hellal p.38

La Folle Enchère, La Société des Amateurs d'art, miroir du collectionnisme français (1920-1960), par Julie Verlaine p.48

Amateurs, connaisseurs, mécènes... La pratique de la collection en Pologne à l'aube de la modernité, par Agnieszka Kluczewska-Wojcik p.57

2e SÉANCE : LES LIEUX DE LA COLLECTION : ARCHITECTURE, DISPOSITIF ET REPRÉSENTATION

La maison-musée ou le parcours de visite et sa pérennisation, le cas de la collection du duc d'Aumale, par Nicole Garnier p.66

Paris, 33 rue de Villejust, la collection Spitzer mise en scène, par Paola Cordera p.76

Entre goût et politique, les collections d'objets d'art français au palais impérial de Gatchina sous les règnes d'Alexandre III et de Nicolas II, par Wilfried Zeisler p.85

3e SÉANCE : LES CHAMPS DE LA COLLECTION

Être religieux et collectionneur d'objets médiévaux dans la seconde moitié du XIXe siècle, par Frédéric Tixier p.99

Quand les français collectionnaient les primitifs espagnols, par Claudie Ressort p.109

La chasse imaginaire de François Sommer, par Marie-Christine Prestat p.117

4e SÉANCE : LA MÉMOIRE DE LA COLLECTION

Mythologies du collectionneur et typologies d'un discours, par Anne-Doris Meyer p.124

Robert de Montesquiou, collectionneur entre deux siècles, de la passion de l'objet à la mise en scène littéraire d'un lieu de mémoire, par Delphine Morel-Vacher p.134

Le collectionneur, homme du XXIe siècle, par Thanh-Vân Ton-That p.143

CONCLUSION par Pascal Griener p.163

AVANT-PROPOS
PIERRE ROSENBERG

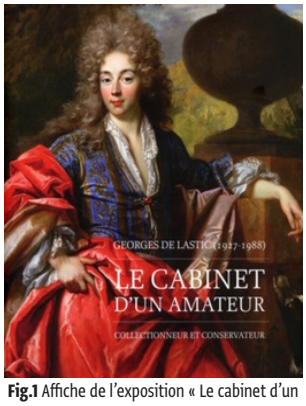


Fig.1 Affiche de l'exposition « Le cabinet d'un amateur »

Fig.2. Vue de salle de l'exposition « Le cabinet d'un amateur »

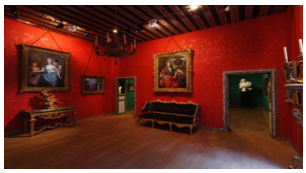


Fig.3. Vue de salle de l'exposition « Le cabinet d'un amateur »

Le 10 et le 11 mars 2011 se tenait au Musée de la Chasse et de la Nature un colloque au titre ambitieux : « Collectionner au XIX[e] et au XX[e] siècles : les hommes, l'esprit et les lieux. »
Il était placé sous la direction scientifique de deux personnalités choisies pour leurs compétences unanimement reconnues dans le domaine du collectionnisme, Pauline Prévost-Marcilhacy et Patrick Michel. Le colloque accompagnait l'exposition qui se tenait à la même date au Musée de la Chasse qui avait pour titre « Le cabinet d'un amateur, les collections de Georges de Lastic ». L'exposition célébrait les mérites de Georges de Lastic, conservateur au Musée de la Chasse, amateur érudit et collectionneur averti.

Je ne prétends pas me souvenir dans le détail des différentes interventions, sinon qu'elles furent toutes d'une belle qualité et d'une extrême variété. J'ai reçu les textes de ces communications, ce qui était bien nécessaire pour me rafraîchir la mémoire et ce sentiment de diversité s'en est trouvé renforcé.
La curiosité des collectionneurs est sans limite. Il n'est pas de domaine qui ait été « épargné ». Tous les pays, tous les peuples, tout ce qui a été produit par l'homme, tout ce que l'homme a hérité de la nature est collectionné. Il y a bien sûr les collections « nobles » et celles qui veulent surprendre. Il y a les collections spéculatives et celles menées à bien pour le seul plaisir, il y a les collectionneurs occasionnels et ceux qui se consacrent à plein temps à leur passion. Il y a les collectionneurs qui veulent survivre par leur collection, œuvre d'art à part entière et il y a les modestes, sans illusion sur le sort que le temps réservera à leur collection. En fait, il y a autant de collections que de collectionneurs, aucune typologie rationnelle ne s'impose et la notion de hiérarchie des collections est à bannir, tant chacun, par son choix, nie cette hiérarchie.
Par son choix ? Mais choisit-on les domaines que l'on collectionnera ? Prédisposition, hasard, contrainte sociale, hérédité familiale, aucune réponse n'est satisfaisante. Naît-on collectionneur ?

Le colloque du Musée de la Chasse et de la Nature qu'avait voulu Claude d'Anthenaise, alors directeur des lieux, est le parfait reflet de cette diversité. L'on aurait pu croire que ce colloque allait « dans tous les sens » si ce n'est le lien qui unissait les interventions : des personnalités exceptionnelles. Peintres, Emmanuel Lansyer, Albert Besnard, sculpteur, Giovanni Piancastelli, conservateur, Jean-Baptiste Giraud, grand de ce monde comme le fortuné duc d'Aumale ou « dandy », Robert de Montesquiou, tous font partie de la même famille et quelles que soient leurs « motivations » d'un mot que je n'aime guère, ils ont voulu faire découvrir à d'autres ce qu'ils avaient eux-mêmes découvert. Qu'ils s'intéressent aux primitifs espagnols, aux objets religieux « populaires », à l'art japonais, à l'Islam, aux objets d'art français du XVIII[e] siècle, tous sont mus par la même passion, connaitre et faire connaitre pour mieux comprendre et pour mieux faire aimer. Les actes de ce colloque témoignent de ce monde fascinant grâce auquel le passé survit.

Il n'aurait pas été concevable que ce colloque se fasse sans que soit évoquée la figure de François Sommer, le père du Musée de la Chasse et de la Nature. Musée unique par son projet - la faune dans toute la variété de ses représentations -, musée de chefs-d'œuvres de tous les siècles et de tous les pays, mais aussi musée savant, il est le musée d'un collectionneur, un collectionneur donateur et, si hiérarchie il y a, la plus haute marche.

Pierre Rosenberg
de l'Académie française
Président-directeur honoraire du Musée du Louvre

INTRODUCTION : UN BILAN ET QUELQUES PERSPECTIVES

PAULINE PREVOST-MARCILHACY ET PATRICK MICHEL

RÉSUMÉ DE L'INTRODUCTION

Longtemps cantonnée à la passion pour les découvreurs des peintres impressionnistes, la recherche sur l'histoire des collections et des collectionneurs dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle et les débuts du XX^{e} se développe timidement depuis les années 2000, alors que la figure du collectionneur dans les romans de cette époque fascine depuis bien longtemps les spécialistes de littérature. Ces recherches portent la marque de leur temps : les collectionneurs donateurs de musées, ainsi que les femmes collectionneuses, ont suscité un intérêt récent. Les modes d'acquisition de collections étrangères et les réseaux d'échanges internationaux ont également fait l'objet de publications. Ce colloque a pour but de rendre compte de l'actualité de cette recherche et d'ouvrir de nouvelles pistes transdisciplinaires : de l'histoire des maisons de collectionneurs aux collectionneurs provinciaux, méconnus, en passant par l'intérêt pour certains types d'oeuvres, en rupture ou au contraire en accord total avec leur temps.

À PROPOS DE PAULINE PREVOST-MARCILHACY ET PATRICK MICHEL

Pauline Prevost-Marcilhacy est diplômée d'études supérieures de l'École du Louvre (1982) et docteur en histoire de l'art (Paris Sorbonne, Paris IV, 1992). Depuis 1997, elle est maître de conférences, à l'université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand puis à l'université de Lille. Elle a publié de nombreux articles sur l'architecture et les arts décoratifs des XIX^{e}-XX^{e} siècles et l'histoire des collections et du mécénat. Elle a publié sa thèse, *Les Rothschild, bâtisseurs et mécènes* (1995), lauréate du prix de la Fondation Napoléon (1995), du prix de la Demeure Historique (1995) et du prix Eugène Carrière de l'Académie Française (1996). Elle assure la direction scientifique du programme de recherche « Les collections Rothschild dans les collections françaises » à l'INHA depuis 2016 et a dirigé l'ouvrage collectif *Les Rothschild, une dynastie de mécènes en France* (2016). Elle a également été commissaire de plusieurs expositions (« Paris et ses Fontaines (XVI^{e}-XX^{e} siècles) », Paris, 1996; « Face à Face. Portraits d'artistes dans les collections publiques d'Île-de-France », Meaux, St-Denis, Mantes-la jolie, 1998-99).

Patrick Michel est professeur d'Histoire de l'art moderne à l'université de Lille depuis 2005. Spécialiste de l'histoire du collectionnisme aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, il a mené de nombreuses recherches et publications sur l'histoire du marché de l'art en France au XVIII^{e} siècle. Ses travaux portent également sur l'histoire de la sociabilité savante et l'histoire de la peinture française du XVIII^{e} siècle. Il dirige également des masters et des thèses portant sur l'histoire des arts décoratifs en France et en Italie aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècle. Il enseigne également à l'Ecole du Louvre dans le cadre du master professionnel « Marché de l'art ». Patrick Michel est par ailleurs membre du Conseil scientifique des châteaux de Versailles et des Trianons et du jury du concours des commissaires priseurs dans le cadre du Conseil des ventes volontaires.

UN BILAN ET QUELQUES PERSPECTIVES : L'HISTOIRE DES COLLECTIONNEURS AUX XIX^{E} ET XX^{E} SIÈCLES, UN CHANTIER OUVERT ...

« C'est vous qui aurez l'honneur de gérer ces trésors inconnus (...) promettez-moi seulement de faire un beau catalogue. Il sera ma pierre tombale, je n'en aurai pas de meilleure » (Stefan Zweig, *La collection invisible*, 1927).

L'histoire des collectionneurs et celle de leurs collections constituent un champ de recherche de plus en plus important en histoire de l'art. Alors pourquoi avoir choisi d'évoquer les collectionneurs et la pratique de la collection dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle et le premier XX^{e} siècle, plutôt qu'au XVII^{e} ou au XVIII^{e} siècle ? Dans un article de 2001, Françoise Hamon rappelait que « les historiens de l'art occidental travaillent activement depuis quelques lustres en France et en Grande-Bretagne, sur les collections des temps modernes et même sur celles du Moyen Âge, voire de l'Antiquité. Les publications sont nombreuses sur ces périodes et toujours de très haut niveau. En revanche, lorsqu'on aborde le XIX^{e} siècle, les spécialistes de la même discipline semblent avoir déserté le terrain[1]» . Certes, depuis cette date, l'appel semble avoir été entendu et la recherche sur cette période a incontestablement progressé. Ce dont porte témoignage le colloque consacré aux « Collections et Marché de l'art en France de 1789 à 1848 » organisé par l'Institut National d'Histoire de l'Art et dont les actes ont été publiés par nos collègues Monica Preti-Hamard et Philippe Sénéchal en 2005, et également celui sur « La circulation des œuvres d'art, 1789-1848 », sous la direction de Roberta Panzanelli et de Monica Preti -Hamard en 2007. De même, Outre-Manche, la vitalité des études sur le phénomène de la collection est attestée par la publication d'une revue spécialisée qui accorde une place croissante aux collectionneurs et aux collections de la période contemporaine dans la constitution de patrimoines collectifs, le *Journal of the History of Collections* publié à Oxford. Mentionons par ailleurs les axes de recherche de certaines institutions prestigieuses liées à la personnalité d'un grand collectionneur, telle que la Wallace Collection et la Frick Collection, institutions auxquelles il faut ajouter le Provenance Index du Getty, qui est en passe de réunir la plus riche documentation sur le sujet et ses ramifications connexes (l'étude du marché de l'art) qui ait jamais existé. C'est dans cette dynamique de la recherche que nous souhaitions nous insérer en organisant le présent colloque.

Nous sommes bien loin de penser que tout a été dit sur la période moderne et que rien n'a été écrit sur la période contemporaine, objet du présent colloque. Il nous suffira de rappeler combien les littéraires ont fait leur ce champ d'observation : les travaux de Dominique Pety (*Les Goncourt et la collection*, 2003 et *Poétique de la collection,* 2010), de Bernard Vouilloux (*Discours du collectionneur, discours de la collection au XIXe siècle*[2]) , de P. Marc de Biasi (*Système et déviances de la collection à l'époque romantique*[3]), ou bien encore le numéro spécial de la revue *Romantisme* consacré précisément à *La Collection* (2001), sont des exemples s'inscrivant dans le prolongement des « *material studies* » anglo-saxonnes et des études sur les transpositions littéraires de la collection (J. Watson, *Literature and Material Culture from Balzac to Proust : the Collection and Consumption of Curiosities*, 1999; Emma Bielecki, *The Collector in 19th Century French Literature : Representation, Identity, Knowledge,* 2012). Il faut dire que la littérature, notamment celle du XIX^{e} siècle, d'une richesse exceptionnelle en la matière, s'est largement emparée de ce singulier personnage qu'est le collectionneur, de ses manies et de ses travers, nous livrant une incomparable galerie de portraits, que ce soient ceux du Cousin Pons de Balzac, ou de M. de Menussard d'Horace de Vieil-Castel, personnage de cette formidable galerie des *Français peints par eux-mêmes* (1853) « qui se complaît dans l'insensibilité de sa maîtresse (la porcelaine), dans la matérialité de son idéalisation[4]», ou bien encore le Gardilanne de Champfleury, personnage de la nouvelle intitulée *Le violon de faïence*, qui « aimait les beaux meubles, les tableaux de maîtres ; comme une femme il

se plaisait à manier les dentelles anciennes (...), les émaux de Limoges, les premiers états d'eaux-fortes rares, les ivoires, les verreries de Venise se disputaient son admiration autant que les somptueuses étoffes du Levant, les faïences de Henri II, les miniatures, les armes, les tabatières, les bahuts et les crédences. Il aimait tout objet précieux, hors de prix[5]». Le collectionneur fait alors son entrée fracassante dans le champ littéraire, il trouve sa place dans les physiologies, aux côtés du bourgeois et de l'artiste, même si le discours romantique « cantonne le collectionneur dans le stéréotype du vieux maniaque » (D. Pety). Le récit excentrique, comme le montre Dominique Pety, lui accorde également une place éminente, notamment dans les écrits de Champfleury (*Le Fuenzès*, 1847 ou *Le Violon de faïence*, 1862), ou *Les Aventures de M. Bric-à-brac, roman zoologique, archéologique et paléontologique* d'E. de La Bédolière et P. Bernard (1842). En avançant dans le siècle, il conquiert également le roman réaliste, ce qui nous renvoie à l'exemple bien connu des frères Goncourt avec leur *Renée Mauperin* de 1864, le *À Rebours* de Huysmans (1884) ou le non moins célèbre *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert (1881). Depuis, la sociologie, la philosophie, l'anthropologie, l'ethnologie et la psychanalyse se sont à leur tour intéressées au personnage et à l'acte de collectionner, donnant naissance, notamment, aux thèses de Jean Baudrillard, de Krisztof Pomian et plus récemment de Gérard Wajcman.

La dynamique de la recherche semble comparativement moindre en ce qui concerne les historiens, même si le XIX[e] siècle vit naître en parallèle du discours critique et réducteur le discours érudit avec Clément de Ris et Edmond Bonnaffé et plus tard Paul Eudel, et si, depuis, historiens et historiens de l'art ont quelque peu défriché ce nouveau champ de la recherche en privilégiant les approches monographiques (Charles Davilier, Du Sommerard, Fréderic Spitzer - voir Paola Cordera, *La Fabbrica del Rinascimento : Frederic Spitzer mercante d'arte e collezionista nell Europa e delle nuove nazioni*-, Edmond Bonnaffé, le duc d'Aumale, Jean-Baptiste Giraud, Jean Dollfus, Albert Besnard...) Il reste cependant beaucoup à faire en ce qui concerne la première comme la seconde moitié du XIX[e] siècle où la presse périodique, généraliste ou spécialisée, ainsi que les préfaces des catalogues de ventes, entre autres sources, voire les correspondances privées, demeurent largement sous- exploitées. Les études sur les collections formées au XIX[e] siècle en France sont encore trop rares, comme celles consacrées au commerce de tableaux durant la même période. Les collections formées sous la Restauration et la monarchie de Juillet demeurent singulièrement mal connues. Ce fut pourtant la génération des « chineurs » illustrés par Balzac, piètre collectionneur lui-même!, de Champfleury et de bien d'autres. Or, si les frères Goncourt ont suscité une abondante et riche littérature (D. Pety), nombreux sont les collectionneurs modestes ou même majeurs, qui attendent encore leur historien. L'histoire du passage des collections au musée a donné lieu à plusieurs publications, dont celle, pionnière, de Véronique Long, *Mécènes des deux mondes : les collectionneurs donateurs du Louvre et de l'Art Institute de Chicago 1879-1940* (2007). Et si l'on ne peut que se réjouir de la parution de la trilogie *Les Rothschild, une dynastie de mécènes en France* (2016) , juste bien que tardif hommage rendu à cette illustre famille de donateurs de nos musées, des études restent à mener sur certains des acteurs majeurs de cette histoire, tels Sauvageot (objets du Moyen Âge et de la Renaissance) dont la collection est entrée au Louvre en 1856, Alexandre du Sommerard, baptisé par Balzac « le prince du bric-à-brac » qui inspira l'auteur de *La Comédie humaine* pour son célèbre personnage du Cousin Pons !; de Janzé ou bien encore Dablin qui figurent également parmi les donateurs du Louvre, le premier en 1860, et le second, qui inspira également Balzac, en 1861. Et si La Caze a eu les honneurs d'une brillante exposition au Louvre en 2007, ou aussi les Camondo au Musée d'art et d'histoire du Judaisme, en 2009, les frères Marcille, ces autres grands redécouvreurs du XVIII[e] siècle français, restent à étudier, de même que Fréderic Reiset ou His de La Salle, tous deux grands connaisseurs de dessins, ou bien encore Edouard Gatteaux et Jules Maciet, dont le nom est lié au Musée des Arts décoratifs. De fait, les études ont jusqu'à présent largement privilégié les découvreurs des impressionnistes et les amateurs de tableaux au détriment des autres types de collections.

L'apparition des « *material*» et des «*visual studies* », à partir des années 1980, a ouvert d'autres intérêts. De récentes publications, majoritairement anglo saxonnes, adoptent un angle d'approche stimulant et fécond. Longtemps oubliées de l'historiographie, les femmes collectionneuses d'art ont bénéficié d'un intérêt à part entière. Après le travail pionnier de plusieurs auteurs s'inscrivant dans les « *gender studies* » et les études culturelles transdisciplinaires (Mamoli Zorzi, *Before Peggy Guggenheim : American Women Art Collectors*, 2001; Diane Sachko MacLeod, *Enchanted lives . American Women Collectors and the Making of Culture 1800-1940*, 2008; Inge Reist, P*ower understimated : American Women Art Collectors,* 2011), l'ouvrage le plus récent de Julie Verlaine (*Femmes , collectionneuses d'art et mécènes,* 2013) invite aussi dans une perspective transnationale à remettre en question la pluralité des conditions sociales, économiques, politiques du collectionnisme au féminin. Une des suites fécondes issues de ces publications est également le questionnement lié à la représentation de la collection en tant que pratique individuelle.

Dans une perspective élargie, la globalisation croissante du marché de l'art conduit également à un renouvellement et à un élargissement des champs de la collection. Les échanges culturels privilégiés que la Pologne a entretenus avec la France ont donné lieu à plusieurs publications dont celle de Tomasz F. de Rosset, *Un aspect du patrimoine parisien. Les collections polonaises (1795-1914)* (2010). La personnalité complexe et très riche du principal collectionneur–donateur polonais, Felix Manggha-Jasenski, à l'origine de l'art polonais moderne en relation avec les mouvements d'avant-garde, a fait l'objet d'une thèse d'Agnieska Kluczewska-Wojcik et d'une récente exposition au musée national de Cracovie (2014). Ingrid Ciulisova, dans un ouvrage pionnier, *Men of Taste, Essays on Art Collecting in East Central Europe* (2014), ouvre également de nombreuses pistes concernant les collectionneurs slovaques. Ces dernières années, les publications et les expositions sur les collections d'art asiatiques se sont multipliées. A cet égard, le récent ouvrage de Ting Chang Travel, *Collecting and Museum of Asian Art in Nineteenth–Century Paris* (2013), qui étudie à travers les voyages et les récits de trois collectionneurs - Henri Cernuschi, Emile Guimet et Edmond de Goncourt - l'itinéraire des objets asiatiques passés dans les collections occidentales, est particulièrement éclairant sur les acteurs, les mécanismes et la dynamique de leur marché au XIX^{e} siècle.

Dominique Poulot rappelait en 2005, dans son bilan du colloque « Collections et marché de l'art en France, 1789-1848 », combien « plusieurs aspects du collectionnisme en France ont été peu traités, qui mériteraient à l'avenir d'être reconsidérés ou envisagés à neuf[6]». Parmi ceux-ci, il constatait combien « l'histoire des collections s'abstrait trop souvent des lieux de conservation et de jouissance organisés par le collectionneur ». La maison du collectionneur au XIX^{e} siècle et au XX^{e} siècle et le dispositif de présentation de ses collections que se sont attachés à pérenniser un certain nombre d'aquarelles (d'Eugène Lami notamment) et d'estampes qu'il conviendrait de recenser et d'étudier, offrent à l'historien de l'art des ressources encore peu exploitées. Paul Eudel ne disait-il pas à propos de la collection du baron Davillier que son cabinet était en quelque sorte la sacristie de la grande nef des merveilles, autrement dit la galerie[7]. Par ailleurs, il reste d'importantes et de passionnantes études transversales à réaliser, par exemple sur le goût pour les objets du Moyen Âge et de la Renaissance au XIX^{e} siècle, ou sur l'intérêt pour la faïence au milieu du XIX^{e} siècle, ou bien encore les collections d'armes et d'armures. Il reste donc bon nombre de *terra incognita* à explorer dans cette histoire du collectionnisme et l'un des buts du présent colloque était d'ailleurs d'ouvrir de nouvelles pistes à la recherche. L'une d'elles, trop négligée jusqu'à présent mais essentielle, concerne les collectionneurs provinciaux, dont le dynamisme est attesté par l'existence d'annuaires spécialisés et leur participation à de nombreuses expositions régionales d'art tout au long du XIX^{e} siècle. Même si l'ouvrage de Jean Jacques Lucas, *Collectionneurs en province, Ouest-Atlantique (1870-1953)* (2012) offrait une approche renouvelée du monde des collectionneurs en province, les études sur le territoire restent

encore très fragmentaires. Il y a cependant là matière pour reconstruire tout un pan de l'histoire de la « curiosité » dans les pratiques régionales. Que sait-on par exemple de la collection réunie par M. A. Dumont de Cambrai, qui possédait le *Géographe* de Vermeer[8]?

Les nombreuses propositions que nous avons reçues lors du lancement de ce colloque témoignent néanmoins de la vitalité de la recherche, et nous avons été dans la nécessité d'opérer une sélection rigoureuse[9]. Ce colloque est le reflet d' une lecture transdisciplinaire permettant de faire dialoguer les analyses des chercheurs dans différentes disciplines (historiens de l'art, littéraires, sociologues, psychanalystes). Il a été demandé aux auteurs d'éviter l'approche bio-monographique et les études de cas, et de privilégier la collection en tant que pratique sociale, le rôle des collectionneurs dans l'histoire du goût et son évolution, la collection comme un espace pensé, ordonnancé, mais aussi comme modèle, sans oublier la pérennisation de la collection par le texte et l'image. Ces actes ne prétendent pas être exhaustifs sur le sujet retenu, mais d'être davantage un jalon du domaine vaste et complexe qui doit inclure les nouvelles approches interdisciplinaires et l'échelle internationale. Il se veut aussi un hommage à tous ceux et à toutes celles qui, atteints du virus de la collection, ont fait de celle-ci une œuvre personnelle ou collective, pérennisée parfois dans l'institution muséale. Eugène Piot résumait, en 1842, dans l'introduction à son *Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire,* tout ce que nous devons à ces généreux donateurs de nos musées.

«Grâce à l'amateur, rien ne s'est perdu dans la défroque que les siècles laissent après eux en tombant sans retour dans le gouffre de l'éternité. Il a conservé tout ces mille détails dont se compose la physionomie d'un siècle. L'un a choisi les armures, l'autre les meubles, celui-ci les vases, cet autre les manuscrits ou les médailles; et, soyez tranquille, du jour où cette honnête passion est entrée dans un esprit, la collection sera complète, fallut-il aller chercher au fond de l'Espagne le fourreau qui manque à cette rapière, au fond de la Grèce ou de l'Asie-Mineure la médaille absente ou introuvable; fallut-il remuer jusqu'aux fondations cyclopéeenes les terrains où se trouvaient les vases étrusques; la lame de Tolède trouvera sa gaine; la page déchirée sera recousue à sa place, le médailler verra bientôt briller dans tout l'éclat de son oxyde la médaille dont il n'existe aucun double à Londres, le vase étrusque contemporain d'Evandre prendra position en tête de la série. N'est-ce donc pas une belle mission que d'aller ainsi ramasser tout ce que le temps, en s'enfuyant, dépose de précieux et de caractéristique sur ses rives ?»

Nos remerciements s'adressent à Monsieur Pierre Rosenberg, de l'Académie Française, qui nous a demandé de participer à la mise en place de ce colloque, ainsi qu'à Monsieur Yves d'Hérouville, directeur général de la Fondation François Sommer, la direction du Musée de la Chasse et de la Nature en la personne de Monsieur Claude d'Anthenaise, son directeur, ses collaborateurs Madame Marie-Christine Prestat, conservateur, Monsieur Raphaël Abrille, secrétaire général, Gaëlle Le Page, documentaliste-iconographe, pour la confiance qu'ils nous ont accordé et l'aide logistique très précieuse qu'ils nous ont apportée.

NOTES

1. F. Hamon, « Ce que disent les dictionnaires », dans *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle. La collection*, 2001, 2e trimestre, p. 55.
2. Dans *Poétique*, février 2001, p. 301-310.
3. Dans *Romantisme*, n° 27, 1980, p. 7-93.
4. Horace de Vieil-Castel, *« Les collectionneurs », in Les français peints par eux-mêmes,* Paris, Curmer, 1840-1842, t.I, p. 121-128.
5. Champfleury, *Le Violon de faïence*, Genève, Droz, 1985, p. 53.
6. D. Poulot, « L'histoire des collections entre l'histoire de l'art et l'histoire », dans . M. Preti Hamard et P. Sénéchal, *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, Rennes, PUR, 2005, p. 438.
7. M. Belan, « Portrait d'un grand collectionneur du XIX^{e} siècle : Le baron Jean-Charles Davillier », (sur le site de Sèvres), p. 54.
8. *Gazette des Beaux-Arts*, 1860, IV, p. 303.
9. Ont été volontairement exclues les collections d'objets relevant des sciences naturelles qui feront l'objet d'un prochain colloque.

ALBERT BESNARD (1849-1934) OU LES STRATÉGIES DU COLLECTIONNEUR

CHRISTINE GOUZI

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

Comme nombre de ses contemporains, le peintre Albert Besnard collectionnait. Cet aspect méconnu de sa carrière relève à la fois d'une pratique sociale et culturelle, liée à son art. Deux catalogues de vente permettent de dresser le portrait de cette collection constituée de tableaux de peintres contemporains comme d'objets anciens et rassemblée au gré de ses voyages comme lors de son long séjour à Rome comme directeur de la villa Médicis. Très attiré par le dessin, Besnard a ainsi contribué à la renaissance du goût pour le pastel.

Si cette collection composait un réel cadre de vie domestique, elle était au contraire mise en scène dans ses ateliers, où l'artiste recréait sa vision de la réalité en montrant ses sources d'inspiration. Il ne les a pas copiées, mais elles ont contribué à la création d'oeuvres très originales.

À PROPOS DE CHRISTINE GOUZI

Christine Gouzi est maître de conférences en histoire de l'art moderne à l'université Paris-Sorbonne, en charge du Master 2 professionnel Préparation aux concours du Patrimoine. Secrétaire générale de l'association « Le temps d'Albert Besnard » et rédactrice du bulletin de l'association «L'Atelier», elle a été co-commissaire de l'exposition «Albert Besnard (1849-1934), Modernités Belle Epoque» au Palais Lumière d'Évian en 2016 et au Petit Palais à Paris en 2016-2017 et a dirigé le catalogue de l'exposition paru chez Somogy/Palais Lumière Évian en 2016.

Spécialiste de la peinture religieuse du XVIII^{e} siècle, elle s'intéresse particulièrement aux rapports entre le religieux, le politique et la censure. Elle a consacré plusieurs ouvrages aux rapports de l'art et du jansénisme ainsi qu'à la gravure religieuse aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles. Ses recherches actuelles portent sur la commande religieuse à la fin du XVII^{e} siècle et au XVIII^{e} siècle. Dans ce cadre, elle a collaboré à l'exposition « Le Baroque des Lumières. Chefs-d'œuvre des églises parisiennes au XVIII^{e} siècle » qui s'est tenue au Petit Palais en 2017.

Elle travaille également sur la peinture et le décor au tournant de 1900-1914 en France et aux États-Unis et a publié en 2016 *Henry Caro-Delvaille (1876-1928), peintre de la Belle Epoque, de Paris à New York* aux éditions Faton.

L'INTERVENTION

Connu comme peintre, graveur et décorateur, Albert Besnard n'a jamais été étudié comme collectionneur. Il fut pourtant un amateur distingué, suivant en cela la mode des années 1870 : pour sa génération, le collectionnisme était une expérience courante, motivée le plus souvent par le plaisir esthétique, mais aussi par des préoccupations domestiques et sociales. Comprises séparément, les pièces de la collection incarnaient la culture du maître des lieux et l'originalité de ses goûts. Vues comme un décor d'ensemble, elles le rangeaient d'emblée dans une classe plus ou moins élevée, pour le visiteur étranger comme pour les intimes.

Si les collections d'artistes peuvent certainement être comprises selon ces critères généraux, elles sont néanmoins souvent plus délicates à analyser que celles des purs esthètes. Comme Dominique Pety l'a démontré à propos des frères Goncourt[1], la collection d'un créateur ne relève pas seulement d'une pratique sociale, mais aussi d'une pratique culturelle, en lien avec son art. Dans le cas des Goncourt, elle est intimement mêlée à une pratique textuelle. Pour un artiste, elle est souvent indissociable de sa propre création. Support de l'inspiration, comme les Antiques rassemblés par Auguste Rodin[2], miroir de l'œuvre, à l'image des peintures possédées par Gustave Caillebotte, ou encore rappel douloureux d'une perfection inaccessible, la collection joue des rôles multiples et complexes auprès des artistes collectionneurs. Celle de Besnard ne déroge pas à la règle et eut certainement une part non négligeable dans sa création picturale.

Fig. 1 François-Antoine Vizzavona, *Albert Besnard dans son atelier à Paris en 1924*, Photographie.
Paris, agence photo RMN-Grand Palais, fonds Druet-Vizzavona, inv. VZB26923.
photo (c) RMN-Grand Palais / François Vizzavona / reproduction RMN

La collection d'Albert Besnard est connue grâce à deux catalogues. L'un, daté des 31 mai et 1er juin 1934 et illustré de quelques planches en noir et blanc, correspond à la vente d'une partie des objets et tableaux qu'il possédait, organisée par ses soins peu de temps avant sa mort à la galerie Charpentier, et expertisée par Arthur Sambon[3]. L'autre est celui de sa vente après décès, qui eut lieu à l'hôtel Drouot les 8 et 9 avril 1935[4]. Mais ces catalogues sont loin d'être exhaustifs, malgré les 292 numéros du premier[5] et les 310 numéros du second. Grâce à plusieurs traces de ventes, on sait que le peintre céda régulièrement, selon ses besoins pécuniaires apparemment, certaines des pièces qu'il avait accumulées au fil du temps. En 1871, il vendit ainsi une porte sculptée du XVIe siècle, qui se trouve aujourd'hui au musée de Cluny[6]. Il possédait aussi un tableau de Sisley, *Le Verger au printemps*, qu'il vendit à Paul Durand-Ruel en 1900[7]. En 1899, il donna à l'État pour le musée du Luxembourg *Bateaux de pêche* de Peter Kroeyer, qu'il avait acquis directement auprès du peintre et qui est accrochée sur les cimaises du musée d'Orsay[8]. Plus tard, en 1931, il vendit *The Breakfast Table* de Sargent, que le peintre lui avait donné. La toile se trouve depuis 1943 au Fogg Art Museum de Cambridge (Mass.)[9]. De même, plusieurs œuvres de sa collection ne figuraient pas dans les catalogues de 1934 et 1935. Elles demeurèrent dans les mains de ses descendants et furent vendues à des périodes diverses, parfois récemment. Citons seulement ici le *Peignoir* de Pierre Bonnard, panneau décoratif vendu en 1939 par le fils du peintre, le sculpteur Philippe Besnard[10] et le *Déjeuner d'anniversaire* de Sargent, acquis par le Minneapolis Institute of Art, également après que Philippe Besnard l'avait cédé après 1945[11].

Ces exemples ne doivent pas faire accroire que Besnard possédait surtout des peintures de ses contemporains. Car s'il goûtait les œuvres de certains de ses amis (notamment des tableaux de Jacques-Emile Blanche[12], de Carrière ou des sculptures de Rodin, qui furent sans doute échangées[13] ou données par ces artistes), il préférait les objets anciens. Rien d'original dans cette préférence : la majorité des collectionneurs de la fin du siècle voyaient dans l'Antiquité et la Renaissance des périodes exemplaires. La vogue des primitifs italiens, étudiée naguère par Giovanni Previtali[14], avait certainement influencé Besnard, qui possédait vingt-quatre sculptures antiques, du Moyen Âge et de la Renaissance (dont beaucoup de petits bronzes de l'école florentine), ainsi que cinq tableaux italiens du XVI^e siècle. Parmi ces derniers se trouvait un *Portrait de jeune homme* de Mariano Traballesi, un *Saint Jérôme en prière* attribué à Lorenzo Lotto et un C*hrist à la couronne d'épines*, peut-être d'Andrea Solario. A l'instar de nombreux amateurs de la fin du XIX^e siècle, il privilégiait l'art français du XVIII^e siècle[15], ainsi que les écoles du Nord du XVII^e siècle. Citons pour mémoire les noms de Santerre, Perronneau, Boucher, Drouais, Greuze, Desportes, Clodion, Houdon[16] pour la France et ceux de Van Ruysdael, Van Dyck ou Backuysen pour le Nord… La plupart de ces tableaux étaient des portraits ou des paysages et sacrifiaient à la mode nouvelle de la peinture de genre. Plusieurs d'entre eux ont vu leur attribution changer ces dernières années. Par exemple, S*amson et les Philistins*, esquisse attribuée à Rubens dans le catalogue de 1934, est à ce jour considérée comme une œuvre d'atelier[17]. *Polichinelle coupable*, dont la paternité est donnée à Gian Domenico Tiepolo dans le même catalogue, est en réalité une toile de Giambattista Tiepolo, datable entre 1735 et 1743[18]. Mais pour nombre d'entre elles, l'attribution se révèle exacte, ce qui semble prouver que Besnard y était attentif et choisissait les œuvres en connaisseur. Il était aussi sensible à leur provenance, comme le prouve une lettre adressée à Armand Dayot dans laquelle il précise que le tableau de Reynolds dont il possède l'esquisse, *Cymon et Iphigénie,* fut commandé par le roi d'Angleterre Georges IV. Il croit même reconnaître dans Iphigénie « le profil et la couleur de cheveux de Lady Fitzherbert qui fut [sa] femme morganatique[19] ». C'est en tout cas la figure de femme endormie, « une merveille » selon la même lettre, qui motiva son achat.

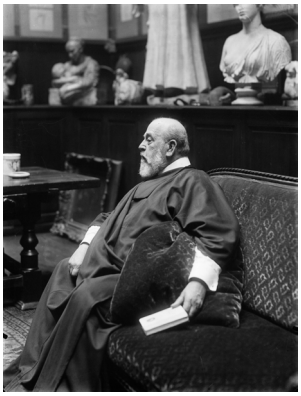


Fig. 2 François-Antoine Vizzavona,
Albert Besnard dans son atelier à Paris en 1913
Photographie.
Paris, agence photo RMN-Grand Palais, fonds Druet-Vizzavona, inv. VZC7322.
photo (c) RMN-Grand Palais / François Vizzavona / reproduction RMN

Pour les XVII^e et XVIII^e siècles, les œuvres sur papier sont plus nombreuses que celles sur toile. La flambée des prix des années 1880-1890 est sans doute un facteur d'explication : les toiles étaient alors certainement plus onéreuses que les dessins. Mais l'on sait par ailleurs qu'Albert Besnard goûtait particulièrement le dessin, ainsi que le pastel, technique pour laquelle il avait une prédilection marquée et dont il contribua à la renaissance à la fin du siècle. Ses pastels ne sont pas attribués dans les catalogues de vente, excepté un portrait d'homme, noté comme « Le Brun », que Neil Jeffarès a pu donner à Joseph Vivien il y a peu[20]. Grâce à l'ouvrage sur Maurice Quentin de La Tour, qu'il cosigna avec Georges Wildenstein en 1928, on sait que sa femme avait acquis un des pastels de cet artiste[21]. Les analyses de son livre montrent en tout cas qu'il portait sur eux un regard d'historien de l'art autant que d'amateur. Pour ses dessins, cinq d'entre eux ont été achetés en 1935 par le collectionneur Maurice Magnin et sont aujourd'hui conservés dans le musée qui porte son nom, à Dijon[22].

D'un certain point de vue, Besnard était donc l'héritier des grands collectionneurs français des années 1850 et 1860, qui redécouvrirent les primitifs italiens, le XVIII^e siècle de Louis XV

et la peinture nordique du XVII^e siècle. Sa collection était celle d'un « éclectique », comme avait pu l'être celle du docteur La Caze ou encore celle de Léon Bonnat avant la sienne. Les Goncourt l'auraient détestée, qui pensaient que « l'éclectisme ne [valait] rien, surtout en collection » et qui refusaient l'idée de « faire se manger les écoles[23]! » Or Besnard faisait précisément « se manger » les écoles, mélangeant peintures de toutes époques, sculptures et objets décoratifs de toutes origines selon une esthétique de la bigarrure temporelle et géographique qui était celle des années 1850 -1880. Plusieurs aspects de sa collection étaient pourtant inédits en son temps et méritent qu'on s'y attarde quelque peu.

Tout d'abord, sa collection était avant tout celle d'un voyageur et les œuvres d'art qu'il avait rassemblées doivent aussi être vues comme, les souvenirs de ses pérégrinations. Ces dernières furent nombreuses et parfois lointaines. Étudiant à la Villa Médicis de 1875 à 1878, le jeune Grand Prix avait peut-être commencé de chiner des œuvres à portée de sa bourse. A Londres, où il séjourna de 1879 à 1883, il commença à rassembler des toiles qui formèrent plus tard la section anglaise de sa collection. Il s'agit d'une des parties les plus originales du catalogue de 1934, où figurent des toiles d'Etty, d'Hoppner, de Lawrence, de Raeburn ou encore de Reynolds. La mode de la peinture anglaise n'était pas nouvelle en France : les Romantiques en avaient tiré dès les années 1820 de nombreux enseignements, mais il s'agissait alors de peinture contemporaine. Les artistes anglais du XVIII^e siècle commençaient tout juste à être admirés dans les années 1860 -1870 et on peut dire que Besnard fut l'un des premiers, après Bonnat et Camille Groult, à placer la peinture anglaise du XVIII^e siècle sur le même plan que la peinture française, italienne ou nordique.

Fig. 3 François-Antoine Vizzavona,
Albert Besnard dans son atelier à Talloires en 1911-1912.
Photographie.
Paris, agence photo RMN-Grand Palais, fonds Druet-Vizzavona, inv. VZC7314
photo (c) RMN-Grand Palais / François Vizzavona / reproduction RMN

Lors de son séjour en Algérie en 1893 -1894, il enrichit le versant exotique de sa collection en rapportant de nombreux objets : vases, tapis, étoffes, tentures, boiseries, ustensiles de cuivre, dont on aperçoit des éléments dans certaines photographies de son atelier… Besnard considérait apparemment que l'objet usuel façonné par la main, même exécuté en série, était une œuvre à part entière et avait sa place dans une collection d'art. Le périple en Inde, effectué en famille de 1910 à 1911, lui permit de se familiariser avec la miniature orientale qui forma le cœur de sa collection d'œuvres sur papier. Comme de nombreux amateurs de sa génération, Besnard aima l'art du Japon : sept numéros du catalogue de 1934 mentionnent des lots d'estampes japonaises des XVIII^e et XIX^e siècles[24]. Plusieurs numéros se rapportent à l'art chinois, notamment le numéro 196 du catalogue de 1934, qui décrit une peinture (*Personnage assistant à l'éruption d'un volcan*) et le numéro 131, qui correspond au paravent en laque de Coromandel du XVIII^e siècle donné à Besnard par Siegfried Bing en paiement d'un décor exécuté en 1895[25]. Mais ce sont les enluminures persanes et indoues, ainsi que les dessins persans au trait, qui avaient sa faveur (pas moins de 63 numéros du catalogue de 1934). Il les acquit tous lors de son séjour indien.

Lorsqu'il fut nommé directeur de la Villa Médicis, poste qu'il occupa de 1913 à 1920, il eut l'occasion de compléter ses ensembles de sculptures antiques ainsi que ceux de peintures et de dessins italiens. Enfin, de fréquents séjours à Venise, à Milan, à Turin, en Autriche, en Allemagne ou encore en Suisse où il allait « brocanter » à partir de sa maison haut-savoyarde de Talloires, lui permirent d'agrandir au fil du temps sa collection de peintures (ces voyages expliquent peut-être la section allemande du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle du catalogue de 1934). Comme Rodin[26], Besnard ne se fiait qu'à son goût et préférait acheter et négocier auprès d'antiquaires, plutôt qu'en salle des ventes.

De cet historique rapide, il ressort que Besnard n'était pas un cousin Pons, obsédé par l'accroissement de ses trésors. Il était certes gagné par la « fièvre » de l'amateur, mais par

Fig.4 Cesare Angeli,
Cupidon.
Plume et encre sur papier blanc,
Localisation inconnue.
(c) DR

Fig.5 Albert Besnard,
Le Volcan.
Panneau pour la salle à manger de l'hôtel Rouché (détruit), 1906-1907.
(c) DR

Fig.6 Albert Besnard,
La Cuisine.
Dessus-de-porte pour la salle à manger de l'hôtel Rouché (détruit), 1906-1907.
(c) DR

intermittence et surtout lorsqu'il était en pays étranger. Selon divers témoignages, surtout les témoignages oraux de sa petite-fille Claude Besnard[27], sa propriété, qu'il avait fait construire dans le 17e arrondissement de Paris, n'était pas non plus une « maison-musée » comme celle des Goncourt, remplie d'accumulations sérielles. Le mobilier du XVIIIe siècle vendu en 1935 y était utilitaire, les objets orientaux ou anciens disposés dans les pièces n'étaient pas interdits aux enfants. On vivait avec les tableaux en bonne intelligence, mais sans y prendre garde, car ils constituaient d'abord un environnement domestique.

Cependant, dans l'atelier du peintre, la situation semble avoir été assez différente : là, sa collection était mise en scène selon des principes codifiés. En réalité, il faut plutôt parler d' « ateliers » au pluriel car Besnard possédait deux ateliers dans son hôtel parisien, tous deux de très vastes dimensions, ainsi qu'un autre grand atelier dans sa maison de Talloires, en Savoie. Selon les photographies prises de son vivant, et sur lesquelles il pose parfois, on comprend qu'il s'agissait des pièces les plus importantes de ses demeures, par la taille sans doute, mais aussi par le dispositif qui présidait à leur agencement. Ces pièces étaient aménagées comme de véritables salons, dans le double sens du terme : salons de réception, mais aussi salons d'exposition. Ses propres œuvres voisinaient avec celles d'autres artistes, dans un ordonnancement recherché. Si l'on se fie aux listes du catalogue de 1934 et si on les compare avec les photographies qui nous restent, la majorité des sculptures qu'il possédait se trouvait dans ses ateliers. Plusieurs photographies de 1913 et de 1924[28] montrent une partie de l'atelier de Paris dans laquelle une étagère court sur le pourtour des murs (fig.1). Le groupe en terre cuite du *Baiser* de Rodin[29], un buste en plâtre teinté de femme du XVIIIe siècle et peut-être la tête d'un abbé, terre cuite également datable du XVIIIe siècle, qui figurent tous dans les catalogues de 1934 et 1935, y sont disposés avec diverses verreries et objets orientaux partiellement décrits en 1935 (fig. 2). Dans l'une des photographies, on aperçoit peut-être le bas de la statue grandeur nature en pierre représentant la *Vierge à l'Enfant*, proposée au numéro 26 du catalogue de 1934 et datée du XVe siècle. Non vendue, elle fut inscrite sous le numéro 198 du catalogue de 1935 et cette fois datée du XVIe siècle. Au mur, des cadres vitrés renferment des œuvres sur papier qu'on ne peut bien distinguer. Il semble cependant qu'il s'agisse d'une partie des dessins de la collection de Besnard : petits croquis, esquisses de dimensions réduites, dont certaines planches du catalogue de 1934 paraissent reproduire le motif. Grâce à Camille Mauclair, on sait que des miniatures persanes, des toiles du XVIIIe siècle et de Degas y étaient mêlées[30]. On pourrait croire que ce dispositif formait un décor purement esthétique. Une autre photographie, prise dans l'atelier de Talloires à l'hiver 1911-191231, prouve qu'il n'en était rien (fig. 3). Sur la table centrale, on reconnaît trois modelages qui étaient en la possession de l'artiste, *Le Forgeron* et *Le Ciseleur* d'Augustin Dumont, ainsi que *La Marne* d'Edme Bouchardon[32.] Ils sont groupés avec d'autres terres cuites de petites dimensions, qu'on peut identifier à certains numéros des catalogues de 1934 et de 1935 attribués à Clodion. Sur le devant de la table, une tête de marbre ou de plâtre (un fragment d'antique ?) est recouverte d'un tissu, comme pourrait l'être un modèle grimé pour la pose. On comprend donc que la collection de Besnard, particulièrement les sculptures et les dessins, était sans doute le reflet de ses goûts artistiques, mais qu'elle avait aussi un lien avec le processus de création. Elle permettait de disposer d'un répertoire de formes que le peintre modifiait ou réinterprétait selon ses besoins et dont il se servait comme modèles. On ne retrouve pas à proprement parler les motifs des œuvres de sa collection dans ses propres tableaux, mais plusieurs exemples montrent qu'ils lui servaient de sources d'inspiration, sinon directes, du moins indirectes.

Fig.7 Anonyme (attribué à Chardin par Besnard),
Enfant et sa poupée.
Dessin à la pierre noire.
Localisation inconnue
(c) DR

Il est notable que de nombreuses œuvres du catalogue de 1934 et de 1935 représentent des sujets similaires, toutes périodes et écoles confondues. Plusieurs dessins sont intitulés « Angelots », « *Putti* », « Cupidon » ou « Enfants », tous crayonnés dans diverses postures : en 1934, il s'agit des numéros 223, 227, 229, 230, 239, 240, 242, 244, 271, 302 et 320 attribués respectivement à Cesare Angeli (fig. 4), Jean-Jacques de Boissieu, Boucher, à un anonyme français du XVIII[e] siècle, à Canova, Chardin, Clodion, Cochin, Annibal Carrache, Pellegrino Tibaldi et Gian Domenico Tiepolo. On peut ajouter les œuvres qui font aussi référence au monde de l'enfance : le numéro 109 en 1934 par exemple, *Satyre jouant à la bascule avec des enfants* ou le numéro 187 en 1935 : *Faune, faunesse et petits satyrions* attribués à Clodion ou encore le numéro 112 du catalogue de 1934, petite terre cuite anonyme : *Enfant qui dort* et les *Jeux d'Amours* de « l'école de Boucher[33] ». Or Besnard s'inspira manifestement de ces œuvres pour ses décors peints de la salle à manger de l'hôtel de Jacques Rouché à Paris, de 1906 à 1907. Ces décors, aujourd'hui détruits, sont connus par des photographies et par des *modelli* à l'huile et à la gouache sur papier[34]. Besnard avait choisi pour son décor la thématique des jeux d'enfants, traditionnelle dans les panneaux peints du XVIII[e] siècle. Il l'avait associée à des allégories de son cru facilement compréhensibles. Ainsi les *putti* se faisaient-ils cuisiniers, chasseurs ou pêcheurs au-dessus des portes ou des murs, pour signifier la destination de la pièce. Dans un grand panneau mural (fig. 5), des enfants méditatifs contemplaient le Vésuve, qui symbolisait de manière faussement érudite le feu, élément utile à la cuisine (il est du reste possible que la peinture chinoise citée plus haut, de sujet similaire, ait inspiré cette vue). Un attirail de poêles et de casseroles, trop grandes pour les *putti* des dessus-de-porte, ajoutait une note humoristique à l'ensemble (fig. 6). Aucun d'entre eux ne ressemblait littéralement aux enfants des dessins ou des terres cuites de sa collection, mais l'influence de ces œuvres sur papier est néanmoins palpable dans leurs poses, leur dynamisme ou encore leur canon corporel. Ils représentaient sans doute pour Besnard un idéal formel, qu'il n'était pas souhaitable de chercher à reproduire fidèlement, mais qu'il fallait transcender. C'est pourquoi le décor de l'hôtel Rouché n'est pas à proprement parler historiciste, car les références aux décors d'enfants de Boucher ou aux ciels angéliques de Tiepolo sont transposées et jouèrent le rôle de stimuli ou de déclencheurs de l'inspiration.

Fig.8 Albert Besnard,
L'Automne.
Huile sur toile marouflée sur carton, 1880,
41 cm x 31 cm.
Petit Palais, Paris
(c) Illustria, Deauville

Un autre exemple tiré des œuvres « enfantines » de Besnard peut aider à comprendre la manière dont il usait des éléments de sa collection et peut-être, les motivations de ses choix en tant qu'amateur. Le dessin attribué à Chardin dans le catalogue de 1934 (fig. 7), *Enfant avec sa poupée*[35], fut manifestement repris par le peintre dans les projets de décor pour la mairie du 19[e] arrondissement de Paris en 1879 -1880 (ils ne furent jamais exécutés). Dans *L'Automne* (fig. 8) et dans *Cérès* (fig. 9), on remarque un enfant, dont le bras tendu est le même que celui de l'enfant du dessin présumé de Chardin. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une reprise, car dans l'esquisse de Besnard, l'enfant est issu du monde mythologique et ne tient aucun objet. Mais le geste est similaire dans les deux cas et provoque le même sentiment de pitié chez le spectateur : il s'agit d'un enfant quémandeur face au monde des adultes, un être faible, qu'un personnage dominateur (ici Cérès) protège. La tension du corps, issue du dessin ancien, est transformée par le propre crayon de l'artiste et traduit à présent avec vérité la supplication.

La collection permet donc au peintre de s'inspirer de l'art du passé, mais aussi de s'y confronter, comme à la réalité elle-même du reste. Car Besnard usait apparemment des sculptures qu'il collectionnait comme des modèles vivants de l'atelier, les faisant poser sur sa table de travail. De même, il s'inspirait du mouvement des dessins anciens, de leur mise en page, de leur manière de traduire le geste humain, comme si les œuvres de papier étaient des académies de chair et de sang que le regard de l'artiste pouvait remodeler. Il n'est d'ailleurs pas interdit de penser que les nombreux portraits anglais et français qu'il collectionnait lui servirent aussi à façonner les attitudes comme l'expression des visages des modèles de ses propres œuvres. Dans une certaine mesure, les pièces de la collection

Fig.9 Albert Besnard,
L'Abondance encourageant le travail.
Huile sur toile marouflée sur carton, 1880,
40 cm x 49 cm.
Petit Palais, Paris
(c) Illustria, Deauville

étaient mises sur le même plan que la réalité elle-même et servaient de fondement au processus de création. Ainsi la « réalité » était-elle la préoccupation majeure de Besnard dans le regard qu'il portait sur l'art ancien de sa collection et du reste, sur l'art ancien en général. Comment les anciens s'étaient-ils confrontés à la nature et quelles leçons fallait-il en tirer pour sa propre création ? Telle était la question qui semble avoir occupé Besnard artiste comme Besnard collectionneur.

Il s'en expliqua lui-même dans une conférence sur Watteau, prononcée en 1932, juste avant sa mort, mais sans doute écrite plusieurs années auparavant[36]. Watteau lui paraît surtout admirable parce ce qu'« il est l'amant fidèle d'une vérité éternelle » écrit-il ; de même, il sait se montrer « vrai » ; enfin, il est indubitablement « le plus expert des réalistes ». Dans cette conférence, Besnard explique que les impressionnistes, à l'inverse de Watteau, n'ont que des rapports de bienséance avec la nature puisque « toujours dehors », « sous le soleil », ils sont finalement « aveuglés » et ne peuvent plus apercevoir la réalité. Le mythe de la caverne de Platon est sans nul conteste pour Besnard un prétexte pour illustrer ses propres méthodes de création et son rejet personnel de l'impressionnisme : c'est dans l'intérieur fermé de l'atelier, entouré des objets de la collection, à la fois cautions morales, objets de rivalité et modèles à transmuer, que l'alchimie artistique pourra s'opérer et non au dehors, où le réel n'a été filtré ni par l'invention de l'artiste, ni par l'art exemplaire du passé.

On pourrait considérer que Besnard avait une conception « Ancien Régime » du processus de création artistique : dans une certaine mesure, une grande partie de sa collection était l'équivalent des portefeuilles de dessins, des plâtres et des esquisses de maîtres que possédaient les peintres pour leur enseignement et leurs propres créations aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles. Cependant, ces derniers en usaient généralement pour exécuter ou faire exécuter des copies. De plus, ils distinguaient toujours les pièces de leur collection de celles qui constituaient leurs instruments de travail. Au contraire, Besnard ne les copia jamais, même pour partie, et il entremêlait sciemment œuvres personnelles et œuvres de collection afin d'éprouver le rapport de l'artiste à la nature. La notion de « réalisme » fut le cheval de bataille de la génération qui redécouvrit dans les années 1850 et 1860 la peinture du XVIII^{e} siècle et celle du XVII^{e} siècle. On sait par exemple que Théophile Thoré-Bürger prônait l'étude de la peinture de Rembrandt comme celle de la « réalité ». Pour le critique, Watteau lui-même avait permis à la peinture de s'émanciper des artifices de Le Brun. A quelques exceptions près, le panthéon artistique de Besnard était aussi celui de cette génération, qui présida du reste à sa formation artistique (ne voyait-il pas dans le *saint Paul* de Jouvenet qu'il possédait (fig. 10) une « superbe étude rembranesque[37]» ?). Mais cet intérêt pour la « réalité », comprise comme une recomposition à partir d'un « réel », fût-il celui, artificiel, de l'art du passé, n'entraîna jamais Besnard vers le réalisme, ou même vers le naturalisme, mais vers une forme très particulière de symbolisme. Et il semble que la collection, utilisée finalement comme medium de la création, ait été la caution d'une imagination assez débridée, de l'invention de couleurs totalement antinaturelles et de la création de personnages allégoriques imaginaires et fantaisistes (Besnard paya un tribut fort modeste aux sujets mythologiques et historiques traditionnels). Finalement, Besnard collectionneur s'affirmait comme démiurge, un démiurge capable de recréer une réalité plus vraie que nature à partir de la collection, univers mental totalement fictionnel, qui ne prenait son sens que dans le confinement de l'atelier.

Fig.10 Jean Jouvenet
Étude pour la tête de saint Paul
Huile sur bois
33 cm x 26 cm
Collection privée

BIBLIOGRAPHIE

- Actes de colloque à venir : *Art Dealers, America and the International Art Market, 1880-1930*, Getty Research Institute, 18 et 19 janvier 2018.

- *Albert Besnard (1849-1934), Modernités Belle Epoque,* cat.exp., Evian, 2016.

- A. Bonnet, J. Lavie, J. Noirot et P.-L. Rinuy (dir.), *Art et transmission, L'atelier du XIX^e^ au XXI^e^ siècle,* Rennes, 2014.

- J. Gribenski, V. Meyer, S. Vernois (dir)., *La maison de l'artiste, Construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVII^e^-XX^e^ siècles),* Rennes, 2007.

- INHA, *Dictionnaire critique des historiens de l'art*: https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/thore-theophile.html.

- F. Jowell, « From Thoré to Bürger : the image of Dutch art before and after the Musées de la Hollande » (colloque *The Shifting Image of the Golden Age*, Rijksmuseum, 29-30 mai 2000), *Bulletin van het Rijksmuseum*, 2001, t.XLIX, n° 1, p. 45-60.

- F. Jowell, « Thoré-Bürger's art collection : "A rather unusual gallery of bric-à-brac" », in *Simiolus, Netherlands quarterly for the history of art,* 2003, t. XXX, p. 54-119.

- F. Jowell, « Thoré-Bürger et la découverte du Chardonneret », in C*arel Fabritius et l'Age d'or de Delft,* Dijon, « Dossier de l'Art », n°114, 2004, p.40-43.

- F. Jowell, « Compte-rendu de The Rise of the Cult of Rembrandt. Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France, d'Alison McQueen », in *The Burlington Magazine,* CXLVII, août 2005, p. 562-563.

- F. Jowell, « Impressionism and the Golden Age of Dutch Art », in Ann Dumas (dir.), *Inspiring Impressionism, The Impressionists and the Art of the Past,* cat. exp., Denver, 2007, p. 79-109.

- V. Long, « Les collectionneurs juifs parisiens sous la Troisième République (1870-1940) », in *Archives Juives,* 2009/1, Vol. 42, p. 84-104.

- A. Poulet, G. Scherf (dir.), *Clodion*, cat.exp., Paris, 1992.

- P. Prévost-Marcilhacy (dir.), *Les Rothschild, une dynastie de mécènes en France,* Paris, 2016

- L. -M. Stasi, Camille Groult, *Le rose de Boucher et le rouge de Reynolds,* Villejuif, 2013.

- S. du Vignau, T. Burollet, D. Devynck, F. et L. Renato (dir.), « Un collectionneur : Camille Groult », in *Degas, Boldini, Toulouse-Lautrec...Portraits inédits de Michel Manzi,* cat. exp., 1997, p. 123 à 126.

NOTES

1. D. Pety, *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire,* Genève, 2003.
   Voir aussi J. Watson, *Literature and Material Culture from Balzac to Proust. The Collection and Consumption of Curiosities*, Cambridge, 1999.
2. D. Viéville et B. Garnier (dir.), *Rodin, Freud collectionneurs. La Passion à l'œuvre*, Paris, 2008.
3. *1ère partie. Sculptures et bibelots antiques, sculptures du Moyen Âge et des Temps Modernes, tableaux anciens, maquettes, arts du Proche et de l'Extrême-Orient, bronzes* [...] *dont la vente aux enchères aura lieu à Paris à la galerie Charpentier* [...] *les jeudi 31 mai et vendredi 1er juin 1934... 2eme partie. Pastels, aquarelles et dessins, d'écoles française, italienne, flamande, hollandaise etc. Enluminures persanes et hindoues*. En organisant cette vente, Besnard voulait sans doute partager une partie de ses biens entre ses trois enfants survivants avant sa succession.
4. *Catalogue d'un important mobilier ancien, tableaux, dessins, aquarelles, pastels anciens et modernes* [...] *composant la succession du peintre Albert Besnard, Hôtel Drouot, salle n° 6, les lundi 8 et mardi 9 avril 1935.*
5. Le catalogue de 1934 renferme 335 numéros, mais 43 d'entre eux n'appartiennent pas à la collection Besnard.
6. Inv. CL 20379
7. Signé et daté « Sisley 89 ». F. Daulte, *Alfred Sisley. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Lausanne, 1959, n° 699.
8. Peder Severin Kroyer (1851-1909). Le tableau date de 1884, inv. RF 1977 204. Affecté au musée d'Orsay en 1977.

9. 1883-1884, inv. 1943.150.

10. Il s'agit d'une des premières ventes de Bonnard vers 1889-1890. Acquis en 1939 pour 6000 F. de Philippe Besnard par le musée du Luxembourg. Affecté au musée d'Orsay en 1977 (dépôt du musée national d'Art moderne).

11. 1887, inv. 63.84.

12. Il conserva ces œuvres jusqu'à sa mort. *Sur la plage* de Jacques-Emile Blanche constitue le n° 10 du catalogue de 1935. Il possédait trois sculptures de Rodin, plâtres estampés par son atelier, également vendus en 1935 : *Femme et faunesse* (n° 179), *Les Sirènes* pour le monument de Victor Hugo (n° 180 ; A. Le Normand-Romain, *Rodin et le bronze, catalogue des œuvres conservées au musée Rodin,* Paris, 2007, t. II, p. 653) et *Le Baiser* (n° 181), terre cuite aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Buenos Aires. A. Le Normand-Romain, *Rodin et le bronze.., op. cit.*, t. I, p. 159 et id « Rodin et Buenos Aires », in A. Armager, *Rodin en Buenos Aires*, Antorcha Fundacion, 2001, p. 151-153. Ajoutons un bronze signalé au n° 115 du catalogue de 1934 : *Femme accroupie.*

13. C'est sans doute le cas du *Baiser* de Rodin en 1886.

14. G. Previtali, *La Fortune des primitifs*, Paris, 1994 (1ère éd. 1964).

15. C. Gouzi, « Albert Besnard ou la tentation du XVIIIe siècle », in Albert Besnard (1849-1934), Honfleur, musée Boudin, 2008, p. 37-50; Bonnet et al., 2014; J. Gribenski et al., 2007.

16. Il possédait un buste en plâtre de Joséphine (n° 105 du catalogue de 1934) : L. Réau, *Houdon, sa vie et son œuvre,* Paris, 1964, t. I, p. 126, pl. CXXIV, n° 234 A.

17. L. Burchard, *Corpus Rubenianum, Part III*, New York, 1989, cité au n°32.

18. F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo*, Paris, 2002, n° 154.1, p. 249 ; le tableau n'est pas localisé. *La Cuisine de Polichinelle*, également décrite au n° 154, qui serait son pendant, est dite par erreur avoir figuré dans le catalogue de la vente Besnard de 1934.

19. Lettre non datée, conservée à Austin, University of Texas, Harry Ransom Humanities Research Center, département des manuscrits. Le tableau de Reynolds est porté au n° 82 du catalogue de 1934.

20. N° 218 du catalogue de 1934. N. Jeffarès, *Dictionary of pastellists before 1800*, www.pastellists.com, « Joseph Vivien ».

21. *La Tour. La vie et l'œuvre de l'artiste par A. Besnard,* catalogue critique par G. Wildenstein, Paris, 1928, p. 159 : *Portrait de femme*, attribué à La Tour, acheté par Mme Besnard à la vente Montesquiou le 19 mars 1897.

22. Ils ont néanmoins été désattribués : l'*Académie de jeune femme* (inv. 1938 DF 254, n° 19 du catalogue de 1935) n'est pas un dessin de Delacroix. Les deux esquisses intitulées *L'Architecture, la Peinture et la Sculpture* et *Le Commerce et l'Industrie* ne sont plus considérées de François Gérard (inv. 1938 DF 409 et 1938 DF 410, en lot au n° 38 du catalogue de 1935). Il n'est pas certain que le portrait présumé de Charles II d'Angleterre soit d'Antoine Masson (inv. 1938 DF 677, n° 28 du catalogue de 1935). M. Magnin avait aussi acheté un dessin d'Eugène Giraud, *Ruelle à Roquebrun*e (inv. 1938 DF 430, n° 64 du catalogue de 1935) et un tableau, *Saint Jérôme enseignant*, attribué à La Sueur et en réalité anonyme de l'école Lombarde, fin XVI[e] siècle (n° 67 du catalogue de 1934, inv. 1938 F 988).

23. Goncourt, *Journal, t. I*, 8 mai 1859, p. 600, à propos de la collection du docteur La Caze.

24. Les n° 197 à 203, p. 23.

25. Trois panneaux au Telfair Museum de Savannah. Inv. 1984-2, 1984-3 et 1986-a.

26. B. Garnier, *Rodin. L'Antique est ma jeunesse, une collection de sculpteur,* Paris, 2002.

27. « Entretien avec Claude Besnard » par C. Gouzi, *L'Atelier, Le Temps d'Albert Besnard,* n° 4, 2008, p. 7-10.

28. Négatif verre au gélatino-bromure d'argent. Fonds Druet-Vizzavona, RMN.

29. Voir note 12.

30. C. Mauclair, *Albert Besnard, l'homme et l'œuvre*, Paris, 1918, p. 22.

31. Négatif verre au gélatino-bromure d'argent. Fonds Druet-Vizzavona, RMN.

32. *Le Forgeron* et *Le Ciseleur* de Dumont datent de 1867 environ et sont anonymes dans le catalogue de 1934 (n° 113 « dans le style de Carpeaux »). Aujourd'hui au musée d'Orsay (inv. RF 2575 et RF 2576). *La Marne* est elle aussi anonyme dans le même catalogue (n° 111 sous le titre *La Source*). Aujourd'hui au Louvre (inv. RF 2313). Maquette de 1739 pour la Fontaine des Quatre Saisons à Paris.

33. N° 61 du catalogue de 1934.

34. *L'Atelier, Le Temps d'Albert Besnard*, numéro spécial « Les décors de l'hôtel Rouché à Paris », n° 5, 2009.

35. N° 240 du catalogue de 1934, reproduit.

36. Conférence dactylographiée par son fils Philippe Besnard, collection privée.

37. Phrase ajoutée au numéro 59 du catalogue de 1934. Elle fut sans doute dictée par Besnard à Arthur Sambon, qui, selon le témoignage de son fils Philippe, prit sous sa dictée ses attributions lors de l'expertise des œuvres.

38. Le tableau de Jouvenet est aujourd'hui dans une collection privée.

UN PEINTRE COLLECTIONNEUR DE SCULPTURES DANS L'ITALIE POST-UNITAIRE : GIOVANNI PIANCASTELLI, DIRECTEUR DE LA GALERIE BORGHÈSE

ALICIA ADAMCZAK

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

Peintre d'origine modeste à l'ascension fulgurante, Giovanni Piancastelli a par sa collection largement contribué au renouveau de l'intérêt pour l'art baroque au XIX^e^ siècle et à sa diffusion hors d'Europe. Précepteur des enfants Borghèse à partir de 1871, il fut également chargé de la conservation et de l'inventaire de l'importante collection rassemblée par cette famille. L'attrait de Piancastelli pour le collectionnisme doit beaucoup à cette mission, qui l'éloigna de son activité artistique et le conduisit à acheter dessins et estampes d'artistes mal-aimés des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles.

C'est pourtant durant la période où il passa à des fonctions officielles et publiques à la tête de la collection Borghèse rachetée par l'état italien que Piancastelli constitua sa propre collection de sculptures baroques. Amoureux de l'œuvre du Bernin, il promut l'art du XVII^e^ siècle romain aux côtés de deux autres célèbres collectionneurs, Ludwig Pollak et Evangelista Gorga.

Vendue à des musées et amateurs américains, la collection Piancastelli de sculptures et terres cuites préparatoires baroques suscita un intérêt nouveau pour cet art et constitue le plus important ensemble d'œuvres du Bernin conservé hors de Rome.

À PROPOS D'ALICIA ADAMCZAK

Spécialiste de la sculpture en Europe, particulièrement intéressée par l'histoire des collections, les échanges artistiques entre la France et l'Europe et le rôle des sculpteurs dans les académies européennes, Alicia Adamczak est docteur en histoire de l'art moderne de l'université Paris IV.

Elle a consacré sa thèse de doctorat, réalisée sous la direction d'Alain Mérot, à *Jean-Baptiste Théodon (1645-1713) et la sculpture française après Bernin*. Elle est actuellement chargée d'enseignement en histoire de l'art moderne et directrice de la licence Histoire de l'art à l'Institut catholique de Paris. Elle préside également l'Association internationale pour la Conservation et la Promotion des Moulages .

L'INTERVENTION

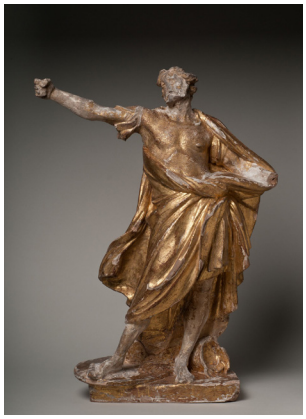


Fig.1 Gian Lorenzo Bernini,
Saint Longin.
Terre cuite.
Harvard Art Museums/Fogg Museum, Alpheus Hyatt Purchasing and Friends of the Fogg Art Museum Funds.
Photo: Imaging Department © President and Fellows of Harvard College

« *Nessun museo può vantare una raccolta così interessante che da a vedere l'ingegno multiforme e impetuoso di questo singolare artista* [le Bernin][1] », écrit Giovanni Piancastelli dans une lettre du 18 janvier 1901 adressée aux sœurs Sarah et Eleanor Hewitt, fondatrices du premier musée des arts décoratifs et appliqués de New York[2], à qui il envisage de céder une partie de ses collections. Décrivant les sculptures en sa possession, parmi lesquelles plus de vingt modèles préparatoires en terre cuite de l'époque moderne, il souligne le caractère exceptionnel de l'ensemble qu'il attribue largement au Bernin (1598 -1680). Piancastelli s'adonne à la pratique de la collection d'abord dans un dessein financier, en complément de son activité de peintre, et s'impose rapidement comme un amateur d'art éclairé des cercles intellectuels et antiquaires romains. Son inclination pour l'art des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles en fit un visionnaire. La collection de sculptures formée par Piancastelli, aujourd'hui conservée au Fogg Art museum de l'université d'Harvard[3], témoigne d'un intérêt pour la création artistique baroque, laquelle, dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, était violemment décriée. Ainsi Giovanni Piancastelli, au même titre que d'autres figures d'amateurs notoires du marché de l'art romain, tels que Ludwig Pollak (1868-1943) et Evangelista Gorga (1865-1957)[4], illustre un goût nouveau pour la sculpture du Bernin et de ses contemporains dans l'Italie post-unitaire.

Né en 1845 à Castel Bolognese, dans la province de Ravenne, de parents ouvriers dans l'industrie textile, le jeune Giovanni n'était guère prédestiné à une carrière artistique, laquelle le mènera à fréquenter la haute société italienne et l'aristocratie romaine. C'est à l'académie de dessin de Faenza que Piancastelli reçut un premier apprentissage artistique, bénéficiant de l'enseignement du peintre et céramiste Achille Farina (1804-1879)[5]. Fort de ses premiers succès, dont deux médailles décernées par l'institution, Piancastelli rejoignit Rome en 1862, où il entra dans l'atelier de Guido Guidi (1835-1918), avant d'intégrer, deux ans plus tard, l'Accademia di San Luca, puis de se rapprocher de la congrégation pontificale des Virtuosi al Pantheon. Développant ses talents de portraitiste, de peintre d'histoire et de peintre de genre, Piancastelli se fit rapidement un nom sur la scène artistique et se familiarisa alors avec le milieu des marchands d'art, des savants, des archéologues et des antiquaires, comme l'incontournable numismate Francesco Martinetti (1833-1895) ou l'orfèvre Alessandro Castellani (1823-1883), et se découvrit par là-même un goût pour la collection[6]. En 1871, Giovanni Piancastelli entra officiellement au service de la famille Borghèse, qui le chargea d'enseigner le dessin et la peinture aux enfants du prince Marcantonio. Cet évènement va véritablement marquer la carrière de l'artiste et sceller son destin de « curieux ». Dès lors, il devint l'un des peintres les plus recherchés de la nouvelle capitale italienne, se rapprocha des grandes familles patriciennes romaines par l'intermédiaire des Borghèse, peignant les effigies des princes Torlonia et des membres de la famille Zacchia Rondinini. Poursuivant son ascension sociale, le peintre émilien côtoie l'aristocratie papale, dont les Doria Pamphilj, les Chigi, les Barberini ou les Aldobrandini à qui il enseigne la peinture. Visiteur privilégié des riches collections particulières, Piancastelli se vit ouvrir les portes des palais de la ville afin d'en estimer les peintures, les sculptures, le mobilier, les tapisseries et les pièces d'orfèvrerie. L'attrait de Piancastelli pour le collectionnisme, né de sa rencontre avec la famille Borghèse et de son immersion dans le monde des mécènes et des antiquaires, se renforça au contact de la collection Borghèse dont il avait la charge. Parallèlement à ses fonctions de professeur et de conseiller artistique, voire de peintre de cour, il joua le rôle de conservateur des œuvres d'art rassemblées depuis le XVII^e^ siècle sous l'impulsion du cardinal Scipion Borghèse et en partie conservées dans le palais familial romain, au nord du Campo Marzio.

Fig.2 Atelier de Gian Lorenzo Bernini,
Ange agenouillé.
Terre cuite, vers 1674-1675,
Harvard Art Museums/Fogg Museum, Alpheus Hyatt Purchasing and Friends of the Fogg Art Museum Funds.
Photo: Imaging Department © President and Fellows of Harvard College

Fig.3 Camillo Rusconi,
Putti tenant des palmes.
Terre cuite, vers 1690.
Harvard Art Museums/Fogg Museum, Alpheus Hyatt Purchasing and Friends of the Fogg Art Museum Funds.
Photo: Imaging Department © President and Fellows of Harvard College

C'est au fil des années passées auprès de cette puissante famille, que Piancastelli put étudier les cinq cent trente-trois tableaux de la collection complétés de deux cent soixante-trois sculptures, dont les groupes et les bustes du cavalier Bernin. À la mort de Marcantonio Borghèse en 1886, le peintre fut chargé de rassembler l'ensemble de la collection et d'organiser son transfert au sein du casino Borghèse de la villa Pinciana. Afin d'assurer le bon déroulement de l'opération et d'éviter toute dispersion ou perte d'œuvres, Piancastelli catalogua la totalité des pièces et établit alors le tout premier inventaire de la collection Borghèse, qui servira de base au catalogue établit par Adolfo Venturi en 1893[7]. Poursuivant cette tâche pendant plusieurs années, il s'éloigna de son activité artistique pour se consacrer principalement à sa mission de conservateur. Le casino Borghèse s'ouvrit ainsi aux souverains européens et aux personnages illustres que Piancastelli gratifia de leçons d'histoire de l'art, à l'exemple de la reine Marguerite de Savoie qui le réclama comme professeur de dessin. Au tout début du XX^e^ siècle, après la ruine des Borghèse et le rachat par le jeune État italien de leur galerie d'œuvres d'art[8], c'est sans surprise que Giovanni Piancastelli apparut comme étant à même de diriger cette nouvelle institution culturelle étatique.

C'est durant cette période de transition où il passa d'un mécénat privé à des fonctions officielles et publiques, que Piancastelli constitua sa propre collection de sculptures. Elle venait augmenter un premier noyau composé de dessins et d'estampes rassemblés par milliers, lesquels révèlaient indubitablement le goût du risque que développa Piancastelli dans la pratique de la collection. Ainsi il porta son attention sur des artistes contemporains, alors malmenés par la critique et exclus du monde académique, tel le peintre néoclassique Felice Giani (1758 -1823) dont la bonne fortune releva en partie de son intervention[9]; dans la lettre aux sœurs Hewitt datée de 1901, évoquée précédemment, il fait en effet état de près de mille dessins de Giani. En constant désaccord avec le goût de son temps, Piancastelli développa très tôt un attrait pour l'art de l'époque baroque – art qualifié de « dialecte dégénéré » par Jacob Burckhardt en 1855 et qu'Heinrich Wölfflin tendait à réhabiliter depuis 1888 dans son *Renaissance et baroque,* comme le fera Alois Riegl au tournant du siècle[10]. Passionné avant tout par la sculpture romaine du XVII^e^ siècle du fait de sa place privilégiée au sein du cercle privé des Borghèse, Piancastelli devint un amoureux insatiable de l'œuvre du cavalier Bernin. Alors que la majorité des sculptures de l'artiste baroque prenaient place dans les églises, les oratoires et sur les places de la Ville éternelle, Piancastelli réussit avec intelligence et audace à établir un lien personnel avec celui qu'il nommait « le génie monstrueux », en acquérant les œuvres préparatoires du maître, d'abord des dessins puis des *bozzetti*, reflets de la première pensée du sculpteur. Plus d'une centaine de feuilles du Bernin ou de son entourage, sans doute acquises auprès des antiquaires romains, sont mentionnées dans la lettre de 1901 aux côtés des terres cuites, le tout constituant la *collezione Bernini* de Piancastelli.

Fig.4 Entourage d'Ercole Ferrata
Un Apôtre
Terre cuite
Harvard Art Museums/Fogg Museum, Alpheus Hyatt Purchasing and Friends of the Fogg Art Museum Funds
Photo: Imaging Department © President and Fellows of Harvard College

Plusieurs de ces dessins furent montrés en 1898, lors de l'exposition romaine célébrant le trois-centième anniversaire de la naissance du Bernin. Cet évènement ne pouvait pas avoir lieu sans la participation de Giovanni Piancastelli, membre du comité d'organisation. Les terres cuites constituant le cœur de sa collection n'étant pas présentées en 1898, nous en concluons qu'elles furent acquises après cette date et avant 1901, année où Piancastelli les mentionne dans sa lettre aux sœurs Hewitt. Au moment de se séparer de ses esquisses et de ses modèles en terre, Piancastelli en possédait vingt-huit, toutes réunies aujourd'hui au Fogg Art Museum, à l'exception d'une seule. L'origine de l'ensemble des pièces n'est pas

Fig.5 Entourage d'Ercole Ferrata,
Saint Thomas.
Terre cuite.
Harvard Art Museums/Fogg Museum, Alpheus Hyatt Purchasing and Friends of the Fogg Art Museum Funds.
Photo: Imaging Department © President and Fellows of Harvard College

connue, toutefois la majeure partie d'entre elles provient de l'ancienne collection romaine constituée dès le milieu du XVIII[e] siècle par le sculpteur et restaurateur Bartolomeo Cavaceppi (1716-1799)[11].

Cet ancien élève du Français Pierre-Étienne Monnot[12] (1657-1733) avait rassemblé tout au long de sa carrière des sculptures et des fragments d'œuvres antiques (son inventaire indique cinquante statues et autant de bustes[13]), près de huit mille dessins donnés aux plus grands maîtres italiens de l'époque moderne et enfin plusieurs dizaines de modèles préparatoires en terre cuite liés aux principaux chantiers décoratifs du XVII[e] siècle romain : la décoration du pont Saint-Ange, celle de la chapelle du Saint-Sacrement de la basilique Saint-Pierre et celle des églises de Santa Maria in Vallicella et du Gesù. Cavaceppi sauva et conserva ainsi des œuvres précieuses, par leur rareté et leur fragilité, attribuées aux grands noms du *Seicento* dont le Bernin, l'Algarde, leurs collaborateurs Ercole Ferrata, Domenico Guidi et Melchiorre Caffà, mais aussi des œuvres de sculpteurs longtemps restés dans l'ombre des maîtres tels Cosimo Fancelli, Antonio Giorgetti, Giuseppe Mazzuoli, Camillo Rusconi, les Français Pierre II Legros et Jean-Baptiste Théodon. À la mort de Cavaceppi, son légataire, testamentaire, le sculpteur Vincenzo Pacetti (1746-1820), dressa l'inventaire de la collection avant qu'elle ne soit mise à la vente et acquise, en 1802, par le prince Giovanni Torlonia[14]. Alors que les Antiques restèrent dans la famille[15], les modèles en terres cuites de l'ancienne collection Cavaceppi furent dispersés à la toute fin du XIX[e] siècle pour être partagés entre trois collectionneurs.

Fig.6 Entourage d'Ercole Ferrata,
Saint Barthélemy.
Terre cuite.
Harvard Art Museums/Fogg Museum, Alpheus Hyatt Purchasing and Friends of the Fogg Art Museum Funds.
Photo: Imaging Department © President and Fellows of Harvard College

C'est donc auprès de la famille Torlonia, dont il était proche depuis son arrivée à Rome pour avoir portraituré plusieurs de ses membres, que Giovanni Piancastelli acquit le noyau de sa collection de sculptures. À ses côtés apparaissent deux personnages emblématiques du collectionnisme romain post-unitaire qui contribuèrent activement à la promotion de la sculpture baroque et à la mise en lumière de la valeur plastique et historique d'une œuvre préparatoire, en terre ou en plâtre. Ce sont le ténor italien d'origine russe Evan Gorga et l'historien de l'art praguois Ludwig Pollak, tous deux à l'origine de la collection de terres cuites des XVII[e] et XVIII[e] siècles du musée du palazzo Venezia à Rome[16]. Collectionneur frénétique, notamment d'instruments de musique[17], Gorga (1865-1957) possédait au début du XX[e] siècle plus de cent cinquante mille pièces constituant trente collections distinctes (jouets, fossiles, armes anciennes, etc.) pour la conservation desquelles il ne loua pas moins de dix appartements sur la via Cola di Rienzo à Rome[18]. Il fut en possession de quatre cent six esquisses et modèles préparatoires retraçant l'histoire de la sculpture, de la Renaissance à Canova, parmi lesquelles les œuvres baroques qui provenaient largement de l'ancien studio Cavaceppi entrèrent au musée du palazzo Venezia après 1948. Quant à Pollak (1868-1943), il passa la majeure partie de sa vie à Rome où, dès 1893, ses connaissances en matière d'art antique et d'archéologie en firent l'un des érudits les plus appréciés des amateurs, romains et étrangers[19]. Marchand d'art et expert, il contribua à l'enrichissement du musée Barocco dont il deviendra le directeur après la mort du baron Giovanni Barocco en 1914 et au catalogage de ses œuvres, puis à l'inventaire des collections appartenant au comte Gregor Stroganov, à l'ambassadeur de Russie en Italie, Alexander Nelidov, ou encore à l'antiquaire Alfredo

Fig.7 Entourage d'Ercole Ferrata,
Saint Philippe.
Terre cuite.
Harvard Art Museums/Fogg Museum, Alpheus Hyatt Purchasing and Friends of the Fogg Art Museum Funds.
Photo: Imaging Department © President and Fellows of Harvard College

Barsanti[20]. Figure incontournable de la vie culturelle romaine de la première moitié du XX^e^ siècle, Pollak joua avant tout le rôle de consultant auprès des collectionneurs, se prêtant aussi au jeu de la collection. Ainsi se constitua-t-il un petit ensemble de dix terres cuites de l'époque berninienne qui rejoignit le palazzo Venezia en 1947, donné en sa mémoire par sa belle-sœur, Margaret Nicod Sussman.

À cette date, le Fogg Art museum de l'université d'Harvard, à Cambridge dans l'État du Massachussetts, était déjà en possession de la collection de sculptures de Giovanni Piancastelli qui s'en était volontairement séparé au début du siècle. Malgré son goût pour le Bernin qui s'exprima vers 1900 avec l'acquisition des premières terres cuites, le peintre envisagea dès 1901 de se défaire de sa *Collezione Bernini* au profit des sœurs Hewitt. Ces dernières portèrent leur choix sur des dessins et des estampes d'art décoratif et industriel et sur la collection des dessins de Felice Giani, mais restèrent insensibles aux terres cuites. À l'heure où les amateurs d'art américains souvent issus des riches familles d'industriels établies sur la côte est des États-Unis achetaient, parfois sans limite, les peintures impressionnistes « modernes » ou les sculptures de Rodin, de Bourdelle et de Brancusi, Piancastelli réussit aisément à susciter auprès de ces nouveaux collectionneurs un intérêt pour sa collection d'art ancien européen[21].

Ce sont Mr et Mrs Edward Brandegee qui, le 7 juin 1905, firent officiellement l'acquisition de vingt-huit terres cuites données au cavalier Bernin que possédait Piancastelli. La vente se fit par l'intermédiaire de leur agent Richard Norton qui remplissait alors les fonctions de directeur de l'American school of classical studies de Rome. Les connaissances de Norton et sa capacité à reconnaitre la valeur des terres cuites Piancastelli lui venaient probablement de son père, Charles Eliot Norton, qui fut le premier professeur nommé à la chaire d'histoire de l'art de l'université d'Harvard, créée pour lui en 1875. La transaction à peine effectuée, Norton organisa le transfert des œuvres sur le sol américain dès la fin de l'année 1905. L'argent perçu par Piancastelli – soit 112 500 lires pour les sculptures et près de neuf mille dessins – lui permit d'acheter une maison à Bologne où il se retira en 1906 pour y mourir vingt ans plus tard. La vente apparaissait alors vitale, voire salvatrice, pour le peintre qui désirait s'éloigner de l'univers d'argent et de pouvoir dans lequel il évoluait depuis plus de trente ans. Il en témoigne dans une lettre datée du 9 juillet 1905 adressée à son cousin, et non moins collectionneur, Carlo Piancastelli : « Je m'échappe tout de suite à Bologne pour y trouver une petite maison où y finir ma vie en paix (…) sans me préoccuper de ce qui se dit ou se fait dans le grand monde ». Plus tard, en octobre il lui écrira : « Je signerai mardi l'achat d'une maison à Bologne. Je ne pourrais y entrer avant juin et cela est pour moi une immense souffrance d'avoir à me battre encore jusqu'à mai. Je crains de mourir sur le champs de bataille[22] ».

Fig.8 Merchiorre Caffà,
Saint André.
Terre cuite, vers 1660,
Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage
Photograph © The State Hermitage Museum.
Photo by Leonard Kheifets

À l'instar de leur agent Richard Norton, les Brandegee étaient originaires du Massachussetts. Mrs Brandegee, amatrice d'art éclairée et amoureuse de la culture italienne, fut probablement à l'origine de cet achat. Jeune héritière du monde de l'acier, Mary Bryant Pratt épousa en premières noces Charles Sprague, influent membre du Congrès disparu en 1901. Remariée en 1905 à un ami de ce dernier, Richard Deshon Brandegee, magnat de l'immobilier diplômé de l'université d'Harvard, Mrs Brandegee nourrit tout au long de son existence un goût pour l'Italie et une fascination pour l'art ancien qu'elle sut concilier au sein de sa demeure familiale de Brookline, dans la riche banlieue de Boston. Les jardins à l'italienne de la Faulkner Farm abritaient un casino imitant la villa Lante, décoré dans un style pompéien, quand les salons et les bibliothèques devaient jouer le rôle d'écrin pour les terres cuites Piancastelli. Après avoir été la spectatrice privilégiée de ces sculptures baroques pendant

plus de trente ans, Mrs Brandegee décida en 1937 de vendre l'ensemble de sa collection. Les dessins précédemment évoqués furent acquis par le Cooper Hewitt National Design museum et le Fogg Art Museum acheta vingt-sept terres cuites de l'époque du Bernin (inv. 1937.51-1937.77[23]). Le reste de la collection aurait été dispersé sur le marché américain (http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/term_details.aspx?bioId=131251).

Fig.9 Entourage d'Ercole Ferrata, *Saint Barthélemy* (détail).
Terre cuite.
Harvard Art Museums/Fogg Museum, Alpheus Hyatt Purchasing and Friends of the Fogg Art Museum Funds.
Photo de l'auteure

À cette date et jusqu'aux travaux d'Irving Lavin sur les *bozzetti* du cavalier en 1955, le nom du Bernin fut associé, souvent avec facilité, aux sculptures Piancastelli[24]. Alors que vingt-cinq des vingt-sept terres cuites lui étaient traditionnellement attribuées depuis leur arrivée sur le sol américain et le premier essai de Richard Norton de 1914, aujourd'hui seules quinze pièces lui sont encore données[25]. Malgré ces désattributions, l'ancienne collection Piancastelli du Fogg Art museum constitue le plus important ensemble d'œuvres du Bernin conservé hors de Rome. Ce sont cinq esquisses préparatoires au projet décoratif du pont Saint-Ange (deux pièces représentant l'*Ange à la couronne,* deux autres figurant l'*Ange à l'inscription* et enfin l'*Ange au fouet*), le *modello* du *Saint Longin* destiné à l'une des niches des piliers de la croisée du transept de la basilique Saint-Pierre (fig. 1), cinq figures d'anges agenouillés liées au chantier de la chapelle du Saint-Sacrement dans la même basilique (fig. 2), la tête de *Saint Jérôme,* esquisse préparatoire à la figure du duomo de Sienne, et enfin un relief destiné à la chapelle Cornaro de l'église romaine de Santa Maria della Vittoria. Au côté du Bernin apparaissent les noms de ses collaborateurs et suiveurs tel Ercole Ferrata (1610-1686) et le Maltais Melchiorre Caffà (1631-1667), mais aussi des représentants d'un art baroque plus tardif hérité du maître : citons le milanais Camillo Rusconi (1658 -1728) dont les reliefs conservés à Harvard montrant des *Putti tenant des palmes* (fig. 3) doivent être mis en relation avec le décor en stuc surmontant les chapelles latérales de l'église romaine de San Silvestro in Capite et être datés vers 1688-1690.

Fig.10 Angelo de' Rossi (?)
Vierge à l'Enfant.
Terre cuite.
Harvard Art Museums/Fogg Museum, Alpheus Hyatt Purchasing and Friends of the Fogg Art Museum Funds.
Photo: Imaging Department © President and Fellows of Harvard College

Aux côtés de ces œuvres, nombreuses sont les terres cuites encore anonymes parmi lesquelles quatre statuettes d'*Apôtres* (fig. 4-7) qui, depuis l'essai de Norton de 1914, ont été rapprochées de la décoration de la chapelle du Saint-Sacrement à Saint-Pierre de Rome. Dans les réserves du musée américain nous avons étudié de près cet ensemble que nous affirmons être d'une seule et même main[26]. Avec réserve cette fois et de manière inédite nous proposerions de placer cette série dans l'entourage d'Ercole Ferrata. Cette hypothèse, établie selon une approche stylistique, s'appuie sur la comparaison des esquisses du Fogg Art Museum avec deux terres cuites conservées au musée de l'Ermitage, un *Saint André* (fig. 8) et un *Saint André d'Avellino,* préparatoires à la décoration de la façade de l'église romaine de Sant'Andrea della Valle, en partie menée par Ferrata. Les figurines russes attribuées à Melchiorre Caffà, principal collaborateur de ce dernier, offrent un violent *contrapposto*, des drapés fouillés et nerveux, des chevelures agitées et surtout un visage rapidement traité animé par l'expressivité du regard levé vers le ciel que l'on retrouve dans les *Apôtres* du Fogg Art museum. La comparaison entre le *Saint André* de l'Ermitage et le *Saint Barthélemy* du Fogg Art Museum est particulièrement saisissante (fig. 9).

Une seconde hypothèse pourrait être avancée quant à l'attribution du relief ovale conservé au Harvard Art Museum représentant une *Vierge à l'Enfant* (fig. 10) que nous rapprocherions de l'œuvre du sculpteur Angelo de' Rossi (1671-1715), élève du Génois Filippo Parodi, actif à Rome dès la fin du XVII[e] siècle. Son nom nous est apparu en relisant l'inventaire de la collection Cavaceppi dressé en 1799, lequel détaille l'ensemble des esquisses et des modèles, les décrit et parfois les associe à un artiste et à un chantier[27] . Ainsi le document donne-t-il au

numéro 149 un « *Bassorilievo di Madonna di Angelo de Rossi* [estimé] *6 scudi* » qui pourrait être le bas-relief du Fogg Art museum. La manière « préparatoire » d'Angelo de' Rossi est connue grâce à un relief en plâtre de forme ovale représentant une *Adoration des bergers* et provenant de la collection Gorga, aujourd'hui conservé au musée du palazzo Venezia (inv. 10388[28]). Associé à trois fragments en terre cuite issus d'un premier modèle préparatoire (montrant un *putto* dans les nuages, une jambe drapée et la *Vierge à l'Enfant,* inv. 13295), ce plâtre présente un traitement similaire du relief dans le rendu des nuages, plats mais cotonneux. Plus encore, c'est le geste délicat et protecteur de la Vierge retenant l'enfant de la main gauche qui se retrouve dans les esquisses romaine et harvardienne et dans le fragment en terre figurant la *Vierge à l'Enfant.* Malgré l'absence de document d'archives venant étayer cette hypothèse, le relief américain est d'une qualité plastique et technique rare - laquelle, à l'instar de l'ensemble de la collection Piancastelli, met en lumière l'œil d'un collectionneur visionnaire.

BIBLIOGRAPHIE

- *Bernini: Sculpting in Clay,* cat. exp., New York, 2013.
- S. De Santi et V. Donati, *Giovanni Piancastelli, artista e collezionista*, Faenza, 2001.
- *Gian Lorenzo Bernini: Sketches in Clay*, cat. exp., Cambridge, 2007
- R. Norton, *Bernini and Other Studies in the History of Art,* New York, 1914.
- Comte M. Tyskiewicz, *Memories of an Old Collector*, Londres et New York, 1898.

NOTES

1. « Aucun musée ne peut se vanter d'avoir une telle collection, laquelle met en lumière l'ingéniosité multiforme et fougeuse de cet artiste unique ». Lettre conservée au Cooper-Hewitt National Design Museum, Smithsonian Institution, New York, extrait publié dans S. De Santi et V. Donati, *Giovanni Piancastelli, artista e collezionist*a, Faenza, 2001, p. 95.
2. L'actuel Cooper-Hewitt National Design Museum.
3. Une partie de la collection a fait actuellement l'objet d'une exposition, voir *Bernini, Sculpting in Clay,* cat. exp. New York, 2012.
4. M.M.Guldan, *Die Tagebücher von Ludwig Pollak : Kennerschaft und Kunsthandel in Rom, 1893-1934*, Vienne, 1988? L.Pollak, *Pièces de choix de la collection du comte Grégoire Stroganoff à Rome*, Rome, 1912.
5. Sur Farina, voir P. Marsilli, « Achille Farina », in *Dizionario biografico degli Italiana*, vol. 44, 1994.
6. Sur le collectionnisme à Rome dans la seconde moitié du XIX[e] siècle voir, Comte M. Tyskiewicz, *Memories of an Old Collector*, Londres et New York, 1898.
7. J. Fleming, « Art dealing in the Risorgimiento», *Burlintgon magazine*, janvier 1973 , vol. CXV, p. 4-17 et II, août 1979, vol CXVI pp 492-508, et III , septembre 1979, p. 568-580.
8. A. Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Rome, 1893.
9. Les tractations entamées en 1897 aboutirent en 1902 à la création de la Galerie Borghèse. A. Ottani Cavina, *Felice Giani, 1758-1823, e la cultura di fine secolo*, Milan, 1999. V. Sgarbi, V. Basiglio, D. Tolomelli, *Felice Giani. Maître du néoclassicisme italien à la cour de Napoléon,* cat.exp. Paris, 2010. O. Bonfait, *Le Peuple de Rome : représentations et imaginaire de Napoléon à l'Unité italienne*, cat. exp. Ajaccio, 2013. *Felice Giani : dipinti e disegni da collezioni private,* cat. exp. Brisighella, 2003. L.Prati, *Le stanze del conte : tempere di Felice Giani da Palazzo Gaddi,* cat. exp. Ferrare, 2004.

10. J. Burckhardt, *Le Cicerone, Guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie*, 2 vol., Paris, 1855; H. Wölfflin, *Renaissance et baroque, Munich*, 1888. A. Riegl, *L'origine de l'art baroque à Rome*, Vienne, 1908; *Lire Riegl aujourd'hui,* journée d'études de l'INHA, 2014.

11. M. G. Barberini, *Bartolomeo Cavaceppi, Scultore romano*, cat. exp., Rome, 1994. I. Bignamini, C. Hornsby, *Digging And Dealing In Eighteenth-Century Rome,* Yale, 2010, p. 252-255. S.A.Meyer, C.Piva, *L'arte di ben restaurare : la Raccolta d'antiche statue (1768-1772) di Bartolomeo Cavaceppi*, Florence, 2011. S.Barr, *Making Something Out of Next to Nothing: Bartolomeo Cavaceppi and the Major Restorations of Myron's Discobolus*, Tucson, 2008.

12. C. Dotal, *Pierre-Étienne Monnot : l'itinéraire d'un sculpteur franc-comtois de Rome à Cassel au XVIII^e siècle,* Lons-le-Saunier, 2001.

13. *Raccolta d'antiche statue, busti, bassirilievi ed altre sculture restaurate da Bartolomeo Cavaceppi*, Rome, 1768.

14. C. Gasparri, O. Ghiandoni, *Lo studio Cavaceppi e la collezione Torlonia*, Rome, 1994.

15. Ce sont les sculptures et les moulages aujourd'hui exposés au casino dei Principi du museo di Villa Torlonia à Rome.

16. C. Giometti, *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, Sculture in terracotta,* Rome, 2011. Une partie des collections de sculptures du musée est mise en ligne sur le site : http://museopalazzovenezia.beniculturali.it/index.php?it/125/progetto-getty-foundation-catalogo-delle-sculture.

17. Sa collection d'instruments de musique est aujourd'hui conservée à Rome, au Museo Nazionale degli Strumenti Musicali di Roma.

18. A. Cionci, *Il tenore collezionista, Vita, carriera lirica e collezioni di Evan Gorga*, Florence, 2004. L. Ambrosini, *Evan Gorga al CNR : storia e immagini di una collezione*, Rome, 2013.

19. Pollak relata sa vie romaine dans ses mémoires, voir L. Pollak, *Römische Memoiren, Künstler, Kunstliebhaber und Gelehrte 1893-1943*, Rome, 1994.

20. L. Pollak, *Pièces de choix de la collection du comte Grégoire Stroganoff à Rome*, Rome, 1912; Amsler und Ruthardt, *Katalog der Bekannten Wertvollen Sammlungen O. von Zur Mühlen St. Petersburg, Graf Gregor Stroganoff Rom, Dr. Ottokar Mascha Wien*, Berlin, 1914. Galerie Georges Petit, *Catalogue des objets antiques; marbres, bronzes, verrerie, céramique, orfèvrerie & objets divers provenant de la collection de Son Exc. Mr. de Nelidow et dont la première vente après décès aura lieu á Paris, Galerie Georges Petit, les mardi 23 et mercredi 24 mai 1911*, Paris, 1911. La collection de Barsanti de cent dix petits bronzes, cataloguée par Pollak, est aujourd'hui conservée au musée du Palazzo Venezia à Rome. L. Pollak, *Raccolta Alfredo Barsanti (Trecento-Settecento)*, Bergame, 1922.

21. C. Vignon, *Londres - New York - Paris : le commerce d'objets d'art de Duveen Frères entre 1880 et 1940*, Paris, 2010, thèse non publiée.

22. Lettres conservées à la biblioteca civica de Forli, fonds Piancastelli (cote : 362/33,34), extraits publiés dans De Santi et Donati, *op. cit.*, p. 90.

23. L. Bonfante, *The Collection of Antiquities of the American Academy in Rome*, Detroit, 2016.

24. I. Lavin, *The bozzetti of Gian Lorenzo Bernin*i, thèse de doctorat, Harvard University, 1955 [non publiée]. G.Matzulevitsch, "Tre bozzetti di G.L.Bernini all'Ermitage di Leningrado", *Bolletino d'arte,* ser.4, 48, no.1-2, janvier-juin 1963, p. 67-74. I. Lavin, *Visible spirit, the art of Gian Lorenzo Bernini*, Londres, 2007. J. Montagu, "Disegni, Bozzetti, Legnetti and Modelli in Roman Seicento Sculpture", *Italian Baroque Art,* Oxford, 2008, p.113-119.

25. R. Norton, *Bernini and other studies in the history of art*, New York, 1914. J. Montagu, "Bernini and others", *The Sculpture Journal 3,* 1999, p.102-108.

26. Nous remercions Ivan Gaskell et Anthony Sigel de nous avoir accueillie au sein du Fogg Art Museum et de nous avoir permis d'étudier la collection Piancastelli.

27. L'inventaire a été publié dans C. Gasparri, O. Ghiandoni, *Lo studio Cavaceppi e la collezione Torlonia,* Rome, 1994.

28. Giometti, *op. cit.*, cat. 89, p. 91.

ARMAN ET L'ACCUMULATION D'OBJETS, LA COLLECTION COMME DÉTERMINISME EXISTENTIEL ET ARTISTIQUE

RENAUD BOUCHET

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

Le sculpteur Arman était un collectionneur compulsif précoce, notamment d'art africain. Sa vie a été marquée par les acquisitions, ventes et échanges, et la recherche permanente des moyens nécessaires à sa passion, au point qu'une partie de sa production artistique semble avoir été suscitée par ces importants besoins financiers.
En retour, ses collections pléthoriques ont joué un rôle effectif dans sa pratique de création. L'accumulation y tient ainsi une place essentielle, posant la question de l'articulation des visées quantitative et qualitative.
Son analyse au miroir de la figure du collectionneur peut contribuer à la nécessaire réévaluation de cet artiste souvent décrié pour ses choix de carrière et sa production sérielle.

À PROPOS DE RENAUD BOUCHET

Renaud Bouchet est Maître de conférences en Histoire de l'art contemporain à l'Université du Mans. Ses recherches menées au sein du laboratoire TEMOS (TEmps, MOnde, Sociétés) [FRE CNRS 2015] portent principalement sur le Nouveau Réalisme et plus particulièrement sur l'œuvre de deux de ses acteurs méridionaux : Arman et César.

Il leur a notamment consacré plusieurs études dont *Damage Control. Arman ou la maîtrise du Chaos. Préface et catalogue d'œuvres établi par Marc Moreau* (Genève, Fondation A.R.M.A.N., 2018), *Les féminins d'Arman, des Cachets aux Interactifs, 1957-2005* (Genève, Fondation A.R.M.A.N., 2016, 275 p. Préface de Cécile Debray) et *Les Fers de César, 1949-1966. Le matériau et sa présence* (Presses Universitaires de Rennes, 2016, 342 p. Préface de Jean-Paul Bouillon).

L'INTERVENTION

Fig.1 *Arman* (1928-2005),
Photographie.
© Fondation A.R.M.A.N., Genève

La critique française a pu définir le sculpteur franco-américain Arman (fig. 1), rattaché notamment au Nouveau Réalisme, comme un « collectionneur de collections », et associer dans son cas les formules de « collectionnite aiguë » et de « mal incurable ». Une fois faite la part du passe-temps enfantin courant, le dépouillement de la littérature biographique ou autobiographique met en évidence l'origine souvent très précoce de la pratique de la collection chez les collectionneurs avertis, acharnés ou à plus forte raison compulsifs. Sur la base de ce constat, la collectionneuse Dominique de Menil a ainsi pu conclure que « l'on naissait collectionneur[1] », en écho aux travaux du psychanalyste américain Werner Muenstenberger et du pédiatre et psychanalyste anglais Donald Winnicott[2]. Dès sa prime enfance, Arman collectionne les billes, les cailloux multicolores et les soldats de plomb, avant de s'intéresser à l'Âge de douze ans à la porcelaine de Chine. Rapidement, il se tourne vers les timbres, les livres, les disques, les succulentes et les cactées. Adulte, il entretient et développe simultanément jusqu'à dix-sept collections. On retrouve alors l'éclectisme des débuts, puisque à plusieurs des collections déjà mentionnées s'ajoutent celles de peintures, de pistolets à système, de couteaux, de juke-boxes américains, de postes de radio, de sabres, de casques et de masques japonais, de stylos, de voitures anciennes, de livres, de montres ou encore de sculptures d'Océanie. Mais à partir de 1954, l'attention d'Arman a surtout été mobilisée par la constitution d'une importante collection d'art africain, dont il est devenu un spécialiste internationalement reconnu.

L'artiste, qui a éprouvé le besoin quotidien d'une fréquentation visuelle et même tactile des objets qu'il a collectionnés, a opté dès l'origine pour une immersion physique au milieu de ses collections. Celles-ci ont fini par envahir tous ses lieux de vie, pensés en tant qu'espaces thématiques : reliquaires Kota du Gabon dans la salle à manger de son appartement de Manhattan, masques Mendé du Liberia dans sa chambre à coucher de sa propriété du Connecticut, reliquaires Fang gabonnais dans sa bibliothèque, ou encore ensemble des plus importantes statuettes Mendé ou Nok du Nigéria dans le salon de sa villa de Vence[3].

Dans la présente contribution, nous nous attacherons à montrer que si la pratique obsessionnelle de la collection a conditionné les environnements privés ou intimes d'Arman, elle a aussi interféré significativement dans son rapport à la création artistique. Nous tenterons d'établir qu'il n'est pas exagéré de parler en l'espèce d'un langage plastique et d'une carrière sous influence, concrètement orientés par le déterminisme psychique de la collection.

Fig.2 Arman,
La Courtillère.
Violon découpé sur panneau de bois, 1962.
96,5 x 57,5 x 6 cm.
Collection particulière, Paris.
© ADGP, Paris, 2020

ARMAN ET LA COLLECTION : UNE INTERFÉRENCE QUANTITATIVE ?

Arman a expérimenté de nombreuses procédures de présentation de l'objet réel, essentiellement à travers les séries protéiformes des *Poubelles*, des *Combustions*, des *Colères,* des *Coupes* (fig. 2) et des *Accumulations* (fig. 3). L'artiste a souvent été interrogé sur les causes d'émergence de son principe d'entassement d'objets monotypes inventé à Nice en 1959, généralement considéré comme son grand geste identitaire au même titre que la *Compression* pour César ou le *Monochrome* IKB pour Yves Klein. Bien qu'insistant sur la spontanéité du geste initiateur (le versement d'un stock de lampes de radio dans une boîte aussitôt redressée), il a convoqué une prédisposition psychologique à l'entassement d'objets manifestée dès l'enfance, et découlant d'un atavisme. Il explique par exemple en 1998 : « [...] je crois que c'est génétique. J'avais un grand-père et une grand-mère accumulateurs. Ils rangeaient dans des boîtes des bouchons avec l'année, des bouts de ficelles avec des nœuds... Mon arrière-grand-père achetait chaque objet en plusieurs exemplaires même s'il n'en utilisait qu'un. C'est le côté rassurant. [...] Moi-même tout gosse, j'étais très collectionneur[4] ».

Arman a donc relié son activité de collectionneur à son activité d'accumulateur, à travers une mythologie familiale à valeur de légitimation. De nombreux auteurs ont intégré à leur discours exégétique cette connexion déterministe qui s'est imposée comme une vérité inattaquable. C'est le cas par exemple de Christine Siméone, pour qui « c'est bien par cet allant familial pour la collection qu'Arman est devenu artiste

Fig.3 Arman,
Jéricho.
Trompes de klaxon, 1960.
50 x 60 x 20 cm.
Collection Galerie Thomas, Munich.
© ADGP, Paris, 2020

Fig.4 Arman,
Mi-Konde.
Masques Makonde (Tanzanie) découpés dans une boîte en bois, 1995.
155 x 155 x 25 cm.
© ADGP, Paris, 2020

Fig.5 Arman,
Rencontre au sommet.
Récades du Bénin soudées, 1996.
106 x 80 x 80 cm.
© ADGP, Paris, 2020

accumulateur[5] ». Pourtant, l'association étroite de ces deux notions peut surprendre dans la mesure où leur définition renvoie à deux logiques distinctes : alors que l'accumulation procède du principe quantitatif, la collection procède plutôt du principe qualitatif, selon le critère de l'intérêt esthétique, scientifique ou encore historique.

La question qui se pose est donc la suivante : l'œuvre d'Arman concilie-t-il l'aspect quantitatif de l'*Accumulation* et l'aspect qualitatif de la collection ? Certaines créations pourraient conforter l'idée d'un télescopage, à l'image notamment des *Accumulations* présentées en 2002 au sein de l'exposition *Africarmania*, toutes réalisées à partir d'objets d'art africain. Dans ce corpus figurent entre autres des masques Bamilékés du Cameroun, Punu du Gabon, Ibo du Nigéria ou Makondé de Tanzanie (fig. 4), des lance-pierres Baoulé de Côte d'Ivoire ou des récades du Bénin (fig. 5), qui se trouvent être souvent détériorés par leurs modalités de présentation (coupe horizontale ou verticale, assemblage par vis, soudure ou inclusion plastique…).

Pourtant, ces œuvres « africarmaniennes » ne viennent pas contredire la distinction entre les principes « d'accumulation quantitative » et de « collection qualitative ». Si la préface rédigée par Pierre Nahon indique que l'exposition permet à Arman de réaliser « l'intégralité d'une double passion pour l'art et les collections qu'il poursuit depuis sa jeunesse[6]», elle souligne dans le même temps le fait que les œuvres présentées ne proviennent pas des propres collections de l'artiste. Arman, dans sa préface, nous en donne la raison lorsqu'il justifie les conséquences destructrices de sa démarche en soulignant la piètre qualité technique ou esthétique des objets mis en œuvre :
« En premier, écrit-il, [...] j'ai pour [les objets de fonctions authentiques] un respect et un intérêt qui m'interdisent de les détruire ou de les transformer ; je me contente alors d'une mise en scène. De plus, je fais une différence entre une œuvre accomplie, réalisée par un grand artiste, et des objets de culte dont l'esthétique ne fut pas le souci principal du créateur. [...] En second, il y a ce qu'on appelle les objets de marché, fabriqués selon un archétype répandu et reconnaissable, destinés à la vente, en Afrique comme ailleurs... Ces objets de marché plus ou moins bien réalisés, production pas même sulpicienne, deviennent pour moi un matériau utilisable que je peux entasser, souder, couper, recoller selon mon acte créateur et selon mon désir[7] ».

Plus loin dans le catalogue, Arman confirme que sa vocation de collectionneur ne se confond pas avec sa vocation « d'accumulateur-destructeur », en assumant sans ambiguïté la dépossession des pays africains de leur patrimoine culturel matériel au nom de la préservation ethnologique et artistique[8]. Significativement, *Africarmania* tranche avec l'exposition *Arman et l'art africain*, inaugurée en 1996 au musée des Arts africains, océaniens et amérindiens de Marseille. Aucune procédure de présentation ne portera alors atteinte aux 183 des 300 pièces importantes ou exceptionnelles de sa collection montrées à cette occasion, puis l'année suivante par le biais du cédérom interactif *Arman, Collectionneur d'art africain* édité par Hachette Multimédia (fig. 6).

Compte tenu de cette distinction essentielle entre la visée quantitative et la visée qualitative d'Arman, il paraît donc abusif d'établir un lien de causalité trop systématique entre la pratique de la collection d'objets et celle de l'*Accumulation d'objets*. Nous rejoignons en cela l'opinion du critique Otto Hahn, pour qui les « fixations psychologiques […] ne suffisent pas pour dicter un style ». Comme le souligne ce proche d'Arman, le « besoin de posséder, de collectionner, d'entasser des timbres et des soldats de plomb a certainement prédisposé [l'artiste] à l'accumulation, mais elle ne l'a pas aidé à en faire un geste artistique ». Pour Otto Hahn, l'origine du « geste artistique » de l'*Accumulation*, c'est-à-dire du style accumulatif, doit plutôt être recherchée dans le all-over pollockien introduit par Arman dans sa pratique des *Cachets* (fig. 7), qui combinent à partir de 1955 des empreintes de tampons sur des surfaces presque totalement saturées[9]. D'ailleurs cette antériorité formelle est aussi retenue par l'artiste lui-même, lequel relève que les *Cachets* « produisent une impression de couverture de tout le tableau, qui est déjà pré-accumulative[10] ».

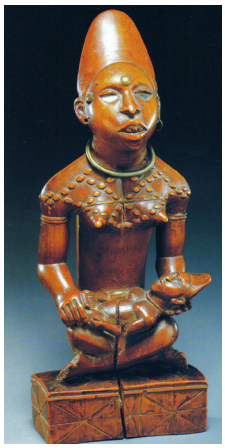


Fig.6 Figure de maternité Pfemba (Congo), Collection Arman.
© ADGP, Paris, 2020

Le lien fondamental existant entre la pratique de la collection et celle de l'*Accumulation* doit donc être recherché ailleurs que dans un strict rapport de transposition formelle. Ce qui n'exclut pas une interaction entre ces deux pratiques, relevant de l'affectif et de la notion d'inspiration, sans doute spécifique au cas particulier de l'artiste-collectionneur. Car ainsi que l'a souligné Catherine Francblin, collectionner « relève souvent de l'obsession. Or, l'obsession première, permanente d'un artiste concerne sa propre activité créatrice ». Et donc « […] si n'importe quel collectionneur aspire à s'entourer d'objets qu'il aime, à plus forte raison un créateur, qui espère y trouver une nourriture spirituelle utile à la poursuite de son propre travail[11] ». Récemment, le critique Frédéric Altman a rapporté une déclaration d'Arman qui vient confirmer cette possibilité de recoupement :
« Quand j'ai commencé à m'intéresser à l'art africain, j'étais attiré par les objets recouverts de matériaux et investis d'un pouvoir magique. Ces fétiches qui témoignaient d'un sens de l'accumulation, me semblaient proches de certaines de mes œuvres par la multiplication des éléments sur toute leur surface et par le pouvoir de suggestion que cela leur donnait. Ma longue relation avec la sculpture africaine en tant que collectionneur m'a permis de mieux comprendre ce que devait être le "bon art[12]" ».

L'interférence entre l'*Accumulation* et la collection d'objets ne s'est toutefois pas limitée à la question inspirationnelle. Nous allons voir qu'elle s'est manifestée de façon beaucoup plus concrète à travers certains choix de carrière opérés par Arman dès les années 1960, propres à brouiller la réception de son œuvre.

Fig.7 Arman,
Œil de tigre.
Empreintes de tampons, peinture sur papier, marouflé sur toile, 1959.
160 x 255 cm.
Collection Stéphanie et Olivier Dacourt, Paris
Dépôt permanent au Mamac, Nice.
© ADGP, Paris, 2020

COLLECTION ET CHOIX DE CARRIÈRE « QUANTITATIFS »

Dans son autobiographie de 2010 sous-titrée *Confessions d'un serial-collectionneur,* l'ex-gestionnaire de fortune Jean Albou explique que l'on collectionne souvent comme on entre en religion, et qu'alors plus rien n'existe que le plaisir de posséder de belles œuvres[13]. Dans le cas d'Arman et certainement de beaucoup d'autres, il faudrait ajouter que ce plaisir de possession est atteint sinon dépassé par celui de l'acquisition. Et plus précisément celui de l'acquisition à la limite du point de rupture financier, nécessitant de négocier, d'échanger, de vendre ou encore d'emprunter. À propos de ses collections, Arman a fait cette confidence : « D'une certaine manière, je dis que je les ai volées parce que pour les acquérir j'ai toujours des combines invraisemblables[14] ». Collectionner dans des conditions aventureuses a pu constituer pour l'artiste à la fois un jeu et une perpétuelle tentative de réponse à une fixation d'ordre névrotique, étroitement liée à ce qu'il a appelé un « esprit compétitif au-delà du raisonnable[15] ».

Pour mieux comprendre cette réalité, il convient de renouer avec l'approche psychologique – avec toute la distance critique qu'implique son usage dans le cadre d'une réflexion historique – pour mettre en évidence une caractéristique essentielle de la personnalité d'Arman, à savoir son besoin obsessionnel de dépasser toutes formes de limites et de contraintes, d'abord d'ordre intellectuel et physique. L'artiste a notamment raconté son investissement acharné dans la pratique du jeu de go pour prouver à un entourage sceptique que son cerveau pouvait encore, à plus de quarante ans, s'adapter à une nouvelle exigence cérébrale[16]. Également très lucide sur la question du dépassement physique, il a rapporté : « Dans toutes mes activités ludiques, j'investis une férocité qui n'a rien à voir avec la détente. J'avais tendance à jouer au ping-pong de la même manière. Je faisais vingt parties car je voulais gagner. […]. J'aurais aimé être champion de ping-pong. La pêche sous-marine, c'est pareil. J'ai promené mon harpon dans tous les océans à la recherche de l'exploit fabuleux[17] ».

Très souvent, Arman a donc cherché à enrichir ses collections en acquérant des objets au-dessus – voire très au-dessus – de ses moyens. C'est ce que montre notamment une séquence du documentaire polémique de Jean-Luc Léon *Un marchand, des artistes et des collectionneurs*[18] présentant une négociation infructueuse entre l'artiste et son « fournisseur » d'art africain, le marchand d'art Mourtala Diop, avec lequel il a pu entretenir des

rapports rappelant « ceux qui lient le dealer à son client[19] ». Ayant parallèlement à assumer sur deux continents un train de vie élevé[20], sa recherche immédiate de fonds a été quasi-constante, tout au moins entre les coups financiers réalisés suite à la revente d'ateliers ou de logements. « Étant collectionneur, je n'ai jamais d'argent[21] », a ainsi avoué l'artiste, qui s'est défini comme un « bohémien, un prince russe exilé[22] ».

Fig.8 Arman,
Hello Pablo.
Coupes de guitares en bronze, 1995.
31 x 14 x 11 cm.
© ADGP, Paris, 2020

Le recours aux banques se révélant souvent insuffisant ou étant volontairement évité, Arman a ponctuellement dû procéder à des échanges. Certains se sont avérés judicieux, comme ce troc d'une statue Sénoufo contre une toile de Picasso de 1927, sur la base d'une valeur de deux millions de dollars : quatre ans plus tard, en 2004, une proposition de rachat de cinq millions lui sera faite. Mais les échanges opérés par l'artiste se sont fréquemment faits à son désavantage. C'est ce qu'il explique au début des années 1990 :
« Il m'arrive souvent de faire des échanges, mais ce n'est pas la bonne formule. On brade et on surpaie. Lorsqu'on fait des échanges avec ses propres œuvres, on met parfois en circulation des choses qu'on ferait mieux de laisser dans l'atelier. Comme on n'engage pas de liquide, on a des largesses imprévues. […] J'ai échangé récemment une pièce d'art nègre contre une sculpture de Chamberlain. Je me suis dit : "Ce Chamberlain, je l'ai eu pour pas cher. Je fais une bonne affaire […]." Si j'avais vendu le Chamberlain à son prix, j'aurais peut-être pu acheter deux sculptures africaines. Le troc ne permet pas de jouer clairement le jeu. De plus, on semble vous faire une faveur en acceptant l'échange[23] ».

Parallèlement aux échanges plus ou moins précipités et avantageux, Arman a été contraint de mettre en vente des œuvres ou objets issus de ces collections, ou même des collections entières. En 1991, il s'est ainsi séparé d'une partie de ses montres, de ses pistolets et de ses voitures pour acquérir une statue Sénoufo de Côte d'Ivoire adjugée à un million de dollars. Rappelons encore qu'il a vendu sa collection de livres surréalistes ainsi que deux de ses voitures à l'automne 1994, pour pouvoir s'offrir la Bugatti dont il rêvait depuis l'enfance.

Avant les années 1990, Arman a périodiquement manifesté sa volonté de freiner voire de cesser son activité de collectionneur jugée trop chronophage et ruineuse. Cela a été le cas en particulier au tout début des années 1980, dans le contexte d'une contraction significative de son marché. Sa résolution sera toutefois balayée par l'euphorie accompagnant la reprise de 1985-1986[24]. Mais en 1995, un événement est venu modifier profondément et plus durablement son rapport à la collection. Pour financer une terre cuite Nok de 2 400 ans, l'artiste a finalement vendu deux de ses propres œuvres majeures des années 1960 conservées jusque-là dans l'espoir de les voir intégrer le Musée d'Art moderne de New York, d'où il s'estimait injustement tenu à l'écart. Or à peine cédées, le musée lui a fait savoir que les fonds nécessaires à une acquisition avaient enfin été débloqués, au terme de plusieurs années de tractation. Ce rendez-vous manqué avec le MoMA va l'amener à limiter sérieusement sa pratique de la collection. En 1995, il déclare à chaud : « Terminé. Je ne veux plus m'empoisonner la vie pour poursuivre ma collection. Cela ne m'amuse plus de jongler pour trouver de l'argent pour des objets tellement au-dessus de mes moyens qu'ils me font faire des bêtises[25] ». Plusieurs de ses collections vont ainsi être dispersées au cours de la seconde moitié des années 1990, à l'image de son ensemble de 250 stylos qui obtiendra 634 000 francs en 1999.

En 1996, l'année ou le grand public découvre l'appétit financier d'Arman à travers le documentaire à charge de Jean-Luc Léon, le regard de l'artiste sur sa démarche phare de collectionneur d'art africain a par ailleurs connu une évolution importante avec l'exposition *Arman et l'art africain*. « Quand j'ai rendu la collection publique, explique-t-il, je l'ai regardée différemment. Quand on montre une collection, on lui donne un statut. Elle est presque figée. On peut difficilement rajouter des pièces[26] ». Arman ne se contentera pas d'un statu quo puisqu'il se séparera de plusieurs œuvres importantes de son corpus africain. Pour autant, ses besoins financiers vont rester très importants jusqu'à la fin de sa vie. D'abord parce qu'il va s'efforcer de maintenir un train de vie dont le confort mental implique une activité minimale de collectionneur. Ensuite parce qu'il va s'attacher à acheter certaines de ses pièces des années 1950-1960, afin de compenser la réticence accrue des

Fig.9 Arman,
Long Term Parking.
60 voitures dans béton, 1982.
19,5 x 6 m.
Domaine de Montcel, Jouy-en-Josas
© ADGP, Paris, 2020

collectionneurs à prêter des œuvres pour les expositions.

« N'ayant pas la fortune que je mérite, je suis obligé de faire des acrobaties pour assouvir mes appétits[27] », a expliqué Arman sur le ton de l'autodérision. Ce terme « d'acrobaties », comme celui de « combines » employé plus haut, recouvre une autre réalité qui concerne cette fois sa propre activité plastique. Le corpus armanien est riche de 15 000 à 18 000 œuvres, dont une partie de multiples produits à une échelle sans cesse croissante à partir des années 1970 grâce au concours d'assistants. Au milieu des années 1990, ce corpus augmentait ainsi annuellement de 80 à 100 pièces dont environ 50 % d'éditions en bronze (fig. 8). Travailleur acharné jusqu'à sa disparition et en dépit de la maladie[28], Arman a apporté deux justifications à cette « factorysation » de son mode de production plus immédiatement rémunératrice – pour lui comme pour ses marchands – que la vente ponctuelle de ses œuvres des années 1950 -1960 tenues pour « historiques », notamment dans le contexte des crises de marché. La première justification sollicite le principe « d'art pour un plus grand nombre ». L'artiste a fait savoir sur ce point : « Je trouve bien de produire à plusieurs exemplaires pour nourrir une demande. C'est un moyen de vendre à des prix raisonnables ». La seconde justitication invoquée est celle de l'obligation d'auto-investissement au service de l'œuvre : « Personne n'a reproché à Picasso d'avoir fait 40 000 poteries faciles à vendre, ni à Matisse 700 ou 800 petites odalisques. On a tous ce que l'on appelle "le pain et le beurre" qui nous permet de réaliser les grandes mécaniques auxquelles on tient, les pièces invendables[29]».

Ces deux arguments sont sans doute fondés mais ne sont sûrement pas autonomes. On pourrait dire avec Isabelle de Wavrin que la « passion d'Arman pour les objets a si souvent pris le pas sur sa carrière d'artiste […] que l'on se demande si l'homme n'est pas collectionneur avant d'être artiste et si une bonne partie de son œuvre n'a pas été créée et vendue dans le but d'assouvir cette passion[30] ». C'est bien en tout cas une opinion que partagent nombre de ceux qui condamnent chez Arman sa surproduction d'originaux et de multiples jugés mineurs – ce que Daniel Abadie appelle des « choses inacceptables et absolument épouvantables[31] ». Les prises de position ne manquent pas. Citons à titre d'exemple une intervention du critique Itzhak Goldberg faite en 1998 : « Tout laisse à penser que le geste déployé [d'Arman] se nourrit du contact direct avec la matérialité même de l'objet. De fait, c'est quand ce dernier, coulé en bronze, s'éloigne de ses origines, que l'authenticité de l'œuvre et son impact en pâtissent. Le nouveau réalisme devient un réalisme de simulacre, l'objet devient représentation. Il suffit de comparer Long Term Parking (fig. 9), formidable et hallucinant cimetière de voitures encastrées dans une tour de béton […] avec Music Power, un agrandissement de violoncelles en bronze, un gadget colossal ou un bibelot inutile[32] ». Arman ne s'est pas montré moins sévère, en déclarant notamment dans un exercice d'autocritique relevant sans doute aussi de l'auto-légitimation : « J'ai fait des œuvres commerciales qui ne valent guère mieux que les odalisques couchées de Matisse ou les vingt dernières années de la vie de Renoir[33] ».

Si elle a pu satisfaire le marché et « entretenir sa machine à créer[34] », la production « commerciale » d'Arman, largement mise à profit pour financer son activité de collectionneur, a fortement nui à son image d'artiste, particulièrement auprès de la critique et du milieu institutionnel. Pour comprendre la défiance à son égard, il faut intégrer cette idée que le « stéréotype de l'artiste romantique reste très présent dans l'imaginaire collectif[35] », ainsi que le constatait la sociologue Raymonde Moulin au début des années 1990. À cet égard, le rejet d'Arman comme celui de César doit pour une large part être relié à une conception culturelle de la création qui s'appuie plus ou moins largement sur cette vision romantique de l'artiste et de son comportement. Cette vision se fonde sur le mythe du créateur introverti, peu prolixe, assumant lui-même l'ensemble des phases de création d'œuvres uniques, et de préférence dans une relative solitude et pauvreté. Comme le soulignait Arman, il existe en France « une espèce de fausse pudeur vis-à-vis de l'argent. On aime l'image de l'artiste mort de faim[36] ». « Les Français sont constipés lorsqu'il s'agit de parler affaire. L'Américain sait que dans tous les métiers où il s'échange beaucoup d'argent, la rapacité fait partie du jeu. Le niveau de moralité en prend un coup. Pour gagner quatre sous, les

gens font les pires bassesses[37] ». Le constat d'Arman ne doit bien sûr pas faire oublier que la mentalité américaine intègre elle aussi la notion de moralité. Le documentariste et auteur de théâtre Marc Israël-Le Pelletier, observateur de la vie artistique new-yorkaise, rappelle à ce propos : « Les Américains n'ont pas aimé le côté "français" c'est-à-dire "bricoleur" d'Arman. Dans les années 1980, ils ne savaient pas s'il était vendeur d'art africain, expert en art africain, agent immobilier, artiste... Le côté "magouilleur" ne passait pas, il n'y avait pas de lisibilité de sa carrière artistique[38] ».

D'une façon générale, la production « commerciale » d'Arman, développée en partie pour répondre aux besoins financiers d'un collectionneur boulimique, reste aujourd'hui la plus représentée dans les galeries et dans les ventes publiques, lieux qui remplacent bien souvent le musée dans son rôle d'observatoire ou de vitrine des carrières artistiques. En particulier pour cette raison, il est probable que cette production financièrement (esthétiquement ?) plus accessible que les pièces « historiques » hypothèque encore et pour longtemps une reconnaissance totalement décomplexée de toute la contribution de son auteur[39]. Or une telle reconnaissance permettrait enfin de mesurer avec plus d'objectivité sa richesse et sa complexité, ainsi que l'importance de son apport aux problématiques matiéristes, technologiques voire sociologiques posées par la sculpture du XX^{e} siècle. À cet égard, l'initiative de la rétrospective *Arman* au Centre Pompidou en 2010 -2011 a pu être accueillie avec optimisme. Aujourd'hui comme à l'heure de son inauguration, il est permis de voir dans cet événement hautement symbolique vainement attendu par Arman, le « début de la fin » de ce que l'artiste a considéré comme un contentieux idéologique avec le milieu artistique national. Un contentieux dont il faut certainement rechercher une origine dans cette activité passionnelle ou obsessionnelle de la « collection de collections » sous-tendant l'existence de l'inventeur des *Accumulations* d'objets.

BIBLIOGRAPHIE

- R. Azimi, « Arman », *Le Journal des Arts*, Paris, n° 188, 5 mars 2004.
- J. Benhamou-Huet, « Arman, la création et l'argent », *Art Press*, Paris, n° 219, décembre 1996.
- R. Bouchet, *Les fers de César, 1949-1966,* Rennes, 2016.
- R. Bouchet, *Les féminins d'Arman, des Cachets aux Interactifs*, *1957-2005,* cat. exp., Genève, 2016.
- P. Nahon, *Africamania*, cat. exp., Paris, 2002.
- C. Siméone, *Elianarman. Bye Bye ma muse*, Genève, Fondation A.R.M.A.N., 2008.
- I. de Wavrin, « Arman, Le collectionneur de collections », *Beaux-Arts Magazine,* Paris, n° 132, mars 1995.

NOTES

1. D. de Menil, citée dans M. Bouisset, « La collection comme art de vivre », *Art Press*, Paris, n° 206, octobre 1995, p. 38.
2. W. Muenstenberger, *Le Collectionneur, anatomie d'une passion,* Paris, 1996 et D. Winnicott, *De la pédiatrie à la psychanalyse,* Paris, 1989.
3. S. Vogel, *The Art of collecting African art*, New York, 1988; B.Derlon, M.Jeudy-Ballini, *Arts premiers et appropriations artistiques contemporaines*, Rome, 2017.
4. Arman dans P. Barbancey, « Arman : "Les artistes sont les féticheurs de la société"», *L'Humanité*, Paris, 10 septembre 1998.

5. C. Siméone, 2008 (*op. cit*. en bibliographie), p. 101.

6. P. Nahon, 2002 (*op. cit* n bibliographie), p. 9.

7. Arman, « Notes », Nahon 2002, p. 7-8. Arman emploiera le même argument à propos des instruments de musique brisés, coupés ou calcinés qui ponctuent son œuvre. Dans ce cas précis, il convient toutefois de le nuancer, puisqu'il n'est pas rare de trouver des instruments susceptibles d'être restaurés ou fragmentairement remployés, et issus de la production haute ou moyenne des ateliers mirecurtiens de la fin du XIX^e^ ou du début du XX^e^ siècle.

8. Voir Arman « À propos de pièces en terre cuite (archéologie) qui ne sont pas exposables en France », Nahon 2002, p. 74.

9. Voir O. Hahn, *Arman*, Paris, 1972, p. 7.

10. Arman dans T. Reut, « Souvenirs d'École », *Arman. La traversée des objets,* Paris, 2000, p. 206.

11. C. Francblin, « Artistes collectionneurs », *Beaux-Arts Magazin*e, 206, juillet 2001, p. 78.

12. Arman, cité par F. Altmann, « Figure de l'art. Arman », www.art.cotedazur.fr/arman,3431.html, décembre 2010.

13. Voir J. Albou, *Un fou dans l'art. Confessions d'un serial-collectionneur*, Paris, 2010, p. 85.

14. Arman dans Benhamou-Huet, 1996, p. 14.

15. Voir, Arman, 1992, p. 72.

16. *Ibid.* Significativement, l'artiste abandonnera le jeu lorsqu'il constatera son plafonnement au 1^er^ Dan.

17. Arman, 1992, p. 72. C'est sans doute dans le cadre de cette préoccupation d'autodépassement que s'inscrivent les inombrables conquêtes féminines de l'artiste, à tel point que Christine Siméone, à la suite de beaucoup d'autres, a pu se demander « quand il avait le temps de travailler » (Siméone 2008, p. 180).

18. Album Prod. / Ex Nihilo / Arte, 1996.

19. C. Wable, « Anthropologie visuelle », *Journal des africanistes*, Paris, vol. 69-1, 1999, p. 241.

20. Citons Catherine Siméone : « *Arman, il a une vie aristocratique, il a été brillant, glorieux, ça l'amusait d'être riche.* [...] *Même à ses débuts il ne supportait pas de voyager en classe économique. Il aimait s'amuser et jouir* » (Siméone 2008, p. 180).

21. Arman 1992, p. 101.

22. Arman dans Benhamou-Huet 1996, p. 14.

23. Arman 1992, p. 152.

24. Durant cet intervalle, Arman s'est consacré à la constitution d'une encyclopédie sur l'art africain pour l'éditeur californien Time and Mirror.

25. I. de Wavrin, 1995 (*op. cit*. en bibliographie), p. 48.

26. Arman, cité dans Azimi, 2004 (*op. cit*. en bibliographie).

27. Arman, 1992, p. 101.

28. Arman souffrira d'un mésothéliome, forme rare et virulente du cancer du poumon et du cœur, peut-être provoqué par l'utilisation récurrente des résines plastiques.

29. Arman dans Benhamou-Huet 1996, p. 15. A la suite de cette déclaration, Arman donne comme exemple de « pièces invendables » ses *Accumulations* de « têtes de Lénine » et de bicyclettes en cascade, ou encore ses objets vieillis et transformés en concrétions marines de la série *Atlantis*, créées dans la première moitié des années 1990.

30. De Wavrin, 1995, p. 48.

31. Daniel Abadie, dans F. Bousteau, « Galerie Nationale du Jeu de Paume. Daniel Abadie fait le point », B*eaux-Arts Magazine,* Paris, n° 169, juin 1998, p. 19.

32. I. Goldberg, « Arman. Pour ou contre », *Beaux-Arts Magazine,* Paris, n° 165, février 1998, p. 80.

33. Arman, cité dans Azimi 2004.

34. « *Dans le catalogue raisonné,* confie Arman*, il y a un chapitre sur les* divertimenti*, les pièces faciles. Comme en musique, je fais mes gammes, j'entretiens la machine. Parfois, il peut en jaillir quelque chose d'intéressant que je réutilise*. » (Arman, cité dans Azimi, 2004)

35. Raymonde Moulin, dans A. Cueff, « Les Français et l'art », *Beaux-Arts Magazine*, Paris, n° 100, 1992, p. 70.

36. Arman dans Benhamou-Huet, 1996, p. 15.

37. Arman, 1992, p. 151.

38. Marc Israël-Le Pelletier, propos recueillis par l'auteur, décembre 2006.

39. Le collectionneur Éric Beyersdorf estime à vingt ou trente ans le temps nécessaire à une réhabilitation d'Arman (voir Azimi, 2004).

UN CONSERVATEUR PARMI LES AMATEURS, JEAN-BAPTISTE GIRAUD ET LES COLLECTIONS D'ART ISLAMIQUE À LYON

SALIMA HELLAL

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

Au XIXe siècle, la ville de Lyon est prospère. Les grands bourgeois, des industriels souvent liés au monde de la soie, aiment à s'entourer d'objets « orientaux ». Propices à l'étude de l'ornement, les œuvres d'art islamique décorées d'entrelacs et « d'arabesques » tiennent en effet une place majeure au musée des Beaux-arts de la ville, pionnier dans la création d'une section dédiée dès la seconde moitié du siècle. Trois grandes figures contribuent à son enrichissement : le banquier Édouard Aynard, le négociant Maurice Chabrière-Arlès et le conservateur Jean-Baptiste Giraud. Eux-mêmes collectionneurs passionnés, ils administrent le musée et acquièrent de nombreux objets lors des grandes ventes ou par le biais d'un réseau d'amateurs. L'historien de l'art Henri Focillon prend leur relève, dans le premier quart du XXe siècle.

À PROPOS DE SALIMA HELLAL

Salima Hellal est conservateur en chef en charge des objets d'art au musée des Beaux-Arts de Lyon depuis 2008. En 2011, avec Rémi Labrusse, elle assurait le commissariat de l'exposition « Le Génie de l'Orient. L'Europe moderne et les arts de l'Islam » qui abordait notamment le thème des premières collections d'art islamique en France au XIXe siècle. Auparavant, elle était conservateur des collections médiévales et Renaissance au musée des Antiquités de Rouen.

L'INTERVENTION

Au sortir de la Révolution, une conviction émerge, à l'origine de la création des musées : la collection d'œuvres d'art, en formant le regard, permet à l'artisan d'enrichir son vocabulaire décoratif. À Lyon, un musée est ainsi installé dès 1801 dans l'ancienne abbaye des Dames de Saint-Pierre qui hérite bientôt de ce qui subsiste du cabinet de la ville. Créé vers 1735, il avait été augmenté du médaillier et des antiquités du Collège jésuite de la Trinité, enrichi par les missionnaires envoyés en Orient. Les collections étaient notamment constituées d'antiquités classiques, d'objets « orientaux » et de manuscrits précieux chinois. Parmi les pierres gravées du Médaillier figurait un « cristal de roche avec une inscription arabe[1] ».

À la suite de travaux achevés en 1813, une galerie de tableaux, dont un salon des fleurs, et une salle des antiques sont ouverts au public au sein du palais Saint-Pierre. Les objets y sont présentés dans des armoires vitrées. La première contient des antiquités d'Égypte, des Indes, deux vases du Pérou, un « miroir arabe en métal haut de six pouces », un fétiche du Sénégal. Des montres posées sur des tables exposent encore des curiosités étrangères : cuillère des Indes, tasse de la Chine. Au-dessus de la porte est disposée une suite de cinq vases de porcelaine du Japon et, dans l'embrasure de l'une des deux fenêtres, des objets chinois ainsi que sept poignards de différents pays.

Depuis 1807, le « Palais des Arts » abrite une école des Beaux-arts. Celle-ci entend former des artistes mais aussi des ouvriers d'art. Outre le musée et l'école, l'édifice compte une bibliothèque et un dépôt de pièces mécaniques pour la fabrication d'étoffes sur soie, artisanat spécifique à la ville. Ces institutions sont placées en 1812 sous la responsabilité unique de François Artaud, archétype de « l'antiquaire » devenu premier conservateur du musée. Il en dresse l'inventaire en 1813[2] : la salle 8 présente, dans deux grandes armoires en noyer, un ensemble de vingt-quatre textiles. À côté des échantillons brochés provenant de l'école de fabrication figure déjà l'ébauche d'une collection destinée à la formation des élèves, qui comprend la tente ayant servi pour « l'arc de triomphe au passage de la grande armée », un tapis turc en soie ainsi qu'une serviette turque brochée. Existe alors à Lyon un marché de l'art et de la curiosité qui semble florissant. Antiquaires, marchands d'estampes ou brocanteurs peuvent fournir le musée ainsi qu'une clientèle privée particulièrement avide d'objets anciens. La ville compte encore des collectionneurs d'antiquités classiques mais, en ce début du XIXe siècle, certains montrent une inclination pour l'art du « Moyen Âge », entendu dans une acception très large. Le caractère précoce de ce goût comme l'originalité de ces amateurs de « gothicités » ont été signalés[3]. Dans ces cabinets d'avant-garde figuraient souvent des curiosités extra-occidentales. Voisinaient ainsi les pyxides en ivoire, les plaques émaillées, les châsses orfévrées ou les plats de Palissy et divers objets qualifiés génériquement « d'orientaux ». Ces rassemblements éclectiques tenaient encore du cabinet de curiosités tel qu'on le concevait aux siècles précédents. Les objets de la Chine, du Japon, ou « arabes », étaient recherchés pour leur caractère exotique, mais aussi parce qu'ils relevaient autant du mystère que les temps gothiques.

Pour les dessinateurs de soieries, les objets « orientaux », avec leur décor d'entrelacs et d'arabesques, offrent un magnifique champ d'étude de l'ornement. À cette fin, le maire de Lyon fait l'acquisition, dès 1810, de la collection du marquis de Migieu qui comprenait alors un peu plus de mille pièces « d'antiquités et autres objets ». Les Archives municipales de Lyon conservent la trace de cet achat auprès d'un marchand d'estampes de la ville[4]. On apprend que la transaction avait été réalisée au profit des élèves de l'école des Beaux-arts, ce qui explique qu'elle ne fut pas inscrite au registre d'inventaire du musée. Le cabinet d'antiques formé au château de Savigny-lès-Beaune par Abraham François de Migieu, président à mortier au parlement de Dijon, avait été complété par son fils Anthelme-Michel-Laurent de Migieu, lieutenant aux gardes françaises. Les érudits ont souvent souligné l'extrême diversité des objets recherchés par ce dernier. Dans le tome III de

Fig.1 *Aiguière et son bassin,*
Iran, XVII[e] siècle.
Céramique siliceuse à décor peint en bleu sous glaçure transparente incolore.
Ancienne collection du marquis de Migieu, achat 1810.
Lyon, musée des Beaux-arts, Inv. H 1195 et H 1194.
© Lyon MBA - Alain Basset

sa *Description historique et topographique du duché de Bourgogne*, publié en 1778, l'abbé Courtépée évoque le château de Savigny et le «seigneur M. le marquis de Migieu, chevalier de St-Louis, qui joint le bon goût à l'érudition, y a rassemblé une collection d'antiques, tels que vases étrusques, romains, gaulois, chinois, urnes, marbres, figures, lampes, armes de toute espèce, pierres gravées, médailles, clés, sceaux anciens, etc..»[5]. La collection était disposée sous les combles, au deuxième étage du château, dans une grande galerie allant de la tour de la chapelle à la tour de la bibliothèque, laquelle conservait les nombreux manuscrits, les estampes et les dessins. L'aiguière safavide et son plat (fig.1), premiers objets islamiques à intégrer le musée, proviennent de cette collection. Ils étaient probablement considérés comme chinois au moment de leur arrivée. Essayant de faire la lumière sur l'acquisition de la collection de Migieu, Jean-Baptiste Giraud, conservateur des Objets d'art de 1878 à 1910, apprit d'un descendant du marquis : « Ce que j'ai toujours entendu dire, et que je crois exact, c'est que le musée de Lyon possède toute la collection d'armures qui occupait un espace important de ce qui est resté à l'état de galerie au deuxième étage du château de Savigny et précède la bibliothèque ». Le musée des Beaux-arts de Lyon conserve en effet une collection d'armes orientales sans provenance déterminée, mais qui pourrait avoir un lien avec l'illustre collectionneur.

Nous savons par Aubin-Louis Millin que le peintre troubadour Révoil avait acquis une partie de la collection de sceaux du marquis, probablement par le biais du même marchand lyonnais[6]. Ce professeur de l'école des Beaux-arts de Lyon possédait un sceau arabe, monté, qui avait peut-être appartenu au cabinet de Savigny-lès-Beaune[7]. Révoil fit don de cette bague (fig. 2) au musée en 1833 mais la céda à Charles X, pour constituer le noyau du département des Objets d'art du musée du Louvre, sa riche collection d'objets médiévaux, véritable répertoire de formes dans lequel il puisait pour son enseignement.

Né à Lyon d'un père dessinateur pour la broderie, Anthelme Trimolet, portraitiste, peintre de genre et graveur, fût l'élève de Révoil à l'école des Beaux-arts de Lyon de 1808 à 1813. Auprès de son maître, il aurait pris naturellement le goût des collections[8]. À l'excès d'après Aimé Vingtrinier : « Cet archéologue, numismate, collectionneur était toujours à la piste de quelque antiquité, à l'affût devant les boutiques de bric-à-brac, toujours en admiration devant quelque objet curieux […] tout lui est bon, tout a la puissance de lui faire battre son cœur[9]». Il possède ainsi un plumier qadjâr en papier mâché peint et doré et une bouteille en verre mamelouke, acquis probablement sur le marché lyonnais dans les années 1830. Sa collection, initialement destinée au musée de Lyon, est léguée au musée des Beaux-arts de Dijon par sa veuve en 1878. Elle fait l'objet d'un catalogue, dressé par Emile Gleize en 1883, qui liste les œuvres de l'Antiquité au XIX[e] siècle, un ensemble d'objets « orientaux » (vases, figurines, boîtes en laque, porcelaines et grès de Chine, porcelaines et faïences du Japon) et même quelques pièces africaines et océaniennes.

Fig.2 *Bague avec inscription arabe en creux,*
Agate et argent.
Provenance inconnue, XII[e]-XIII[e] siècle ?.
Ancienne collection Pierre Révoil.
Lyon, musée des Beaux-arts, Inv. H 1682
© Lyon MBA - Alain Basset

L'un des grands collectionneurs lyonnais de la génération de Révoil et Trimolet n'est autre que Jean-Baptiste Carrand, dont le nom est attaché au musée du Bargello de Florence[10]. Archiviste de la ville, Carrand avait renoncé à son poste pour raison politique en 1830. À Paris, il se fit un temps conseiller pour les collectionneurs, dont les Russes Alexei Soltykoff et Alexandre Basilewsky[11], et finit par revenir dans sa ville natale à une date inconnue,[12]. Tour à tour amateur, expert, marchand, il semble avoir déjà rassemblé sa collection d'objets d'art du Moyen-Age et de la Renaissance. L'art islamique y occupait une bonne place, notamment grâce aux achats réalisés lors des dispersions de collections à l'hôtel Drouot[13], d'où provenaient en effet « un grand bassin rond hispano-arabe » de la vente Rattier de 1859, « une coupe persane en bronze gravé d'ancien style ornée à l'extérieur de sujets de chasse » lors de la vente de Nolivos en 1866, la même année, une bouteille persane à long col de la vente de Monville, puis plusieurs faïences persanes de la collection du comte de Werbrouck.

Giraud indique dans ses notes : « Il est de notoriété dans le monde des vieux amateurs lyonnais qu'à la mort de Comarmond, survenue en 1857, Carrand père demanda sa place, faisant en même temps à la Ville de Lyon le don gracieux de sa collection, réunion d'objets

de premier ordre, résultat d'un labeur de trente années au service d'une compétence indiscutable […] On peut facilement se rendre compte de l'essor incomparable qu'à cette époque aurait pu donner à nos musées archéologiques l'impulsion savante et énergique d'un archéologue et d'un connaisseur aussi passionné. La proposition de Carrand père fut écartée sans examen, nous n'eûmes pas la collection, classée aujourd'hui parmi les richesses les plus estimées du Bargello de Florence[14]». Le poste de conservateur du musée convoité par l'amateur revint en effet à Edmé Camille Martin-Daussigny, ancien élève de Révoil, et à la mort de Jean-Baptiste Carrand en 1871, la collection fut léguée à son fils naturel Louis. Celui-ci dut se défaire d'une partie : à Drouot, en 1875, étaient proposés à la vente cinquante-cinq lots appartenant à « M. Carrand, de Lyon » dont un « ancien casque turc, de forme conique, à inscriptions damasquinées d'or ». Louis Carrand ne tarda pas à quitter Lyon, emportant avec lui le reste de la riche collection formée par son père. Il s'établit à Pise d'abord, puis à Florence, où il mourut en 1888. À l'exception d'une miniature léguée à un parent, l'intégralité du cabinet Carrand rejoint le Bargello[15] : ivoires, émaux limousins, pièces d'orfèvrerie mais aussi objets d'art et textiles islamiques.

Fig.3 *Poire à poudre.*
Ivoire sculpté et taillé, armature en cuivre.
Inde, XVII[e] siècle.
Legs Lambert, 1850.
Lyon, musée des Beaux-arts, Inv. L 480.
© Lyon MBA - Alain Basset

En janvier 1827, des œuvres d'art furent exposées à l'Hôtel de Ville au profit des ouvriers sans travail[16]. Aux côtés de Révoil et de Carrand, un certain Lambert figurait parmi les prêteurs, avec une sélection de quatre-vingt-treize objets de sa collection. Une salle entière y était consacrée aux « cabinets des curiosités étrangères », pour laquelle Jacques-Antoine Lambert avait confié une poire à poudre en ivoire sculpté en « forme de poisson, couverte d'animaux avec sa garniture en cuivre » (fig. 3) ainsi qu'un « couteau indien ».

En 1850, la Ville reçut l'intégralité du cabinet constitué par Lambert[17]. Cette fois, la collection n'échappa pas au musée, l'amateur étant proche de l'institution en tant que membre de sa commission administrative, instance créée en 1847 pour statuer sur les propositions d'acquisition[18]. Par ses dispositions testamentaires[19], Lambert enrichissait considérablement la collection d'objets d'art du musée. Lui qui avait fait fortune sous l'Empire dans le négoce du drap avait cessé ses activités dès 1815 pour se consacrer à sa passion de collectionneur. On ignore les motivations et les conditions dans lesquelles son cabinet fut constitué. Lambert avait toutefois la réputation d'être autodidacte[20], ne s'en remettant qu'à son flair pour dénicher la pièce rare. Formée dans la première moitié du XIX[e] siècle, la collection rappelle parfois l'esprit des cabinets de curiosités du siècle précédent. Elle comprenait plus d'un millier d'antiques et objets d'art : séries d'objets divers de la vie quotidienne, armes et objets orientaux, ivoires byzantins, français et italiens, émaux limousins, armes, céramiques, mobilier, que complétaient un médaillier ainsi qu'une importante bibliothèque contenant de nombreux ouvrages imprimés, des manuscrits, dont un Coran[21]. Lambert semble avoir porté un grand intérêt aux civilisations étrangères, ce dont témoigne encore sa bibliothèque qui comprenait notamment l'ouvrage de J.-B. Le Mascrier publié en 1735 *Description de l'Égypte, contenant plusieurs remarques curieuses sur la géographie ancienne et moderne de ce païs, sur ses monumens anciens, sur les moeurs, les coutumes, & la religion des habitans, sur le gouvernement & le commerce, sur les animaux, les arbres, les plantes*[22].

Dans la seconde moitié du XIX[e] siècle, l'histoire du musée et de l'enrichissement de ses collections est fortement marquée par trois grandes personnalités. En 1878, Édouard Aynard et Maurice Chabrière-Arlès, qui comptaient déjà parmi les donateurs du musée[23], furent nommés respectivement président et vice-président du Conseil d'administration des musées. Ils jouèrent certainement un rôle dans la nomination de Jean-Baptiste Giraud au poste de conservateur des « musées d'archéologie ». Les trois hommes avaient eu une première possibilité de travailler ensemble à l'organisation de l' « Exposition rétrospective d'art ancien » qui s'était tenue à Lyon un an plus tôt. Giraud avait fait là la preuve de son érudition, assurant seul la rédaction des catalogues de la manifestation[24]. Né à Lyon en 1844, Jean-Baptiste Giraud était devenu négociant en soieries, son père était lui-même marchand de dentelles : « Il se sentait naturellement porté vers la carrière commerciale : il l'embrassa en effet mais il se sentait, en même temps, doué de goûts artistiques, il fré-

quentait des amis éclairés ; et c'est finalement du côté de l'art et de l'archéologie qu'il se tourna », peut-on lire dans un article nécrologique[25]. Vers 1873, Giraud s'était lié d'amitié avec Georges Duseigneur, peintre et graveur orientaliste lyonnais qui l'initia en effet à la connaissance de l'œuvre d'art. Georges avait suivi les cours de la classe de gravure de l'école des Beaux-arts de Lyon ; ses études achevées à Paris[26], il avait fait le voyage en Orient, visitant d'abord les pays du Maghreb, puis le Proche-Orient. À son retour vers 1880, il choisit de devenir marchand d'art à Lyon. Son frère Raoul[27] partageait cette passion pour l'art oriental. Ingénieur de métier, il effectuait de nombreux voyages professionnels, souvent en Espagne, ce qui lui permit de constituer une collection personnelle tout en alimentant le commerce familial. En 1931, l'historien d'art et collectionneur Raymond Koechlin se souvenait : «Ils étaient deux frères, l'un artiste, Georges, l'autre, Raoul, ingénieur ; à son art, Georges ajoutait volontiers le commerce de la curiosité, et comme Raoul avait à parcourir sans cesse l'Espagne pour ses affaires, il ne manquait pas d'acheter en passant maint bibelot qu'il envoyait à Lyon ; c'est grâce à eux que s'étaient formées la plupart des collections lyonnaises[28] ».

Fréquentant les frères Duseigneur, Jean-Baptiste Giraud s'était créé un réseau de relations parmi les collectionneurs lyonnais et parisiens. Dans l'appartement de Georges Duseigneur, rue Malesherbes à Lyon, se réunissait alors un groupe de jeunes hommes qui s'étaient connus les uns au collège ou dans les affaires, les autres pendant la campagne de 1870, à la première ambulance lyonnaise dirigée par le docteur Léopold Ollier. Les habitués du « Cénacle », comme on nommait alors ces réunions d'amateurs où l'on parlait beaucoup d'art, étaient aussi bien artistes, écrivains ou issus de la finance et de l'industrie. Giraud connut là l'industriel Émile Guimet[29], le docteur Raymond Tripier, le banquier Prosper Holstein[30], qui tous s'illustreront par leurs collections. Giraud y fit probablement la connaissance, déterminante pour la suite de sa carrière, de Maurice Chabrières-Arlès, l'un des principaux collectionneurs de la ville. Nommé régent de la Banque de France et vice-président de la Compagnie des Chemins de Fer d'Orléans, il s'installa à Paris, quai Voltaire, où ses collections le suivirent[31].

Fig.4 *Plaque de revêtemen.*
Céramique siliceuse à décor moulé et peint, sous glaçure.
Iran, Téhéran, XIX[e] siècle.
Don Édouard Aynard, 1879.
Lyon, musée des Beaux-arts, Inv. D 7.
© Lyon MBA - Alain Basset

Édouard Aynard (fig. 4), dont la collection apparaît aussi comme l'une des plus riches de la fin du XIX[e] siècle, avait commencé sa carrière dans la banque familiale Aynard et Rüffer fondée en 1857, qu'il dirigea à partir de 1861[32]. Engagé assez jeune dans la politique, il défendit tout au long de sa vie des idées libérales : conseiller municipal de Lyon en 1871, il fut élu en 1882 à la Chambre de Commerce, dont il occupa ensuite la vice-présidence puis la présidence de 1890 à 1898. Son envol politique date de 1889, lorsqu'il devint député de la circonscription du Rhône, mandat qu'il occupa jusqu'à sa mort, le 25 juin 1913[33].

Un érudit contemporain le décrit : «Il nous a donné l'exemple unique et inattendu de ce qu'avait dû être la vie d'un grand citoyen de Florence, unissant les affaires et les lettres, passant sans effort de l'étude du budget de la cité ou de l'État à la recherche et à la contemplation d'un bas-relief antique ou d'un primitif, comprenant avec la même aisance les questions diplomatiques et les systèmes philosophiques, prenant autant de joie à fonder une cité de vieillards avec l'abbé Rambaud, à édifier des maisons ouvrières avec M. Mangini, qu'à collectionner des statuettes grecques, des étoffes et des faïences d'Orient, des œuvres de la Renaissance italienne[34] ».

Ses premiers achats d'œuvres d'art interviennent probablement à partir du moment où Aynard succède à son père, selon un autre commentateur : « Le goût et le sentiment de l'Art, qui paraissent avoir été innés chez lui, mais qu'il a fort cultivés, il les a eus de très bonne heure, pour lui et pour les autres. Avant son mariage, il achetait des œuvres d'art, il avait commencé ce qui est devenu sa belle collection. Plus tard, il forme des séries importantes de porcelaines de la Chine et du Japon, de majoliques italiennes mais aussi de céramiques d'Iznik, de Rhodes, de la Perse, des faïences hispano-mauresques, ou encore des métaux, des textiles et des tapis. C'est dans son hôtel, en bordure du parc de la Tête d'Or, qu'il expose ses chefs-d'œuvre[35] ». Le prodigieux amoncellement que fut sa collection a été oublié en raison de sa dispersion à Paris en 1913, à la galerie Georges Petit.

Fig.5 *Carreau de revêtement épigraphié.*
Céramique à décor de lustre métallique sur glaçure opacifiée.
Iran, dernier quart du XIII^e^ - premier quart du XIV^e^ siècle.
Achat Spitzer, 1883.
Lyon, musée des Beaux-arts, Inv. D 229.
© Lyon MBA - Alain Basset

Édouard Aynard, Maurice Chabrière-Arlès et Jean-Baptiste Giraud partagent le même goût pour l'art oriental. Aux postes clés du musée, ils créent et développent une section d'art islamique, aidés en cela par une nette augmentation des budgets d'acquisition. Pendant les vingt années qui vont suivre, en moyenne jusqu'en 1895, un quart des acquisitions du département concerneront des objets islamiques. La collection des arts de l'Islam du musée des Beaux-arts de Lyon fut ainsi constituée dans un délai relativement bref, alors que les opportunités étaient encore nombreuses. Le conservateur resta proche des frères Duseigneur lorsqu'ils s'établirent à Paris vers 1893 pour « étendre leur cercle d'affaires », et grâce à leur entourage, il élargit lui-même son réseau de relations. Raoul, en effet, était proche de Frédéric Spitzer, dont il contribua à organiser la collection. En 1883, le musée lui acheta deux « grandes briques de revêtement à reflets métalliques » (fig. 5). Le collectionneur viennois avait préparé la publication et établi le plan du catalogue de sa collection, véritable encyclopédie des arts appliqués des origines jusqu'à la Renaissance. Il décéda le 23 avril 1890, au cours de la publication du tome II. Giraud, spécialiste de l'armement, avait été retenu pour la rédaction des notices du sixième tome, consacré aux armes[36].

Par l'intermédiaire de Raoul, Giraud rencontra également la marquise Arconati-Visconti, veuve depuis 1876 et dès lors à la tête d'une immense fortune. Raoul, son compagnon, orientait ses goûts[37], la dirigeait dans ses acquisitions d'œuvres d'art et partageait avec elle sa passion pour l'art oriental. Dès 1894, la marquise gratifia le musée d'un carreau de pavement d'Iznik[38] .

Plus des deux tiers des acquisitions destinées à constituer et à développer la section d'art islamique du département des Objets d'art étaient des céramiques. La majeure partie des achats de Giraud se fit sur le marché parisien. Les grandes ventes représentaient également l'un des moyens d'enrichissement de la section. Là encore, elles furent essentiellement parisiennes. L'unique participation du musée à une vente locale en 1884 fut un véritable échec. À l'inverse, d'authentiques chefs-d'œuvre rejoignirent la section d'art islamique du musée grâce à la vente de la collection Goupil en 1888 : une lampe de mosquée en verre, la plus chère du lot, un chanfrein de cheval, un panneau de marqueterie. Le musée retint cette fois peu de céramiques, l'essentiel des acquisitions étant constitué de métaux, de boiseries et d'un coffret en ivoire[39].

À la fin du siècle, l'intérêt pour l'art oriental se mit à décliner. On constate également un fléchissement des achats du musée vers la fin du siècle. En 1897, Édouard Aynard avait quitté la présidence de la commission administrative, par ailleurs transformée en « commission consultative » aux pouvoirs moins étendus. À partir de 1899, Giraud, souffrant, cessa peu à peu de prendre part aux décisions importantes du musée et finit par s'éteindre en 1910, suivi de près par les grands promoteurs d'autrefois, qui tous disparurent dans le premier quart du vingtième siècle. Dans son testament, Jean-Baptiste Giraud avait légué à la ville de Lyon, avec sept tableaux anciens, le « droit de choisir dans sa bibliothèque et dans ses collections, tous les livres et objets d'art qu'elle jugeait dignes de figurer dans les collections municipales ». Furent sélectionnées pour le musée deux-cent-quatre vingt pièces : tableaux, sculptures, antiques, médailles, objets d'art et, pour compléter la section d'art islamique, « une paire de ciseaux persans damasquinés d'or, un vase à parfum en verre bleu, Perse, XVI^e^, sept plats en faïence hispano-mauresques, sept plats et un pichet de Perse ou de Rhodes ainsi que des plaques de revêtement de la Perse »[40].

Henri Focillon (1881-1943), agrégé de Lettres chargé du cours complémentaire d'histoire de l'art moderne à l'Université de Lyon fut nommé directeur des musées en octobre 1913. En poste jusqu'en 1924, il enrichit la collection de céramiques des premiers temps de l'Islam[41]. En mai 1915, l'industriel lyonnais Claudius Côte, collectionneur éclectique[42] qui avait participé à la grande exposition de Munich en 1910[43], fit don au musée d'un « vase en faïence décoré de Sultanabad du XIII^e^ siècle » et un autre « de Rakka du XII^e^ ou XIII^e^ siècle ».

Fig.6 *Prince indien armé d'une lance et d'un bouclier.*
Iran, Ispahan (style d'Ali Qoli).
Gouache, encre et aquarelle sur papier, vers 1660.
Achat Mme Demotte, 1924 (Fondation Marquise Arconati-Visconti en hommage à Raoul Duseigneur).
Lyon, musée des Beaux-Arts, Inv. E 585-a

Fait marquant dans l'histoire de la section d'art islamique du musée, le conservateur crée de toutes pièces une collection de miniatures « persanes ou indo-persanes ».
En pleine guerre, la collection connaît un accroissement considérable grâce aux largesses de la marquise Arconati-Visconti qui consistait en une donation comportant un peu moins d'une centaine d'objets d'art, dont une trentaine d'œuvres islamiques, assortie d'une libéralité sous la forme d'un « capital de 200 000 francs dont la rente sera chaque année consacrée à l'acquisition d'objets d'art du Moyen Âge, de la Renaissance et de l'Orient[44] ». Un an après ce geste, la collection d'art islamique est à nouveau augmentée. Le docteur Raymond Tripier, ami fidèle de Jean-Baptiste Giraud et des frères Duseigneur, lègue au musée deux *albarelli*, trois plats hispano-mauresques, ainsi qu'un « petit bassin de cuivre doré[45] » . Cet objet en laiton incrusté d'or et d'argent, au décor délicat proche de la miniature, peut être considéré comme le chef-d'œuvre de ce legs, pour la partie islamique.

À partir de 1921, Focillon disposait ainsi des moyens nécessaires pour conduire sa propre politique d'acquisition : « Grâce à la fondation Raoul Duseigneur, qui rappelle le nom d'un amateur de grand goût, à qui la connaissance des arts orientaux doit beaucoup, le département du Moyen Âge, de la Renaissance et de l'Orient est appelé à prendre à Lyon une importance considérable », soulignait-il en 1923[46]. Quelques mois après cet hommage prononcé devant la commission consultative, Focillon acheta à Madame Demotte, avec les produits de la rente Duseigneur, un lot composé de deux miniatures persanes, d'une miniature « indo-persane » (fg. 6) et d'une « coupe décorée d'un animal passant, noir sur émail turquoise, Rakka ? »[47]. Il s'agissait en fait des dernières acquisitions enregistrées par Henri Focillon. L'ère des grandes acquisitions pour la section d'art islamique du musée prit fin avec son départ pour la Sorbonne l'année suivante.

BIBLIOGRAPHIE

- R. Labrusse, S. Hellal (dir.), *Islamophilies. L'Europe moderne et les arts de l'Islam,* cat. exp., Lyon, 2010.
- R. Labrusse (dir.), *Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIX^e siècle : collections des Arts décoratifs,* cat. exp., Paris, 2007.
- S.Ramond (dir.), *Le temps de la peinture : Lyon 1800-1914,* cat. exp., Lyon, 2007.

NOTES

1. Sous le n° 73 de l'*État général du cabinet d'antiquités et de médailles du collège de la Trinité de Lyon d'après l'inventaire général fait en 1764 par le p. Jos. Aldeboeuf Janin, religieux de Saint Augustin, vérifié et rectifié dans le cabinet et sur les pièces existantes en 1801 pour servir à la composition descriptive et figurée du museum lugdunensis*, Bibliothèque municipale de Lyon, Ms Coste 1050.
2. François Artaud, *Inventaire des différents objets appartenant au Palais des Arts*, 19 mai 1813, volume II, f° 43. AML 78 WP 009.

3. Jean-François Garmier, « Le goût du Moyen Âge chez les collectionneurs au XIX[e] siècle », *Revue de l'Art,* n° 47, 1980, pp. 53-63; C. Amalvi, *Le goût du Moyen Âge*, Paris, 1996; *Le goût du gothique chez les collectionneurs du XIX[e] siècle*, cat. exp., Dijon, 1961; G. Mallet, « Collections et collectionneurs d'art médiéval en Languedoc et en Roussillon au XIX[e] siècle », *L'invention de l'art roman au XIX[e] siècle. L'époque romane vue par le XIX[e] siècle*, *Revue d'Auvergne*, 1999, p. 95-101.

4. *Deuxième registre de la transcription des mandats de payement pour les dépenses de l'exercice 1809 (1810-1813),* AML 29 WP 0038 1810-1813, Mairie de la Ville de Lyon, 1809.

5. Ou encore Pierre-Louis Baudot en 1803 : « On doit encore à M. de Migieu une collection d'antiquités américaines, un recueil de cornets, instruments du moyen-Age très singuliers, le tout gravé, et des recueils très volumineux restés à sa famille. Il avait considérablement augmenté le riche cabinet de Savigny qui, après sa mort, a été vendu et dispersé »; *Éloge de M. l'abbé Boullemier*, Dijon, veuve Frantin, 1803.

6. Louis Courajod citant une lettre de Millin : « Il a une riche collection d'anneaux et de sceaux qui a pour base celle que M. de Migieu avait formée »; Louis Courajod, «La collection Révoil du Musée du Louvre», *Bulletin monumental,* vol.52, 1886, pp.146-152.

7. Revoil est nommé par décret de 1807 professeur pour la classe de peinture de 1807 à 1818, puis directeur de 1823 à 1830.

8. Nicolas Hatot « Anthelme Trimolet, artiste et collectionneur d'émaillerie et d'orfèvrerie médiévales », *Bulletin des musées de Dijon*, n°11, 2008/2009, pp. 46-59; S.Ramond (dir.), *Le temps de la peinture : Lyon 1800-1914,* cat. exp., Lyon, 2007; M. Briat-Philippe (dir.), *L'Invention du passé : gothique mon amour,* cat. exp., Bourg-en-Bresse, 2014; F.Baudson (dir.), *Le Style troubadour*, cat. exp., Bourg-en-Bresse, 1971; M.-C. Chaudonneret, *Fleury Richard et Pierre Révoil : la Peinture troubadour*, Paris, 1980.

9. Aimé Vingtrinier, « La paresse d'un peintre lyonnais », *Revue du Lyonnais,* 1866, T. II, pp. 409-419.

10. B.Paolozzi Strozzi, *La storia del Bargello,* Milan, 2004.

11. M. Kryzanovskaya, « Alexander Petrovich Basilewsky. A great collector of medieval and Renaissance works of art », *Journal of the History of Collections,* 2, 1990, p. 143-155; A. Darcel, « La collection Basilewsky », *Gazette des Beaux-Arts,* 31, Paris, 1885, p. 39-54.

12. Le 30 octobre 1865, Carrand père vend au musée archéologique de Lyon une arquebuse ornée d'incrustations du XVI[e] siècle (n° inv. X 595) pour un montant de 700 francs. Il est alors domicilié 10 chemin du Grillon, à Lyon.

13. Françoise Arquié-Bruley « Les acquisitions Carrand à l'Hôtel Drouot, 1835-1885 », *Arti del Medio Evo e del Rinascimento: Omaggio ai Carrand, 1889-1989,* cat.exp., Florence, 1989.

14. Jean-Baptiste Giraud, « Notice sur l'origine des musées archéologiques de la Ville de Lyon : Moyen-Age et Renaissance », *Revue d'histoire de Lyon*, 1906, p. 28.

15. Dans *Le Salut public* du 11 octobre 1888, les Lyonnais purent lire : « Nous avons les premiers annoncé que M. Carrand, le fils du célèbre collectionneur lyonnais, avait légué à la Ville de Florence, qu'il habitait, sa magnifique collection d'objets d'art estimée à deux ou trois millions. La République était tellement odieuse à Carrand qu'il quitta notre ville pour aller se fixer à l'étranger, et tous ceux qui l'ont vu dans les derniers temps de son séjour à Lyon nous ont rapporté qu'il y avait dans sa haine un grain de folie ».

16. *Notice des tableaux, dessins, antiquités et autres objets d'art exposés à l'Hôtel de Ville le 11 janvier 1827*, Lyon, 1827. La première partie est consacrée aux peintures, la seconde aux objets d'art.

17. Fils de négociant, Lambert s'engage au Régiment de Hainaut. La première partie de sa vie fut marquée par son engagement militaire. Rentré à Lyon, il prit une part active au siège de la ville en 1793. Condamné à mort par le Comité révolutionnaire, il ne dut la vie qu'aux événements de Thermidor.

18. Institué par un arrêté du maire du 28 octobre 1847, ce comité se réunissait au moins une fois par mois. Parmi les autres membres, on rencontre un autre grand collectionneur et bibliophile lyonnais, Nicolas Yéménitz, négociant fortuné d'origine grecque.

19. « Je donne et lègue à la Ville de Lyon ma bibliothèque, les trois meubles qui les renferment, tous mes objets d'antiquité et d'art sans exception, deux tables qui sont dans mon cabinet et cinq cadres vitrés qui renferment aussi des objets d'art de toutes les époques ». Une des clauses du testament portait que le legs soit fait sous la condition qu'un inventaire exact soit dressé « par des gens de l'art, au moins au nombre de trois, en s'aidant des cartes pour les livres et des notes pour les objets d'art » : une commission composée d'un conseiller municipal, de l'archiviste de la ville et du conservateur du musée Ambroise Comarmond est désignée à cet effet. Au domicile de Lambert, 13 rue du Plat à Lyon, les objets sont inventoriés par séries, « relativement au genre de la matière dont ils sont composés et à leur usage ». 12 208 objets, 8484 monnaies et médailles et environ 2500 ouvrages (manuscrits et imprimés, auxquels il faut ajouter des gravures) sont recensés.

20. « Cette collection lui avait valu l'honneur d'appartenir à l'Académie des sciences et des arts de notre ville. J-A Lambert ne possédait que l'amour des antiquités, il n'en avait pas la connaissance », Jacques-Antoine Lambert « Nécrologie », *Revue du Lyonnais*, 1850, I.

21. Bibliothèque qui a rejoint dès 1852 les fonds de la bibliothèque du Palais des Arts, aujourd'hui bibliothèque municipale. Le Coran y est enregistré sous la cote Ms 6026.

22. Composée sur les Mémoires de M. de Maillet, ancien consul de France au Caire: *Ouvrage enrichi de cartes & de figures*, Paris, Louis Genneau et Jacques Rollin, 1735, cote BML, Rés 130023.

23. Aynard donna des éléments de l'abbaye de Fontenay qui appartenait à la famille de sa femme, née Montgolfier.

24. *Recueil descriptif et raisonné des principaux objets d'art ayant figuré à l'Exposition rétrospective de Lyon [en] 1877,* Lyon, Impr. A.L. Perrin & Marinet, 1878, et *Meubles en bois sculpté ayant figuré à l'exposition rétrospective de Lyon* [en] *1877*, Lyon, Impr. A.L. Perrin, 1880.

25. *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, Paris, 1911. pp. 91-92.

26. Georges Duseigneur (Lyon, 6 décembre 1841 - Paris, 8 mai 1906), élève de V. Vibert et de Danguin à l'École des Beaux-arts de Lyon où il entra en 1859 puis, à Paris, de Gleyre et d'Yvon. A exposé à Lyon et à Paris de 1865 à 1872. E. Hardouin-Fugier, E.Grafe, *La peinture lyonnaise au XIX^e siècle*, Paris, 1995, p. 299.; Ramond 2007; G.Migeon, *Catalogue de la collection Arconati Visconti.* Contient également le catalogue de la donation de M. Raoul Duseigneur, Paris, 1917.

27. Georges et Raoul étaient les fils d'Édouard Duseigneur (1814-1874), réputé pour ses savantes recherches sur le ver à soie, auteur d'une monographie du cocon et donateur, au musée de la Chambre du Commerce, d'une collection complète de toutes les espèces de cocons. En 1841, Édouard Duseigneur avait épousé Louise Kléber, de la famille liée à l'industrie du papier « Blanchet frères et Kléber » à Rives, en Isère.

28. Dans sa préface de l'ouvrage d'Holstein : *Contributions à l'étude des armes orientales. La collection Prosper Holstein*, Éditions Albert Lévy, 1931; R.Koechlin, *Souvenirs d'un vieil amateur d'art de l'Extrême-Orient,* Châlon-sur-Saône, 1930.

29. P. Baptiste, C. Cramerotti (dir.), *Enquêtes vagabondes - Le voyage illustré d'Émile Guimet en Asie*, Cat.exp. Paris, 2017.

30. En 1862, il avait débuté dans une fabrique de soieries. Pendant la guerre franco-prussienne, il servit dans les ambulances du docteur Ollier. À son retour, il entra dans la finance, d'abord comme agent de change puis, en 1889 après la crise du Comptoir d'Escompte, il réorganisa et administra l'agence lyonnaise jusqu'en 1911, au moment de sa retraite. Durant les trente-cinq ans de sa vie de financier, il acquit la fortune qui lui permit de satisfaire ses goûts d'amateur. Membre de la commission d'Inspection des Bibliothèques, il donna à la Bibliothèque municipale de Lyon ses ouvrages sur les arts orientaux mais quelques années après sa mort, sa collection d'armes, elle, fut dispersée à Drouot.

31. « Son plus grand plaisir était de se dédoubler, en quelque sorte, et de faire participer ses nombreux amis aux joies de ses acquisitions artistiques ; dans cette galerie, au milieu de sculptures sur bois du XV^e siècle, d'armures de la Renaissance et de faïences hispano-mauresques, il oubliait, pour un instant, le financier ». Victor de Swarte, *Maurice Chabrières-Arlès. Éloge funèbre prononcé à Paris le 6 juin 1897*, Nancy, 1897.

32. Il appartenait à de nombreuses associations, telles la Société d'instruction primaire, la Société d'enseignement professionnel, la Société de logements économiques. Il fréquentait le cercle de capitalistes qui, dans le dernier quart du XIX^e siècle, firent de Lyon une métropole de premier plan avec ses banques, son économie traditionnelle fondée sur le commerce de la soie et, parallèlement, le développement de nouvelles industries.

33. Sylvie Geneste, *Édouard Aynard banquier, député, mécène et homme d'œuvres (1837-1913)*, thèse de doctorat d'histoire, Lyon, 2001; P.Arizzoli-Clémentel, *Edouard Aynard, le fondateur du musée*, Lyon, 1990; Galerie Georges Petit, *Catalogue des tableaux anciens, écoles primitives et de la Renaissance, écoles anglaise, flamande, française, hollandaise des XVIIe et XVIIIe siècles, tableaux modernes, dessins et pastels anciens et modernes, objects d'art de haute curiosité et d'ameublement composant la collection de feu M. Edouard Aynard,* Paris, 1913.

34. Joseph Buche, « Essai sur la vie et l'œuvre d'Édouard Aynard (1837-1913) », *Mémoires de l'Académie de Lyon*, 1921, p 390.

35. Pierre de Quirielle, « Edouard Aynard, article nécrologique », *La Revue hebdomadaire*, n°32, 9 août 1913 pp. 145-169, p. 153; *La Collection Spitzer : Antiquité, Moyen Âge, Renaissance, t. VI^e, Armes et armures,* Paris, Quantin, Libr. centrale des Beaux-Arts, 1892, LXXXIII, 108 p., LVII pl. h.t. gr. en héliogravure, gr. in-fol. Contient : «Notice» par J.-B. Giraud (p. [I]-LXXXIII) ; «Description des Armes» par Émile Molinier (p. [1]-104); P.Cordera, *Du musée des objets au «musée imaginaire». Le musée Spitzer. Etudes pour la (re)constitution d'un musée d'arts décoratifs et industriels*, Paris, 2014, thèse non publiée.

36. P.Cordera, *La fabbrica del Rinascimento : Frédéric Spitzer mercante d'arte e collezionista nell'Europa delle nuove nazioni,* Bologne, 2014.

37. En 1893, il présente une série d'objets à la « Première Exposition d'art musulman » organisée par l'UCAD. Outre les ventes régulières d'objets, les dons de Raoul et de Georges au musée des Arts décoratifs se composent principalement de tissus (1907), de porcelaines chinoises (1910) et de faïences diverses. En 1916, Gaston Migeon et Louis Metman s'accordent pour partager son legs, qui comprend des céramiques extrême-orientales, hispano-mauresques et européennes, des bijoux, une corne de rhinocéros, des métaux safavides et mamelouks et des tableaux et sculptures de la Renaissance, entre musée des Arts décoratifs et le musée du Louvre. G.Migeon, *Les arts musulmans*, Paris, 1926; G.Migeon, *Manuel d'art musulman : arts plastiques et industriels*, Paris, 1927.

38. Cette libéralité sera suivie de nombreuses autres en 1916, en hommage à Raoul récemment décédé. Henri Focillon : actes du colloque organisé par l'INHA et l'Université Lumière Lyon 2 en mars 2004, Paris, 2007. *La vie des formes. Henri Focillon et les arts,* Lyon, 2004, cat. exp.; H.Oudin, *Étude d'une personnalité du monde des musées: Gaston Migeon (1861-1930),* Mémoire de l'École du Louvre, Paris, 1994.

39. À ce jour, la section d'art islamique du musée possède uniquement deux objets en ivoire : le coffret Goupil, ainsi qu'une pyxide acquise à la vente La Béraudière de 1890.

40. La collection d'art islamique constituée par Giraud était riche de céramiques, souvent en mauvais état, et de petits objets à portée de bourse.

41. Il s'adresse le plus souvent au marchand Aziz Ezra, « Antiquités et Tapis de Perse », 36 rue du Faubourg Saint Honoré à Paris.

42. « La collection de M. Claudius Côte se distingue des groupements d'œuvres d'art qui se sont formés à Lyon au commencement du nouveau siècle par son éclectisme, qui la rapproche des grandes collections lyonnaises du XIX^e siècle. L'amateur a suivi l'industriel, en se montrant connaisseur expert de céramique et de verrerie : les séries rapprochées dans les vitrines vont des pièces qui représentent le Moyen Âge persan, italien, hispano-arabe ou mésopotamiens, des plats de Rhagès, des *albarelli* de Valence, de la très précieuse lampe musulmane du XIII^e siècle, aux floraisons féeriques d'Émile Gallé ». Émile Bertaux, *Quelques pièces de la collection Claudius Côte.* Lyon, 1912, p. 9. La lampe citée par Bertaux est cédée au musée de Lyon en 1939. J.Tricou, « Le legs Claudius Côte », *Bulletin des musées et monuments lyonnai*s, Paris, 1961, p.41-46.

43. Il prêta sa « coupe à l'arbre peuplé d'oiseaux », cf. Austellung Muhammedanischer Kunst, Munich, 1910, n° 1110, pl. 91. Cette coupe (Espagne ou Egypte, fin XII^e siècle) fut léguée au Louvre en 1961 (inv. MAO 380) avec une partie de sa collection d'art islamique.

44. Lettre de Prosper Holstein à Henri Focillon datée du 5 avril 1916. Dossier Arconati-Visconti 1916, AML 1400 Wp 6.

45. Il avait été membre de la commission consultative du musée à partir de 1901, puis président de 1904 à 1914. Le legs comprenait aussi de la peinture, de la sculpture et divers objets d'art.

46. Registre de la commission consultative du musée, séance du 9 mai 1923.

47. Veuve de Georges-Joseph Demotte (1877-1923), célèbre marchand d'art, réputé pour avoir démembré plusieurs manuscrits persans. C. Vivet-Peclet, « Les sculptures du Louvre acquises auprès de Georges-Joseph Demotte : de la polémique à la réhabilitation ? », *La revue des musées de France*, Paris, 2013, p.107-110; C. Vivet-Peclet, « L'antiquaire Georges Joseph Demotte, le Louvre et les musées américains. S'approprier le discours sur le patrimoine médiéval de la France au sortir de la Première Guerre mondiale », *Les Cahiers de l'École du Louvre*, 11, 2017, URL : tp://journals.openedition.org/cel/705 ; DOI : 10.4000/cel.705, en ligne depuis le 26 octobre 2017.

LA SOCIÉTÉ DES AMATEURS D'ART ET DES COLLECTIONNEURS, MIROIR DU COLLECTIONNISME FRANÇAIS AU MILIEU DU XX^{e} SIÈCLE

JULIE VERLAINE

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

Créée en 1923 et active jusque dans les années 1960, la Société des Amateurs d'art et Collectionneurs (SAC) mutualise de manière originale les moyens de ses membres pour soutenir l'art de son temps. Figure emblématique, son fondateur, Daniel Tzanck, est un dentiste comptant parmi ses patients des artistes tels que Marcel Duchamp et Marie Laurencin, qui le paient en oeuvres. Les membres sont sélectionnés parmi les élites économiques et culturelles françaises et profitent d'activités mondaines très prisées : dîners, soirées, visites d'ateliers et de collections. Le mécénat passe par des commandes de gravures - dont chaque membre reçoit plusieurs exemplaires, le soutien financier à des artistes en difficulté et la remise d'un prix. La SAC se fait connaître du grand public par un salon s'achevant par la vente aux enchères des oeuvres exposées ou proposant de manière très originale des sélections établies par ses membres.

À PROPOS DE JULIE VERLAINE

Julie Verlaine est Maîtresse de conférences en histoire contemporaine à l'UFR d'Histoire de l'université de Paris I Panthéon-Sorbonne, où elle dirige également le master Patrimoine et musées. Rattachée au Centre d'histoire sociale des mondes contemporains (CHS, UMR 8058), elle est par ailleurs membre junior de l'Institut Universitaire de France).

Ses recherches portent sur l'histoire sociale et culturelle des arts et du patrimoine au XX^{e} siècle. Elles prolongent une thèse de doctorat, soutenue en 2008 sous la direction de Pascal Ory, sur les galeries d'art contemporain à Paris après 1945, dont l'ambition était de montrer combien l'action des galeries d'art était loin de se restreindre aux transactions économiques, mais influençait aussi la création individuelle, la constitution de groupes artistiques, et avait une importance croissante à cette époque sur le goût des collectionneurs privés et celui des institutions publiques. Cette analyse du marché de l'art se poursuit dans des recherches consacrées notamment aux festivals, biennales et foires, ainsi qu'aux pratiques de collection, publiques et privées.

Elle s'intéresse par ailleurs à la question des rapports artistiques de genre - assignations, frontières et transgressions du masculin et du féminin - dans les les domaines de la création, de la médiation et de la collection, à travers l'histoire des collectionneuses d'art et mécènes en Occident de 1880 à nos jours, l'histoire des clientes de la maison de joaillerie Chaumet et le veuvage artistique et la postérité après 1945.

L'INTERVENTION

L'étude du collectionnisme se conjugue le plus souvent au singulier, et même surtout au masculin singulier. La singularisation du collectionneur et de sa collection va de pair avec l'accent porté sur l'irréductible subjectivité des choix : « Des goûts et des couleurs, on ne discute pas ...». Si le discours du collectionneur sur sa collection est inévitablement singularisant, puisqu'il en va de sa justification et de sa distinction, il incombe à l'historien de montrer combien cette singularisation est une illusion, voire une mythification : il n'y a pas de choix personnel sans éducation du regard, pas de préférences sans grille d'appréciation. Une collection d'art ne se construit jamais toute seule, elle est au contraire au centre d'un ensemble de sociabilités, et elle nourrit des représentations de soi pour les autres. Collectionner est une pratique sociale : une collection se constitue et s'évalue toujours à l'aune d'une ou de plusieurs autres collections.

Les formes de sociabilités et d'échanges qui se nouent autour de la constitution des collections ou de leur présentation, tout essentielles qu'elles soient, sont en grande partie méconnaissables car éphémères, invisibles, et en partie occultées dans les représentations collectives. Les seules traces historiques d'une collection, entendue ici au sens d'une activité consistant à assembler des œuvres, sont bien souvent les œuvres et celles-ci sont peu loquaces sur les visites d'expositions et les visites d'ateliers, sur les discussions et les transactions qui ont amené tel amateur à choisir de les accrocher dans son salon.

En l'absence d'archives ou de témoignages, le seul moyen pour cerner ces formes de sociabilité et leur rôle dans la constitution des collections est de se pencher sur l'histoire des structures collectives – sociétés, clubs et réseaux – réunissant des collectionneurs. Cette histoire commence, pour l'époque contemporaine, en 1790 avec la naissance de la matricielle Société des Amis des arts. Elle se poursuit au cours du XIX^e^ siècle avec l'essaimage de cette Société, de Douai à Pau, de Saint-Étienne à La Rochelle. Elle entre dans l'histoire des avant-gardes picturales avec, en 1904, la fondation de La Peau de l'Ours par André Level, un groupement d'investisseurs acheteurs d'œuvres d'art dont la profitable liquidation aux enchères en mars 1914 marque la première reconnaissance marchande de l'art moderne. C'est dans son sillage qu'est créée en 1923 la Société des Amateurs d'art et des Collectionneurs : un organe hybride, s'inspirant en partie du modèle du groupement d'investisseurs et de celui de l'association d'amis de musées (ceux du Louvre existent depuis 1897, ceux du Luxembourg, depuis 1903), pour fonder un type nouveau de structure culturelle : le club de collectionneurs.

Parmi les ambitions qui, en 1923, président à la fondation de la Société des Amateurs d'art et des Collectionneurs, figurent la volonté de créer une structure de rassemblement et d'échange pour les amateurs d'art moderne, et celle de mutualiser les moyens individuels pour mener des actions de mécénat de plus grande ampleur. Retracer l'activité de la Société, des Années Folles aux *sixties*, permet d'évoquer les principales caractéristiques du collectionnisme français au milieu du vingtième siècle, ses principales figures, comme le docteur Girardin et Mathilde Amos, qui sont des membres actifs de la Société, et ses évolutions vers des pratiques de plus en plus internationales. À ce titre, on peut avancer que la Société des Amateurs d'art et des Collectionneurs est un miroir réfléchissant les transformations de la vie culturelle des Français entre le début et la fin du XX^e^ siècle.

UN « TRAIT D'UNION ENTRE L'ARTISTE ET L'AMATEUR »

La Société des Amateurs d'art et des Collectionneurs (SAC) naît en décembre 1922, mais ses origines remontent à la Belle Époque : le projet, en germe en 1913, est abordé lors de plusieurs réunions du cercle « L'Artiste », sous la présidence de Léon Riotor, chez Maurice Bokanowski, tous deux hommes de lettres et hommes politiques. Les premières activités publiques de la SAC datent de 1923 : elles consistent à énoncer les principes sur lesquels elle s'est formée, à savoir « établir un lien plus intime entre collectionneurs, amateurs d'art et artistes, favoriser les amateurs d'art dans la constitution de leurs collections ; ouvrir aux

artistes des débouchés nouveaux[1] ».

Statutairement, la SAC est une association reconnue (loi 1901). Son bureau, appelé Comité de direction, réunit les personnalités les plus actives durant les quarante années de son existence. Six personnes ont été déterminantes pour les destinées de la Société, à commencer par le président et fondateur, Daniel Tzanck[2]. Tzanck est né à Tiflis, en actuelle Géorgie, en 1874. Sa famille, persécutée en raison de sa confession juive, s'enfuit de Russie et arrive à Paris en 1886. Les trois enfants de la famille deviennent médecins, avec une spécialisation en stomatologie pour Daniel. C'est son activité de dentiste qui l'amène à la collection d'art. Il compte parmi ses patients Marie Laurencin et Guillaume Apollinaire, et il accepte que certains soins soient payés en nature, par des dessins, des toiles ou des livres. Cela fait de lui l'un des premiers détenteurs de *ready-made* lorsque Marcel Duchamp lui dessine un chèque de 115 dollars, en règlement de soins dentaires. Dès 1913, Daniel Tzanck possède des toiles d'André Derain, Raoul Dufy et Kees Van Dongen, qu'il accroche dans son hôtel particulier du 177 boulevard Saint-Germain. Ce lieu devient en 1923 le siège social de la Société des Amateurs d'art et des Collectionneurs dont Tzanck, que Francis Carco présente comme « le plus enthousiaste et le plus clairvoyant amateur d'art qui soit[3] »est l'infatigable président.

Tzanck est remplacé dans les années 1930 par son second de longue date, Paul du Bousquet, dont le profil est très différent. Du Bousquet est un grand patron : président de la Compagnie électrique du Nord, il est célèbre pour avoir passé plusieurs commandes à l'architecte et décorateur Pierre Barbe pour son bureau parisien avenue Percier, pour son appartement avenue de Versailles et pour une villa à Sanary-sur-Mer. Cet engagement en faveur de l'art moderne par le biais de la commande et du mécénat est une caractéristique que Du Bousquet partage avec les deux vice-présidents de la Société, Mathilde Amos et Maurice Girardin. Tous deux sont bien connus pour avoir légué une partie de leur collection d'art au Musée d'art moderne de la ville de Paris, qui leur a rendu hommage lors de l'exposition *Passions privées*[4]. Seule femme du Comité de direction, Mathilde Amos est veuve de médecin et a accumulé dans son vaste « appartement-musée » de la rue de Rivoli à Paris un ensemble d'œuvres dont les plus remarquables sont signées par Marc Chagall, Suzanne Valadon, Raoul Dufy et Giorgio De Chirico. Le docteur Girardin est chirurgien-dentiste et collectionneur d'art, grand amateur de Georges Rouault en particulier, dont il acquiert 140 œuvres[5]. Il a fondé, en 1920, la galerie La Licorne afin de donner un lieu d'exposition aux jeunes talents qu'il apprécie, comme Maria Blanchard et Jacques Lipchitz. Les deux autres membres de premier plan de la SAC représentent la transition entre deux époques de la vie de la Société séparées par la Seconde Guerre mondiale. Il s'agit de Jean Dalsace, également médecin (spécialisé en gynécologie) et mécène[6]. Militant pacifiste puis communiste, ami de Darius Milhaud et de Jean Lurçat, il confie la construction de sa Maison de Verre (31, rue Saint-Guillaume à Paris) à Pierre Chareau entre 1928 et 1931. Outre Dalsace, la relève après 1945 est incarnée par Paul Martin, un industriel de la bonneterie lyonnaise, directeur de la Galerie de France qu'il fonde sous l'Occupation et qui devient l'une des plus importantes galeries parisiennes après la Libération. Paul Martin se retire des affaires pour se consacrer à sa collection et à la Société en 1949.

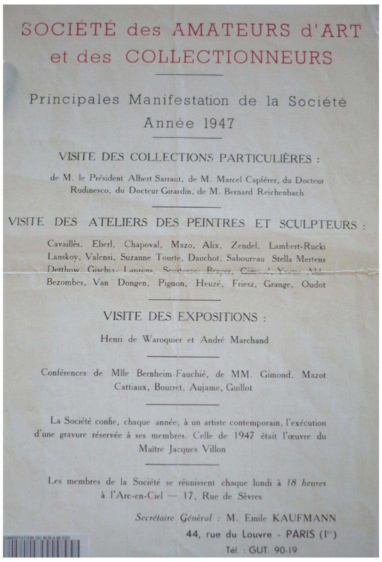
Voici, esquissés à grands traits, les portraits des membres les plus actifs de la Société. Celle-ci ne saurait s'y résumer, bien au contraire. Même si le nombre de membres est difficile à évaluer précisément, on sait qu'ils étaient soixante-trois à sa création en 1923. Leur nombre varie ensuite entre cent et trois cents, avec de grandes fluctuations liées à la conjoncture économique et politique. Le grand trou noir se situe entre 1932 et 1945, période durant laquelle la crise économique, puis la guerre et l'Occupation mettent en quasi sommeil la SAC, avant reprise des activités avec une vigueur retrouvée à la Libération.

L'entrée dans cette Société est loin d'être automatique et lors de chaque réunion le comité de direction procède à l'examen de toute nouvelle candidature, qui doit être présentée conjointement par deux parrains membres de la SAC. Ce mode de recrutement sélectif et élitiste contribue à assurer l'homogénéité sociale générale : les membres comptent parmi

les élites économiques et culturelles, parisiennes d'abord, puis des métropoles régionales les plus ouvertes à l'art moderne comme Grenoble, Strasbourg et Montpellier. La seule diversité importante est dans le rapport que les membres entretiennent avec l'art : certains sont d'importants collectionneurs, disposant de moyens financiers substantiels et d'un temps considérable, pour réaliser des achats remarquables et remarqués : outre les noms déjà cités de Tzanck, Girardin, Dalsace, il s'agit du savant Henri Laugier[7], du critique d'art Félix Fénéon, du producteur de cinéma Serge Sandberg, du couturier Paul Poiret[8], du directeur des Ballets suédois Rolf de Maré[9], pour ne citer qu'une poignée de noms parmi les plus célèbres collectionneurs d'art membres de la SAC. D'autres, plus nombreux, sont amateurs avant que d'être collectionneurs : demoiselles, veuves, artistes, passionnés d'art vivant, pour qui la collection est un horizon rêvé. Ce qui les attire, ce sont bien davantage les activités collectives organisées par la Société, qui assure à ses membres une découverte privilégiée de la création artistique contemporaine.

VOIR ET ÊTRE VU : MONDANITÉS ET VISITES D'ATELIER

Les activités les plus prisées sont mondaines. À plusieurs reprises dans l'année, la Société organise à l'intention exclusive de ses membres et de leurs invités des dîners alliant la gastronomie au savoir : ainsi, en décembre 1929, Paul Poiret reçoit les membres de la SAC au Moulin de Bicherel pour un repas de plus de quatre heures présidé par une jeune artiste malgache et lui-même. L'artiste Henri Valensi organise en mars 1931 une nuit à bord du Transatlantique *Le Pingouin* . L'invitation est mystérieuse : « Traversée d'une Nuit, Passage de la Ligne, Travesti ou Masque[10] ». Après la Seconde Guerre mondiale, les sociétaires se retrouvent souvent chez Camille Renault, chef cuisinier et marchand d'art installé à Puteaux.



SOCIÉTÉ des AMATEURS d'ART
et des COLLECTIONNEURS

Principales Manifestation de la Société
Année 1947

VISITE DES COLLECTIONS PARTICULIÈRES :

de M. le Président Albert Sarraut, de M. Marcel Capférer, du Docteur Rudinesco, du Docteur Girardin, de M. Bernard Reichenbach

VISITE DES ATELIERS DES PEINTRES ET SCULPTEURS :

Cavaillès, Eberl, Chapoval, Mazo, Alix, Zendel, Lambert-Rucki Lanskoy, Valensi, Suzanne Tourte, Dauchot, Saboureau Stella Mertens Detthow, Gischia, Laurens, [illegible] Bezombes, Van Dongen, Pignon, Heuzé, Friesz, Grange, Oudot

VISITE DES EXPOSITIONS :

Henri de Waroquier et André Marchand

Conférences de Mlle Bernheim-Fauchié, de MM. Gimond, Mazot Cattiaux, Bourret, Aujame, Guillot

La Société confie, chaque année, à un artiste contemporain, l'exécution d'une gravure réservée à ses membres. Celle de 1947 était l'œuvre du Maître Jacques Villon

Les membres de la Société se réunissent chaque lundi à *18 heures* à l'Arc-en-Ciel — 17, Rue de Sèvres

Secrétaire Général : M. Emile KAUFMANN
44, rue du Louvre - PARIS (Ier)
Tél. : GUT. 90-19

Fig.1 *Bilan des activités de l'année 1947.* Quatrième de couverture du catalogue d'exposition *Les Peintres et la Musique,* 1948, Galerie Durand-Ruel.

Ces moments de convivialité sont fort courus ; ils n'ont néanmoins pas spécifiquement de liens avec la vocation première de la Société, à savoir être le trait d'union entre artistes et amateurs. C'est un autre type d'activités qui contribue à ce rapprochement : il s'agit des visites, organisées sur un rythme hebdomadaire et ouvertes à tous les sociétaires, durant lesquelles sont découverts des ateliers d'artistes et des demeures de collectionneurs (fig. 1). Lors de la visite des ateliers, est mise en avant par le comité de direction la formation (ou le perfectionnement) de la sensibilité artistique de chacun :

« Regarder des tableaux dans les Salons, ou même dans les expositions particulières, ne suffit pas pour connaître un peintre, le suivre dans son effort, comprendre ses intentions, deviner ses tendances. Il faut le saisir dans le cadre de son travail quotidien, et tout en causant avec lui de son art, contempler, à côté de ses œuvres les plus récentes, quelques-uns des témoins qu'il a conservés de son travail passé. Voir s'entrouvrir les portes si jalousement fermées des ateliers, quel privilège inappréciable pour les membres de notre Société, qui sauront, chaque fois plus nombreux, nous en sommes convaincus, en apprécier tout le prix, et que nous sommes très reconnaissants aux artistes de bien vouloir accorder[11] ».

Chaque samedi après-midi, dix à cinquante personnes visitent deux ou trois ateliers ce qui, au fil des années, les mène dans plusieurs centaines d'entre eux, des plus célèbres, Fernand Léger, Georges Rouault, Valentine Prax, aux plus obscurs. C'est un moment de découverte d'une œuvre, mais aussi de discussion et de polémique, comme lorsque dans l'atelier de Lapicque, en 1946, Madeleine Rousseau, la présidente de l'Association populaire des Amis de Musée (APAM), fait une conférence sur l'abstraction qui donne lieu à des échanges courtois mais très animés[12].

L'autre versant de cette activité de visite est la découverte de demeures de collectionneurs, qui sont moins régulières, environ une par mois. Il s'agit en majorité de membres de la Société qui reçoivent chez eux d'autres membres. De grands collectionneurs, et notamment des marchands-collectionneurs comme Paul Guillaume, ouvrent leur porte aux amateurs d'art et leur présentent les œuvres majeures de leur collection. L'effet d'émulation est sen-

Fig.2 Jean Laboureur,
Le Café sur le Port.
Eau-forte numérotée et réservée aux membres de la Société des Amateurs d'Art et Collectionneurs, tirée à 63 exemplaires, 1923.
Reproduction tirée de *Salon de la Folle Enchère organisé par la Société des Amateurs d'art et des collectionneurs. Exposition de cent peintres*, Paris, Chambre syndicale de la curiosité, 1923, n.p.
Bibliothèque Kandinsky

sible dans les comptes rendus qui sont faits de ces visites ; une attention toute particulière est d'ailleurs portée à l'histoire personnelle du collectionneur, à sa première acquisition, à ses erreurs et à sa perspicacité.

UN MÉCÉNAT COLLECTIF : LA FOLLE ENCHÈRE

La Société des Amateurs d'art et des Collectionneurs a dès ses débuts engagé une politique de commande aux artistes. Il s'agit de commandes de gravures, comme celle de Jean Laboureur, *Le Café sur le port,* eau-forte numérotée et réservée aux membres de la SAC en 1923 (fig. 2). Plusieurs gravures originales sont commandées chaque année et leur tirage est strictement égal au nombre de membres que compte la Société. Chaque membre reçoit donc entre deux et cinq gravures par an, dont la valeur, comme y insiste le Comité de direction, est bien supérieure au montant de la cotisation versée. Aussi tout membre devient-il sinon collectionneur, du moins possesseur d'œuvres d'art.

Durant la crise économique des années 1930, le mécénat change de forme. À partir de mai 1930, une aide financière est accordée aux artistes dans le besoin, d'un montant variable. Des ventes publiques sont également organisées au profit des organismes d'entraide. Après la Libération, la SAC poursuit son action de mécénat en instituant un Prix, annoncé dans la revue *Le Peintre* en 1951[13] : après sélection de quinze toiles par voie de vote, le Conseil d'administration désigne le lauréat-peintre auquel est attribué la somme de cent mille francs. Il s'agit plus d'un achat que d'une récompense, car l'œuvre gagnante devient la propriété du votant le plus sagace. Le véritable gagnant désigné, après un vote au règlement très compliqué, est donc un collectionneur.

Tel est en effet l'objectif premier de la Société : faire naître des vocations d'amateur et de collectionneur d'art moderne au sein de la société française. Aussi ses membres ont-ils l'idée d'organiser l'événement qui fait parler d'elle à l'époque et qui l'a fait entrer dans la postérité : le « Salon de la Folle Enchère ». Ce salon a connu sept éditions entre 1923 et 1931, suivies de quelques autres manifestations du même acabit par la suite. En novembre 1923, dans les locaux de la Chambre syndicale de la Curiosité, rue de la Ville l'Évêque, sont présentées les œuvres de 100 peintres contemporains[14]. Les organisateurs ont senti la difficulté qu'il y aurait alors à toucher un vaste public en exposant de l'art « tout moderne », comme ils l'appellent[15] : ils ajoutent au catalogue huit toiles plus classiques, qu'ils qualifient en bloc d'impressionnistes, et qui sont signées Renoir, Degas, Manet, Pissarro et Van Gogh.

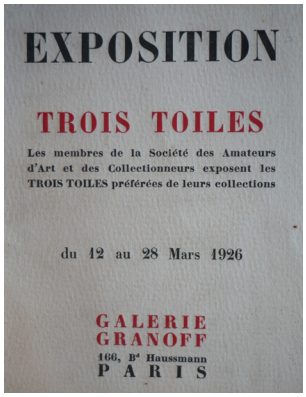


Fig.3 *Couverture du catalogue de l'exposition Trois toiles : Les membres de la Société des Amateurs d'Art et des Collectionneurs exposent les Trois Toiles préférées de leurs collections*, Paris, Galerie Katia Granoff, 12-28 mars 1926
Bibliothèque Kandinsky.
Photographie de l'auteur

Le Salon est un grand succès, en termes d'affluence du public et d'échos dans la presse, même si le nom de « Folle Enchère » est vidé de son sens sitôt l'exposition ouverte. De multiples pressions, venues des commissaires-priseurs, des marchands et des artistes, poussent la Société des Amateurs d'art à abandonner son idée de clore l'exposition par une grande vente aux enchères des œuvres exposées. Les éditions ultérieures sont autant d'expérimentations de format et de propos qui donnent à voir les débats internes sur la représentativité des sélections et sur la définition même de l'art moderne : en janvier 1925, pour le deuxième Salon, ce ne sont plus cent mais vingt peintres qui sont présentés, avec six toiles chacun. Les toiles des maîtres (Bonnard, Derain, Matisse, Picasso, Rouault) voisinent avec celles des jeunes, « moins notoriés certes mais dont les œuvres sont mieux que des promesses[16] ». Une autre formule est présentée en février 1931 pour la septième édition : 40 peintres exposent chacun deux toiles, une de 1920 et une de 1930[17].

C'est lors de l'édition de mars 1926 que la spécificité de l'institution organisatrice apparaît le mieux, avec la présentation par les membres de la société des trois toiles préférées de leur collection[18] (fig. 3). Ce que montrent cette exposition et l'ensemble des initiatives prises autour de ce Salon de la Folle Enchère, c'est la poursuite d'un objectif constant de valorisation des collections d'art privées en France. Il s'agit de créer une dynamique collective favorisant le collectionnisme, en valorisant les signes d'appartenance à une communauté d'amateurs, construite sur des valeurs culturelles partagées. Pour rendre visible cette

Fig.4 Valentine Prax,
La Noce.
Reproduction en noir et blanc dans le catalogue de l'exposition *Trois toiles : Les membres de la Société des Amateurs d'Art et des Collectionneurs exposent les Trois Toiles préférées de leurs collections,* Paris, Galerie Katia Granoff, 12-28 mars 1926.
(c) ADAGP, PAris, 2020

communauté, la renforcer et l'élargir autant que faire se peut, est décidée la publication d'un *Bulletin*, à partir de juillet 1928. Parmi les différentes rubriques qui le composent, la plus originale est sans doute celle qui rassemble des récits de visites d'ateliers d'artistes par les sociétaires : ceux-ci donnent libre cours à leurs impressions et mettent leurs goûts en mots.

Daniel Tzanck, président de la Société et directeur du *Bulletin*, place l'échange au centre du dispositif. Pour lui, néanmoins, le bulletin, lieu de rassemblement virtuel, n'est qu'un pis-aller. Dès sa création en 1923 la SAC fait part de son ambition de posséder « un vaste local qui servira aux sociétaires de lieu de réunion, et présentera pour eux tous les avantages d'un club[9]». Dans le premier numéro du *Bulletin*, l'acquisition d'un hôtel particulier est présentée comme l'un des buts que poursuit depuis plusieurs années la Société : «Je voudrais vous dire un dernier mot d'un projet cher à la Société, puisqu'il constituera en quelque sorte le symbole de notre union. Vous avez compris qu'il s'agissait de l'acquisition, dans un quartier du centre de Paris, d'un hôtel particulier qui sera notre siège social, où se tiendront toutes nos assemblées, où auront lieu toutes nos manifestations. Cet hôtel, nous pourrions l'appeler la " Maison du Collectionneur ". Nos Sociétaires y seront chez eux, dans l'ambiance d'art qui leur paraît à juste titre la plus souhaitable. Des expositions perpétuelles y seront organisées, des artistes seront conviés à nous y faire visite[20]».

Le modèle de référence est celui du Cercle genevois : un lieu de multiples sociabilités, offrant à ses membres une bibliothèque, un salon de lecture, un fumoir et un bar-restaurant. Ce projet n'est jamais concrétisé : les réunions des membres ont lieu chez Tzanck, boulevard Saint-Germain, puis après la guerre à la librairie-galerie L'Arc-en-ciel, rue de Sèvres, chaque lundi à 18 heures.

Fig.5 Amadeo Modigliani,
Portrait.
Reproduction en noir et blanc dans le catalogue de l'exposition *Trois toiles : Les membres de la Société des Amateurs d'Art et des Collectionneurs exposent les Trois Toiles préférées de leurs collections,* Paris, Galerie Katia Granoff, 12-28 mars 1926.
Bibliothèque Kandinsky
Photographie de l'auteur

L'abandon du projet est évidemment lié à la violence de la crise économique qui secoue le monde occidental après le Jeudi noir d'octobre 1929. Il coïncide avec l'arrêt de la Folle Enchère après 1932 et la mise en sommeil de la Société. La reprise des activités en 1945 ne fait plus mention de cette Maison du collectionneur ; sont poursuivies les visites de collections, d'ateliers, d'expositions, ainsi que les conférences, les commandes annuelles de gravures et les rencontres du lundi.

LA SAC, MIROIR DU COLLECTIONNISME FRANÇAIS ?

La Société des Amateurs d'art et des Collectionneurs, en agrégeant des individualités aussi diverses, a réussi à fabriquer une identité collective, ou à tout le moins à donner une représentation consensuelle du collectionneur français du milieu du XX[e] siècle.

Cela passe d'abord par la présentation du goût artistique, ou des « préférences » communes aux sociétaires. La SAC entend se tenir « résolument à l'écart de toute coterie », ce qui veut essentiellement dire se trouver « au-dessus des mesquines contingences d'écoles rétrogrades » ; cela ne l'empêche pas de défendre « une certaine idée de ce qu'est l'art contemporain[21] ». Cette idée, c'est celle d'une esthétique très parisienne, du Montparnasse des années 1920, celle d'une génération fille du Bateau-Lavoir et gravitant autour de la Ruche. Les artistes que l'on retrouve dans toutes les expositions, et dans celles des collections privées dont on connaît la composition, ont pour nom Jean Crotti, Marcel Gromaire, Valentine Prax, Amedeo Modigliani (fig. 4 et 5). Cette communauté de goût naît d'une émulation forte, quoique atténuée par la courtoisie générale qui feutre les oppositions. C'est ce dont s'amuse André Salmon en 1926 lorsqu'il préface le catalogue de l'exposition des « Trois toiles préférées » et qu'il déclare : « Chacun triomphe, chacun l'emportant sur chacun si chacun a bien su préférer[22] ».

Émulation, et non compétition : il y a un évident consensus, au sein de cette Société, autour de quelques grandes figures prescriptrices, tant pour manifester ce que « collectionner » veut dire, que pour tracer une frontière entre le bon goût et le mauvais goût,

Fig.6 a *Photographie de la collection d'art du docteur Maurice Girardin, vers 1929-1930.*
Reproduites dans le *Quatrième Salon de la Folle enchère,* Paris, Galerie René Zivy, 1er- 18 décembre 1927.
Bibliothèque Kandinsky.
Reproduction de l'auteur

l'art valable et l'imposture. Ces modèles, ce sont Paul Guillaume, les Kapferer, ou encore Maurice Girardin, dont la visite des collections donne lieu à une définition collective, commune d'un idéal de collectionneur et de goût artistique. Jean Crit, rendant compte de la visite des sociétaires chez Girardin, en fait le parangon du « vrai » amateur, celui dont l'amour de la peinture est la raison suprême de la formation de la collection : « Le vrai collectionneur aime la peinture. Il l'aime au point de ne plus penser à l'architecture de son appartement. Les toiles chevauchent avec les tentures et le chauffage central. Elles se fixent sur les glaces et les portes vitrées. Les dossiers des canapés empiètent légèrement sur les cadres ; il y en a dans l'antichambre et les couloirs. Le collectionneur aime la peinture pour elle-même sans en faire un ornement, simplement comme je le disais dans un précédent article pour le rapport de l'œuvre lui-même[23]». (fig. 6)

Topos du compte rendu de visite chez un collectionneur, l'évocation de la maison « habitée » par les toiles est ici présentée comme le signe de la passion de collectionner. C'est aussi le moyen pour Jean Crit de se faire l'écho des propos de Girardin sur le devenir des œuvres d'art réunies par un particulier : l'œuvre étant fondamentalement propriété publique, il est du devoir du collectionner de la prêter chaque fois qu'il est sollicité pour une manifestation soit en France, soit à l'étranger. Car le collectionneur privé a pour fonction de « garder » les chefs-d'œuvre pour le musée, auquel il les léguera tôt ou tard.

Au fil des numéros du *Bulletin* et des préfaces d'exposition, se livre une représentation idéalisée du collectionneur en mécène, découvreur de talents et protecteur des chefs-d'œuvre de demain. L'activité de collectionner est présentée comme une forme d'engagement, voire de militantisme : « Le rôle des collectionneurs n'est pas de suivre les mouvements de l'opinion, mais de les précéder, de les contredire parfois, de n'en tenir pas compte le plus souvent. Jadis il suffisait de se laisser entraîner par le mouvement et de choisir de bonnes pièces. Aujourd'hui, tel un sourcier, l'amateur doit chercher le courant, choisir et se limiter. Là aussi il lui faut " s'engager " [24]».

Fig.6 b *Photographie de la collection d'art du docteur Maurice Girardin, vers 1929-1930.*
Reproduites dans le *Quatrième Salon de la Folle enchère,* Paris, Galerie René Zivy, 1er- 18 décembre 1927.
Bibliothèque Kandinsky.
Reproduction de l'auteur

Cet engagement n'est pas uniquement artistique ; il est également fait de prises de position polémiques dans les débats qui agitent alors le milieu de l'art français. Sur le marché de l'art, tout d'abord : la SAC, par la voix de plusieurs de ses membres et par des déclarations officielles, se montre critique face au pouvoir croissant des marchands d'art sur la carrière des artistes. Le projet initial de la Folle Enchère est d'ailleurs pensé comme un contrepoids aux spéculations du marché privé, et comme le moyen, en vendant aux enchères chaque année un ensemble choisi d'œuvres contemporaines, d'établir une cote annuelle pour la peinture moderne. Si le principe lui-même n'est pas mis en application, la méfiance à l'égard du marché demeure et les expositions ne sont présentées que dans les galeries amies, celles que dirigent Katia Granoff, René Zivy, Roger Lyon (Galerie Pleyel) ou Charles Durand-Ruel.

Une autre débat, tout à fait dans l'air du temps, concerne la création d'un musée d'art moderne en France, qui est l'un des souhaits énoncés dès 1923 par Daniel Tzanck, repris en 1925 lors de l'enquête organisée par la revue *L'Art vivant* : « Le besoin d'une pareille création se fait sentir dans notre capitale, ville d'art par excellence, et cependant moins favorisée à ce point de vue que nombre de grandes villes étrangères et même qu'une ville de la province française comme Grenoble[25]». Ces déclarations s'accompagnent d'une intense activité de lobbying, visant à faire avancer des politiques culturelles balbutiantes vers un soutien accru à la création contemporaine et vers la mise en place d'institutions culturelles d'envergure internationale.

La Société des Amateurs d'art et des Collectionneurs s'éteint au début des années 1960 et ses activités sont, depuis, tombées dans un relatif oubli. Cet oubli semble d'autant plus

injuste que la SAC fournit aux historiens du collectionnisme au XX[e] siècle un excellent exemple de structure de transition entre les sociétés du XIX[e] siècle et les clubs d'après 1960, dont elle préfigure le fonctionnement et les objectifs. Ses activités conjuguent en effet une pratique traditionnelle de mécénat collectif, à travers la commande de gravures originales à des artistes contemporains, et de nouvelles manières de promouvoir la création la plus récente, en organisant des salons, en subventionnant un prix, en érigeant en modèles des collectionneurs-donateurs.

La SAC participe à sa manière à la réflexion collective sur la démocratisation de la vie culturelle qui prend forme dans l'entre-deux-guerres et se confirme après la Libération[26]. Dans le même mouvement qui voit la multiplication des associations et des institutions culturelles, ses activités manifestent le désir d'un nombre croissant de Français de côtoyer la création artistique et de découvrir l'art de leur temps. Elle a donc toute sa place dans l'histoire – qui reste à faire en grande partie – des lieux de sociabilité pour amateurs d'art et collectionneurs à l'époque contemporaine

BIBLIOGRAPHIE

- J. Verlaine, *Les Galeries d'art contemporain à Paris : une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970,* Paris, 2012.
- J. Verlaine, *Femmes collectionneuses d'art et mécènes, de 1880 à nos jours,* Malakoff, 2013.
- V. Long, *Mécènes des deux mondes, Les collectionneurs donateurs du Louvre et de l'Art Institute de Chicago (1879-1940)*, Rennes, 2007.

NOTES

1. Article 2 des *Statuts de la Société des amateurs d'art et des collectionneurs,* 1922, reproduit en 1927 dans le catalogue du *Quatrième Salon de la Folle enchère*, Galerie René Zivy, non paginé.
2. P. Read, « Gestes et opinions du Docteur Tzanck », *Que Vlo-Ve?*, octobre-décembre 1986, série 2, n° 20, 1986, p. 3-22.
3. F. Carco, *André Tzanch œuvres récentes,* cat.exp., Paris, Galerie Bosc, 15-30 juin 1945; Y.Agullo, *La signature dans l'art depuis les années 1960, Identités et singularités*, Pau, 2016, thèse non publiée, p.107.
4. *Passions privées. Collections particulières d'art moderne et contemporain en France*, cat. exp., 1995, en particulier p. 695-702; G.Nevejean, "Maurice Girardin, collectionneur de son temps", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°50, 1996, pp. 143-150; R.W.Belk, *Collecting in a consumer society*, Londres, 1995, p.52; S.Krebs, "Le legs Girardin ou la collection d'un amateur", in C.Georgel (dir.), *Choisir Paris : les grandes donations aux musées de la Ville de Paris*, Actes de colloques, en ligne : http://journals.openedition.org/inha/6918
5. Georges Rouault, *Le sacré et le profane*, cat. exp., Paris, 2009; M.-C.Forest (dir.), *Gustave Moreau - Georges Rouault. Souvenirs d'atelier*, cat. exp., Paris, 2016; M.Restellini (dir.), *Georges Rouault : Les chefs-d'oeuvre de la collection Idemitsu*, cat. exp., Paris, 2008.
6. D.Vellay, *La Maison de verre, Le chef-d'oeuvre de Pierre Chareau,* Paris, 2007.
7. C.Morelle, Henri Laugier, *1888-1973 : un citoyen au service de la science et des droits de l'homme,* Paris, 1998, cat.expo. Galerie Beyeler, *Collection Marie Cuttoli, Henri Laugier*, Bâle, 1970, cat.exp. ; J. Leymarie, *Les Picasso de la donation Cuttoli-Laugier au Musée National d'Art Moderne*, Paris, 1969.
8. C.Parpoil, *Paul Poiret, Couturier Parfumeur, cat.exp.,* Grasse, 2013.
9. E.Näslund, *Rolf de Maré : fondateur des ballets suédois, collectionneur d'art, créateur de musée*, Arles, 2008 ; F.Claustrat, *Les artistes suédois à Paris, 1908-1935 : tradition, modernisme et création*, Paris, 1994, thèse non publiée.
10. Invitation pour un diner organisé par la Société des Amateurs d'Art et des Collectionneurs, 12 mars 1931, Archives de la Bibliothèque Kandinsky; A.Voltz (dir.), *Henry Valensi, La musique des couleurs*, cat. exp., Montbéliard, 2017.

11. « Visites dans les ateliers », *Bulletin de la Société des amateurs d'art et des collectionneurs,* n°4, janvier 1929, non paginé.

12. Récit dans *Le Peintre. L'officiel des peintres et graveurs. Guide du collectionneur,* n°1, 1er février 1950, non paginé.

13. *Le Peintre. L'officiel des peintres et graveurs. Guide du collectionneur,* n°34, octobre 1951, p. 13.

14. *Salon de la Folle Enchère organisé par la Société des Amateurs d'art et des collectionneurs. Exposition de cent peintres, Paris*, Chambre syndicale de la curiosité, du 15 au 30 novembre 1923. Le catalogue, qui compte 26 pages, est accompagné d'un texte d'André Salmon.

15. « Une rétrospective de quelques toiles des Maîtres de l'impressionnisme apportera un attrait de plus à cette manifestation toute moderne », extrait du texte signé par Le Comité, *Salon de la Folle Enchère, op. cit.,* p. 2.

16. *Deuxième Salon de la Folle Enchère, organisé par la Société des Amateurs d'art et des collectionneurs : vingt peintres,* Paris, Chambre syndicale de la curiosité, 26 janvier-8 février 1925.

17. *Septième Salon de la Folle Enchère, organisé par la Société des Amateurs d'art et des collectionneurs*, Paris, Galerie Bernheim Jeune, 7-20 février 1931.

18. *Trois toiles : Les membres de la Société des Amateurs d'Art et des Collectionneurs exposent les Trois Toiles préférées de leurs collections,* Paris, Galerie Katia Granoff, 12-28 mars 1926.

19. Avant-propos du Comité de direction de la Société des amateurs d'art et des collectionneurs, dans *Cent toiles et sculptures, Quatrième Salon de la Folle enchère*, Paris, Galerie René Zivy, 1er- 18 décembre 1927.

20. D. Tzanck, « À nos sociétaires », *Bulletin de la Société des Amateurs d'art et des Collectionneurs*, n°1, juillet 1928, p. 2 et suivantes.

21. *Ibid.*

22. A. Salmon, « Mes Trois préférées », *Trois toiles : Les membres de la Société des Amateurs d'Art et des Collectionneurs exposent les Trois Toiles préférées de leurs collections*, Paris, Galerie Katia Granoff, 1926, non paginé.

23. J. Crit, « Visite chez un collectionneur », *Bulletin de la Société des Amateurs d'art et des collectionneurs*, n°3, décembre 1928.

24. Extraits de la revue *Le Peintre*, n°4, avril 1950, et n°9, juillet 1950.

25. D. Tzanck, « À nos sociétaires », *Bulletin de la Société des Amateurs d'art et des Collectionneu*rs, n°1, juillet 1928, p. 2 et suivantes; A.Chevrefils Desbiolles, *Les revues d'art à Paris*, 1905-1940, Paris, 1993.

26. N.McWilliam, *L'art social en France, de la Révolution à la Grande Guerre*, Rennes, 2014.

AMATEURS, CONNAISSEURS, MÉCÈNES, LA PRATIQUE DE LA COLLECTION PRIVÉE EN POLOGNE À L'AUBE DE LA MODERNITÉ

AGNIESZKA KLUCZEWSKA-WOJCIK

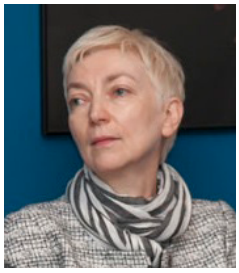
RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

À la fin du XX^e siècle, la Pologne, à l'image du reste de l'Europe, voit évoluer le profil de ses grands collectionneurs. La haute bourgeoisie commerçante, financière, industrielle et intellectuelle remplace l'aristocratie et, soucieuse de prestige social, promeut de nouveaux types de collections.

Dans un contexte politique complexe, ces collections sont constituées dans le but de contribuer à l'esprit national, en rassemblant les oeuvres d'artistes polonais, ou de l'infléchir en proposant de nouveaux modèles, jusqu'ici peu collectionnés, et en faisant connaître les courants artistiques en vogue dans le reste du monde. Ces collections constituent la base de nombreux musées polonais.

Cette étude dresse le portrait de Edward Aleksander Raczynski, Henryk Karol Grohman et Feliks Jasienski, trois figures caractéristiques du nouveau collectionnisme polonais qui émerge alors.

A PROPOS DE AGNIESZKA KLUCZEWSKA-WOJCIK



Agnieszka Kluczewska-Wójcik est historienne de l'art. Elle a consacré sa thèse, soutenue à l'université de Paris I-Panthéon-Sorbonne en 1998, à Feliks Manggha-Jasieński (1861-1929), collectionneur et animateur de la vie artistique en Pologne.
Elle est l'auteur de A*rt of Japan, Japanisms and Polish-Japanese Art Relations* (2012) et *Korea Art and Artistic Relations with Europe* (2012).

L'INTERVENTION

En 1870, Stanisław Krzyżanowski publie à Cracovie un *Répertoire annuaire des collectionneurs* avec la spécification de leurs collections et de la direction principale de leurs recherches[1]. Inspirée des exemples français, c'est la première publication du genre qui marque un vrai tournant dans l'histoire du collectionnisme en Pologne. En effet, les dernières décennies du XIX^e^ siècle voient apparaître une nouvelle génération de collectionneurs, appartenant non plus à l'aristocratie ou aux plus hautes couches de la noblesse mais à l'intelligentsia ou à la bourgeoisie. Le but de cette étude, qui n'est qu'une première approche du sujet, est de présenter le contexte dans lequel s'effectue ce changement, ainsi que quelques figures choisies parmi ces nouveaux venus du monde de la collection. Amateurs et connaisseurs, « convertis » à l'art contemporain, ils deviennent les mécènes de la naissante « école polonaise ». En léguant leurs collections à la nation, ils sont à l'origine de tous les musées ainsi que de nombreuses associations artistiques, fondées à la fin du XIX^e^ et au début du XX^e^ siècle sur les terres polonaises, partagées entre la Russie, la Prusse et l'empire austro-hongrois, et dépourvues non seulement d'un mécénat d'Etat mais également d'une politique culturelle à vocation nationale.

Selon l'opinion généralement admise, c'est précisément ce manque d'indépendance qui pousse les collectionneurs polonais, pendant la période dite des Partages (de 1795 jusqu'à la fin de la Grande Guerre), à privilégier la sauvegarde des vestiges du passé et des valeurs patriotiques. Toutefois, si, au milieu du XIX^e^ siècle, toujours majoritairement aristocratique, le collectionnisme est divisé en deux courants distincts : romantique et patriotique, d'une part, et « esthétique » (collection de chefs-d'œuvre), hérité de l'époque précédente, de l'autre-, vers la fin du siècle cette coupure n'est plus d'actualité. Les collections des grandes familles cèdent la place à celles des barons de l'industrie et des finances – les derniers collectionneurs appartenant à l'aristocratie sont Ignacy comte Korwin-Milewski (1846-1926), Edward Aleksander comte Raczyński (1847-1926) et Karol comte Lanckoroński (1848-1933), actif à Vienne[2]. A leurs côtés apparaissent celles de représentants de l'intelligentsia, cette couche sociale si spécifiquement est-européenne. Petits bourgeois ou descendants de la noblesse polonaise appauvrie par les répressions qui suivent les deux soulèvements nationaux et par les changements économiques, ils sont médecins, juristes, ingénieurs, chercheurs, artistes… Comme l'auteur du *Répertoire*, Stanisław Krzyżanowski (1865-1917), professeur à l'université Jagellonne, directeur des Archives de la ville, l'un des fondateurs de la Société des amis des monuments historiques et rédacteur de l'*Annuaire* de Cracovie[3], ils comblent le manque de fonds par un apprentissage personnel et un engagement direct dans la vie culturelle.

Moins fortunés, donc moins connus – et reconnus –, ils sont de loin plus nombreux que leurs prédécesseurs. Ils le deviennent plus encore au tournant du siècle, comme le prouve un nouveau guide : *Collections polonaises. Archives, bibliothèques, cabinets, galeries, musées et autres collections des monuments du passé en Pologne et à l'étranger* d'Edward Chwalewik, publié en 1916 et, en version révisée et augmentée, en 1926[4]. Préparé au lendemain de la renaissance de l'État polonais, le guide (qui reste aujourd'hui encore un outil indispensable à tout historien de la culture polonaise) recense, outre les musées et autres institutions publiques en Pologne et à travers le monde, quelques milliers de collectionneurs, tous domaines d'intérêt confondus, des livres et miniatures aux objets préhistoriques. Par leur nombre, par l'étendue de leurs activités, ils donnent à la pratique de la collection une nouvelle dimension sociale, une nouvelle portée qui reste encore largement à découvrir.

Les nouveaux collectionneurs polonais, tout en appartenant au courant qui traverse l'Europe et les États-Unis et fait du collectionnisme une des manifestations culturelles majeures de l'époque, opèrent pourtant dans un contexte politico-économique bien spécifique, particularité fondamentale et trop souvent négligée dans les analyses. En effet, la révolution industrielle, plus tardive en Pologne qu'à l'Ouest de l'Europe, transforme, à

l'aube du XXe siècle, le paysage social et économique du pays. Ces changements, directement liés aux facteurs géopolitiques, ont pour cette raison une dynamique et un rythme différents dans chacune des partitions.

La Grande Pologne (*Wielkopolska*), sous le joug prussien, est majoritairement agricole, d'où l'importance des familles de propriétaires terriens et, partant, la survivance du modèle de la collection aristocratique. Il est incarné, des années soixante aux années 1890, par la collection de Seweryn Mielżyński (1805-1872) de Miłosław, celle de Jan comte Działyński (1829-1880) et surtout par le musée-résidence de sa femme Izabelle, née princesse Czartoryska (1830-1899) à Gołuchów, issu des idées de Pierre Révoil et Alexandre du Sommerard et correspondant aux grandes créations européennes, telles la Wallace Collection de Londres ou le musée Condé de Chantilly[5].

Le Royaume du Congrès (*Królestwo Polskie*), qui après l'échec de l'insurrection de janvier 1863 perd tout ce qui lui restait d'autonomie politique en devenant le « Pays de la Vistule », accède, grâce à la suppression de la douane, au rôle de support industriel de l'empire russe, avec deux grands centres d'industrie légère, surtout textile, à Varsovie et à Łódź. Varsovie est également la base des activités des compagnies ferroviaires et de la finance. Il n'est donc pas étonnant d'y voir naître la plupart des nouvelles collections.

Au fur et à mesure que grandissent leurs fortunes, les bourgeois ornent leurs résidences et leurs palais. Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, quarante familles de la grande bourgeoisie varsovienne possèdent des collections de peinture polonaise, dont quelques-unes - les plus importantes - comptent 50à 60 tableaux[6]. Parmi les plus riches, celles de Bersohn, Herman, Natanson, Rotwand, Kronenberg ou Bloch. Les deux dernières, créées par les grands banquiers (Kronenberg fonde en 1870 la Banque Marchande – Société d'actions) et industriels, rivalisant dans la construction des lignes de chemins de fer, constituent les meilleurs exemples de ce nouveau type de collection : composées d'œuvres des artistes polonais les plus en vogue, primés et soutenus par la critique, ou des représentants du « juste milieu » et acclamés par le public, amateur de peinture « solide » et « bien faite ». Le palais varsovien de Leopold Kronenberg (1812-1878), construit en 1868 d'après les projets de Georg Friedrich Hitzig, est orné de sculptures de Teodor Rygier et Leonard Marconi[7]. A la galerie des peintures (ancienne orangerie, avec éclairage zénithal) sont exposés côte à côte : des paysages de Varsovie, dont un de Bernardo Bellotto Canaletto, et des œuvres inspirées par l'histoire polonaise, avec une toile du « maître » Jan Matejko ; une composition orientaliste de Henryk Siemiradzki, le plus éminent représentant de l'académisme en Pologne, et des portraits de la famille par Józef Simmler et Léopold Horowitz. La galerie, partie intégrante de la résidence, n'est pas ouverte au public.

Pour les grands bourgeois de Varsovie, et plus encore pour ceux de Łódź[8], acheter des tableaux devient un élément de prestige social. Il n'est pas rare que la passion de collectionner éclate brusquement, fruit de la mode ou du snobisme plus que d'un véritable intérêt. Pour les représentants de l'intelligentsia, c'est un élément de sociabilité, preuve de l'ambition héritée d'un passé plus glorieux, le besoin du cœur doublé du devoir patriotique. La destinée des collections de Leopold Méyet (1850-1912), Dominik Witke-Jeżewski (1862-1944) ou Franciszek Goldberg-Górski (1863-1937), pour ne citer que ces trois exemples, est tracée d'avance : elles doivent aboutir au futur musée national[9], dont les prémices sont constitués par la société d'Encouragement des Beaux-arts (Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych), fondée en 1860.

Connu sous le nom de Zachęta (Encouragement), cette société est la seule institution culturelle publique de Varsovie[10]. Présidée par le représentant de l'administration russe, elle est en fait dirigée par son vice-président polonais et par le Comité. Elle est composée à part égale d'artistes et d'amateurs d'art. Organisée ainsi – de même que les sociétés de Cracovie et de Lwów – elle se rapproche du modèle du *Kunstverein* allemand plutôt que de celui de la société des Amis des arts répandu en France, dans lequel la dimension philanthropique l'emporte largement sur la revendication de compétence culturelle. Son

« exposition permanente » d'art contemporain et ses primes annuelles sont la première source d'enrichissement des collections. Elle n'est concurrencée qu'au début des années 1880 par les salons varsoviens.

En effet, c'est le moment où le commerce d'art devient le domaine des professionnels. Si pour Gracjan Unger, éditeur de *Tygodnik Ilustrowany*, hebdomadaire d'opinion d'audience nationale, sa galerie (« salon des Beaux-arts »), ouverte en 1879, ne constitue pas son unique source de revenus, Aleksander Krywult (1845-1903), sculpteur lui-même très bien intégré dans le milieu artistique, est déjà un marchand à l'européenne[11]. Originaire de Cracovie, il quitte cette ville pourtant plus propice aux artistes pour s'installer, en 1880, à Varsovie, où il y a davantage de clients potentiels. Son « salon Artistique », situé dans l'hôtel Européen nouvellement construit, repris ensuite par son fils Jan, en présentant aussi bien des artistes arrivés que les premiers représentants de l'avant-garde qui ne sont pas acceptés par Zachęta, deviendra un lieu incontournable du négoce et de la promotion artistique.

La Galicie autrichienne, jouissant, à partir des années 1860 d'une plus grande autonomie politique et culturelle, reste la partie de la Pologne la moins développée économiquement, avec sa proverbiale « pauvreté galicienne ». Lwów (aujourd'hui Lviv, en Ukraine), sa capitale administrative, et Cracovie, la capitale spirituelle de toute la Pologne, sont pourtant les centres d'une vie culturelle intense.

Fig.1 Jacek Malczewski,
Portrait d'Edward Raczyński .
Huile sur toile, 1903.
75 x 100 cm.
Musée national de Poznań

Ainsi, en 1873, la Société scientifique de Cracovie, change de statut pour devenir l'Académie des Sciences et des Lettres. En 1876 est créée « La collection Czartoryski », reconnue d'utilité publique, regroupant la bibliothèque et les collections artistiques et scientifiques de la famille Czartoryski, transférées de Paris[12]. Le musée national (de facto municipal) de Cracovie, le premier en Pologne, fondé en 1879 par décision du Conseil de la ville « au profit de toute la nation », accueille, à partir de 1883, dans les salles de Sukiennice (halles aux draps) récemment restaurées, les premières œuvres provenant des donations d'artistes et d'amateurs d'art polonais[13]. Parmi les institutions à vocation artistique, les sociétés des Amis des beaux-arts (Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych) de Cracovie (créée en 1854, la première de ce type en Pologne) et de Lwów (1867)[14] jouent un rôle très important. Elles comptent parmi leurs membres les plus éminents représentants de la nouvelle génération de collectionneurs, tels Bolesław Orzechowicz (1847-1927) ou Władysław Łoziński (1843-1913), futurs donateurs de la galerie Municipale et du musée national du Roi Jean III Sobieski de Lwów (ouverts respectivement en 1907 et 1908)[15].

Cracovie est aussi un véritable centre d'enseignement artistique. L'académie des Beaux-arts, l'École Industrielle et de nombreuses écoles privées attirent – ainsi que les deux uniques universités polonaises : Jagellone à Cracovie et Jean Casimir à Lwów – des jeunes venus non seulement de Galicie, mais aussi des partitions russe et allemande. Mais si la ville devient au début du siècle le centre de la vie culturelle polonaise, le mérite en revient aussi à la Société des Artistes polonais (Towarzystwo Artystów Polskich Sztuka), fondée en 1897, dont l'histoire est si intimement liée avec celle de l'art polonais des premières décennies du XX^{e} siècle. Elle est la réponse concrète aux exigences posées par la situation politique et culturelle du pays. L'affaiblissement du sentiment de cohésion nationale, d'une part, et l'éparpillement de la vie artistique, de l'autre, poussent les peintres de toutes les parties de la Pologne, ainsi que ceux de l'étranger, à s'associer dans le cadre d'une même société afin de « contribuer [ensemble] au développement de la vie artistique du pays[16]. »

Après ce survol de la situation générale, intéressons-nous à trois figures de cette nouvelle vague du collectionnisme polonais, appartenant à la même génération mais représentant des milieux et des attitudes différents.

Descendant d'une ancienne famille aristocratique de la « Grande Pologne », Edward

Aleksander, comte Raczyński (1847-1926)[17] (fig. 1), est le successeur d'une prestigieuse lignée d'amateurs et mécènes d'art : il est le petit fils d'Edward (1786-1845), fondateur de la bibliothèque Raczyński (1829) et de la « chapelle d'Or » de la cathédrale de Poznań (1830-1841). Il est aussi le petit neveu d'Atanazy (1788-1874), diplomate, historien d'art, auteur notamment de l'*Histoire de l'art moderne en Allemagne* (Paris, 1836-1841) et *Les Arts au Portugal* (Paris, 1846), et collectionneur. Sa galerie de peintures (italiennes, espagnoles, flamandes, allemandes, etc.), ouverte en 1836 à Berlin, fut transférée au Kaiser Friedrich Museum de Poznań en 1903[18].

Raczyński a une jeunesse très romanesque, partagée entre des séjours à Paris, une escapade en Turquie, aux côtés de Sadyk Pasha (Michał Czajkowski), et une aventure militaire en Italie au secours de la papauté. La propriété familiale de Rogalin étant en danger, il entreprend un voyage en Indochine, puis séjourne au Chili afin de trouver les fonds nécessaires pour la sauver. En 1870, il s'engage dans l'armée française. De retour en Pologne, il reprend l'administration des domaines familiaux et commence une carrière mondaine. En 1888, il épouse Róża née Potocka qui soutient – et finance – ses activités de collectionneur et mécène. En remplaçant, en 1895, le peintre Henryk Rodakowski à la présidence de la Société des Amis des Beaux-arts de Cracovie (fonction qu'il gardera jusqu'au 1926), il devient un des personnages les plus influents de la vie artistique polonaise.

À la collection héritée de ses ancêtres – peinture ancienne, salle d'armes et bibliothèque de son grand-père Edward – Raczyński ajoute d'abord des toiles de « petits maîtres » de l'école réaliste polonaise. À partir des années 1890, début de ses fonctions au sein de la société Cracovienne, il enrichit sa galerie d'un excellent ensemble d'œuvres symbolistes de Jacek Malczewski (à connotation patriotiques), avec les tableaux-manifestes *Mélancolie*, *Cercle vicieux* et *Puits empoisonnés*, ainsi que d'un choix d'œuvres de représentants de « la nouvelle peinture », exposés et primés par la société[19]. En parallèle, il constitue sa collection européenne, unique en Pologne, qui comptera 202 toiles, signées par 146 artistes : français (124 oeuvres), allemands (22 oeuvres), belges, italiens, espagnols... En 1892, il achète à Munich son premier Besnard, mais c'est Paris qui reste sa principale source d'acquisitions, avec en premier lieu le salon de la société nationale des Beaux-arts, suivi du salon de la société des Artistes français. La préférence de Raczyński va à l'art officiel, aux peintres récompensés à l'occasion de grandes manifestations artistiques (salons, exposition Universelle de 1900), « les valeurs sûres », tels Albert Besnard, Jacques-Emile Blanche, Eugène Carrière, Charles Cottet, Henri Martin, Franz von Stuck ou Max Slevogt, mais aussi aux étoiles du moment, comme Lucien Henri Monod ou Hubert Denis Etcheverry[20].

Pour ses peintures, Raczyński construit à Rogalin, en 1911-1912, un pavillon, communiquant avec le palais mais pourvu également d'une entrée indépendante : « galerie » aménagée par le collectionneur, nantie d'un catalogue (disparu, et probablement préparé par Raczyński lui-même), et ouverte, sur demande, aux visiteurs. En quelque sorte complémentaire à la collection d'Atanazy Raczyński, la « galerie » fonctionne sans grands changements jusqu'en 1939[21]. Pendant la guerre, une partie des œuvres, déposées par Roger, le fils du collectionneur, au musée national de Varsovie, disparaît ; le reste, dispersé, est ensuite revendiqué par le musée de Poznań. En 1991, Edward comte Raczyński (fils de Roger et président du gouvernement de la République Polonaise en exil) crée, auprès du Musée national de Poznań, la Fondation Raczyński, en lui cédant la « galerie » et le palais de Rogalin.

Henryk Karol Grohman (1862-1939) appartient à l'une des plus importantes familles d'industriels (pour la plupart d'origine allemande ou juive) de Łódź qui, grâce aux succès économiques récents, accèdent au rang de nouvelle aristocratie du « pays de la Vistule ». Éduqué en Suisse après un stage pratique en Angleterre, il prend la direction de l'entreprise familiale dont il fait, par sa fusion avec Scheibler en 1921, la plus grande société d'industrie textile de Pologne. À sa réussite financière et sociale, due à son engagement public (il est notamment membre du directoire de l'Association de l'Industrie textile, du Conseil général de l'Industrie, des Mines, du Commerce et des Finances polonais « Lewiatan » et

Fig.2 Leon Wyczółkowski,
Portrait de Feliks Jasieński en robe chinoise longpao.
Pastel sur papier, 1911.
82 x 96 cm.
Musée national de Cracovie.
Laboratory Stock National Museum in Krakow

du conseil de gestion de la Banque Polonaise), il joint un authentique intérêt pour l'art[22]. Mélomane, créateur de la société musicale de Łódź et violoniste amateur, il commence sa carrière de collectionneur en achetant des instruments de musique européens (violons de Stradivari et Amati) et exotiques, puis il élargit ses intérêts aux arts décoratifs : céramiques européennes et extrême-orientales et objets d'art japonais (tsuba, netsuke, laques). Sa plus grande passion reste pourtant la gravure. Entre 1904 et 1914, il concentre ses efforts sur les arts graphiques européens de la fin du XIXe et du début du XXe siècle : français (depuis Ingres jusqu'à Picasso), allemands, anglais, belges (dont 200 œuvres de Rops), scandinaves, tchèques ... ; et, après la guerre, sur la gravure contemporaine polonaise[23]. En 1939, il lègue sa collection à la nation, avec une donation supplémentaire pour le musée varsovien, auquel il destine aussi tous les objets que contiennent ses résidences de Łódź, Varsovie et Zakopane. Les exécuteurs testamentaires remettent l'ensemble d'arts graphiques au cabinet d'Estampes de l'université de Varsovie (aujourd'hui, il compte 1000 planches), et le reste de la collection au musée national (en grande partie disparue pendant la guerre).

Dans l'intention du collectionneur, les gravures, ainsi que les céramiques, rassemblées avec tant de connaissance et de passion, doivent servir d'exemple aux artistes polonais et, en leur donnant la possibilité d'étudier les procédés techniques, les inciter aux expériences, et par là contribuer au « développement de ces domaines de l'art, sous-estimés encore en Pologne », selon ses propres mots[24]. Pour la même raison, il organise des concours graphiques, accompagnés d'expositions : en 1911, auprès de la Société des Amis des Beaux-arts de Cracovie, le concours d'eaux-fortes, clos par la présentation des œuvres à Zakopane, et, en 1913, à l'occasion de la création de la Société des Amis des arts graphiques de Varsovie, le deuxième concours de Henryk Grohman pour l'eau-forte, la lithographie, et la gravure sur bois. Il s'intéresse également aux arts populaires, soutient les sociétés Kilim et Art de Podhale (région des montagnes du Tatra), ainsi que le musée de Tatra à Zakopane.

Connu surtout comme collectionneur et propagateur de l'art japonais en Pologne, Feliks Jasieński (1861-1929) (fig. 2) est pourtant bien plus : mécène, éditeur, publiciste, « travailleur des champs artistiques », pour reprendre sa propre définition ; il est le représentant-type de la nouvelle vague du collectionnisme polonais[25]. Pianiste de formation, journaliste de métier, il est dilettante et fier de l'être. Ses études, très informelles, à Berlin et à Paris, le mettent au courant des toutes les nouveautés artistiques de l'époque, dont deux tendances, le japonisme[26] et la renaissance de la gravure originale, sont primordiales pour sa future carrière. En se renforçant mutuellement, elles dirigent ses intérêts vers l'art contemporain, et plus particulièrement vers la naissante « école polonaise ». Durant les années 1890, à Varsovie, il se lie d'amitié avec les jeunes peintres, membres de la première avant-garde, dont les œuvres forment la base de sa collection. À la fin de la décade, de nouveau à Paris, il entre en contact avec les marchands d'art japonais, tels Bing, Hayashi, Vigner, et les spécialistes des arts graphiques, Sagot, Pellet ; achète des estampes japonaises, tsuba, inro..., et des gravures, des planches isolées, mais surtout les albums (*L'Estampe Originale, L'Estampe Moderne*, albums de la galerie Vollard). Après son retour définitif en Pologne, en 1901, il devient le critique musical de la revue *Chimera* de Zenon Miriam Przesmycki – une authentique publication de prestige, porte-parole du modernisme polonais – tout en organisant avec un grand éclat médiatique les premières présentations de sa collection, destinée, comme il le souligne dès le début, à la nation.

Fig.3 Jan Matejko,
Jeanne d'Arc.
Huile sur toile, 1886,
4,9 m x 9, 73 m.
Raczyński Foundation at the National Museum in Poznań.
Musée national de Poznań

Varsovie, centre financier et plaque tournante du commerce d'art polonais, ne lui est pas favorable. Ses expositions décriées, Jasieński décide de quitter cette ville de bourgeois pour la ville des universitaires et des artistes. À Cracovie, il peut poursuivre avec succès ses activités de critique, de commissaire d'expositions, de conférencier, d'éditeur d'albums graphiques[27] et de la première monographie de la peinture contemporaine polonaise[28], d'ami et complice des peintres, membres de la société « Art », professeurs – ou étudiants[29] – de l'académie des Beaux-arts. Sa collection s'enrichit pour former un panorama de la peinture, de la sculpture et des arts graphiques polonais de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. Avec le temps, il y ajoute aussi les arts décoratifs contemporains et anciens, no-

tamment des tapis orientaux et les ceintures traditionnelles polonaises, ainsi que d'autres témoignages de la culture populaire. En 1920, Jasieński lègue quinze mille objets et toute sa bibliothèque au musée national de Cracovie. La donation, avec 221 toiles et 70 sculptures, constitue la base de la présentation de l'impressionnisme et du symbolisme polonais au musée. Son cabinet d'arts graphiques comprenant tous les grands noms depuis Piranèse jusqu'à Redon, en passant par Goya et Klinger, est un des plus riches de Pologne[30]. L'ensemble d'art japonais, avec cinq mille estampes, place le musée cracovien parmi les plus riches collections orientales d'Europe[31].

Fig.4 Władysław Podkowiński,
La Folie.
Huile sur toile,
3,10 m x 2,75 m.
Musée national de Cracovie .
Laboratory Stock National Museum in Krakow

En guise de conclusion, nous proposons une petite illustration de la différence d'approche qu'avaient Raczyński et Jasieński, les deux plus grands collectionneurs polonais du début du XX[e] siècle. En 1897, avant l'ouverture de sa galerie à Rogalin, Raczyński achète pour 6500 roubles *Jeanne d'Arc* (fig. 3) un tableau de Jan Matejko, son unique toile de grand format encore disponible sur le marché, et tenue pour un « bien national », comme tout le patrimoine du peintre. Matejko (mort en 1893, en pleine gloire) est considéré à l'époque non seulement comme le père-fondateur de l'école polonaise de peinture, mais comme le successeur des grands poètes de la génération romantique : celui qui parle au nom de toute la nation. Ses œuvres sont présentes dans toutes les collections publiques, et en constituent même un élément indispensable. *Jeanne d'Arc* assure donc à la galerie à la fois le prestige et un statut quasi muséal.

En 1901, Jasienski achète le tableau-manifeste du symbolisme polonais *La Folie* (fig. 4) de Władysław Podkowiński – après la mort tragique de l'artiste en 1895 (à 29 ans), Jasienski fut co-organisateur de l'exposition posthume de son œuvre, dont *La Folie* constituait le point central. Il le fait dans l'intention de couper court aux virulentes polémiques liées à la proposition de souscription publique en vue d'offrir le tableau à Zachęta. L'œuvre du jeune peintre, son ami et protégé, est déjà représentée dans sa collection par plusieurs importantes toiles de toutes les périodes de la carrière de Podkowiński, y compris une grande esquisse à l'huile de *La Folie*. C'est l'acquisition la plus chère qu'il ait jamais effectuée – 2000 roubles ! – et qui dépasse de loin son budget ; il va la régler pour ainsi dire « à crédit » jusqu'en 1903, en payant régulièrement à la mère de l'artiste les intérêts de cette somme. L'action de Jasienski est largement commentée dans la presse, ce qui ajoute de l'importance à cet ultime hommage du mécène au peintre, sa profession de foi en la nouvelle école de peinture.

Ce qui distingue Jasienski c'est justement cette orientation vers l'avenir, cette ouverture aux nouveaux domaines d'intérêt. Objet de délectation esthétique, sa collection est pensée aussi comme une leçon pratique pour les artistes, la base du développement du « nouvel » art polonais. En organisant des expositions, en préparant des publications, et finalement en offrant les œuvres à la collectivité, il veut attirer le public vers cette école nationale à naître, dont il détient les meilleures œuvres. Il est ainsi partie prenante des débats sur les enjeux du musée artistique, à une époque où l'art devient constitutif de l'identité d'une nation et porteur d'une ferveur patriotique, aussi bien en Europe que de l'autre côté de l'Atlantique.

Sans contester la spécificité de la situation politique dans laquelle opère la nouvelle génération de collectionneurs polonais, il faudrait souligner que leurs choix esthétiques s'inscrivent dans la ligne générale de l'histoire des collections, car, comme le prouvent les exemples de Jasieński, Grohman et des autres donateurs des musées de Cracovie, Varsovie ou Lwów, l'élargissement du champ des collections va de pair avec les transferts des modèles culturels en vogue, et l'investissement dans le patrimoine national n'exclut nullement l'intérêt pour la modernité.

NOTES

1. S. Krzyżanowski, « Spis prywatnych zbieraczów z wyszczególnieniem ich zbiorów i kierunku w jakim przede wszystkim swoim studyom się oddają », R*ocznik dla Archeologów, Numizmatyków i Bibliografów Polskich*, vol. I-II, Kraków, 1870-1874.

2. A. Ryszkiewicz, « Galeria obrazów Ignacego Korwin Milewskiego », *Kolekcjonerzy i miłośnicy, Warszaw*a, 1981, p.197 - 222; *Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego*, réd. A. Ławniczakowa, cat. exp., Poznań, 1998. J. Winiewicz-Wolska, *Karol Lanckoroński i jego wiedeńskie zbiory*, Kraków, 2010.

3. J. Mitkowski, « Stanisław Krzyżanowski », *Polski Słownik Biograficzny,* vol. XV (1970), p. 619-621.

4. E. Chwalewik, *Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiąteh przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie,* Warszawa-Kraków, 1926. Le guide de Chwalewik est précédé par une liste des collectionneurs et musées, préparée par H. Wilder, antiquaire et marchand d'arts graphiques de Varsovie, publiée en 1905 : H. Wilder, « Polskie archiwa, biblioteki, muzea, zbiory i zbieracze, ułożone według miejscowości », *Rocznih naukowy, literacki i artystyczny na rok 1905*, Warszawa, 1905.

5. Z. Grot, « Seweryn Mielżyński », *Polski Słownik Biograficzny,* vol. XX (1987), p. 784-785; D. Cicha, „Seweryn Mielżyński i jego kolekcja", *Zbiory Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Muzeum Narodowym w Poznaniu*, cat. exp., Poznań, 1982, s. 25-31. *Izabela i Jan Działyńscy - mecenasi kultury*, réd. B. Wysocka, Gołuchów-Kórnik, 2004. T. Jakimowicz, « Od kolekcji 'curiosités artistiques' ku muzeum. Zbieractwo artystyczne Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej w latach 1852-1899», *Studia muzealne*, vol. XIII (1982), p. 15-73.

6. J. Hensel, « Mecenat finansjery warszawskiej w zakresie plastyki w drugiej połowie XIX wieku », *Dzieje burżuazji w Polsce,* vol. 1 (1974), s. 31-100.

7. T. S. Jaroszewski, Dzieje pałacu Kronenberga, Warszawa, 1972. Fondateur de l'école du Commerce à Varsovie (1875), Leopold Kronenberg fut aussi un mécène, soutenant notamment la publication de la série *Biblioteka Warszawska* et du journal *Gazeta Polska* ; *Leopold Kronenberg. Monografia zbiorowa*, Warszawa, 1922.

8. D. Kacprzak, Kolekcje i zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880-1939, thèse de doctorat, Université de Varsovie (2 vol.), 2011.

9. *Przyjaciele Muzeum*, cat. exp., réd. D. Folga-Januszewska, Varsovie, 2003.

10. J. Wiercińska, T*owarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Zarys działalności,* Wrocław, 1968; T*owarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie*, réd. J. Sosnowska, Warszawa, 1993.

11. M. Płażewska, « Warszawski salon Aleksandra Krywulta (1880-1906) », *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, vol X, 1966, p. 294-423.

12. *Muzeum Czartoryskich. Historia i zbiory,* réd. Z. Żygulski, Kraków, 1998.

13. A. Kopf, *Muzeum Narodowe w Krakowie. Historia i zbiory*, Kraków, 1962; *The National Museum of Cracow: a historical outline and selected objects,* Warszawa, 1987.

14. E. Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, Kraków, 1905. U. Bęczkowska, *Pałac Sztuki - siedziba Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, Kraków, 2002.

15. K. Badecki, *Zbiory Bolesława Orzechowicza,* Lwów, 1922; R. Mękicki, Katalog zbiorów Władysława Łozińskiego, Lwów, 1929.

16. « Statut Towarzystwo Artystów Polskich 'Sztuka' », cité d'après : Sztuka w kręgu *Sztuki. Towarzystwo Artystów Polskich* « Sztuka » 1897-1950, cat. exp., Kraków, 1995, p. 40.

17. M. Gołąb, A. Ławniczakowa, M. P. Michałowski, *Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego*, cat. exp., Poznań, 1997-1998; M. P. Michałowski, « The Raczyński of Rogalin. The history of the Family and Their Collection », *Bulletin du Musée national de Varsovie*, vol. XXXII, 1991, nr 4, p. 110-130.

18. Galeria Atanazego Raczyńskiego, *Atanazy Count Raczyński Gallery,* cat. exp., Poznań, 1981; Edward i Atanazy Raczyńscy. D*zieła - osobowości - wybory - epoka. Edward und Atanazy Raczyński. Werke, Persönlichkeiten, Bekenntnisse, Epoche*, réd. A.S. Labuda, M. Mencfel, W. Suchocki, Poznań, 2008.

19. M. Gołąb, « Zbiory polskie i działalność publiczna E. Raczyńskiego », in: *Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego*, *op. cit.*, p. XLIII-LII.

20. M. Piotr Michałowski, « Kolekcja malarstwa europejskiego », in *Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego,* o*p. cit.*, p. LII-LVI.

21. *Przewodnik Galerii Obrazów hr. Raczyńskiego w Rogalinie,* Rogalin, sd (après 1926) ; 2ème édition (diminuée), Rogalin, 1938.

22. W. M. Rudzińska, « Henryk Grohman i jego kolekcja grafiki europejskiej i polskiej przełomu XIX i XX wieku », in *Polskie kolekcjonerstwo grafiki. Ludzie i instytucje*, Warszawa, 2008, p. 128-137; Ze zbiorów Henryka Grohmana. Grafika i rzemiosło artystyczne, catalogue d'exposition, Muzeum Sztuki, Łódź, 1998; D. Kacprzak, *op. cit.*, p. 174-205.

23. W. M. Rudzińska, *Katalog kolekcji Henryk Grohmana w Gabinecie rycin BUW, 1. Ryciny i rysunki francuskie XIX-XX wieku, Collection Henri Grohman au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque de l'Université de Varsovie. Gravures et dessins français du XIXe et XXe siècles*, Warszawa, 1989.

24. Cité d'après D. Berbelska, « O zbiorach artystycznych i mecenacie Henryka Grohmana », in *Ze zbiorów Henryka Grohmana, op. cit*. p. 7.

25. A. Kluczewska-Wójcik, *Feliks Manggha-Jasieński (1861-1929), collectionneur et animateur de la vie artistique en Pologne*, thèse de doctorat, Université Paris I Panthéon Sorbonne (4 vol.), 1998; Ead., « Feliks Manggha-Jasieński, un collectionneur polonais au tournant du siècle », *Histoire de l'art*, 1993, nr 21/22, p. 59-70; Ead., *Feliks „Manggha" Jasieński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie. Feliks „Manggha" Jasieński and his Collection at the National Museum in Krakow*, Kraków, 2014.

26. O.Gabet, *Japonismes*, Paris, 2014. *Les Origines de l'Art nouveau : la maison Bing,* cat. exp., Paris, 2004; H.Nakamura, *La connaissance et l'interprétation de Hokusai en France dans la seconde moitié du XIXe siècle,* Paris, 2006, thèse non publiée.

27. Notamment : Teka Stowarzyszenia Artystów Grafików Polskich; *Album de l'association des peintres-graveurs polonais*, Kraków, 1903. L'association fut crée à l'initiative de Jasieński en 1902.

28. Sztuka polska; *Malarstwo. Art polonais. La peinture*, réd. F. Jasieński, A. Łada-Cybulski, Lwów, 1903-1905 (2ème édition 1908, 3ème édition 1909).

29. En 1921, Jasieński fonde, auprès de l'Académie des sciences et des lettres, un prix destiné aux jeunes sculpteurs, peintres-graveurs et compositeurs polonais.

30. A. Kluczewska-Wójcik, « Feliks Manggha-Jasieński (1861-1929), collectionneur d'estampes », *Nouvelles de l'estampe*, 2006, (mars-avril) nr 205, p. 6-20. Ead., « The Klinger Collection of Feliks Manggha-Jasieński », *Print Quarterly*, 2006, (september) n°3, p. 264.

31. I. Hirayama, T. Kobayashi, *Japanese Art. The Great European Collections*, *10: The National Museum, Cracow,* Tokyo, 1993.

LA MAISON-MUSÉE OU LE PARCOURS DE VISITE ET SA PÉRENNISATION : LE CAS DE LA COLLECTION DU DUC D'AUMALE

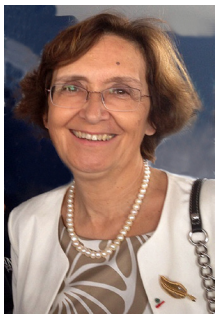
NICOLE GARNIER

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

Privé du trône et tenu à l'écart des cours royales européennes, Henri d'Orléans, duc d'Aumale, a développé jeune homme un goût pour la collection qui s'est d'abord manifesté dans la bibliophilie, puis s'est étendu à d'autres formes artistiques. La riche collection qui en découle est à la hauteur de la prestigieuse généalogie du duc, qui la légua à la France pour en éviter la dispersion.

Visible aujourd'hui encore dans ses conditions d'origine, cette collection est au service du discours de son propriétaire. L'art contemporain y est peu représenté. Elle se déploie dans un décor conforme aux normes muséographiques de l'époque mais évoquant les ancêtres du duc, racontant les grands épisodes de son existence et exaltant les proches défunts.

À PROPOS DE NICOLE GARNIER



Archiviste-paléographe, auteure d'une thèse sur le peintre Antoine Coypel (1661-1722), après une formation au musée du Louvre et au musée d'Orsay, Nicole Garnier a été pensionnaire de la Villa Médicis en histoire de l'art. En charge des collections de Chantilly depuis 1992, elle a publié les peintures des XVIII^{e} et XIX^{e} siècles du musée Condé et organise chaque année des expositions. Elle publie des catalogues autour des collections du duc d'Aumale (1822-1897), donateur de Chantilly à l'Institut de France.

L'INTERVENTION

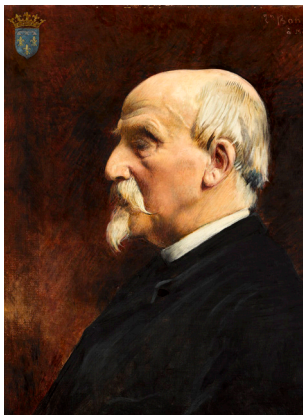


Fig.1 Léon Bonnat (1822-1897), *Portrait de Henri d'Orléans (1822-1897), duc d'Aumale.*
Huike sur toile, 1890.
Chantilly, musée Condé.
Photo (c) RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly) / René-Gabriel Ojéda

Les musées de l'Institut de France sont nés de la volonté de grands collectionneurs de pérenniser leur collection après leur mort. Le premier d'entre eux, et sans doute le plus grand, est Henri d'Orléans, duc d'Aumale (1822-1897). Donnant ses collections et son château de Chantilly à l'Institut de France par son testament de 1884 et sa donation de 1886, il a souhaité que les collections du musée Condé ne puissent être prêtées hors de Chantilly et restent disposées après sa mort comme il l'avait décidé.

Dans un premier temps, nous exposerons la vie du donateur en analysant les raisons particulières, familiales, culturelles ou politiques, qui l'ont poussé à collectionner puis à figer sa collection de manière radicale, puis nous tenterons d'expliciter le sens qu'il a voulu consciemment, ou parfois même inconsciemment, donner au parcours de visite qu'il a élaboré. Il y a en effet un lien très fort entre la personne du collectionneur, les collections et le dispositif de présentation qu'il met en place afin de transmettre un message que nous tenterons de préciser.

Henri d'Orléans, duc d'Aumale[1] (fig.1) n'était pas destiné à devenir un grand collectionneur. Fils du roi Louis-Philippe, il est voué à la carrière militaire. Vainqueur de la smalah d'Abd el-Kader, général à 21 ans, gouverneur de l'Algérie en 1847, le jeune homme acquiert le goût de l'histoire au lycée Henri IV à Paris, obtenant un prix d'histoire au concours général en 1839 et étant l'élève de Jules Michelet. A l'Age de huit ans, il hérite en 1830 de son grand-oncle et parrain le duc de Bourbon[2], dernier prince de Condé (1756-1830) le Palais-Bourbon, notre actuelle Assemblée Nationale, et le château de Chantilly, en partie rasé après la Révolution. Conscient de l'importance de cet héritage chargé d'histoire, il a très jeune l'intention de reconstruire le Grand Château. Mais la révolution de 1848 chasse du trône son père le roi Louis-Philippe et l'exile lui-même de 1848 à 1871. Le brillant militaire, le politique, oisif à vingt-six ans, doit alors trouver un dérivatif, et lui qui écrivait dès avant la révolution de 1848 : « Je crois que je suis atteint de bibliomanie[3] », se consacre à l'achat de livres précieux. Ses premiers achats sont des coups de maître (il découvre en 1856 les *Très Riches Heures du duc de Berry* dans un couvent de jeunes filles à Gênes), achetant à l'étranger des trésors de l'art français comme lui hors de France, ainsi en Angleterre les trois cent onze portraits dessinés par les Clouet et la collection Alexandre Lenoir qui avait gagné l'Angleterre au début du XIX^e^ siècle. Dans sa politique d'acquisition, plusieurs éléments vont compter.

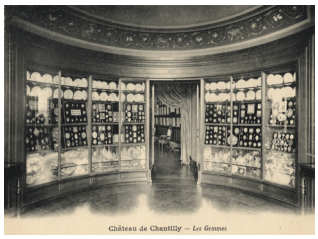


Fig.2 *Salle des Gemmes du château de Chantilly,*
Carte postale.
Chantilly, musée Condé.
Photo (c) RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly) / Michel Urtado

Sa généalogie est prestigieuse : issu de la famille royale de Bourbon, le duc d'Aumale descend d'Henri IV et de Louis XIII, ainsi que du Roi-Soleil. Par sa mère la reine Marie-Amélie de Bourbon-Siciles, il descend de la famille royale de Naples et de la famille de Habsbourg ; il peut dire : « Ma tante Marie-Antoinette » et « mon oncle Napoléon ». Sa collection est donc riche en portraits historiques. Ayant d'ailleurs hérité de la famille de Bourbon-Condé d'une série de miniatures (fig. 2) de première importance, il s'attache à la compléter par plusieurs centaines de pièces représentant les principaux personnages qui ont fait l'histoire de la France et de l'Europe. Ensuite il constitue une suite de portraits français de la Renaissance, les fameux « Clouet de Chantilly »[4]. Fils de roi mais n'ayant pas régné sur la France, le duc d'Aumale lui lègue son patrimoine, compensant ainsi la perte du pouvoir politique par un rôle artistique et historique qui lui redonne une légitimité, mais imposant une certaine vision de l'histoire.

Un autre élément est important pour comprendre sa personnalité de collectionneur : le duc est un Orléans, petit-fils du régicide Philippe-Egalité qui a voté la mort de son cousin Louis XVI en 1793. Soudés par un lien familial fort, mais rejetés par de nombreuses familles royales européennes, les Orléans restent en marge des anciennes cours. La collection du duc d'Aumale est un moyen de réparer la faute : justement, son grand-père avait dispersé en 1791 une des plus belles collections de peintures qu'ait connues la France, la Galerie d'Orléans au Palais-Royal ; son propre père Louis-Philippe avait tenté de reconstituer une collection, à nouveau dispersée à la révolution de 1848. Le duc d'Aumale reprend le pro-

jet familial et recrée la plus belle collection privée de peintures anciennes du XIXe siècle, allant jusqu'à racheter des éléments de la Galerie d'Ancien Régime, comme *La Madone des Orléans* par Raphaël. Comment ne souhaiterait-il pas pérenniser enfin la collection d'Orléans ?

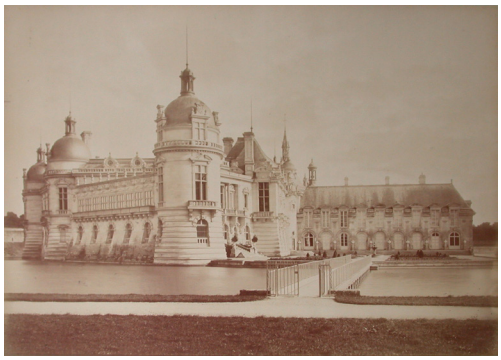


Fig.3 Isidore Alphonse Chalot (vers 1846-1893), *Le château de Chantilly vu du pont de la Volière* . Photographie, Chantilly, musée Condé. Photo (c) RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly) / Michel Urtado

Héritier en 1830 des princes de Condé, il doit sa fortune à la mort du jeune duc d'Enghien dans les fossés de Vincennes, exécuté en 1804 sur ordre de Bonaparte. Il troque cette fortune contre une extraordinaire collection d'œuvres d'art qu'il lègue à la France avec le château de Chantilly, héritage des Condé. Plus encore qu'aux Orléans, il demeure fidèle à cette famille qui l'a choisi pour héritier, faisant relever le titre de prince de Condé par son fils aîné, Louis d'Orléans, qui meurt à l'âge de 21 ans en 1866, puis donnant le nom de musée Condé à ce qui devrait s'appeler en fait le musée d'Orléans. Sans héritier direct, le duc d'Aumale veut éviter la dispersion de sa collection. Rentré en France en 1871, il reprend donc son projet d'avant 1848 de reconstruire le Grand Château, mais ce n'est pas une demeure qu'il construit puisqu'il est seul et sans enfants, c'est un musée pour installer ses collections. De 1875 à 1880 l'architecte Honoré Daumet reconstruit le château (fig. 3) dans un style éclectique évoquant la Renaissance, puis tous deux vont concevoir ensemble, de 1880 à 1897, le parcours de visite, fruit d'une réflexion commune, au plus près des volontés du collectionneur. Le musée achevé, le duc décide en 1884 de le léguer à l'Institut de France, dont il est déjà deux fois membre (il a été élu en 1871 à l'Académie française, puis en 1884 à l'Académie des Beaux-arts) et le sera trois fois (il entrera ensuite à l'Académie des Sciences morales et politiques en 1889).

Le testament du duc d'Aumale, Henri d'Orléans (3 juin 1884) stipule :
« Voulant conserver à la France le domaine de Chantilly dans son intégrité avec ses bois, ses pelouses, ses eaux, ses édifices et tout ce qu'ils contiennent, trophées, tableaux, livres, archives, objets d'art, tout cet ensemble qui forme comme un monument complet et varié de l'art français dans toutes ses branches et de l'histoire de ma patrie à des époques de gloire, j'ai résolu d'en confier le dépôt à un corps illustre qui m'a fait l'honneur de m'appeler dans ses rangs. »

La famille d'Orléans est chargée de veiller sur le legs. Le testament comporte deux clauses très contraignantes : l'Institut ne peut prêter les collections hors de Chantilly et ne doit pas modifier la présentation, selon un codicille du 2 janvier 1888 :

« Je lègue en conséquence ces objets à l'Institut de France, auquel mes exécuteurs testamentaires seront chargés de les délivrer après qu'ils les auront disposés dans les galeries et appartements de Chantilly, à la place qui leur aura été assignée par les instructions que je leur laisserai. Je fais de ce droit de disposition conféré à mes exécuteurs testamentaires une condition expresse du présent legs. L'Institut trouvera ainsi toutes choses mises en place par mes soins. J'ai tenu à lui laisser non pas des collections à organiser mais un musée tout fait et installé. »

Inégalable témoignage sur la muséographie du XIXe siècle, le musée Condé révèle donc le parcours de visite pensé par son donateur et l'usage qu'il faisait de sa collection de son vivant, notamment lors de ses réceptions du dimanche où il conviait à déjeuner toute l'élite intellectuelle et artistique de son temps, à commencer par ses confrères membres de l'Institut.

Le château se compose de deux ailes. Le Petit Château, l'aile bâtie à la Renaissance par Jean Bullant pour Anne de Montmorency, contient les grands appartements des princes de Condé, décorés sous la Régence au début du XVIIIe siècle. C'est la partie la plus ancienne du château : elle est logiquement consacrée à l'histoire et à l'hommage rendu par le duc d'Aumale à ses prédécesseurs. L'aile moderne reconstruite par le duc est au contraire consacrée à l'art et présente la collection de peintures. Les parcours sont différents, et les

discours aussi ; il y a d'une part un château et de l'autre un musée. L'art et l'histoire sont les deux domaines cités par le testament du prince : « Un monument complet et varié de l'art français dans toutes ses branches et de l'histoire de ma patrie à des époques de gloire », formule évoquant le musée « à toutes les gloires de la France » voulu par Louis-Philippe dans le château de Versailles. Les Galeries Historiques de Versailles créées par la Monarchie de Juillet constituent une référence pour le jeune duc d'Aumale qui avait quinze ans lors de leur inauguration en 1837[5] .

Fig.4 André-Gabriel Ferrier (1847-1914),
Le duc d'Aumale et Cuvillier-Fleury dans le cabinet des Livres.
Huile sur toile, 1880.
Chantilly, musée Condé.
Photo (C) RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly) / Thierry Ollivier

Dès le vestibule d'honneur, le parcours est conçu pour honorer les familles dont descend le duc d'Aumale. Au-dessus du grand escalier d'honneur, ce dernier place les armes des familles qui ont possédé Chantilly, Le Bouteiller de Senlis, Orgemont, Montmorency et Condé. Le visiteur est accueilli par le buste du roi Henri IV, commandé par le duc d'Aumale au sculpteur Marqueste en 1880, et accompagné de la devise : « De bon roi, bon heur », anagramme de « Henri de Bourbon », nom patronymique du duc d'Aumale. Sous ce buste, à l'entrée des grands appartements, se trouvent ceux de ses parrain et marraine, le duc de Bourbon qui lui a légué Chantilly, et sa tante Mme Adélaïde, sœur de Louis-Philippe. Par ce dispositif, le duc d'Aumale se présente comme le descendant du roi Henri IV et l'héritier des familles qui ont fait Chantilly.

Les autres pièces modernes de cette aile sont dédiées aux princes de Condé. En entrant dans le cabinet des Livres, pièce favorite du duc d'Aumale qui aime à y montrer ses ouvrages précieux à ses proches et aux amateurs (fig. 4), l'œil est conduit vers le buste par Coysevox du Grand Condé, propriétaire des lieux au XVII^e siècle, tandis que le plafond de la salle s'orne des armoiries de ses compagnons. La salle des Gardes (fig. 5) est dédiée à l'art militaire, vocation première du duc d'Aumale. Sous le portrait du Grand Condé, et le plus grand chef de guerre du siècle de Louis XIV, son cousin, deux grandes vitrines présentent les drapeaux de l'armée de Condé, l'armée royaliste commandée par l'arrière-grand-oncle du duc d'Aumale. En face et comme en miroir, une vitrine est consacrée aux souvenirs du duc d'Aumale en Algérie, où il a combattu de 1839 à 1848. Autour du drapeau tricolore au chiffre du duc, elle rassemble les objets pris sous la tente de l'émir Abd el-Kader en mai 1843. Les Condé font face aux Orléans pour exalter la vertu militaire des Bourbon. Les contemporains étaient d'ailleurs sensibles à ces accrochages subtils et signifiants. Ainsi Paul Lippmann écrit-il en 1895, relatant « Un déjeuner à Chantilly » : « A côté de la bibliothèque est la salle des Gardes ; un des visiteurs fait remarquer au prince que cette contiguïté est une sorte de symbole qui rappelle que l'historien des princes de Condé et le vainqueur de la Smala, le membre de l'Académie française et le général de division, l'écrivain et le soldat ne font qu'un. Le prince sourit de cette allusion flatteuse. »

Fig.5 Anonyme,
La salle des Gardes.
Photographie.
Chantilly, musée Condé.
Photo (c) RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly) / Michel Urtado

Les Grands Appartements du prince de Condé, décorés sous la Régence, forment des salles de réception dignes de Versailles. Le duc d'Aumale, voulant évoquer les fastes de Chantilly au temps des princes de Condé au XVIII^e siècle, restaure cette aile en 1876 et y place un mobilier d'époque provenant souvent des résidences royales, Versailles en particulier[6].

Lorsqu'il fait visiter la galerie des Actions de Monsieur le Prince (fig. 6), le duc d'Aumale commente les onze grandes peintures de Sauveur Le Conte célébrant les victoires du Grand Condé qu'il connaît sur le bout du doigt : il a écrit durant l'exil une monumentale histoire des princes de Condé en sept volumes, achevée en 1888, et maîtrise la stratégie de chaque bataille, éblouissant ses hôtes par sa connaissance de l'art militaire. Le duc d'Aumale s'identifie à son héros : le Grand Condé a sauvé la France de l'invasion espagnole en mai 1643 à la bataille de Rocroi à l'âge de 22 ans, le duc d'Aumale se couvre de gloire presque au même Age en prenant la smalah d'Abd el-Kader deux cents ans plus tard, en mai 1843. Il y a là entre eux un lien très fort, presque psychanalytique. Il n'échappe pas à l'historien qu'est le duc d'Aumale que les maîtres de Chantilly - Anne de Montmorency au XVI^e siècle, le Grand Condé au XVII^e siècle, le duc de Bourbon au XVIII^e siècle et le duc d'Aumale lui-même au XIX^e siècle - ont tous été de grands soldats, de grands mécènes et

Fig.6 Anonyme,
La galerie des Batailles.
Photographie,
Chantilly, musée Condé.
Photo (c) RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly) / Michel Urtado

de grands hommes politiques, mais se sont tous rebellés contre le roi et ont été parfois exilés hors de France ou à Chantilly. Aussi le duc s'identifie-t-il à ces héros de l'histoire de France : à travers le parcours de visite qu'il a conçu et pérennisé grâce à son legs, il donne à voir qu'il est le digne héritier de ces grands hommes qui ont fait Chantilly. Le vrai message de Chantilly, probablement inconscient de la part du donateur, sous couleur de rendre hommage à ses prédécesseurs, c'est la reconnaissance par le visiteur de la trajectoire personnelle du dernier propriétaire des lieux.

Le maître de maison et ses invités reviennent ensuite vers le vestibule d'honneur et pénètrent par quelques marches dans l'aile reconstruite pour abriter les collections de peintures. La galerie des Cerfs, salle à manger de réception dont le nom évoque une galerie d'Anne de Montmorency, rend hommage aux prédécesseurs du duc d'Aumale. Le décor présente deux thèmes, la vénerie et les familles qui ont possédé Chantilly. La vénerie est évoquée à travers les tapisseries des Chasses de Maximilien. Héritage familial, cet exemplaire provient du comte de Toulouse, aïeul du duc d'Aumale et fils légitimé de Louis XIV, grand Veneur de France. La corniche présente des têtes de cerfs et des massacres, ainsi que des armes de chasse, certaines provenant des Condé. Mais le plus signifiant est sans doute le plafond à caissons, imitant le XVI^e^ siècle et le temps d'Anne de Montmorency : on y retrouve les armes des familles qui ont possédé Chantilly, depuis les Le Bouteiller de Senlis au haut Moyen Âge jusqu'au duc d'Aumale ; les armes d'Orléans figurent au centre, alternant avec le chiffre du duc, le HO couronné. A cette table, le duc commente l'histoire de Chantilly, éblouissant ses hôtes par ses qualités oratoires : « Nous autres, nous parlons ; lui, il cause », dit Ernest Renan. La personnalité exceptionnelle du propriétaire met en valeur la mise en scène des lieux. En transmettant ses collections à la postérité et en pérennisant son parcours de visite, c'est lui-même faisant découvrir ses trésors qu'il immortalise. Car si ses collections sont bien sûr un hommage à sa famille, elles rendent compte de ses victoires comme de ses drames, dont la mort de ses fils et ses deux exils.

Vaste salle rectangulaire aux angles abattus, éclairée par une verrière zénithale, la galerie de Peinture répond aux normes muséographiques de l'époque. Le duc d'Aumale y conduit ses hôtes après le déjeuner pour y prendre café et liqueurs, comme dans un salon. Les peintures sont accrochées cadre à cadre, sans logique chronologique ni artistique. Tout au plus le mur gauche présente-t-il les peintres italiens et le mur droit les peintres français. Là encore c'est un hommage à sa famille : la partition entre l'Italie et la France reflète les origines du duc d'Aumale, français par son père, italien par sa mère et époux d'une italienne. Mais cette opposition est aussi celle de la peinture religieuse et de la peinture profane, ou encore des Anciens et des Modernes. Fils et époux de princesses italiennes, le prince passe tous les ans plusieurs mois en Italie dont il connaît tous les musées[7]. A la mort de son oncle et beau-père le prince de Salerne en 1851, il acquiert sa collection de tableaux italiens de la Renaissance et du XVII^e^ siècle et son cabinet d'antiques, composantes essentielles de toute grande collection au XIX^e^ siècle. Parmi les artistes italiens, il place les peintres français ou nordiques qui ont vécu en Italie comme Nicolas Poussin ou Gerrit van Honthorst[8].

Le duc d'Aumale consacre une large place à l'orientalisme[9], évoquant ainsi ses neuf ans de campagne en Algérie. L'orientalisme romantique a été soutenu par les Orléans, le roi Louis-Philippe et surtout son fils aîné, Ferdinand d'Orléans. Comment le duc d'Aumale n'aurait-il pas choisi de consacrer une partie du mur français à ce courant ? Bien plus, il mêle à ce courant indissolublement lié à sa vie en Algérie les souvenirs de son frère aîné, se faisant donner par leur précepteur, Alfred Auguste Cuvillier-Fleury, un tableau d'Alexandre Gabriel Decamps, cadeau du Prince Royal. Comme ses contemporains, le duc d'Aumale apprécie beaucoup cet artiste, allant jusqu'à placer ses *Enfants jouant avec des canards*, disant qu'il éclairait le panneau, en face du chef-d'oeuvre de Nicolas Poussin, *Le Massacre des Innocents*. L'accrochage intouché de Chantilly est ainsi révélateur du goût d'une époque. En effet, si Decamps, également apprécié par les Rothschild[10] et les Pereire[11], est aujourd'hui injustement oublié, il est avec Ingres et Delacroix l'une des trois grandes figures de la peinture française lors de l'Exposition universelle de 1855, comme l'écrit

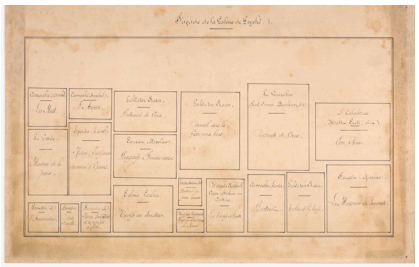


Fig.7 *Maquette de l'accrochage de la galerie de Peinture du musée Condé,*
Chantilly, musée Condé.
Photo (c) RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly) / Michel Urtado

le critique Gustave Planche[12]. Le duc d'Aumale lui adjoint le grand tableau romantique de Delacroix, *Les deux Foscari,* qui touche le collectionneur parce qu'il traite de deux drames qu'il a vécus, la mort des fils et l'exil.

Il est significatif que la peinture orientaliste se prolonge par la peinture militaire avec Ernest Meissonier et Alphonse de Neuville[13], évoquant ainsi le parcours personnel du donateur, qui se définissait avant tout comme « le général Henri d'Orléans » et aurait souhaité être enterré en uniforme. *Les pestiférés de Jaffa* de Gros mettent en scène le général Bonaparte, devenu un personnage historique sous la Monarchie de Juillet après le retour des cendres ; le duc d'Aumale le place non loin du grand Meissonier qui évoque la silhouette de l'Empereur passant les troupes en revue avant la bataille (*Les cuirassiers de 1805 avant le combat*, 1878). Le *Combat sur la voie ferrée* d'Alphonse de Neuville évoque la récente guerre de 1870, célébrant indirectement le duc d'Aumale qui avait repris du service sous la IIIe République et l'esprit de revanche qui l'anime alors comme beaucoup de Français[14].

Fils du roi Louis-Philippe, le duc d'Aumale se sent le devoir de rassembler les éléments épars de la collection d'Orléans : il expose sur le mur français en partie haute les deux portraits des Cardinaux Richelieu et Mazarin par Philippe de Champaigne ou son atelier qui proviennent du roi Louis-Philippe et installe au pied de la rotonde *Le Déjeuner d'huîtres* de Jean-François de Troy et *Le Déjeuner de jambon* de Lancret. Héritier des princes de Condé, il adjoint aux portraits des cardinaux ministres celui de Mlle de Clermont, soeur du duc de Bourbon, par Jean-Marc Nattier, qu'il aurait parfaitement pu installer à son emplacement d'origine, dans la chambre de M. le Prince.

Fig.8 Isidore Alphonse Chalot (vers 1846-1893),
La galerie de Peinture vue du côté de la Rotonde.
Photographie.
Chantilly, musée Condé.
Photo (c) RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly) / Michel Urtado

L'accrochage de la Galerie de Peinture (fig. 7-9) reflète ainsi la vie du duc d'Aumale, rappelant les événements qui ont forgé sa personnalité. Bien plus qu'une collection organisée pédagogiquement ou artistiquement, c'est une évocation de son parcours personnel au moyen d'œuvres d'art. Au total, la Galerie rassemble des œuvres issues des collections familiales pour près de la moitié d'entre elles[15]. Un tiers a été acheté en vente publique[16], le reste provient de grands collectionneurs privés[17]. La galerie présente aussi les différents genres, à l'exception notable de la nature morte, purement esthétique. La peinture d'histoire et les portraits historiques[18] dominent largement. Près de la moitié des oeuvres exposées sont du XVIIe siècle : Poussin, Carrache, Rosa, le Guerchin… ; la plupart de ces toiles proviennent de grandes familles italiennes, Borghèse, Altieri, Farnèse. Le XVIIIe siècle, minoritaire, est représenté par des peintres français[19], le XIXe [20] concerne surtout la première moitié du siècle : le duc d'Aumale achète peu d'art contemporain, fidèle en cela aux habitudes des grands collectionneurs de son époque. Le duc aurait pu accrocher sur ses cimaises Gustave Courbet, Edouard Manet, Auguste Renoir ou Claude Monet, puisque la Galerie de Peinture est contemporaine du réalisme et de l'impressionnisme. Cette absence est due au fait que le duc choisit les tableaux « plus avec (son) intelligence qu'avec (ses) yeux »[21].

La salle de la Tribune[22] (fig. 10) est dédiée aux chefs-d'œuvre de moyen format. Son plan octogonal et son nom rappellent la fameuse Tribune de la Galerie des Offices de Florence, construite par Buontalenti en 1585, où les grands ducs de Toscane présentaient leurs chefs-d'œuvre et où le duc d'Aumale s'arrête presque chaque été lorsqu'il se rend en Italie. Si l'architecture est conforme aux pratiques du XIXe siècle avec un éclairage zénithal provenant d'une grande verrière, le décor sculpté est surabondant, à la manière des salles de la Renaissance italienne. Il se limite cependant aux parties hautes afin de dégager les cimaises pour les œuvres. Le décor est plus soigné que dans les autres salles des galeries de peinture, les tentures de velours rouge sont brodées de fil d'or. L'accrochage, extrêmement réfléchi, se veut historique et artistique, résumant toute l'histoire de l'art occidental en sept murs. Le duc d'Aumale consacre deux murs à la Renaissance et au Baroque italiens et nordiques (Fra Angelico, Sassetta, Botticelli, Titien, Van Dyck, etc), un mur aux XVIIe et XVIIIe siècles français (Poussin, Champaigne, Mignard, Watteau, Prud'hon), et pour le XIXe siècle oppose le néoclassicisme d'Ingres et Gérard au romantisme de Delacroix, Delaroche

Fig.9 Isidore Alphonse Chalot (vers 1846-1893),
La galerie de Peinture vue du côté de la galerie des Cerfs.
Photographie.
Chantilly, musée Condé.
Photo (c) RMN-Grand Palais (domaine de

et Scheffer sur deux murs en vis-à-vis. Les voussures peintes par Armand Bernard de 1880 à 1882, placées au-dessus, représentent les lieux auxquels le duc d'Aumale était attaché : la ville de Seine-Maritime dont il porte le nom, le lycée Henri IV où il a fait ses études, le Palais-Royal, résidence parisienne de ses parents, la Villa d'Orléans à Palerme, qui lui vient de sa mère et où ses parents se sont mariés, Twickenham, la résidence de l'exil, autrefois habitée par Louis-Philippe durant le Premier Empire et rachetée par le duc d'Aumale en 1851 par fidélité familiale. C'est donc sa propre vie en huit lieux que le prince fait peindre au plafond de la salle.

Si le duc d'Aumale n'avait fait que léguer à la France une collection d'objets d'art, si importante soit-elle, il n'aurait pas décidé qu'après sa mort ses appartements privés feraient partie du musée, ni que ses archives personnelles seraient ouvertes soixante-quinze ans après sa mort. Après la mort de son épouse et de ses fils, il appelle ses appartements privés « mon cimetière » et ne s'y rend que pour retrouver les souvenirs de ses chers disparus, choisissant de s'installer lui-même dans une autre aile du château[23]. Or avec une étonnante impudeur, il décide que seront ouverts au public après un certain délai la chambre de son épouse conservant le berceau de leur dernier fils décédé en 1872, le salon de la duchesse, tendu de violet en signe de deuil après sa mort, ou encore sa propre chambre où son lit est surmonté du portrait de sa mère la reine Marie-Amélie jeune par le baron Gérard et présente les souvenirs de ses frère et sœur prématurément disparus, le Prince Royal et Marie de Wurtemberg, de sa femme, de ses fils. Le salon des Condé, son bureau, est tout entier dédié à la famille qui lui légua le château, et présente les portraits de tous les membres de cette famille, depuis le Grand Condé par Juste d'Egmont jusqu'au buste du dernier duc de Bourbon sur la cheminée. Quarante-deux médaillons du miniaturiste Jean-Marie Ribou (1744-1817) y montrent en parallèle les rois et reines de France de la maison de Bourbon, et les princes et princesses de la maison de Bourbon-Condé. Avant 1848, les deux salons des appartements privés s'appellent le Salon des Dames et le Salon des Condé, mais après la mort des fils du duc d'Aumale, ils prennent le nom de Salon de Guise et de Salon de Condé en l'honneur des princes disparus.

Fig.10 Anonyme,
La salle de la tribune.
Photographie,
Chantilly, musée Condé.
Photo (c) RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly) / Michel Urtado

La salle de Marbre, salle à manger privée de style Renaissance, décorée par Eugène Lami sous la Monarchie de Juillet, présente un dallage évoquant celui du tableau d'Henri IV par Pourbus (Louvre). La pièce ressemble beaucoup à la salle à manger du château d'Eu, résidence familiale d'été des Orléans pendant l'enfance du duc d'Aumale, et contient un buste funéraire de Ferdinand d'Orléans, hommage au frère trop tôt arraché à l'affection des siens.
Le duc d'Aumale décide qu' « à terme mon appartement et celui de la duchesse sera annexé au musée ». Il a donc la volonté de se donner à voir dans son cadre le plus intime avec le nécessaire recul de l'histoire.

De même, la chapelle, dédiée bien sûr à saint Louis, patron de la famille royale, reprend le volume et le décor de la chapelle d'Écouen, comme Chantilly, propriété du Connétable Anne de Montmorency au XVI^{e} siècle, car elle est construite pour abriter les trésors d'Ecouen hérités des Condé. Elle contient aussi le monument des Cœurs des princes de Condé élevé par Jacques Sarazin au XVII^{e} siècle ; le dernier cœur à y avoir été déposé est celui du fils du duc d'Aumale, Louis, qui relevait le titre de prince de Condé. La porte de la chapelle indique les dates de décès des Condé et des Orléans pour qui des messes doivent être dites selon le testament du duc. Comme l'a justement écrit B. Foucart[24], Chantilly est « un mémorial à la grandeur d'un pays, mais aussi d'une famille ».

Première grande donation consentie à l'Institut de France, la donation du duc d'Aumale influença d'autres collectionneurs, à commencer par Nélie Jacquemart-André, la veuve du baron André qui était aussi voisine du duc d'Aumale à Chaalis, près de Senlis. Artiste et collectionneur, Léon Bonnat fit le portrait du duc d'Aumale en 1880 et 1890 : notons d'ailleurs que, comme Chantilly, le musée de Bayonne ne prête pas ses collections. Parfois en concurrence avec Lord Hertford lors de ventes publiques, le donateur de Chantilly entretint une correspondance avec Sir Richard Wallace, dont la collection londonienne présente tant de

points communs avec celle de Chantilly, notamment par la présence d'importants tableaux de Decamps et de Vernet et par une présentation voisine. Parmi les grands collectionneurs du XIX[e] siècle proches du duc d'Aumale, la duchesse de Galliera[25] elle aussi pensa confier ses biens à l'Institut de France avant de les donner à la ville de Gênes.

Parmi les amateurs et les historiens d'art qui fréquentaient Chantilly, les frères Goncourt étaient des habitués des déjeuners de Chantilly[26] : on leur doit une émouvante description du collectionneur menant Goncourt voir la Petite Singerie, alors attribuée à Watteau, afin de préparer le catalogue raisonné de cet artiste. Le duc d'Aumale acquiert presque systématiquement des œuvres importantes lors des dispersions en vente publique des plus grands collectionneurs de son temps, tels Lord Northwick (1859), le prince Demidoff[27] (1863) ou le comte de Pourtalès[28] (1865). Il n'y a guère que devant le musée du Louvre que l'insatiable amateur renonce à enchérir afin de laisser entrer dans les collections nationales le *Portrait du condottiere* par Antonello de Messine[29]. Dans les salles de ventes, le nom du duc d'Aumale ne doit être connu qu'après le coup de marteau sous peine de voir les enchères s'envoler ; une fois son nom prononcé, les amateurs applaudissent comme lors de l'achat des S*cènes de l'histoire d'Esther* de Filippino Lippi à la vente Leclanché en 1892[30].

Léguant à la France Chantilly et ses collections, le duc d'Aumale leur a donné le nom de « musée Condé » en hommage à la famille qui lui avait transmis le château et à son grand-oncle le duc de Bourbon, mais aussi à son fils disparu. Plus qu'un musée, Chantilly est un véritable mausolée, un monument élevé au duc d'Aumale et à sa famille par le duc d'Aumale.

BIBLIOGRAPHIE

- S. Bodenan, *Un dispositif de présentation à la fin du XIX[e] siècle. La Galerie de Peintures et la Rotonde du Musée Condé à Chantilly*, Paris, Ecole du Louvre, mémoire d'étude (1[ère] année de 2[e] cycle) présenté sous la direction de Mme Cécilia Hurley-Griener, 2009.
- S. Bodenan, *Au temps du duc d'Aumale (1822-1897), les collections de Chantilly. Etude du dispositif de présentation des œuvres au Musée Condé et son évolution*, Paris, Ecole du Louvre, mémoire de recherche en histoire de l'art (2[e] année de 2[e] cycle) appliquée aux collections présenté sous la direction de Mme Cécilia Hurley-Griener et de Mme Nicole Garnier-Pelle, 2009.
- R. de Broglie, *Chantilly*, Paris, 1962.
- R. Cazelles, *Le duc d'Aumale, prince aux dix visages,* Paris, 1984.
- B. Foucart, « Le duc des arts », dans *Beaux-Arts Magazine,* septembre 1984, n°16, p. 44-51.
- N. Garnier, « La salle de la Tribune au musée Condé », dans *Le musée Condé*, juin 1995, p. 6-10.
- N. Garnier-Pelle, N. Lemoine-Bouchard, et B.Pappe, *Portraits des maisons royales et impériales de France et d'Europe. Les miniatures du musée Condé à Chantilly,* Paris, 2007.
- N. Garnier-Pelle, *Chantilly, musée Condé, Peintures des XIX[e] et XX[e] siècles,* Paris, 1997.
- N. Garnier-Pelle, *Trésors du cabinet des dessins du Musée Condé à Chantilly. Histoire de la collection du duc d'Aumale,* Chantilly, 2005, cat. expo. Chantilly.
- N. Garnier-Pelle, « 1898. Henri d'Orléans duc d'Aumale. Le musée Condé à Chantilly », dans *Actes du colloque Dal privato al pubblico : origini e realtà delle grande donazioni museali, convegno internazionale per il bicentenario della nascita di Maria Brignole-Sale de Ferrari duchessa di Galliera,* Genova, Musei di Strada Nuova, 6-8 avril 2011, Gênes, 2011.
- J. Henry-Ballif, *Genèse et évolution d'un musée au XIX[e] siècle : le musée Condé du château de Chantilly : la pensée muséographique du duc d'Aumale*, mémoire de maîtrise d'histoire culturelle sous la direction de Pascal Ory, Université de la Sorbonne Paris-I, 2001.

- M. Kalt, L*e musée Condé à Chantilly : une conception muséale au XIX*e *siècle*, Paris, Ecole Supérieure d'Art et de Communication (E.A.C.), mémoire de fin d'études, 2002.

- L. Laugier, avec la participation d'A.-M. Guimier-Sorbets, D*e l'Egypte à Pompéi. Le cabinet d'antiques du duc d'Aumale à Chantilly,* Chantilly, cat. exp. 2002.

- O. Meslay (dir.), L*'art anglais dans les collections de l'Institut de France*, avec la collaboration d'Anne Forray-Carlier, Nicole Garnier-Pelle, John Harris, Françoise Heilbrun, Tamara Préaud, Emmanuelle Toulet, cat. exp. Chantilly, 2004.

- A.-D. Meyer, *De la collection privée au musée public : le musée personnel. Parcours de l'objet d'art en France au XIX*e *siècle. Recherches en muséographie et muséologie,* thèse sous la direction de R.Recht, Strasbourg, 2001, non publiée .

- E. Woerth. *Le duc d'Aumale. L'étonnant destin d'un prince collectionneur,* Paris, 2006.

- A. Zvereva, *Portraits dessinés de la cour des Valois. Les Clouet de Catherine de Médicis,* Paris, 2011.

NOTES

1. Voir les biographies de R. Cazelles, 1984, et E. Woerth, 2006.

2. A.Miranda, *La collection de Léopold de Bourbon, prince de Salerne (1790-1851) : sa formation et sa dispersio*n, Lille, 2016, thèse non publiée.

3. T.d'Urso, *La passion du prince pour les belles occupations de l'esprit ; enluminures italiennes dans la collection du duc d'Aumale, Chantilly,* Chantilly, 2014, cat.expo.

4. Zvereva, 2011.

5. Il commanda d'ailleurs à Léon Perrault une copie (Chantilly, musée Condé) du tableau d'Horace Vernet (Versailles, musée national du château) montrant cette inauguration, preuve de l'importance qu'il lui accordait.

6. Commode de Riesener provenant de la chambre de Louis XVI à Versailles dans la chambre de M. le Prince, fauteuils de Saint-Cloud dans le Salon de Musique, etc.

7. Il meurt en Sicile dans sa propriété du Zucco le 7 mai 1897.

8. *Les Pèlerins d'Emmaüs*, tableau autrefois donné à Gherardo delle Notti, mais rendu depuis à Trophime Bigot.

9. 12% des œuvres (Bodenan, 2009, p. 27).

10. *Les Rothschild, Une dynastie de mécènes en France*, sous la dir. de P. Prévost-Marcilhacy, Paris, 2016

11. P. Prévost-Marcilhacy, « La collection de tableaux modernes des frères Pereire », *Études transversales: mélanges en l'honneur de Pierre Vaisse*, Lyon, 2005, pp.139-158.

12. Gustave Planche, *Revue des Deux-Mondes*, 1855, p. 1139, cité dans Garnier-Pelle, 1997, p. 1/03 n° 66.

13. *Ernest Meissonier: rétrospective,* cat. exp., Lyon, 1993; François Robichon, *Alphonse de Neuville, 1835-1885,* Paris, 2010.

14. Cazelles, 1984, p. 386.

15. 46%, dont 36% provenant de la seule collection de Salerne et 10% de la collection de Louis-Philippe, voir Bodenan, 2009, p. 25.

16. 29% exactement, *ibid*.

17. *Ibid*. Reiset 11%, Lenoir, 6%.

18. *Ibid*. La galerie contient 21% de portraits historiques.

19. *Ibid*. ; 16% d'œuvres du XVIIIe siècle.

20. Bodenan, 2009, p. 26. 22% du XIXe siècle.

21. Broglie, 1956, p. 162.

22. Garnier, 1995, p. 6-10.

23. Restaurée en 2004, elle abrite des souvenirs de Twickenham, dont des boiseries anglaises du XVIIIe siècle (voir Meslay, 2004).

24. Foucart, 1984, p. 50.

25. Piero Boccardo, « 1874 1888 Maria Brignole-Sale De Ferrari ; Palazzo Rosso e Palazzo Bianco a Genova », dans *Actes du colloque Dal privato al pubblico : origini e realtà delle grande donazioni museali, convegno internazionale per il bicentenario della nascita di Maria Brignole-Sale de Ferrari duchessa di Galliera,* Genova, Musei di Strada Nuova, 6-8 avril 2011, Gênes, 2011. Cazelles, 1984, p. 451-452. Garnier-Pelle, 2005, p. 84-85 n° 46.

26. D.Pety, *Les Goncourt et la collection : de l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève, 2003.

27. O.Nemerov, E.Ducamp, *Grandes collections de la Russie impériale,* Flammarion, 2004.

28. M.Preti-Hamard, P.Sénéchal (dir.), *Collections et marché de l'art en France, 1789-1848,* Rennes, 2005.

29. L.Langer, « Les tableaux italiens de James-Alexandre comte de Pourtalès-Gorgier », *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédécesseurs, modèles et concurrents du cardinal Fesch*, (sous la dir. de P. Costamagna), cat.exp., Ajaccio, 2006, pp. 261-275.

PARIS, 3 RUE DE VILLEJUST, LA COLLECTION SPITZER MISE EN SCENE

PAOLA CORDERA

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

Frédéric Spitzer (1815-1890), marchand d'art et collectionneur autrichien, a laissé à Paris le souvenir de son incroyable demeure du 33 rue de Villejust. Il y expose sa collection d'arts décoratifs du Moyen Âge et de la Renaissance, immortalisée par un catalogue en six volumes et dispersée en 1893 dans de prestigieux musées et collections du monde entier malgré son souhait que cet ensemble garde son unité.

Ouverte une fois par semaine aux savants et artistes, cette collection à l'ambition esthétique autant que pédagogique est installée dans une demeure que Spitzer fait construire pour elle. Elle se déploie selon un classement par périodes et par écoles, que soutient un sens aigu du décor et de la mise en scène. Sept salles utilisant les codes architecturaux et décoratifs du musée - éclairage zénithal, vitrines, socles - jouxtent les espaces d'habitation du collectionneur et proposent un parcours allant du cabinet de travail encyclopédique à la salle d'armes, sous le regard du buste en marbre de Spitzer.

À PROPOS DE PAOLA CORDERA

Paola Cordera a consacré sa thèse, obtenue en 2014 (Université Paris I Panthéon-Sorbonne/Politecnico di Milano), à la collection de Frédéric Spitzer (*Du musée des objets au « Musée imaginaire », études pour la (re)constitution du musée d'arts décoratifs et industriels de Frédéric Spitzer (1815-1890)*, éditée en 2014 sous le titre *La fabbrica del Rinascimento, Frédéric Spitzer mercante d'arte e collezionista nell'Europa e delle nuove nazioni.*

Elle enseigne au département de design de l'école Politecnico di Milano. Spécialiste de la question du collectionnisme, elle a obtenu des bourses de recherche du Centre for the History of Collecting (Frick Collection) en 2016 et du Getty Library Research Institute en 2017.
Elle travaille également sur le renouveau de l'intérêt pour Léonard de Vinci au XIX^{e} siècle et a contribué au catalogue de l'exposition « La fortuna della Scapiliata di Leonardo da Vinci » (Palazzo della Pillotta -Galleria Nazionale di Parme, 2019).

L'INTERVENTION

Fig.1 *Collection Spitzer. Rue de Villejust, 33. Exposition publique au profit des oeuvres de la Société philanthropique...,*
Paris, Imprimerie Chaix (Succle Cheret), 1893.
Coll. Dutailly.
Chaumont, Les silos, Maison du Livre et de l'Affiche.

La notoriété de la demeure du marchand amateur Samuel Friedrich Spitzer, dit Frédéric (1815-1890), comme lieu sacré et de pèlerinage visité par les aristocrates amateurs d'arts décoratifs, correspond parfaitement à la personnalité du maître des lieux. En qualité d'officiant laïque, il en orchestrait rites et cérémonies selon des idéaux esthétiques généralement partagés[1]. «Comme un prêtre montre les chasubles dont il est fier[2]» , il exhibait régulièrement les trésors de sa collection, avec un plaisir extrême et une fierté non dissimulée, à un aréopage savant et privilégié, composé d'intellectuels, érudits et autres collectionneurs et amateurs de son rang[3]. Le rendez-vous hebdomadaire était généralement fixé le mardi et suivait un protocole rigoureux qui, comme le raconte Alfred Darcel[4], exigeait une confrontation aussi constante et passionnée que dialectique entre les principaux protagonistes du monde de l'art qui y étaient alternativement invités. Il convient ici de reconnaître la précieuse contribution des historiens d'art et des intellectuels, notamment Darcel, Eugène Müntz, Emile Molinier et Wilhelm von Bode, à la rédaction de l'important catalogue de la collection Spitzer. Le cheminement rédactionnel suivi par ces éminents connaisseurs pour la constitution de l'ouvrage a donné naissance à un outil efficace, à la typologie des plus remarquables issue de « la croissance d'un marché qui détermine l'effort intellectuel des experts pour construire une nomenclature[5] ».

Il ne fait aucun doute qu'il s'agissait d'un agréable *locus* accessible aux seuls initiés, comme l'atteste cet article paru dans la presse: « Si le musée Spitzer est universellement connu des étrangers qui viennent passer une saison à Paris, si tous ceux qui s'occupent d'art en ont parcouru les galeries, le grand public, la foule des contribuables, en somme ne le connaît guère[6] ». Assurément le lieu était étroitement lié à son propriétaire, pénétré de la personnalité de Spitzer, cosmopolite et grand voyageur habitué aux choses du monde, qui arriva à « convertir » sa vie et ses expériences en objets au point d'en constituer un véritable musée. Un musée qui, conséquemment, ne pouvait que naître et disparaître avec lui. Ce « musée éphémère[7] » n'ouvrit en effet ses portes au grand public qu'à l'occasion de sa dispersion, lors de la formidable vente aux enchères organisée entre le 17 avril et le 16 juin 1893, ayant lieu dans une construction provisoire érigée par l'entreprise Belloir dans la cour de l'hôtel[8] (fig. 1).

C'est sur la « plus grande vente du siècle » et sur les ventes de 1895 et de 1929 que s'est portée l'attention de la critique, particulièrement intéressée par les problématiques purement historico-artistiques liées à la formidable personnalité de Spitzer ou les différents objets d'art composant sa collection[9]. En revanche, les études (hagiographiques) relatives à l'ensemble de la collection sont limitées et incomplètes, en particulier celles concernant l'immeuble qui lui servit d'écrin et les modalités d'exposition adoptées en fonction des objets à présenter. Que la vente Spitzer ait eu lieu dans le milieu ayant donné une si prodigieuse visibilité à un «Musée des arts industriels par anticipation[10] » est symptomatique de l'importance accordée non seulement au mobilier qu'ils contenaient, mais aussi aux espaces qui l'avaient si magnifiquement abrité. Révélateur est à cet égard le souhait de Spitzer de voir ce patrimoine intégralement acheté par une institution publique: « Ma volonté est que ma collection mentionnée (...) qui représente une grande valeur, ne soit vendue qu'ensemble comme formant un tout et cela de manière que l'on ait en vue et que l'on puisse espérer avec une certaine probabilité sa conservation durable, si possible sous la dénomination « Collection Spitzer » ou Spitzer'sche Sammlung. Pour atteindre ce but, la préférence devra être donnée aux gouvernements, municipalités, institutions d'État ou Publiques comme acheteurs sur les particuliers, et cela même dans le cas que le prix à obtenir ne serait pas tout à fait si important que comme si l'on vendait autrement. (...) Mon hôtel à Paris, rue de Villejust 33, ne sera vendu qu'alors que ma collection qui s'y trouve aura été vendue[11] » .

Cette invitation passionnée de Frédéric Spitzer renforce l'hypothèse que sa collection avait été créée pour la postérité et avant tout comme instrument didactique destiné non seulement aux collectionneurs et historiens d'art mais aussi aux artistes et artisans, dans le but de conjuguer l'utile et l'agréable[12], de combiner l'amour de l'art avec cet incoercible désir de légitimation sociale – « un musée de modèles pour les artistes modernes et un musée de documents pour les érudits[13] » – que le collectionneur autrichien a poursuivi tout au long de son audacieuse existence. Cet état d'esprit s'illustre dans ses relations avec les principaux représentants de la scène culturelle européenne et sa propension (généreuse mais non dénuée d'intérêt personnel) à prêter les objets de sa propre collection aux grandes expositions d'arts décoratifs et industriels qui, au cours de la deuxième moitié du XIX[e] siècle, connaissaient un grand succès tant à Paris qu'en province[14].

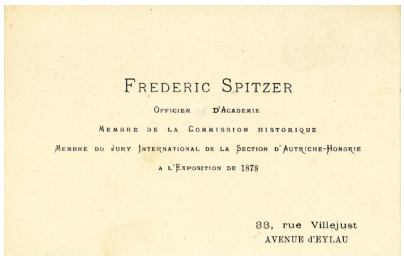


Fig.2 *Carte de visite de Frédéric Spitzer, 1878,*
Berlin, Zentralarchiv.
Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz.
SMB-ZA, IV/NL Bode 5240

La consécration définitive de Spitzer comme protagoniste indéniable de l'Exposition Universelle de 1878[15] va de pair avec le transfert de sa résidence du II[e] (104, rue de Richelieu) au XVI[e] arrondissement, « au milieu d'habitations luxueuses et de vastes jardins[16] » dans une zone nouvellement urbanisée suite à son annexion à la ville de Paris en 1860 (fig. 2). C'est en effet en 1875 qu'il acheta l'immeuble du 33 rue de Villejust (aujourd'hui rue Paul Valéry), ancienne propriété de Charles Frédéric Jules, baron de Nagler, grand chambellan du roi de Prusse. Bien que peu documentée, il est avéré qu'entre 1877 et 1880 «la construction (...) avec retour en aile à droite de cour, élevée sur soubassement d'un rez-de-chaussée et d'un 1er étage carré», fit l'objet de travaux de restauration afin d'en faire un cadre digne de l'univers d'un collectionneur tel que Spitzer[17].

Fig.3 *Reconstruction hypothétique de la maison particulière de Frédéric Spitzer. Façade donnant sur la rue de Villejust,*
P. Cordera-E. Albricci (dessin)?
© 2013 Paola Cordera

La façade monumentale donnant sur la rue de Villejust (fig. 3) – étendue suite au prolongement du corps de bâtiment existant – affichait, par sa libre utilisation du bossage, une référence consciente (et un tribut) à l'architecture civile de la Renaissance italienne, dont devait également s'inspirer la géométrie du jardin qui s'étendait jusqu'à l'avenue d'Eylau (aujourd'hui rue Victor Hugo) et sur lequel s'ouvrait la cour intérieure. « Rien d'éclatant au dehors, nulle inscription, nul effort pour attirer l'attention; seule, la salle d'armes se détache, avec ses vastes baies, sur le reste de l'édifice[18] ». La raison de cette distinction formelle tient sans doute au fait que ce corps de bâtiment avait été voulu (et probablement conçu) par Spitzer lui-même, en remplacement de l'ancienne dépendance au fond de la cour.

Aujourd'hui, eu égard aux inexorables transformations qui ont eu lieu, nous ne pouvons qu'imaginer le contexte dans lequel se déroulaient, sans solution de continuité, rites sociaux et vie privée au premier étage d'un complexe où les salons de réception se prolongeaient par les salles dédiées aux collections. Cette approche procédait de la volonté de Spitzer de constituer une sorte de *Gesamtkunstwerk*, fondée sur l'intégration des œuvres d'art, décor intérieur et ameublement dans une ambiance où les objets de la modernité étaient recouverts ou dissimulés par des décors inspirés du passé. Confort et décor se conjuguaient admirablement, comme en témoignent les lampes à gaz éclairant les salles du musée. La décoration des salons de l'hôtel semble procéder de cet esprit, en résonnance avec le goût de la Renaissance qu'exprime Jacob von Falke dans *Art in the House* (1871).

Cette orientation se retrouve également dans les choix des collections de Spitzer, qui a toujours préféré les manifestations artistiques du Moyen Âge et de la Renaissance, même dans leurs déclinaisons les plus populaires et les moins distinguées. Entre autres ouvrages, la bibliothèque du collectionneur contenait au moins un volume de dessins avec personnages en costume de la Renaissance. Cette inclination doit certainement être appréhendée en tenant compte du plus général regain d'intérêt pour la culture des XV[e] et XVI[e] siècles italiens. Parallèlement à ses expressions artistiques, ce renouveau avait trouvé une tribune

exemplaire dans les ouvrages de Jacob Burckhardt (1860), traduits en France en 1885[19] et consacré par les volumes d'Eugène Müntz sur la Renaissance italienne (1889-1895)[20] et d' Edmond Bonnaffé (*Études sur la vie privée de la Renaissance*, 1897)[21].

Fig.4 *Paris, Musée Spitzer, Cabinet de travail*
Paris, Bibliothèque des Arts décoratifs, Recueil de photographies diverses du XIX[e] siècle, LL 97.
Photographie de l'auteure

Une fois franchi un austère vestibule, caractérisé par « une absence complète de mise en scène[22] », et le grand escalier d'honneur « à la belle tournure[23] » – espaces de réception par excellence mais doté d'une identité propre « où toutes les manifestations de l'art peuvent se produire librement sans distinction d'époques ou d'écoles[24] » – on pénétrait dans le cabinet de travail, à la fois point d'orgue et synthèse interprétative du musée Spitzer (fig. 4). Créée suite à la rénovation de l'édifice en 1877, cette vaste pièce constituait une sorte d'antichambre rutilante à l'espace muséal sacré dans lequel les proches amis étaient admis suivant un rituel parfaitement orchestré. Synthèse programmatique de la collection, le cabinet de travail offrait une perspective d'ensemble du musée, en donnant une demeure (transitoire) à des objets de toutes sortes, notamment des bronzes, des objets d'orfèvrerie, des horloges et des montres, des tapisseries (même sous forme de « tapis de chapelle »), des faïences, des bois sculptés et des meubles (en particulier des dressoirs et bahuts lyonnais ou bourguignons).

Cinquante-quatre portraits du *Quattrocento* vénitien ornaient en frise continue, ponctuée de consoles légèrement saillantes. La salle entière était éclairée par trois fenêtres à vitraux de la Renaissance française. Ils perçaient la semi-obscurité de la pièce grâce à un ingénieux contraste de clair-obscur auquel répondait la richesse du plafond en chêne à fond d'or, l'éclat des panoplies d'armes et les reflets des faïences hispano-mauresques ornant les murs. La finesse du grain de la pierre de Tonnerre de la cheminée du XVI[e] siècle provenant d'Arnay-le-Duc et garnissant l'un des petits côtés dialoguait avec le buste de Spitzer en marbre, exécuté par Friedrich Salomon Beer (1846-1912), disposé sur le mur opposé en témoignage tangible et reconnaissable du *genius loci*. Il s'agit du seul portrait officiel que le collectionneur a laissé . Il a fait l'objet d'une traduction en bronze en 1882 (fig. 5) avant d'être reproduit dans l'ouvrage de Bonnaffé et disposé sur le monument funéraire de Spitzer au cimetière de Passy.

Fig.5 *Buste de Frédéric Spitzer,*
F.S. Beer, 1882.
Bronze à cire perdue.
Fraysse & Associé, collection Rullier, vente 10 Mars 2010, lot 66

L'atmosphère contemplative et cérémonieuse créée dans le cabinet de travail devait préparer à la visite des autres pièces du musée. À partir de 1878, parallèlement à son retrait des affaires[25], Spitzer se consacra à la mise en scène de sa collection. Suivant un projet d'ensemble spectaculaire, à vocation encyclopédique et taxonomique, caractéristique d'un musée à obédience illuministe, il adopta un classement par chronologies et par écoles artistiques. Cette logique s'inspire de l'organisation, de la classification et des modes de présentation des Musées Artistiques et Historiques des expositions d'arts décoratifs et industriels de l'époque. L'objectif déclaré visait à illustrer l'histoire de la production artistique dans toutes ses déclinaisons, des objets les plus populaires aux oeuvres les plus spectaculaires et les plus raffinées. À cet égard, l'adhésion de Spitzer à l'Union Centrale des Beaux-arts appliqués à l'Industrie, à sa refondation en 1873, ainsi que son implication dans les différents comités de patronage des expositions du Musée Rétrospectif à l'occasion des Expositions universelles est loin d'être négligeable[26].

Pour la mise en scène de sa propre collection, Spitzer a fait preuve d'une extraordinaire habileté dans l' « art du groupement, l'art des rappels, l'entente des effets de clair-obscur[27]». Il adopta subtilement ces jeux d'associations ou des contrastes à plusieurs reprises pour combiner « les objets de manière à en former le tableau le plus éclatant et le plus harmonieux[28] ». Il rapprochait les pièces ou en déplaçait pour valoriser l'effet d'ensemble de la collection « car, toujours en quête d'amélioration, plein de goût et de tact, qu'il découvre demain que telle autre pièce fera mieux à tel endroit, que le ton de telle tapisserie se mariera mieux avec tel autre objet, vite il faudra tout changer, et sur l'heure. Je me souviens encore des

Fig.6 *Paris, Musée Spitzer, Salle de la Renaissance,*
E. Bonnaffé, *Le Musée Spitzer,* Paris, 1890.
Bibliothèque des Arts décoratifs, Paris.
Photographie de l'auteur

séances interminables qu'il faisait en face des vitrines, déplaçant un objet par-ci, remettant un socle un peu plus haut ou un peu plus bas par-là, jusqu'au moment où, enfin, content de sa trouvaille et de l'harmonie de l'ensemble, il chaussait ses lunettes et savourait béatement son œuvre en homme qui n'a point perdu sa journée[29] ». C'est ainsi que s'explique la diversité et le nombre considérable de supports (environ un millier)[30] de toutes formes et de toutes tailles que Spitzer installait de façon à obtenir l'équilibre qu'il jugeait parfait. Suivant une scénographie ingénieuse, il exaltait les qualités individuelles et d'ensemble des objets en posant, suivant une approche empirique et intuitive, la question de la relation qui se crée entre les objets observés et l'observateur et de leur reconfiguration.
Nous ne pouvons qu'imaginer la stupeur et la fascination que ce décor devait exercer sur ceux qui pouvaient se considérer tout à la fois les hôtes et les visiteurs du musée.

Le déplacement constant des objets peut aussi être imputé à ce désir boulimique de posséder qu'affiche Spitzer jusqu'à un âge avancé. Ces dernières acquisitions s'effectuent à l'occasion des ventes des collections d'Andrew Fountaine (1884), de Charles Stein (1886), de Jacques Léon Etignard de La Faulotte (1886) et de lord Albert Denison of Londesborough (1888). À ce propos, il convient de rappeler que l'accroissement de ses collections de textiles, d'horloges et de montres, d'instruments scientifiques ainsi que de sa série de grès, imposa au fil du temps à Spitzer leur installation (provisoire, mais tout à fait inadaptée) dans deux salles à l'entresol[31]. Cette disposition participait d'une sorte d'interaction, voire d'interférence, constante entre l'intimité de l'espace résidentiel et le partage public de l'espace d'exposition. Les dimensions extraordinaires de ce dernier avaient permis à Spitzer de revendiquer pour sa collection le titre de galerie, à l'instar de celles d'Henri Cernuschi et d'Émile Guimet[32].

Partant de la salle consacrée aux émaux – éclairée par un plafond vitré à trame modulaire – le parcours de l'exposition, réparti en sept salles, se déployait à travers les enluminures, les ivoires et les bois sculptés, l'orfèvrerie religieuse, les terres cuites et les bronzes pour arriver sur le seuil de la salle des faïences et des verres. Empreinte d'une forte théâtralité, cette salle majestueuse était dominée par le superbe monument attribué à Antonio Lombardo, provenant du cabinet d'Alfonso d'Este à Sassuolo et autrefois dans l'ancienne collection Couvreur. Le monument était remarquablement installé dans un espace dédié, au-dessous d'un arc surbaissé soutenu par des colonnes monolithes jumelées en albâtre oriental et en marbre fleur de pêcher. Le couronnement des chapiteaux composites en marbre blanc était composé d'une corbeille peuplée de génies, de cornes d'abondance, de mascarons et de feuillages[33]. Cette salle bénéficiait également d'un éclairage zénithal tombant d'un dôme vitré à caissons aux profilés blancs et or, posé sur de puissantes arcades (fig. 6).

Fig.7 *Orfèvrerie religieuse, 1893. Catalogue des objets d'art et de haute curiosités antiques, du moyen-âge et de la Renaissance composant l'importante et précieuse Collection Spitzer dont la vente publique aura lieu a Paris 33, rue de Villejust... du lundi 17 avril au vendredi 16 juin 1893.*
Phototypie Berthaud Frères, Paris, 1893, planche VI.
Bibliothèque des Arts décoratifs, Paris.
Photographie de l'auteur

Adoptée également dans d'autres pièces, cette solution se révélait particulièrement ingénieuse en ce qu'elle offrait un flux homogène de lumière dans les différents espaces. Appliqué dès le début du XVIII^e^ siècle dans la galerie du duc d'Orléans au Palais-Royal de Paris, ce système s'inspirait des innovations observées dans les nouveaux aménagements muséaux, dont l'éclairage et les systèmes d'exposition faisaient l'objet d'une attention toute particulière : ainsi au musée du Louvre – où l'éclairage zénithal de la Grande Galerie fut complété en 1856 par l'architecte Hector Lefuel – et à la Alte Pinakothek de Munich ou encore à la National Gallery de Londres. Des tapis recouvraient les sols de salles entières. Peut-être de couleur rouge, à l'exemple de ceux documentés chez Spitzer au début du XX^e^ siècle, ils avaient vraisemblablement pour fonction de diminuer les reflets incommodants que générait le rayonnement lumineux zénithal. Ils devaient également contribuer à créer une sorte «d'effet vitrine» dans lequel le caractère de « recueilli » de chaque ouvrage étaient adapté et rapporté à l'échelle architecturale.

Fig.8 *La Salle des preuses au château de Pierrefonds après la restauration de M. E. Viollet-le-Duc,*
C. Giraud, vers 1868.
Musée National du Château de Compiègne
Photographie de l'auteure

À cet aménagement formel, savant et équilibré des salles, correspondait un arrangement tout aussi abouti des objets exposés. Toutes les salles présentaient un agencement analogue, comprenant des vitrines alignées le long des murs, alternant parfois des vitrines placées au centre de la pièce et contenant quelques-uns des objets les plus précieux de la collection. Bien que les rares illustrations dont nous disposons aujourd'hui ne présentent que certaines salles du musée Spitzer – ce qui conduit à amoindrir la valeur de l'objet individuel au profit de l'unité d'ensemble – les planches du catalogue de vente semblent restituer, jusque dans la manière d'exposer les pièces, les modes d'exposition des objets à l'intérieur des vitrines (fig. 7).

Le parcours muséal se terminait par la scénographique salle d'armes, véritable « hall de fer et d'acier sans rival[34] » , bien dans l'esprit de la mode de l'époque. Attesté à partir du milieu du XIXe siècle, cet engouement trouve une illustration de choix dans la passion queNapoléon III voue aux armes anciennes. Il leur consacre la spectaculaire installation de la collection impériale au château de Pierrefonds (fig. 8). Il renvoie également aux collections du comte Émilien de Nieuwerkerke et du prince Alexander Basilewsky, considérées comme des modèles du genre. Dans les dernières décennies du XIXe siècle, la collection Spitzer était considérée comme l'une des plus spectaculaires collections européennes d'armes, à l'égal de l'armurerie royale de Madrid, du musée d'artillerie aux Invalides, de la Horse Armory de Londres, de la collection d'armes orientales du trésor impérial de Moscou, de la collection du prince Soltykoff, de celles de l'arsenal impérial de Vienne, du prince de Galles ou encore de la Porte de Hal à Bruxelles[35].

Les circonstances de la formation et de la reconstitution de cet exceptionnel noyau de collections semblent être étroitement liées à l'achat et à la restauration de l'immeuble de la rue de Villejust.

Fig.9 *Paris, Musée Spitzer, Salle d'Armes,*
Recueil de photographies diverses du XIXe siècle, LL 97.
Bibliothèque des Arts décoratifs, Paris.
Photographie de l'auteur

Après avoir, en 1872, cédé sa collection à sir Richard Wallace (peut-être suite à la guerre franco-allemande), Spitzer fit l'acquisition, en 1874, des armures Carrand et se lança dans la reconstitution d'une armurerie qui fut unanimement saluée à l'Exposition universelle de 1878. Elle y bénéficia d'une formidable promotion dans une « salle métallique » dans laquelle dix-neuf vitrines, ordonnées suivant les critères proposés par Spitzer, présentaient d'extraordinaires trésors de l'*ars militari*. Cette manifestation assura au collectionneur autrichien le titre de Chevalier de la Légion d'Honneur[36]. Elle conforta sa place éminente parmi les mebres de la VIe commission d'admission et de classification des armes et armures). Il y côtoyait la fine fleur de la discipline : le colonel LeClerc (conservateur du Musée de l'Artillerie), le prince Wladyslaw Czartoryski, le comte Louis d'Armaillé, le baron Adolphe de Rothschild et Albert Dumetz. Au-delà des reconnaissances officielles, l'exposition influença l'aménagement de la maison e la rue de Villejust. Certaines des solutions mises en œuvre à l'occasion de cette manifestation furent reprises pour le musée, démontrant une fois encore le lien étroit entre aménagements permanents et installations éphémères et la forte valeur expérimentale de ces expositions comme bancs d'essai utiles à inspirer la constitution de véritables musées.

C'est exactement ce qu'illustre la salle d'armes de Spitzer, surmontée par l'imposante géométrie d'un plafond à la française et ornée de la suite de tapisseries commandée par François de Taxis sur le thème de la *Légende de Notre-Dame de Sablon* (fig. 9). Suspendue aux murs, cette tenture du XVIe siècle surmontait une boiserie simple, animée d'objets d'art, de panoplies d'armes disposées en rayon et d'armures recomposées sur des piédestaux, selon la mode du temps. Placées sur le périmètre ou au centre de la salle, chaque pièce était isolée des autres et bénéficiait d'un environnement délimité et spécifique, à bonne hauteur visuelle. Différentes vitrines furent positionnées sur les côtés de la salle, en particulier de part et d'autre des fenêtres, afin de recevoir la lumière filtrée par d'immenses vitraux du XVe siècle provenant de l'église carmélite de Boppard-am-Rhein en Rhénanie-Palatinat (fig. 10).

Fig.10 *Vierge Marie et saints,*
Atelier de la Vallée du Rhin, vers 1440-1446.
Vitraux autrefois dans la Salle d'Armes du Musée Spitzer, en provénance de l'église de Boppard-am-Rhein in Rheinland-Pflaz (Allemagne).
The Metropolitan Art Museum, The Cloisters, New York
(c) MET

Le caractère monumental de l'aménagement, interrompu à mi-chemin par une imposante cheminée du XVI[e] siècle, a sans doute été suggéré à Spitzer par les collections contemporaines mais également par de remarquables modèles du passé, notamment la collection de l'archiduc Ferdinand II du Tyrol, dont Spitzer possédait le volume dédié aux armures du château d'Ambras[37]. Cette référence nous renvoie à nouveau à l'univers allemand avec lequel Spitzer, d'origine autrichienne, entretint des relations tout au long de son existence. Ces relations semblent trouver une surprenante correspondance dans les observations d'Émile Molinier. Dans l'introduction du catalogue de vente de la collection, il traduisit le rapport conflictuel de la France et des États allemands à l'aune d'une confrontation dialectique idéale entre les arts des deux nations. Les salles du musée Spitzer y témoignaient de la confrontation des chefs-d'oeuvre de l'orfèvrerie française avec les ivoires allemands et des émaux de Limoges avec les bois peints de Munich[38].

BIBLIOGRAPHIE

- E. Bonnaffé, *Le Musée Spitzer,* Paris, 1890.

- E. Bonnaffé, «Frédéric Spitzer. Notes et Souvenirs», *L'Art*, 1891, n° LIV, pp. 169-177.

- E. Coche de La Ferté, «Un grand bourgeois amateur au XIX[e] siècle. Le bric-à-brac de haut luxe que formaient les objets réunis par Frédéric Spitzer passait de son temps pour le modèle même de la collection constituée avec érudition et goût», *L'oeil*, 1957, n° 31-32, pp. 20-25.

- *La Collection Spitzer. Antiquité, Moyen-Âge, Renaissance,* Paris, 1890-1892, 6 vol.

- L. de Fourcaud, «Le cousin Pons», *Le Gaulois*, 19 Avril 1893.

- C. Huemer, « Spitzer Frédéric (Samuel) », *Österreichisches Biographisches Lexikon,* Wien, 2007, bd. 13, p. 39.

- E. Molinier, « La plus grande vente du siècle », *Revue de la famille, Annales de la vie contemporaine*, décembre 1892.

- *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité antiques, du Moyen Âge et de la Renaissance composant l'importante et précieuse Collection Spitzer dont la vente publique aura lieu a Paris 33, rue de Villejust... du lundi I7 avril au vendredi I6 juin I893*, Paris, 1893, 2 vol.

- *Catalogue des armes et armures faisant partie de la collection Spitzer et dont la vente aura lieu à Paris, Galerie Georges Petit, les lundi 10, mardi 11, mercredi 12, jeudi 13, et vendredi 14 juin 1895*, Paris, 1895.

- *Medieval and Renaissance Art, Paintings, Sculpture, Armour and a Few Pieces of 18th Century Furniture from the Frédéric Spitzer Collection, sale catalogue (Anderson Galleries)*, New York, Jan. 9-12, 1929.

- I. Singer-R. Gottheil, «Spitzer Friedrich (Samuel)», *Jewish Encyclopedia,* New York, 1905, n° 11, pp. 524-525.

- M.W. Westgarth, «Spitzer Frédéric», A *Biographical Dictionary of Nineteenth Century Antique and Curiosity Dealers*, London, 2009, pp. 166-167.

NOTES

1. P. Cordera, *Du musée des objets au «musée imaginaire». Le Musée Spitzer. études pour la (re)constitution d'un musée d'arts décoratifs et industriels*, thèse, École de Design du Politecnico de Milan - Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, sous la dir.de Pietro C. Marani et D.Poulot, 2014.

2. J. Claretie, *La Vie à Paris*, Paris, 1896, p. 68.

3. «(...) ce n'était pas sans difficultés que l'on était admis dans le reliquiarium de la rue Villejust. Il fallait montrer patte blanche, être chaudement recommandé, très connu, très influent dans la critique ou amener le gros acheteur américain, auquel cas, cela se comprend, les portes s'ouvraient toutes larges», L. Cardon, « Le musée Spitzer », *La Nation*, 17 Mars 1893.

4. « L'habitude voulait que les principaux collectionneurs parisiens se réunissent le dimanche à Passy chez Edmond Bonnaffé, le lundi chez le baron Jean Charles Davillier rue Pigalle et chez Alexander Petrovich Basilewsky rue Blanche, le mardi chez Spitzer, le mercredi chez Chabrières-Arlès dans les salon du quai Voltaire, le jeudi chez Edmond Foulc, rue de Magdebourg face aux jardins du Trocadéro, le vendredi chez Odiot sur le Boulevard de la Madeleine et le dimanche chez le baron Jérôme Pinchon sur l'île Saint Louis.», A. Darcel, « La collection Basilewsky », *Gazette des Beaux-arts,* 1885, n° XXXI, pp. 39-54, en particulier 39-40.

5. D. Poulot, *Patrimoine et musées: l'institution de la culture*, Paris, 2001, p. 16.

6. Molinier 1893.

7. F. Haskell, *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven-London, 2000.

8. C. Oudart, « Chronique », *Gazette de l'Hôtel Drouot*, 20 Avril 1893.

9. Une attention particulière a été accordée aux « liaisons dangereuses » de Spitzer avec la manufacture Samson et les orfèvres-amis Alfred André et Reinhold Vasters qui ont joué un rôle fondamental dans la restauration, la réparation, la rénovation ou la manipulation de telles pièces de la collection Spitzer et de certains objets de son commerce d'antiquaire. Y. Hackenbroch, « Reinhold Vasters, Goldsmith », *Metropolitan Museum Journal*, 1984-1985, n° 19/20, pp. 163-268; M. Krautwurst, *Reinhold Vasters - ein niederrheinischer Goldschmied des 19. Jahrhunderts in der Tradition alter Meister: Sein Zeichnungskonvolut im Victoria & Albert Museum, London,* thèse doctorale, Trier, 2003; R. Distelberger, « Les Moulages en plâtre et modèles de bijoux de l'atelier du restaurateur Alfred André (1839-1919) », *Joyaux Renaissance, une splendeur retrouvée*, Paris, 2000.

10. Bonnaffé 1890, p. 9. « Disposée comme en un musée public, elle ouvrait libéralement ses portes à tout les amateurs, à tous les savants »: c'est l'avis de B. Guinaudeau, « La collection Spitzer », *La Justice,* 8 mars 1893; E. Molinier, « La plus grande vente du siècle », *Revue de la famille. Annales de la vie contemporaine,* décembre 1892.

11. Testament Spitzer rédigé par Joh. Jos. Diehl, Notaire Royal. Frankfort sur le Main, 16 janvier 1883. Paris, Archives Nationales, et/ LXXXVII/1967.

12. " Heureuse influence sur la production nationale et sur sa rénovation ". *Lettre adressée au Ministre de l'Éducation Nationale et des Beaux-arts*. Paris, 26 mars 1893. Paris, Archives Nationales, F/21/4036.

13. Collection Spitzer 1890, p. II.

14. Au plan européen, rappelons que Spitzer avait participé aux expositions de Londres (1873 et 1881), Düsseldorf (1880), Vienne (1883) et Bruxelles (1888). R.Froissart, *Les Arts décoratifs au service de la nation, 1880-1918,* http://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/2865; J.-F. Luneau, « Art et industrie au XIX^e^ siècle : des arts industriels aux industries d'art », in P. Lamard et N. Stoskopf (dir.), *Art & industrie (XVIIIe-XX^e^ siècles), actes des quatrièmes Journées d'histoire industrielle de Mulhouse et de Belfort,* 18-19 novembre 2010, Paris, Picard, 2013, p. 17-24.

15. En 1878 on observe le nombre croissant des collections et le renouvellement constant du scénario des collections, également suite à ventes et dispersions. Leur poids à l'intérieur des expositions était tel que par exemple, à l'occasion de l'Exposition Universelle, le projet d'ordonner les pièces par ordre chronologique n'a pu être respecté, suite aux exigences « très compréhensibles » des collectionneurs qui voulaient montrer en un « seul et glorieux ensemble la diversité et la beauté de leurs collections ». C'est ainsi que toute l'aile droite du Trocadéro fut entièrement dédiée aux collectionneurs français. A.R. de Liesville, « Exposition Universelle. 'Exposition historique de l'Art Ancien», Gazette des Beaux-arts, 1878, n° XVIII, pp. 5-16.

16. Collection Spitzer 1890, p. IV.

17. Paris, Archives de Paris, Calepin des propriétés bâties, Rue de Villejust, D1P4, n. 1209.

18. Collection Spitzer 1890, p. IV.

19. J. Burckhardt, La civilisation en Italie au temps de la Renaissance, trad. de M. Schmitt, Nourrit & Cie, Paris, 1885, 2 vol.

20. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance, Paris, 1889-1895, 3 vol.

21. Sur le parcours italianisant de Müntz, le gallocentrisme de Louis Courajod et le débat concernant la «construction» d'une Renaissance Française, voir M. Passini, La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne (1870-1933), Paris, 2012, pp. 9-58.

22. Collection Spitzer 1890, p. IV.

23. Bonnaffé 1890, p. 11.

24. Ici furent suspendues quatre tapisseries du XVII[e] siècle, considérées comme incohérentes avec les autres exemplaires de la collection mais particulièrement intéressantes du point de vue de la mise en scène puisque le thème principal des scènes qu'elles représentaient, essentiellement bacchanales, était situé au-delà d'une balustrade qui en accentuait l'effet de trompe-l'œil donc de rapport avec la pièce; *Collection Spitzer* 1890, p. 39.
25. Les Annuaires Bottin-Didot attestent la présence de Spitzer à Paris en qualité de marchand de curiosités (au 104 rue de Richelieu) à partir de 1866 (année au cours de laquelle il obtint sa résidence en ville) et ce, jusqu'en 1873, époque où prestige et sécurité financière devaient alors être largement acquis, voire consolidés.
26. Comme on peut le déduire de la documentation conservée dans les Archives de l'UCAD de la Bibliothèque des Arts Décoratifs de Paris.
27. *Collection Spitzer*, 1890, p. IV.
28. *Collection Spitzer*, 1890, p. IV.
29. Molinier, 1893.
30. Bonnaffé 1890, p. 21.
31. Bonnaffé 1890, p. 11.
32. H. Havard, «Galerie», *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XVIIIe siècles jusqu'à nos jours*, Paris, 1890, vol. 2, p. 1022.
33. *Catalogue des objets d'art et de haute curiosités antiques, du moyen-âge et de la Renaissance composant l'importante et précieuse Collection Spitzer dont la vente publique aura lieu a Paris 33, rue de Villejust... du lundi 17 avril au vendredi 16 juin 1893*, Paris, 1893, n° 1263-1266.
34. «La collection Spitzer», Revue Illustré, 1893, pp. 317-319.
35. E. Bonnaffé, *Dictionnaire de l'art, de la curiosité et du bibelot*, Paris, 1883, p. 45.
36. « Expositions », *La Presse,* 18 janvier 1877, p. 2.
37. Du monumental *Armamentarium heroicum Ambrasianum* imprimé par Johannes Agricola en 1601 avec illustrations de Giovanni Fontana gravées par Dominik Custos, Spitzer possédait l'édition publiée à Nuremberg en 1735. N'oublions pas également que plusieurs armures françaises (notamment celles de François Ier) ayant appartenu à la maison de Habsbourg, avaient été transférées à Paris par Napoléon au début du XIX[e] siècle. La curiosité pour ces exemplaires que peut avoir engendré cet épisode et l'envie de collectionner est loin d'être négligeable.
38. Molinier 1893.

ENTRE GOÛT ET POLITIQUE, LES COLLECTIONS D'OBJETS D'ART FRANÇAIS AU PALAIS IMPÉRIAL DE GATCHINA SOUS LES RÈGNES D'ALEXANDRE III (1881-1894) ET DE NICOLAS II (1894-1917)

WILFRIED ZEISLER

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

La cour de Russie a témoigné à partir du XVIII[e] siècle d'un goût prononcé pour la culture française, collectionnant des objets d'art français et les exposant dans ses salons. Les empereurs Alexandre III et Nicolas II ont fait du palais de Gatchina un écrin pour leurs collections, notamment françaises, tant dans les espaces d'apparat que privés.

L'héritage impérial était mis en scène dans les appartements de réception par le biais d'objets historiques, résultant de commandes ou d'échanges diplomatiques. Dans les appartements privés, le confort et l'intimité recherchés dictaient le choix d'objets d'art français manufacturés, issus de productions de série de très haute qualité.

À PROPOS DE WILFRIED ZEISLER

Conservateur en chef au Hillwood Estate, Museum and Gardens (Washington DC), Wilfried Zeisler a soutenu en 2011 à l'université de la Sorbonne sa thèse consacrée aux *Achats d'objets d'art français par la cour de Russie (1881-1917),* publiée en 2014 chez Mare et Martin (*L'Objet d'art et de luxe français en Russie (1881-1917)*).

Spécialiste des arts décoratifs français et russes dans le cadre des échangtes internationaux, il a participé à de nombreuses expositions, dont « Fastes et grandeur des cours en Europe » au Grimaldi Forum de Monaco en 2011, et consacré des publications à Konstantin Makovsky, peintre du tsar, dans la seconde moitié du XIX[e] siècle (*Konstantin Makovsky: The Tsar's Painter in America and Paris,* Washington, Hillwood Estate, Museum & Gardens, 2015), et à Karl Fabergé (*Fabergé rediscovered*, Washington, Hillwood Estate, Museum & Gardens, 2018).

Il a également publié *Vivre la Belle Epoque à Paris, Olga Paley et Paul de Russie* (Paris, Mare et Martin, 2018).

L'INTERVENTION

« Dans chaque pièce, dans chaque salon, c'est partout une fleur, un sourire du génie français[1] ».

Fig.1 Vue du palais de Gatchina
Janvier 2011
Photographie de l'auteur

Le goût de la cour de Russie pour la culture française, avéré depuis le XVIIIe siècle, se manifestait dans les salons par la présence d'objets d'art français. C'est en le comparant au musée de l'Ermitage que le palais de Gatchina, situé à quelque quarante-cinq kilomètres au sud-ouest de l'ancienne capitale impériale, fut surnommé « l'Ermitage de campagne[2] » (fig. 1). Ses collections artistiques réparties dans plus de six cents pièces étaient en effet dignes d'un grand musée et comptaient au lendemain de la Révolution près de 4 000 tableaux[3]. Une partie des collections provenait du comte Grégoire Orlov, favori de Catherine II, pour lequel le palais avait été érigé par Antonio Rinaldi. Dès 1766, l'architecte avait conçu un corps de bâtiment principal, vaste quadrilatère relié à ses dépendances latérales, le Carré des cuisines et le Carré de l'arsenal, par des galeries en quart de cercle, dont l'articulation trahissait des inspirations palladiennes et anglaises.

Après la mort d'Orlov en 1783, le domaine passe au grand-duc Paul, l'empereur Paul Ier à partir de 1796. Son architecte de prédilection, Vincenzo Brenna, met le palais au goût du jour. Devenue résidence impériale, Gatchina connaît son Âge d'or, sublimé par le goût de l'empereur et de son épouse Maria Feodorovna. Le couple y transfère de nombreuses œuvres d'art[4] et en commande de nouvelles, créant ainsi un chef d'œuvre de raffinement néoclassique : « (*…*) cet Escurial aux lignes sévères, sombre comme une citadelle, entouré de fossés, n'est morne, n'est triste que par son extérieur. Entrez-y. Vous trouverez la décoration de style Louis XVI la plus recherchée, les tableaux les plus choisis, les meubles les plus élégants, les bronzes et les porcelaines les plus rares[5] ».

Au milieu du XIXe siècle, l'architecte Roman Kouzmine[6] surélève les dépendances dans lesquelles de nouveaux appartements sont aménagés dans le goût tapissier et néogothique rappelant certains modèles de la décoration anglaise. Les appartements historiques sont restaurés en une sorte de musée dynastique à la gloire de Paul Ier et de Maria Feodorovna, témoignage, en ce milieu du siècle, de premières préoccupations patrimoniales. Peu transformé par la suite, le domaine change de statut avec le règne d'Alexandre III, dont il devient le lieu de résidence principal. Gatchina assure à la famille impériale, traumatisée par l'attentat qui a coûté la vie à Alexandre II en 1881, un refuge dont l'accès rapide par le chemin de fer et les dimensions permettent l'installation d'un cadre de vie nécessaire à la présence du souverain de l'automne au printemps. On installe l'eau courante, l'électricité et le téléphone afin d'assurer le confort du « prisonnier de Gatchina[7] » (Alexandre III), puis de sa veuve, à partir de 1894. L'Europe monarchique de la fin du XIXe siècle voit en effet de nombreuses cours préférer l'intimité de la campagne à l'apparat des résidences urbaines. Ainsi, le kronprinz, installé au Neues Palais à Potsdam depuis 1859, devenu empereur, y maintient son lieu principal de résidence, tout comme son successeur Guillaume II[8].

Si le jeune Alexandre III demeure principalement à Gatchina, il fait néanmoins aménager à Saint-Pétersbourg un appartement au palais d'Hiver[9] et garde ses habitudes au palais Anitchkov où il résidait en tant que grand-duc. On y trouvait une partie de sa collection de peintures et d'objets d'art, anciens et contemporains, russes et occidentaux[10] : « Tous les appartements qu'il habitait à Gatschina [...], comme dans ses autres palais, étaient remplis de tableaux et d'œuvres d'art ; on y voyait le long des murs des tableaux de Neuville, de Henner, de Chaplin, de Troyon, de Dagnan-Bouveret, de Rousseau, de Daubigny […] Paysagistes, animaliers, peintres militaires français se mêlaient aux œuvres d'artistes russes […]. Le tsar suivait les ventes et se tenait volontiers au courant de l'art moderne[11] ». Dans cette liste sommaire dressée par l'un des premiers biographes d'Alexandre III, on note l'importance de la peinture française. Qu'en est-il des objets d'art, étant donné le goût

prononcé du souverain pour ce type de production artistique ? Si Gatchina incarne parfaitement le goût francophile de la cour russe au XVIIIe siècle, qu'en est-il cent ans plus tard, lorsque le palais devient la résidence de l'initiateur de l'Alliance franco-russe ? La conclusion de cette union, renouvelant les liens entre les nations françaises et russes, nourrit-elle le goût du souverain pour les objets d'art français, anciens et contemporains ? Quels choix sont-ils faits au regard de l'histoire du goût ?
Cette étude, bâtie à partir de sources françaises et russes, s'appuie sur l'analyse des inventaires du palais de Gatchina ou de documents provenant des archives russes. Rédigés après la Révolution, après moult ventes et transformations, ces inventaires sont certes le fruit de la vision muséographique façonnée par le nouveau régime mais ils reflètent assez fidèlement la disposition des collections au XIXe siècle et au début du XXe siècle au sein d'appartements en grande partie détruits lors de la Seconde Guerre mondiale[12].

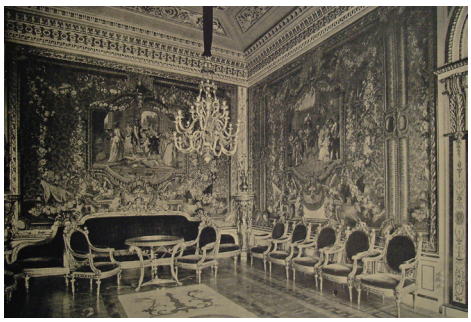


Fig.2 Palais de Gatchina,
Salon framboise orné des tapisseries des Gobelins (Histoire de Don Quichotte) offertes par le roi Louis XVI en 1782.
Photographie tirée de *Les années anciennes*, juillet-septembre 1914.
Photographie de l'auteur

LES APPARTEMENTS HISTORIQUES COMME MODÈLE : CONSERVATION PATRIMONIALE ET PRESTIGE DYNASTIQUE

Sous le règne d'Alexandre III, la vie se concentre dans le Carré de l'arsenal, tandis que le corps de bâtiment principal, quasiment muséifié selon une pratique que l'on rencontrait dans les principaux palais russes, continue à jouer un rôle primordial dans l'apparat des lieux. Afin d'être reçus par le souverain au Carré de l'arsenal, les visiteurs, accueillis au Carré des cuisines, qui abritait différents services et appartements, avaient à traverser l'intégralité du palais. Ce parcours, initiatique, dynastique et artistique, était destiné à impressionner les visiteurs admirant parmi les plus beaux décors du XVIIIe siècle, comme le rapporte le marquis de Breteuil reçu à Gatchina en 1887 : « … de salons en salons et de galeries en galeries : sur tout le chemin, ce ne sont que des objets d'art intéressants, de belles tapisseries des Gobelins et des curieux portraits […][13] ».

Il est très vraisemblable que certains objets que l'on y découvrait sous le règne d'Alexandre III, en particulier des bronzes, avaient été conservés depuis les origines. Reflet du succès européen des industries d'art françaises, les livraisons s'étaient multipliées par la suite. Le goût de Paul Ier et de Maria Feodorovna avait été fortement influencé par leur « grand tour » qui les mena à travers l'Europe en 1781-1782, où ils firent de nombreux achats[14]. A Lyon, les soieries de Camille Pernon séduisent les visiteurs. A Paris, en plus des Sèvres ou des Gobelins[15] offerts par le roi et la reine, le couple grand-ducal visite les ateliers des artistes Houdon, Greuze, C.-J. Vernet ou encore Hubert Robert et ceux des marchands, menuisiers et ébénistes, tels Dominique Daguerre, Nicolas Héricourt ou Henri Jacob. Devenu empereur en 1796, Paul Ier poursuit ses commandes et ces objets français, en majeure partie conservés en Russie, furent ensuite répartis entre différentes résidences, à l'Ermitage, à Pavlovsk ou à Gatchina[16]. À la fin du XIXe siècle, ces œuvres comptaient parmi les joyaux reconnus de la collection du palais. Cadre prestigieux des réceptions officielles, les plus beaux ensembles étaient formés au bel-étage par la Salle blanche et, dans l'enfilade ouvrant sur les jardins, par la Salle à manger de marbre, la Salle du trône de Paul Ier, le Salon framboise (fig. 2) et la Chambre d'apparat de Maria Feodorovna. Les bronzes d'ameublement y étaient pour la plupart français, les tapisseries avaient été offertes par Louis XVI et Marie-Antoinette, de même que les précieux Sèvres ; la chambre d'apparat, considérée comme l'une des manifestations les plus abouties de l'influence du modèle versaillais dans l'ameublement russe[17] et dont on sait aujourd'hui que son mobilier n'était autre que celui de la chambre de Marie-Antoinette à Compiègne[18], avait été particulièrement soignée. Comme le reste de l'appartement, cette pièce fut une nouvelle fois restaurée en 1889[19], les soieries retissées à Moscou[20] et les dorures rafraîchies. À la fois consacrés aux prédécesseurs d'Alexandre III et lieux de réception, ces espaces furent complétés par l'acquisition d'objets anciens. Amateur averti, le souverain profite de l'épanouissement du marché de l'art européen pour sélectionner des œuvres auprès de marchands variés, notamment à Paris, l'antiquaire

Fig.3 . François-Thomas Germain,
Surtout de table en argent.
Provenant du service dit Soltikoff et autrefois au palais de Gatchina, 1766.
Lisbonne, musée Calouste Gulbenkian

Laurent ou l'orfèvre André Aucoc, qui faisait également commerce de pièces anciennes. L'empereur choisit aussi des ensembles provenant de collections russes, l'objet d'art français faisant partie intégrante de la culture de l'aristocratie qui se défaisait alors d'une partie de son patrimoine artistique. L'histoire du service *Soltykov* en est parfaitement représentative. Exécuté à Paris par François-Thomas Germain et les orfèvres Auguste et Boullier, en partie pour le prince Tchernichev, cet ensemble monumental passe par descendance chez les Soltykov puis les Miatlev. C'est à cette famille qu'Alexandre III achète vingt-deux pièces d'orfèvrerie pour 150 000 roubles en août 1882[21] (fig. 3). Utilisés à Gatchina lors des réceptions, ces chefs-d'œuvre du XVIII[e] siècle faisaient l'admiration des visiteurs, dont le marquis de Breteuil en 1887 : « Il y avait sur la table hier deux pièces d'argenterie de Germain, représentant chacune un enfant presque grandeur nature, et je n'ai jamais vu de plus magnifiques objets d'art. La pièce du milieu, est, paraît-il, plus étonnante encore. L'empereur les a acquises il n'y a pas longtemps de la famille Soltikof et les a payées un million de francs [22] ».

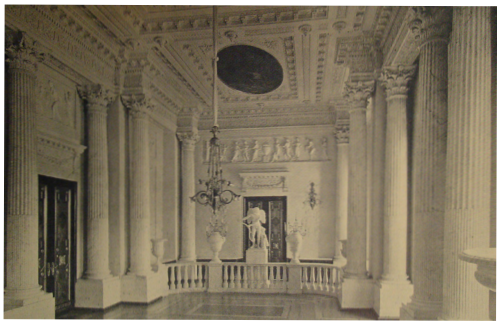


Fig.4 .Palais de Gatchina,
Salle à manger de marbre,1914.
Photographie tirée de *Les années anciennes*, juillet-septembre 1914.
Photographie de l'auteur

La collection du prince Michel A. Galitzine[23], qui avait fondé son propre musée à Moscou, attire également l'empereur car menacée de dispersion en 1886. Afin d'empêcher le départ de ces chefs-d'œuvre artistiques, il les fait acheter et les destine au musée de l'Ermitage ou à diverses institutions. Plusieurs œuvres sont prélevées et envoyées à Gatchina en 1887[24] : une paire de commodes en marqueterie ornée de bronze doré, qualifiée de « meubles rares de l'époque Louis XV[25] », deux bas d'armoires italiens du XVIII[e] siècle[26] et une paire de consoles. Dans la Salle à manger de marbre, on dispose les deux commodes et de nouveaux bronzes d'ameublement. Il s'agit d'objets choisis par l'impératrice chez Gagneau à l'exposition française de Moscou en 1891 : un lustre, formé de trompes de chasse accompagné de ses « appliques assorties »[27], précisément décrits dans la facture du lampiste parisien[28], dont les créations ornent en France le château de Chantilly ou l'hôtel Jacquemart-André. Ces luminaires (fig. 4) s'harmonisaient tant techniquement, par leur « dorure nuance mercure », que stylistiquement avec les appliques du XVIII[e] siècle au décor cynégétique composé de cors de chasse[29]. Ces premiers exemples montrent de quelle manière les intérieurs historiques du palais, bien que modernisés, sont complétés avec des objets d'art français anciens ou contemporains qui assurent la cohésion historique de l'ensemble. Dans ces espaces, elle est parfois plus symbolique.

Fig.5 .Palais de Gatchina,
Salle du trône de Paul Ier, 1903.
Photographie tirée de *Les années anciennes*, juillet-septembre 1914.
Photographie de l'auteur

Dans la Salle du trône de Paul I[er] (fig. 5), se trouvait déjà en 1903 une copie du plus célèbre des meubles : le bureau à cylindre du roi Louis XV[30]. Venu magnifier l'apparat de cette salle, ce meuble, placé près des tapisseries offertes par Louis XVI, appartient à une série de copies réalisées d'après l'original exécuté entre 1760 et 1769 par J.-F. Oeben et son élève J.-H. Riesener[31]. Conservé après la révolution française, il devient un monument, symbole de la monarchie et de son art[32]. Au XIX[e] siècle, le meuble fascine et la première copie en est réalisée pour Lord Hertford[33]. Par la suite, les grands fabricants d'ameublement d'art le reproduisent, notamment Dasson, Zwiener, Beurdeley, Linke ou encore Jansen, qui en avait fait six versions, dont une appartenait à l'empereur de Russie[34], très certainement le modèle de Gatchina. En octobre 1896, au cours de son voyage officiel en France, l'empereur Nicolas II découvre pour la première fois ce meuble au Louvre et, à Versailles, les lieux qui l'avaient abrité ; amateur de mobilier, il en commande donc une copie[35]. Lien direct avec les monarques absolus de l'Ancien Régime, ce monument de l'ébénisterie française donne une touche d'apparat à plusieurs portraits officiels de l'empereur exécutés par Ernst Liphart. Le premier, signé et daté de 1896 (fig. 6)[36], le représente en pied, près du bureau qui, clairement identifiable, montre pourtant quelques différences avec l'original : sur les chutes de bronze figure un cartouche au lieu d'une tête de lion. Sur le second portrait, daté de 1914[37], l'empereur est figuré dans la même posture[38], mais le peintre a corrigé son imprécision. En effet, l'artiste put observer la copie du bureau dans les collections impériales ou au musée du baron Stieglitz[39]. Œuvre de collection, ce type de copie, comme celles des plus grands chefs-d'œuvre de l'art décoratif français, offrait aux amateurs ou aux musées la possibilité de posséder un modèle en tous points identiques à l'original ;

l'exécution de telles pièces était pour les créateurs un formidable moyen de démontrer leur savoir-faire, que l'on comprenait égal à celui de leurs prédécesseurs, et ce malgré le développement parallèle d'une production industrielle et sérielle.

L'aménagement des appartements historiques est ainsi dominé par un décor historique, authentique ou réinventé, dans lequel l'objet d'art français répond au besoin de l'apparat. Ces salons symbolisaient l'ancienneté des relations avec la France alors que l'Alliance franco-russe marquait le rapprochement politique entre les deux nations. De ces espaces, on gagnait les appartements de réception du Carré de l'arsenal par la Galerie grecque, où l'on admirait d'autres œuvres d'art historiques, témoignant des commandes françaises de Paul Ier, notamment quatre compositions du peintre Hubert Robert placées ici après 1798[40]. De là, par une rotonde, on accédait à un vestibule donnant sur l'escalier d'apparat du Carré de l'arsenal qui desservait les principaux appartements dans l'aménagement desquels se mêlaient l'ancien et le contemporain, le décoratif et le pratique.

Fig.6 .E. K. Liphart,
Portrait de l'empereur Nicolas II.
Huile sur toile, 1896.
Collection particulière.
Vente « Russian Auction », Nybrogatan, Stockholm, 9 décembre 2005, n° 84.

LES APPARTEMENTS DE RÉCEPTION D'ALEXANDRE III ET DE MARIA FEODOROVNA AU CARRÉ DE L'ARSENAL, OBJETS ANCIENS ET OBJETS « CHEFS-D'ŒUVRE »

En 1882, le Carré de l'arsenal compte huit appartements réservés aux différents membres de la famille impériale[41]. Les appartements privés sont situés à l'entresol, les pièces de réception sont réparties entre le premier et le troisième niveau (bel étage) et l'ensemble se mêle aux aménagements des deux règnes précédents, dont les galeries desservant à chaque niveau principal les suites de salles. Menés par les ateliers du palais ou confiés à des décorateurs, les aménagements concernent l'ensemble de ces espaces, pour lesquels modèles ou échantillons textiles sont soumis à l'approbation du souverain[42].

Au bel étage, l'Escalier de marbre donne sur le théâtre et la Galerie chinoise, desservant une succession d'antichambres menant au Cabinet de travail de l'empereur situé dans la tour d'angle du Carré. Lieu de passage et d'apparat, le palier supérieur était richement meublé et on y trouvait, entre autres ornements, deux somptueuses lanternes françaises en bronze doré de la fin du XVIIIe siècle, provenant des livraisons faites pour l'empereur Paul Ier [43] et une œuvre du peintre Horace Vernet, dont Nicolas Ier était un admirateur[44]. Pour meubler et décorer ces espaces, l'empereur collectionneur, par économie et par goût, sélectionne dans les magasins impériaux un ensemble de meubles et d'objets d'art anciens, d'usage et de collection, s'ajoutant aux nouveaux achats[45]. L'enfilade d'Alexandre III était agencée afin de mettre en valeur une tenture flamande commandée au XVIe siècle par le roi Sigismond Auguste de Pologne sur le thème de la Bible, déployée ici depuis le règne d'Alexandre II[46], et des œuvres d'art variées, recensées par R. Gafifullin[47]. Il y avait de nombreuses peintures réalistes exécutées par les « itinérants » dont les thèmes profondément russes avaient su séduire le pouvoir, telles les œuvres de Bogolubov, agent artistique de l'empereur et de plusieurs collectionneurs russes, des paysages d'Orlovsky ou des compositions de Polenov ainsi que la célèbre *Moisson* de Miassoïedov[48], une vision naturaliste du labeur paysan idéalisé par Tolstoï dans *Anna Karenine.* On y trouvait également plusieurs créations d'artistes français ayant travaillé avec succès pour la cour, tels Dagnan-Bouveret, Detaille[49], Flameng ou Becker ou celles des peintres Meissonnier, Neuville ou Rousseau, acquises par l'empereur chez Durand-Ruel ou Boussod & Valadon.

Dans cette suite d'antichambres, les meubles les plus précieux avaient été livrés par l'ébéniste David Roentgen sous le règne de Catherine II avant d'être transférés à Gatchina en 1851[50]. Ils jouxtaient des objets anciens dans le goût de la fin du XVIIIe siècle, évoqué par de nombreux meubles de style Jacob, remis à l'honneur à cette époque[51], et des pendules, candélabres ou vases exécutés par les meilleurs bronziers français, dont certains étaient attribués à Gouthière, qui incarnait la perfection du goût néoclassique[52]. On ajouta des créations contemporaines à ces objets d'art servant à l'ameublement et à l'ornement des espaces. En 1892, le Cabinet de travail reçut des luminaires que le souverain avait choisis en 1891 à l'exposition française de Moscou chez Gagneau : une grande lanterne de vestibule « Louis XIV dite de Versailles » (1 150 francs)[53] et deux bras Louis XVI assortis (575 francs) : « Il les [les ministres] reçoit, le matin, dans un petit cabinet de travail […], fort simple, où il n'y a qu'un bureau et quelques sièges et pour tout ornement un lustre et des bras en cuivre

achetés par Sa Majesté à l'Exposition française de Moscou et que l'Empereur a voulu avoir toujours sous les yeux en souvenir de l'effort fait par le commerce et l'industrie française pour entrer en rapport avec la Russie », commente E. Flourens en 1894[54]. Outre leur symbolique monarchique, car la lanterne correspond à l'un des plus célèbres modèles de Versailles, régulièrement copié, ces bronzes témoignent, lors de cette exposition, des conséquences commerciales du rapprochement politique franco-russe : « Leurs Majestés ne se sont retirées qu'après avoir prodigué à nos exposants les plus gracieux encouragements et montré, par le choix de nombreuses acquisitions qui sont allées à Gatchina perpétuer le souvenir de notre exposition, combien leur étaient agréables les produits de notre art et de notre industrie [55]», confirmant, entre autres, le succès traditionnel des bronzes d'art français en Russie[56], par ailleurs déjà illustré dans les collections historiques du palais.

Fig.7 Palais de Gatchina,
Salon de l'impératrice Maria Feodorovna. Ancien Grand cabinet de l'impératrice Alexandra Feodorovna, avant 1930.
Photographie.
Archives du musée-réserve d'Etat de Gatchina.
Photographie de l'auteur

Mais l'Alliance, qui se justifiait par l'ancienneté des relations franco-russes, ne se manifestait pas uniquement par le truchement d'acquisitions d'objets d'art et plusieurs souvenirs évoquaient dans le palais les événements politiques qui lui étaient liés. L'engagement de la Lorraine dans la construction de l'Alliance[57] était symbolisé par une œuvre de Carl Rosa, *Un Village en Lorraine*, offerte au souverain à l'occasion de l'exposition française de Moscou en 1891.

Au rez-de-chaussée, dans l'enfilade de l'impératrice, donnant sur les jardins et desservie par la Galerie gothique, les mêmes principes de décoration furent appliqués : y prirent place les bas d'armoire italiens et la paire de consoles Galitzine, qui avait été vendue au prince par Beurdeley père, célèbre antiquaire et fabricant d'ameublement d'art parisien[58]. Néanmoins, pour l'aménagement de ces trois pièces, où doivent régner le bon goût et l'apparat, le rôle du décorateur s'impose et la famille impériale fait appel à la maison Poirier & Rémon dont la jeune association (1885) est couronnée par cette commande en 1886[59]. Ces appartements, dont l'ameublement a été dispersé ou détruit, illustration d'un goût international *fin de siècle*, ont été intégralement remodelés entre 1930 et 1933[60]. De rares documents offrent néanmoins la possibilité d'en restituer l'atmosphère. Poirier & Rémon livre des tapis moquettes, de nouvelles soieries, des portières et des tentures, vraisemblablement exécutés par Braquenié et Tassinari & Chatel qui travaillaient déjà avec le décorateur en 1883. L'ensemble des menuiseries en bois sculpté et doré est également son œuvre[61]. Dans le salon d'audience de l'impératrice, le décor est complété par un mobilier doré ancien provenant du Prieuré[62], préparé et installé par le décorateur russe Meltzer[63]. Comme dans l'ensemble des appartements conçus à l'époque pour la famille impériale, ce décor et cet ameublement « bruts » sont ensuite complétés, peut-être sur les conseils du décorateur, mais plus vraisemblablement à l'initiative de l'empereur et des membres de sa famille, par des objets chefs-d'œuvre, autant d'ornements d'apparat. Sur une rare photographie du salon de réception de l'impératrice prise au début des années 1920 (fig. 7), outre le meuble italien Galitzine, une série de sièges dorés garnis de textiles polychromes et un paravent de même esprit, vraisemblablement les livraisons de Poirier & Rémon, on distingue un meuble au dôme de verre surmonté de la figure du Temps et une « vitrine Louis XV à 3 faces galbée en bois de violette et satiné panneaux à marqueterie glaces bombées biseautées, bronzes finement ciselés dorés au mercure », acquise chez l'ébéniste Zwiener à Paris pour 5 500 francs[64]. Cet achat, réalisé quatre ans après l'action du décorateur, montre qu'il s'agit bien d'un choix personnel relevant du goût impérial. Si ce meuble précieux et coûteux – en 1891, une automobile du type 3 Vis-à-vis valait 5 900 francs et le salaire mensuel moyen français était de 110 francs[65] – peut être considéré comme un complément dans l'ameublement, certaines pièces, uniques, sont des chefs-d'œuvre techniques et artistiques qui témoignent de l'évolution du statut de l'objet d'art « acquérant la valeur esthétique que la hiérarchie académique traditionnelle leur avait refusé depuis l'intellectualisation du travail artistique opérée au début de la

Fig.8 J.-E. Zwiener,
Serre-bijoux de l'impératrice Maria Feodorovna au palais de Gatchina.
Présenté à l'exposition universelle de Paris en 1889.
Collection particulière,
Vente, Christie's, Londres, 17 mars 2011, no 409.

Renaissance[66]». A partir de 1891, les salons artistiques parisiens leur consacrent une section, le musée du Louvre crée le département des Objets d'art en 1893 et de nouveaux musées des arts décoratifs, qui en avaient fait la promotion, permettent de les admirer et de les étudier. Dans le salon de l'impératrice, on reconnaît ainsi le chef-d'œuvre de Zwiener qui retrouve une part inédite de son histoire : le serre-bijoux qu'il exposa à l'exposition universelle de Paris en 1889[67] (fig. 8). Illustration du « troisième rococo » si cher à l'impératrice, ses formes courbes, couvertes d'un placage en frisage, sont enrichies de bronzes modelés et ciselés par Léon Messagé[68]. Sous la Fortune, installée au sommet du meuble et entre deux *putti* en bronze doré, allégories du travail et des arts, de véritables morceaux de sculpture, le serre-bijoux ouvre par un vantail en forme de cartouche, orné d'une scène de toilette en vernis Martin, peinte par Guilbert d'après *Les Baigneuses* de Fragonard (musée du Louvre, 1763-1764). Qualifié de meuble « ancien » alors qu'il est stocké au palais d'Hiver en 1891, ce monument fut acheté 70 000 francs[69]. Ce type de meuble « exceptionnel en tout [...] pousse souvent l'opulence jusqu'à l'outrance[70]» et s'inscrit dans la lignée des serre-bijoux royaux et impériaux, de celui de Schwerdefegger créé pour la reine Marie-Antoinette (château de Versailles) à celui de Jacob-Desmalter pour les impératrices Joséphine et Marie-Louise (musée du Louvre). En Russie, au-delà de l'apparat, il était par son style une incarnation du XVIIIe siècle, période d'apogée des monarchies européennes. C'est aussi ce goût rocaille français-rococo européen, que rechercha l'empereur en achetant le service de Germain pour la table de Gatchina. En Russie, ce goût se mêlait aux références du baroque Élisabéthain comme en Allemagne à celles de l'époque frédéricienne. Le serre-bijoux de Zwiener est autant une réinvention du mobilier de Frédéric II de Prusse créé par Kambly et Spindler ou des lignes sinueuses du style exporté par Cuvilliés à la cour de Bavière. Il témoigne des origines allemandes de son créateur qui livra à Louis II de Bavière, une copie du bureau de Louis XV pour le château de Herrenchiemsee[71], réplique de Versailles, monument à la monarchie absolue voulu par le souverain. Dans ce même palais, un autre meuble monumental, inachevé[72], pourrait être l'un des modèles de l'ébéniste. Il était originellement prévu pour le cabinet de toilette du roi où il aurait tenu son rôle de représentation, à l'image du serre-bijoux livré pour l'impératrice de Russie[73]. Il ne faut également pas oublier qu'une fois retourné en Allemagne, Zwiener et son frère Julius, au service de Guillaume II[74], deviennent les acteurs du goût Wilhelminien, hommage à la Prusse frédéricienne, dont on trouve les expressions dans les appartements du Kaiser[75].

Fig.9 L'Escalier de Cristal,
Meuble remployant un panneau ancien, acquis pour l'empereur Alexandre III par le grand-duc Wladimir.
Photographie, 1892.
Archives du musée-réserve d'Etat de Gatchina.
Photographie de l'auteur

Le contraste entre ameublement et meuble d'art, alliant usage et ornement, prévalait également dans la pièce en suite, connue par une photographie des années 1930. À cette époque, comme dans la pièce précédente, les décors de l'époque de Nicolas Ier y sont recréés alors que l'essentiel du mobilier des règnes d'Alexandre III et de Nicolas II a déjà disparu. Néanmoins, un meuble d'appui de style Régence orné d'un large panneau en ressaut représentant une architecture d'esprit baroque sur un fond de frisage de palissandre enrichi de bronze doré y a néanmoins gardé son emplacement[76] (fig. 9). Représentatif de l'ébénisterie parisienne de la fin du XIXe siècle, ce meuble a presque convaincu Denis Roche lorsque celui-ci rédigeait son *Mobilier français en Russie*[77]. Il est pourtant l'œuvre de l'Escalier de Cristal, magasin de luxe parisien, héritier des marchands-merciers de l'Ancien Régime, qui, sachant « enjoliver » les objets d'art, était toujours à la pointe de la mode et garantissait le bon goût recherché par une clientèle internationale[78]. Cet exemplaire unique, « un meuble Louis XIV marqueterie & bronze doré panneau sculpté ancien dessus marbre vert », fut vendu 5 500 francs à l'empereur via son frère, le grand-duc Wladimir, en 1892[79].

A Gatchina, les appartements aménagés pour le couple impérial mêlent objets français anciens et de style dans lesquels triomphent les modèles du XVIIIe siècle, dont les plus belles productions étaient exposées dans les intérieurs historiques du palais, que l'on avait pris soin de conserver, de restaurer et de compléter. Il faut distinguer ces objets de création ou valorisant un décor ancien d'autres marchandises, éditées en plusieurs exemplaires. Dans les appartements privés de la famille impériale, conçus avec simplicité mais d'un éclectisme déroutant, les objets d'art français, expression d'un goût plus personnel et

parfois plus « moderne », sont là aussi présents
.

APPARTEMENTS PRIVÉS, STYLES, SOUVENIRS ET GOÛT MODERNE

Situés dans l'entresol du Carré de l'arsenal, les appartements de la famille impériale sont de petits espaces voûtés, confortables et intimes qui reflètent le goût personnel des souverains. Sur les murs, les grandes toiles ont fait place à des compositions plus petites telles que *Pygmalion et Galatée* de Gérôme[80], aux gravures, lithographies, aquarelles, dessins ou photographies au nombre desquels on trouve les signatures françaises de Billotte, Courant, Dagnan-Bouveret, Flameng… Les pièces y sont encombrées de nombreux meubles et bibelots, qui, comme dans les appartements de réception, mêlent le moderne à l'ancien, dominé par le style « Jacob ». Quelques tables à usages multiples, meubles édités avec succès par l'Escalier de Cristal, appartenant à l'ameublement courant, n'étaient pas les seuls objets provenant de ce fournisseur. Cinq objets d'art portant la marque du célèbre magasin sont décrits dans l'inventaire des cristaux au milieu de nombreuses pièces de Daum, Gallé ou de la manufacture impériale[81]. Certains ornements telles les « anses en forme de tête d'éléphant », ou leur forme de « coquille » ou de « poisson », évoquent les marchandises relevant du succès de l'article de Paris que l'Escalier de Cristal commercialisait à la fin du siècle sous l'influence des modèles de Lièvre ou de Gallé[82]. Si les inventaires des porcelaines[83] ou des métaux précieux[84] révèlent la présence majoritaire de produits russes, à l'exception des porcelaines danoises, recensées en très grand nombre[85], le succès des objets d'art français est manifeste en matière de verrerie. L'inventaire de 1925 recense trois cent cinquante numéros dont seize vases de Gallé[86], huit vases de Daum, les cinq vases de l'Escalier de Cristal et deux objets de Baccarat, soit trente et une œuvres françaises représentant environ 9% de la collection.

Fig.10 T. A. Bourdier,
Oeuf impérial offert à l'impératrice Maria Feodorovna en 1891.
Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage,
Gravure tirée de *Les grandes usines de Turgan, Mémorial de l'exposition française de Moscou 1891, ouvrage offert à Sa Majesté l'Empereur Alexandre III par les grandes maisons françaises*, Paris, sans date [vers 1892], ill., pp. 282-283
BNF

Dans ce domaine, la distinction entre les œuvres de série et les chefs-d'œuvre, plutôt réservés aux espaces d'apparat, semble se vérifier. Les verreries de Gallé référencées appartiennent en général à la première catégorie, à l'exception du vase Iris du musée de l'Ermitage gravé des vers de Théodore de Banville « *Nous monterons vers la lumière*[87]», témoin des poétiques « verreries parlantes », ornements des appartements de réception.
Dans la Première antichambre de l'empereur Alexandre III, rare objet d'art français « moderne » dans ce décor d'un amateur, le Vase parlant de Gallé « Au goût de nos fiers ancêtres » daté de 1889 avait vraisemblablement été présenté à l'exposition universelle[88], où l'on décrit une lampe « à ornementation paléontologique[89]», qui s'accorderait ainsi à la mention et au décor du vase.

Ce goût pour les produits de fabricants ou de manufactures aux larges réseaux commerciaux en Russie, via des orfèvres ou magasins de luxe tels Fabergé[90], Marcerou ou Schchelkin frères, eux-mêmes fournisseurs de la cour, se ressentait en particulier dans les appartements de l'impératrice et de sa fille la grande-duchesse Xénia, qui appréciaient également les maîtres reconnus pour leurs innovations techniques et stylistiques comme l'orfèvre parisien Keller, nommé fournisseur breveté de la Cour en 1900[91] ou le joaillier Bourdier. Dans le cabinet de l'impératrice, on trouvait un rare œuf impérial de provenance directe, conservée dans les collections publiques russes[92] et témoignant de l'influence locale sur la production française. A l'exposition française de Moscou en 1891, Théodule Bourdier (1837-1898), artisan zélé, l'offre à l'impératrice (fig. 10). Cet objet en argent est couvert d'un émail « Limoges » décoré par des amours « genre Boucher » modelés en blanc se détachant sur une nuée en camaïeu bleu-turquoise, tandis que son nœud de suspension est enrichi d'un émail rose. Comme les œufs impériaux que Fabergé commença à produire annuellement pour l'empereur Alexandre III en 1885, il contenait une surprise : une broche naturaliste en forme de violettes en diamants et émail. Outre l'exemple de Fabergé, ce joyau est directement inspiré des œufs russes que l'on offrait pour les fêtes de Pâques. Bourdier a vraisemblablement connaissance de cette tradition lorsqu'il exécute son œuf qui est également le reflet de l'héritage esthétique de la bijouterie parisienne si l'on considère la forme ovoïde du brûle-parfum de Fontenay présenté à l'exposition universelle de 1878[93], héritier avec les œufs de Fabergé des pendules ou

objets d'art ovoïdes du XVIIIe siècle, répartis dans les collections anciennes, notamment en Russie, où le joaillier d'Alexandre III put les admirer. A la limite du cadeau diplomatique dans le contexte de l'Alliance franco-russe, cet œuf rejoint à Gatchina d'autres souvenirs commémoratifs, notamment le descriptif de la *Flore de Lorraine* de Gallé offerte par le comité lorrain en 1893 ou une chromolithographie, *Souvenir de l'arrivée des marins russes en France octobre 1893,* représentant l'un des moments phare ayant précédé la conclusion de l'Alliance. Tous ces objets démontraient jusque dans la sphère privée l'attrait certain de la famille impériale pour la France et son art. Mais ce qui en est le plus singulier reflet sont les souvenirs que tout un chacun rapporte encore de nos jours d'un voyage, telle cette coupe en cristal gravée de la Tour Eiffel, souvenir de l'exposition universelle de 1889, ou quelques œufs en chêne peint portant la mention « souvenir de Nice ».

CONCLUSION

Dans un palais devenu la résidence principale du souverain Alexandre III, reconnu en tant que collectionneur, les objets d'art français, part de la culture artistique de l'élite russe, trouvent leur place dans les espaces d'apparat et privés. Les objets historiques provenant de l'héritage impérial sont mis en scène dans les appartements de réception, selon une disposition relevant de considérations patrimoniales ou dynastiques et sont parfois complétés par des objets de même nature acquis par le souverain. Lorsqu'on choisit d'y intégrer des créations contemporaines, nécessaires à la modernisation et à l'usage des lieux, ils sont le plus souvent conçus dans un style ou une technique qui s'intègre au décor ancien restauré. Dans les espaces créés pour le couple impérial, il faut distinguer l'ameublement, en général conçu par un décorateur, des pièces sélectionnées par la suite par le couple impérial et sa famille, véritables chefs-d'œuvre d'érudition technique et stylistique, souvent des pièces uniques qui, incarnation de la grande tradition de l'ébénisterie française, sont les ornements de ces salons au même titre que les œuvres d'art et autres objets rares et précieux dispersés à travers le palais. Dans les appartements privés, le confort et l'intimité priment et si les objets d'art français y sont encore présents, ils relèvent plus de la consommation de l'article de Paris. A Gatchina, le goût d'Alexandre III renoue avec la tradition francophile des lieux et le souverain renouvèle d'une certaine manière, sciemment ou non, par la conclusion de l'Alliance franco-russe, les conséquences artistiques qu'avaient pu avoir, notamment à Gatchina, le séjour parisien du grand-duc Paul et de la grande-duchesse Maria en 1782[94]. C'est cet élément politique, dont on relève le témoignage jusque dans les collections du palais, qui distingue les ensembles d'objets français de ceux rencontrés à la même époque dans d'autres cours, où ils se justifient par une plus grande proximité des fournisseurs ou par l'absence d'une production locale de luxe.

Si ce goût se prolonge en Russie sous le règne de Nicolas II, il est nuancé par l'influence des modèles anglais ou de l'Art nouveau allemand qu'introduisent à la cour la nouvelle impératrice et la grande-duchesse Elisabeth, petites-filles de la reine Victoria et sœurs du grand-duc de Hesse, fondateur de la colonie artistique de Darmstadt.

A Gatchina, la plupart des objets mentionnés dans cette étude ont été victimes de l'histoire. Après les transferts et les ventes révolutionnaires, Gatchina renfermait encore 54 030 œuvres répertoriées dans l'inventaire de 1938-1941 dont seule une petite partie fut évacuée avant les destructions de la guerre. Environ 16 000 objets furent sauvés. A titre d'exemple, le palais conservait avant la guerre autour de 2 500 meubles et sur les environ 300 pièces rescapées des destructions, seuls 165 sont aujourd'hui à Gatchina. A l'inverse des autres résidences détruites dans les environs de Saint-Pétersbourg, tels Peterhof, Pavlovsk ou Tsarskoïe-Selo, Gatchina ne fut restauré qu'à partir de 1976. Les travaux se poursuivent et les salles sont ouvertes au public depuis 1985. Si l'objet d'art français du XVIIIe siècle y est encore bien représenté, celui de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle a quasiment disparu.

Remerciements :
Je tiens ici à remercier M. Vassily Pankratov, directeur du musée ainsi que Mmes Svetlana

Astakhovskaïa, conservatrice du mobilier, Elena Efimova, conservatrice en chef et Aïsulu Shukurova, en charge des archives, sans oublier M^me^ Helena Artemeva et tout le personnel scientifique du palais, sans lesquels cette étude n'aurait jamais vu le jour.

BIBLIOGRAPHIE

- Archives du musée national de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg : AGE.
- Archives nationales historiques de Russie, Saint-Pétersbourg : RGIA.
- Marquis de Breteuil, *Journal secret, 1886-1889*, Paris, 2007.
- Commandant Grandin, *Autour du drapeau russe - Alexandre III Empereur de Russie*, Paris, 1895.
- V. K. Makarov, A. N. Petrov, *Гатчина* (Gatchina), Saint-Pétersbourg, 2005 (réédition de 1974).
- *Notes sur le voyage de M. le comte et de Mme la comtesse du Nord en France au mois de may 1782,* Paris, Archives nationales, K 161 nº 221, fos 1ro-13vo.
- S. Rojdestvensky, *Столетие города Гатчины 1796-1896* [« Les cent ans de la ville de Gatchina 1796-1896 »], Gatchina, 1896.
- A. Schick, *Möbel für des Märchenkönig Ludwig II. Und die Münchner Hofschreinerei Anton Pössenbacher,* Stuttgart, 2003.
- A. Troubnikoff, « La peinture française au palais de Gatchina », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, septembre 1919, n° 9, p. 393-400.
- *Visiteurs de Versailles. Voyageurs, princes, ambassadeurs 1682-1789* (sous la dir. de B. Rondot), cat. exp., Versailles, 2017.
- W. Zeisler, *L'Objet d'art et de luxe français en Russie (1881-1917) : fournisseurs, clients, collections et influence*s, Paris, 2014.

NOTES

1. Troubnikoff, 1919, p. 394.
2. V. A. Semenov, I. E. Rijenko, *Государственный музей-заповедник Гатчина* [*Le musée-réserve d'État de Gatchina*], Saint-Pétersbourg, 2003, p. 7.
3. Troubnikoff, 1919, p. 393-400.
4. Le 20 août 1799, 158 toiles sont transférées de l'Ermitage. D'autres œuvres provenaient de Tsarskoïe Selo ou de Pavlovsk. Rojdestvensky, 1896, p. 14.
5. Troubnikoff, 1919, p. 394.
6. *Виртуоз « умного выбора* » ["Le virtuose du 'choix sage'"], cat. exp., Gatchina, 2011-2012.
7. Breteuil, 2007, p. 188. Grandin, 1895, p. 221.
8. S. Heinz, *Das Neue Palais von Sanssouci,* Berlin, 2000, p. 39.
9. AGE. F. 1. Op. VIII « B ». D. 1-2.
10. R. R. Gafifullin, « *Коллекция живописи Александра и Марии Федоровны в Гатчинском дворце* » [« La collection de peintures d'Alexandre et de Maria Feodorovna au palais de Gatchina »]*;* « *Каталог картин Александра и Марии Федоровны в Гатчинском дворце* » [« Catalogue des tableaux d'Alexandre et de Maria Feodorovna au palais de Gatchina »]; Император Александр III и Императрица Мария Федоровна [« L'empereur Alexandre III et l'impératrice Maria Feodorovna"]; Материалы научной конференции [« Actes des conférences scienctifiques »], Saint-Pétersbourg, 2006, pp. 29-43 et pp. 185-239.
11. Grandin, 1895, p. 257.

12. N. S. Batenine (dir.), Российская Федерация. Сводный каталог культурных ценностей похищеиных и утраченных в период второй мировой войны [« Fédération de Russie. Catalogue général des biens culturels disparus et détruits pendant la Deuxième Guerre mondiale »] Том 5 Гатчинский Дворец [« tome 5 : palais de Gatchina »], Moscou, 2004-2008, 5 vol.

13. Breteuil, 2007, p. 199.

14. M. A. Flit, A. N. Gouzanov, L. V. Koval, Y. V. Moudrov, *Pavlovsh, Le palais et le parc*, Paris, 1993, p. 18. A. N. Gouzanov « Die Grand Tour des Comte und der Comtesse du Nord », cat. expo., *Krieg und Frieden. Eine Deutsche Zarin in Schloss Pawlowsh*, Haus der Kunst, München, p. 98-151.

15. Aux Gobelins, le couple reçoit quatre pièces de tapisserie de la tenture des Loges du Vatican d'après Raphaël, quatre pièces des *Nouvelles Indes* d'après Desportes, quatre pièces de l'*Histoire de Don Quichotte* d'après Coypel, quatre pièces des *Amours des dieux ou pastorales* d'après Boucher et quatre pièces de la série des *Portières des Dieux* d'après Audran III, ainsi que des portraits du roi Henri IV et de son ministre Sully. Les tapisseries qui n'ont pas été vendues au moment de la Révolution, sont conservées à Pavlovsk ou Gatchina. Le couple reçoit également douze panneaux de paravent de la Savonnerie d'après l'œuvre de La Fontaine, six tapis et un meuble pour douze banquettes, douze tabourets et deux écrans de cheminées.

16. I. Zek, « Bronzes d'ameublement et meubles français achetés par Paul I[er] pour le château Saint-Michel de Saint-Pétersbourg en 1798-1799 », *Bulletin de la Société de l'Art français*, 1994, p. 141-157.

17. Voir *Старые годы* [« Les Années anciennes »], 1914 et Makarov, Petrov, 2005, pp. 89-92.

18. S. Astakhovskaïa, W. Zeisler, « De Compiègne à Gatchina, le destin de l'ameublement de la chambre à coucher de la reine Marie-Antoinette », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, séance du 17 mars 2012.

19. RGIA. F. 491. Op. 3. D. 295.

20. RGIA. F. 491. Op. 3. D. 1350 et D. 1308. L. 4.

21. C. Perrin, *François-Thomas Germain, orfèvre du roi,* Saint-Rémy-en-l'Eau, 1993, pp. 99-103. Plusieurs pièces vendues par les Soviétiques sont conservées au musée Calouste Gulbenkian à Lisbonne. Comptabilisées parmi les objets appartenant au souverain (24 en 1917), ces pièces quittent Gatchina le 25 septembre 1917. RGIA. F. 491. Op. 3. D. 1552. L. 30 à 44.

22. Breteuil, 2007, p. 192.

23. Galitzine ou Golitzine.

24. AGE. F. 1. Op. V. D. 26 (I). L. 52 ; F. 1. Op. V. D. 26 (II). L. 81-82 ; voir N. Kazakevitch, *Западноевропейский фарфор в Эрмитаже. История собрания*, [« Porcelaine d'Europe Occidentale à l'Ermitage. Histoire de la collection »], Saint-Pétersbourg, 2003, p. 196.

25. AGE. F. 1. Op. V. D. 26 (II). L. 9. N[os] 662-663. Localisation actuelle inconnue.

26. *Ibid*., n[os] 671-672.

27. *Journal de l'exposition française à Moscou en 1891*, 30 juin 1891, n° 10, p. 6.

28. RGIA. F. 468. Op. 13. D. 218. L. 3. Ces bronzes ont été retirés après la Révolution.

29. Inv. *ГДМ* 132-137 IV. Elena A. Artemeva, *Французская декоративная бронза* XVIII-*начала XIX века. Коллекция Гатчинского дворца. Альбом-Каталог* [*Le bronze décoratif français, XVIII[e]-début du XIX[e] siècle. Collection du palais de Gatchina. Album-catalogue*], Saint-Pétersbourg, 2003, n° 14, p. 61, ill., p. 37.

30. Localisation actuelle inconnue.

31. Château de Versailles, inv. OA 5444.

32. Après avoir orné les appartement du duc d'Orléans aux Tuileries, puis ceux de l'impératrice Eugénie à Saint-Cloud, le bureau entre au Louvre après 1870 et retrouve son emplacement d'origine en 1957.

33. Collection Wallace, Londres. C. *Mestdagh, L'ameublement d'art français*, 1850-1900, Paris, 2010, pp. 76-78.

34. *Les Arts*, octobre 1902, n° 9, p. 32.

35. *Le Petit Parisien,* 9 octobre 1896.

36. Vente, Stockholm, Nybrogatan, 9 décembre 2005, n° 84. Une petite version de ce portrait est conservée dans les collections de Tsarskoïe-Selo. L. Bardovskaya, *Шедевры живописи в царскосельском собрании*, [*Les chefs-d'œuvre de la peinture dans la collection de Tsarskoïe-Selo] Saint-Pétersbourg*, 2008, pp. 126-127. Inv. ЕД-614-Х.

37. Musée russe, Saint-Pétersbourg, inv. ЖБ-1934.

38. Cette posture est très vraisemblablement issue d'un premier portrait, sur lequel Liphart a placé le souverain au sommet d'un escalier d'apparat. Ce tableau, daté des années 1890, est conservé dans les collections du palais Catherine à Tsarskoïe-Selo : inv. ЕД 626 Х.

39. L. Réau, *Saint-Pétersbourg-Les villes d'art célèbres,* Paris, 1913, pp. 156-158. Musée Stieglitz, Saint-Pétersbourg, inv. МБ 272.

40. V. Vitiazeva, *Каменный остров, Историко-архитектурный очерк,* XVIII-XXI *вв* [« Kamenny Ostrov. Essai historique et architectural XVIII^{e}-XX^{e} siècles »], Saint-Pétersbourg, 2010, p. 97. Cat. exp., *Hubert Robert (1733-1808) et Saint-Pétersbourg*, musée de Valence, 1999, n^{os} 14-15 (palais-musée de Pavlovsk).

41. Voir A. N. Faravonova, « *Топография Гатчинского дворца в царствования Александра III и Николая* II » [« Topographie du palais de Gatchina sous les règnes d'Alexandre III et de Nicolas II »], *Последние Романовы и императорские резиденции в конце* XIX - *начале XX века* [« Les derniers Romanov et les résidences impériales à la fin du XIX^{e} et au début du XX^{e} siècle »], *Материалы научной конференции* [« Actes des conférences scientifiques »], Gatchina / Saint-Pétersbourg, 2009, pp. 242-255.

42. RGIA. F. 1340. Op. 1. D. 78. L. 10-11.

43. Palais-musée de Pavlovsk.

44. Exécuté en 1842, le tableau représente *Le Carrousel de Tsarskoïe-Selo,* un curieux portrait de la famille impériale en costume médiéval, reflet du goût romantique de l'empereur. Collections du palais Alexandre, Tsarskoïe-Selo, inv. ЕД-960-Х.

45. S. Astakhovskaïa, « *Мебель в интерьерах гатчинского дворца* » [« Les meubles dans les intérieurs du palais de Gatchina »], *Гатчинский дворец. Интерберы императорской резиденции* [« Le palais de Gatchina. Intérieurs d'une résidence impériale »], Saint-Pétersbourg, 2007, p. 148.

46. Musée de Cracovie. Makarov, Petrov, 2005, pp. 28-29. Cette série tissée pour le château de Vavel à Cracovie fut transférée en Russie sous le règne de Catherine II. Les pièces furent restituées en 1921 à la Pologne et remplacées par d'autres tapisseries.

47. Voir note n° 10.

48. Musée russe, Saint-Pétersbourg.

49. Detaille fut l'un des artistes français, comme Dagnan-Bouveret, Flameng ou Gervex à recevoir des commandes émanant de la cour.

50. Ils étaient alors conservés au palais de Tauride qui abrita au XX^{e} siècle le premier parlement russe. Rojdestvensky, 1896, p. 153. Certains meubles sont au palais-musée de Pavlovsk.

51. Ce style, aussi dénommé « Jacob russe », renvoie à l'œuvre des menuisiers Georges et Henri Jacob au service de la Russie à la fin du XVIII^{e} siècle et rappelle également les créations de David Roentgen et de son disciple russe Heinrich Gambs. Sous le règne d'Alexandre III, cette qualification décrit des meubles très en vogue, en acajou, de forme droite et géométrique, soulignée par des filets de cuivre, pouvant être anciens ou de style. Voir N. Gusseva, « *Русская мебель в стиле жакоб*» [« Le mobilier russe de style Jacob »], *Пинакотека* [Pinakotheke], n^{o} 4, 1998, p. 48-55.

52. Makarov, Petrov, 2005, p. 117. Certains de ces objets sont conservés au palais-musée de Pavlovsk.

53. RGIA. F. 468. Op. 13. D. 218. L. 2. Palais-musée de Gatchina, inv. Г-13224 (ГДМ-186-IV).

54. E. Flourens, *Alexandre III : sa vie, son œuvre*, Paris, 1894, p. 131.

55. *Ibid*., p. 334.

56. A. Kraatz, *Le commerce franco-russe, De Colbert à 1900*, Paris, 2006, p.172.

57. M. Barbier, W. Zeisler, « La Belle Epoque de l'Alliance franco-russe en Lorraine », *Le Pays Lorrain. Revue de la Société d'Histoire de la Lorraine et du musée lorrain*, 107^{e} année, vol. 91, décembre 2010, p. 291-306.

58. Mentionnées dans l'inventaire de la collection Golitzine [AGE. F. 1. Op. V. D. 26 (II). L. 24. N^os 678 (XLIX) et 681 (LXXVI)], les deux tables correspondent à un dessin provenant du fonds Beurdeley (musée des Arts décoratifs, Paris, inv. CD 306331), lequel porte la mention « table vendue au Prince Michel de Galitzin » et ont disparu au cours de la Seconde Guerre mondiale. Deux autres consoles de ce modèle meublaient le palais Youssoupov à Saint-Pétersbourg. Elles sont signalées dans l'inventaire du palais dressé à partir de 1887 (AGE. F. 1. Op. V. D. 36. L. 383. N^os 13914 et 13915). La paire est désormais séparée entre les collections de Peterhof et celles du palais Youssoupov.

59. C.Mestdagh, « Les copies à l'ère des premières Expositions universelles, les œuvres de Dasson et de Beurdeley, « un XVIII^e qui continue de vivre»? », *Bulletin du Centre de Recherche du Château de Versailles,* Versailles, 2015 RGIA. F. 491. Op. 3. D. 1308. L. 2.

60. I. K. Iantchenko, « *Работа над каталогом мебели в комнатах Николая I и Александры Федоровны в Гатчинском дворце* » [« Travail sur le catalogue des meubles conservés dans les appartements de Nicolas I^er et d'Alexandra Feodorovna au palais de Gatchina »], *Культура и искусство в эпоху Николая I, Материалы научной конференции* [« Art et culture à l'époque de Nicolas I^er. Actes des conférences scientifiques »], Gatchina / Saint-Pétersbourg, 2008, p. 263. Les premiers conservateurs de Gatchina, Tsarskoïe-Selo ou Pavlovsk restituent les appartements dans leur état « historique », effaçant ainsi la trace des deux derniers règnes.

61. Rojdestvensky, 1896, p. 305.

62. Pavillon dans le parc de Gatchina.

63. RGIA. F. 491. Op. 3. D. 1308. L. 2.

64. RGIA. F. 468. Op. 13. D. 892. L. 1.

65. Musée Peugeot, Sochaux.

66. R. Froissart Pezone, *L'Art dans tout,* Paris, 2004, p. 23

67. Le meuble a été vendu 1989 (Christie's, New York, 2 novembre 1989, n° 265), puis en 2011 (Christie's, Londres, 17 mars 2011, n° 409). Signé Zwiener Paris, il porte l'inscription GK 770 Capetown et un numéro d'inventaire de Gatchina : g 6882. Dim. 232 x 119 x 53 cm. H. Havard, « Les industries d'art à l'exposition - l'ameublement », *Gazette des beaux-arts, t. II*, 1889, p. 187, 191-192.

68. Léon Messagé collabora avec les plus grands artisans de son époque tels les ébénistes Zwiener ou Linke et le bronzier Fernand Gervais.

69. RGIA. F. 468. Op. 13. D. 49. L 6, 11.

70. « Les serre-bijoux de la couronne », *Connaissance des arts*, mai 1957, n° 63, p. 82-83.

71. Schick, 2003, pp. 131-132, ill. 173.

72. Son vantail aurait dû recevoir un décor peint comme sur le modèle de Zwiener.

73. Le meuble fut livré par l'ébéniste Jean Grünig en 1886 pour la somme de 70 000 marks d'après les modèles de Franz-Paul Stulberger ; les bronzes sont l'œuvre de l'orfèvre Harrach d'après les modèles du sculpteur Joseph von Kramer. Schick, 2003, p. 113, ill. 137.

74. J. Meiner, « Fast konkurrenzlos. De Berlijnse schrijnwerker en keizerlijk hofleverancier Julius Zwiener (1867-1924) », *Huis Doorn Bulletin*, winter 2010, n°18.

75. *Kaiserlicher Kunstbesitz aus dem Holländischen Exil Doorn, Staatliche Schlösser und Gärten*, cat.expo., Berlin, 1991.

76. Localisation actuelle inconnue.

77. Le meuble fut photographié mais ne figura pas dans l'ouvrage comme le précise la légende ajoutée sous le tirage conservé dans les collections de la bibliothèque des Arts décoratifs. Fonds Maciet 344/4 : « D. 285 bis / D. Roche Mobilier français en Russie / (Planche supprimée) ».

78. P. Thiébaut, «Contribution à une histoire du mobilier japonisant : les créations de l'Escalier de Cristal », *Revue de l'art,* n° 89, 1989, p. 76-83; P. Verlet, « Le commerce des objets d'art et les marchands merciers à Paris au XVIII^e siècle », *Annales. Économies, sociétés, civilisations,* 13^e année, n° 1, 1958, p. 29.

79. RGIA. F. 468. *Op*. 13. D. 573, L. 2.

80. Alexandre III possédait au moins deux œuvres de Gérôme : *Napoléon en Égypte* (1863) et *Bassin au harem* (1876), aujourd'hui au musée de l'Ermitage.

81. W. Zeisler, « Les industries d'art lorraines dans les collections impériales russes autour de 1900 », *Le Pays lorrain. Revue de la société d'histoire de la Lorraine et du musée lorrain*, 107e année, vol. 91, décembre 2010, p. 307-314.

82. Cette série de vases fut transférée au Gosfond - organisme qui centralisait les œuvres d'art de diverses origines, destinées à la vente ou à une redistribution ultérieure dans les collections nationales - en 1929 et 1930.

83. Les 2 500 numéros de cet inventaire témoignent de la diversité des collections constituées de porcelaines de Chine et du Japon, des manufactures de Danemark, Dawlton, de Meissen, de KPM, de Vienne, de quelques Sèvres du XVIIIe siècle et surtout de pièces de la manufacture impériale de Saint-Pétersbourg des XVIIIe et XIXe siècles.

84. Si les inventaires de l'argenterie ont été dressés en 1920 et en 1925 après l'évacuation des objets précieux au moment de la guerre et de la Révolution, ils signalent encore des pièces russes de Fabergé, Ovtchinnikov, Sazikov ou des frères Gratchev et étrangères, de Tiffany ou de Keller.

85. V. Znamenov, N. Vernova (dir.), *Датский фарфор в России* 1880-е - 1917 [« La porcelaine danoise en Russie. 1880-1917 »], Saint-Pétersbourg, 2006.

86. Trois de ces vases sont localisés : deux au musée de l'Ermitage et le troisième à Pavlovsk.

87. Archives du palais de Gatchina, inventaire du cristal, 1925, n°288. Musée de l'Ermitage, inv. ЗФ 24912. *Art Nouveau under the last Tsars, Hermitage-Amsterdam*, cat.expo., Amsterdam, 2007, n°32.

88. Palais-musée de Pavlovsk, inv. ЦХ 9896-1. Cat. exp., *Александр III и Мария Феодоровна* [« Alexandre III et Maria Feodorovna »], Salle d'exposition du Manège, Saint-Pétersbourg, 2006, n°512, p. 360.

89. *Exposition Universelle Internationale de 1889 à Paris - Rapports du jury international*, gr. III, cl. 19, Paris, Imprimerie Nationale, 1891, p. 165.

90. I. Collins (dir.), *Fabergé from St Petersburg to Sandringham*, Norwich, 2017.

91. S.Haag (dir.), *Die Welt von Fabergé,* Vienne, 2014, act.expo; W.Zeisler, « Fabergé et l'alliance franco-russe », *La revue des musées de France*, Paris, 2005, p. 69-75; W. Zeisler, « *Французский Ар-Нуво в России и императорские покупки изделий фирмы Келлер* » [« L'Art nouveau français en Russie et les achats impériaux auprès de la maison Keller »]*; На рубеже веков… Искусство эпохи модерна* [« Au tournant du siècle... l'Art à l'époque du Modern »], Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage, 2006, pp. 137-143.

92. E. A. Rodionov, A. E. Schukurova, *Государственный музей заповедник « Гатчина », Спасенные коллекции Гатчинского дворца Сводный каталог музейных предметов, сохранившихся в период Великой Отечественной войны* [« Musée-réserve d'Etat de Gatchina. Les collections sauvegardées du palais de Gatchina. Catalogue général des œuvres du musée conservées pendant la Seconde Guerrre Mondiale »], Saint-Pétersbourg, 2010, n°42, p. 262. Musée de l'Ermitage, inv. ЭРО 8804; *Les grandes usines de Turgan, Mémorial de l'exposition française de Moscou 1891, ouvrage offert à Sa Majesté l'Empereur Alexandre III par les grandes maisons françaises,* Paris, [vers 1892], p. 284.

93. Musée d'Orsay, inv. OAO 264.

94. Collectif, *Les expositions universelles en France au XIXe siècle*, *Techniques Publics Patrimoines,* Paris, 2012.

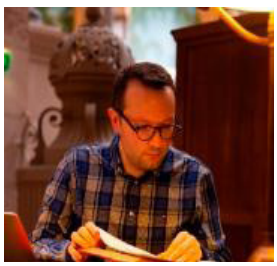
ÊTRE RELIGIEUX ET COLLECTIONNEUR D'OBJETS MÉDIÉVAUX DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XIXe SIÈCLE

FRÉDÉRIC TIXIER

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

À travers l'analyse de trois figures de religieux collectionneurs - les chanoines Eugène Van Drival (Arras), Fernand Pottier (Montauban) et Monseigneur Xavier Barbier de Montault (Angers) - cette recherche s'attache à évoquer la manière dont ils constituèrent leurs propres cabinets de curiosités entre le XIXe et le début du XXe siècle. Malgré des revenus souvent modestes, ils jouèrent en effet un rôle incontournable dans la redécouverte de l'art du Moyen Âge et de la Renaissance en rassemblant au sein de leurs habitations privées un nombre considérable d'objets hétéroclites, qu'il s'agisse de calices, de ciboires, de reliquaires, de panneaux peints ou encore de monnaies. Membres importants des sociétés savantes, ces personnalités furent également d'ardents défenseurs d'un patrimoine local qu'ils firent connaître par le biais de leurs nombreuses publications. Si des points communs semblent donc émerger dans le fait de collecter et de collectionner ces objets dits de Haute époque, des différences apparaissent également, en particulier chez Mgr Barbier de Montault, fondateur d'un véritable musée d'art sacré à Angers.

À PROPOS DE FRÉDÉRIC TIXIER



Depuis septembre 2013, Frédéric Tixier est maître de conférences en histoire de l'art médiéval et directeur du département d'Histoire de l'art et Archéologie à l'université de Lorraine (campus Nancy). Après sa thèse de doctorat portant sur la monstrance eucharistique au bas Moyen Âge (XIIIe-XVIe s.) publiée aux Presses Universitaires de Rennes en 2014, il poursuit actuellement ses recherches sur l'orfèvrerie médiévale et sur l'histoire des collections d'objets d'art du Moyen Âge et de la Renaissance au XIXe et au début du XXe siècle. Il est également l'auteur de plusieurs articles d'iconographie médiévale consacrés aux figures de sainte Claire d'Assise et de sainte Agathe de Catane (F. Tixier (dir.), *Sant'Agata. Il reliquiario a busto. Nuovi contributi interdisciplinari,* Catane, 2014).

L'INTERVENTION

« On devient érudit mais on naît collectionneur[1] ».

Fig.1 Atelier Vidal,
Portrait du chanoine Pottier.
Photographie, 1889.
Fonds Trutat, cote TRU C 1284
Bibliothèque de Toulouse

Dans le cours des années 1830-1840[2], la redécouverte de l'art médiéval est étroitement associée à la constitution des premières grandes collections de riches aristocrates qui, tels les Debruge-Dumesnil[3], le prince Alexis Soltykoff ou encore Alexander Petrovich Basilewsky[4], ont collecté au sein de leurs cabinets privés, un nombre considérable d'œuvres issues du Moyen Âge et de la Renaissance[5]. Ces collectionneurs ont, en effet, largement contribué au développement d'un goût (et d'une mode) pour cette importante production artistique par le biais de publications de catalogues raisonnés, d'ouvrages scientifiques, de prêts lors de grandes expositions rétrospectives ou plus simplement, en faisant découvrir leurs œuvres à un public de plus en plus averti[6]. Mais parmi ces grands promoteurs de l'art du Moyen Âge figurent également de très nombreux ecclésiastiques qui, malgré de plus faibles moyens, ont su se constituer de remarquables cabinets d'amateurs éclairés[7]. Dès la première moitié du XIX[e] siècle, l'abbé Jacques-Rémy-Antoine Texier (1813-1857) fut l'un des pionniers dans la recherche archéologique et l'étude des objets médiévaux en Limousin[8]. À sa suite, plusieurs autres ecclésiastiques ont rassemblé d'importants ensembles, focalisant leur attention sur l'aspect essentiellement religieux de l'art médiéval. Il est vrai qu'en cette seconde moitié du XIX[e] siècle, de fortes tensions légitimistes et idéologiques entre l'Eglise catholique et le pouvoir politique alors en place viennent « teinter » les recherches archéologiques[9] et le regard porté par ces érudits sur la création artistique. Dès lors, il s'agit d'évoquer ici, à travers l'exemple de quelques religieux collectionneurs, la manière dont ces derniers constituèrent leurs cabinets de curiosités, et l'influence qu'ils eurent dans le développement des études sur l'art du Moyen Âge, entre les années 1850 et jusqu'au lendemain de la première guerre mondiale.

DEUX COLLECTIONNEURS EXEMPLAIRES : LES CHANOINES EUGÈNE VAN DRIVAL (ARRAS) ET FERNAND POTTIER (MONTAUBAN)

Originaire d'une ancienne famille de Liège venue s'installer en Artois, Eugène Van Drival est né le 16 mars 1815 à Aire-sur-La-Lys[10]. Il fait ses premières études chez les Frères de la Doctrine chrétienne avant de poursuivre sa formation dans l'un des établissements religieux de Boulogne-sur-Mer. Le 21 décembre 1839, il est ordonné prêtre et reste attaché quelque temps comme professeur dans la même ville, avant d'être nommé vicaire à Hénin-Liétard. Poursuivant sa carrière d'enseignement au gré de ses diverses affectations paroissiales, il se prend de passion pour l'archéologie grâce aux relations qu'il noue avec des érudits anglais, en particulier avec Ambroise Lisle Philipps, qui l'invite à venir séjourner en Grande-Bretagne. Là-bas, il découvre le *Gothic Revival* d'Augustus Pugin[11] ainsi que ses nombreux ouvrages, en particulier *Gothic ornaments* (1844) et *Glossary of Ecclesiastical Ornament and Costume* (1868). La pensée de l'architecte anglais, pionnier du courant néo-gothique, aura un profond impact chez le jeune religieux. Le 22 janvier 1852, Eugène Van Drival est nommé à l'aumônerie de Boulogne avant de prendre la direction, en octobre de la même année, du cours d'histoire religieuse au grand séminaire d'Arras. Un an plus tard, il devient chanoine honoraire de la cathédrale et prend une part active dans l'organisation de nombreux congrès et d'expositions régionales d'art religieux. Nommé chanoine titulaire le 30 décembre 1868, il reçoit plusieurs distinctions (chevalier de l'ordre de Léopold, palme d'officier d'Académie, officier de l'Instruction Publique) et est élu à la présidence de la Commission des Monuments historiques du Pas-de-Calais le 25 août 1873. Parallèlement à ses multiples activités, Eugène Van Drival rédige un certain nombre d'ouvrages et d'articles sur l'histoire, l'archéologie et la philologie avant de s'éteindre à Arras, le 21 juin 1887[12].

D'une vingtaine d'années son cadet, Fernand Pottier est né à Beaumont-de-Lomagne, près de Montauban, le 31 octobre 1838 au sein d'une famille de la petite bourgeoisie locale[13] (fig. 1). Dès son plus jeune Age, il s'intéresse à l'archéologie comme en témoignent les dessins d'un reliquaire réalisés de sa main dans l'un de ses cahiers d'étudiant[14]. Le 30 mai

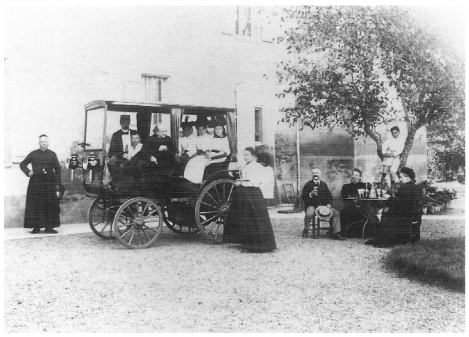


Fig.2 *Le chanoine Pottier dans une voiture* ,
Photographie, sans date.
Archives de Tarn-et-Garonne (6Fi Vrac 43),
AD 82. Fonds Société archéologique.

1863, il est ordonné prêtre et devient vicaire de l'église de Saint-Orens de Villebourbon de Montauban, puis à la cathédrale, le 20 septembre 1871. Le 1er mai 1895, il devient chanoine titulaire puis archiprêtre de la cathédrale de Montauban, charge honorifique qu'il occupera pratiquement jusqu'à sa mort le 30 mai 1922. À l'instar du chanoine Van Drival, Fernand Pottier est nommé officier de l'Instruction Publique et reçoit, en 1920, la croix de la Légion d'Honneur. Parallèlement à son ministère, le religieux fait la connaissance d'Arcisse de Caumont lors d'un congrès archéologique en 1865 et fonde, un an plus tard, la Société archéologique du Tarn-et-Garonne qu'il présidera pendant 56 ans[15]. Infatigable archéologue, auteur prolifique et grand amateur de nouvelles découvertes technologiques, telles que la photographie et l'automobile (fig. 2), le chanoine Pottier fut également professeur « d'histoire de l'art » au grand séminaire de sa ville afin d'offrir aux curés de petites paroisses une meilleure formation dans la sauvegarde du patrimoine religieux local[16]. Enfin, il organisa plusieurs grandes expositions archéologiques au musée Ingres en 1877, en 1891 et en 1920, dans lesquelles une partie des objets présentés provenait alors de sa collection personnelle.

DES ENSEMBLES ENCYCLOPÉDIQUES TOURNÉS VERS L'HISTOIRE LOCALE

Fig.3 *Le cabinet du chanoine Pottier à Montauban,*
Photographie, vers 1862.
Fonds Trutat, cote 51Fi160,
Bibliothèque de Toulouse.

Grâce au catalogue de vente de la collection Van Drival des 3 et 6 octobre 1887[17], et aux nombreuses publications de Fernand Pottier, il est aujourd'hui possible d'avoir une vue d'ensemble relativement précise des diverses pièces constituant les deux cabinets de curiosités. En effet, comme beaucoup de collectionneurs de cette époque, les deux chanoines rassemblent au sein de leurs propres demeures (fig. 3) un nombre important d'œuvres diverses et variées, dans un réel esprit encyclopédique, allant de la hache préhistorique à la plaque de cheminée du XVIIIe siècle en passant par des émaux peints de la Renaissance (fig. 4). Plusieurs témoignages contemporains de proches des deux religieux évoquent ainsi le fait que leurs habitations étaient transformées en véritables musées privés. Lors de sa première visite chez le chanoine Van Drival, l'abbé Daniel Haigneré (1824-1893) écrit d'ailleurs[18]:

« (…) Je n'avais rien vu de pareil à ce qui frappa mes yeux étonnés dans l'humble demeure du nouveau vicaire. Des tableaux anciens, dont un en restauration sur un chevalet, des cuivres byzantins, des émaux de Limoges, une tapisserie historiée, des livres gothiques parmi lesquels un Bréviaire de Thérouanne de l'an 1507, d'une admirable conservation, des livres hébreux, arabes, syriaques (…) cent raretés inestimables me promirent d'ineffables jouissances[19] (…) »

Fig.4 *La Fuite en Egypte,*
Email peint de la collection Van Drival.
Photographie tirée de E. Van Drival, *L'Exposition de Lille. Etudes sur les objets d'art religieux réunis à Lille en 1874*, Arras-Lille,1877, p. 36.
Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art.

Cependant, le noyau de leurs collections est essentiellement constitué d'objets médiévaux. Les ustensiles et autres pièces du mobilier liturgique chrétien sont largement représentés, reflet d'un véritable goût – en lien avec leur statut de religieux – pour ce type d'œuvres[20]. Peu avant sa mort, Eugène Van Drival possède plus d'une trentaine d'objets, qu'il s'agisse de reliquaires, de calices, de croix processionnelles ou encore de ciboires[21]. Il en va de même pour le chanoine Pottier qui collecte plusieurs œuvres intéressantes dont un petit reliquaire des Saints-Innocents, précisément daté de 1357[22] (fig. 5), deux volets de diptyque peints[23] dont l'un, du XVIe siècle, représente un *Christ de Pitié*[24], une curieuse châsse-monstrance[25] (fig. 6) et un buste-reliquaire[26]. S'ajoutent à cet ensemble, un corpus impressionnant de tissus liturgiques anciens – dont un sachet brodé du XIVe siècle contenant des reliques de sainte Agathe[27], un orfroi de chasuble du XVe siècle[28] et un fragment historié copte du Ve siècle[29] (fig. 7) – ainsi que des collections de sceaux, provenant pour certains de l'abbaye disparue de Grandselve[30], des monnaies antiques et médiévales, des petits coffrets et enfin, des serrures et des clefs[31].

Malgré des revenus modestes, les deux religieux ont su rassembler autour d'eux tout un ensemble conséquent d'objets médiévaux ayant une réelle valeur artistique et surtout historique. En effet, ce qui tend à émerger de l'étude des collections de ces savants ecclésiastiques est bel et bien leur intérêt commun pour des pièces de provenance locale. Ainsi,

Fig.5 Guillot,
Reliquaire des Saints Innocents, 1357.
Trésor de la cathédrale de Montauban;
Médiathèque de l'architecture et
du patrimoine, Charenton-le-Pont.
Photographie de l'auteur

un très beau ciboire du XV^e^ siècle, en cuivre doré, devient le fleuron du cabinet Van Drival (fig. 8). Trouvé dans le jardin d'une communauté religieuse de Douai, il fut maintes fois reproduit dans les divers articles du chanoine ou bien de ceux de ses amis[32]. De même, plusieurs calices funéraires en plomb, découverts dans les tombes de prélats de la cathédrale d'Arras, sont rapidement acquis par Van Drival[33] tandis que la petite châsse des Saints-Innocents de Fernand Pottier, provenant de l'abbaye bénédictine du Mas-Grenier (ancien diocèse de Toulouse[34]), est longuement commentée par les membres de la Société archéologique (fig. 5). Il en sera de même pour des tapisseries d'Arras[35] et des tableaux flamands du cabinet Van Drival ainsi que des sceaux[36], des manuscrits et des tissus du chanoine Pottier, témoignages inestimables d'une histoire religieuse et artistique du territoire de Montauban au Moyen Âge. Les chanoines privilégient donc des objets qui sont « ancrés » dans le passé glorieux de leur région. Toutefois, cette passion pour le patrimoine local[37] – qui n'est certes pas propre à Van Drival et à Pottier puisqu'il est déjà présent chez l'abbé Texier à Limoges – explique en partie le mode d'acquisition de leurs objets et les réseaux commerciaux alors mis en place par ces religieux-collectionneurs.

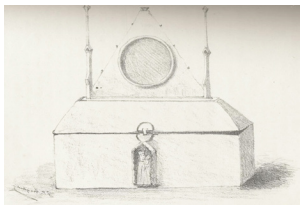


Fig.6 *Châsse-Monstrance; collection du chanoine Pottier*
Gravure tirée de F.Pottier, «Un reliquaire-ostensoir», *Bulletin archéologique et historique de la Société du Tarn-et-Garonne,* XII, 1884, p. 137-146
Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art

Avec la vogue du courant néogothique, la cote des œuvres médiévales sur le marché de l'art augmente tout au long du XIX^e^ siècle, plaçant bien souvent les objets hors de la portée des moyens financiers limités des ecclésiastiques. Dès lors, ces derniers constituent leur collection soit par le biais de fouilles archéologiques – tel l'abbé Pottier à l'abbaye de Moissac ou dans ses environs[38] – soit par des dons ou des achats auprès de leurs paroissiens. C'est ainsi que le cabinet Van Drival s'enrichit de divers objets « sauvés de la destruction », selon les mots du chanoine, et que Fernand Pottier a découvert plusieurs éléments appartenant à des armes anciennes médiévales (notamment des pommeaux d'épées) chez ses fidèles qui s'en servaient comme des contrepoids fixés aux cordons des poêles ménagers[39]. Parfois, les deux religieux se fournissent dans la boutique de brocanteurs-ferrailleurs : le tableau du *Christ de Pitié*[40], plusieurs clochettes d'église des XV^e^ et XVI^e^ siècles[41] et un buste-reliquaire en bois du chef de saint Thomas d'Aquin[42] du cabinet Pottier ont, par exemple, été acquis par ce biais. Il en est de même des deux monstrances contenant des Agnus-Dei, ramenées par le même chanoine, lors d'un séjour en Italie[43]. En revanche, l'achat en ventes publiques semble être un moyen d'acquisition des œuvres beaucoup moins privilégié : seul le chanoine Pottier rachète lors des deux vacations de l'importante collection d'Auguste Pujol à Toulouse entre 1864 et 1879, plusieurs pièces dont la curieuse châsse-monstrance précédemment évoquée[44] (fig. 6)et une statuette de saint Christophe avec le Christ enfant[45].

Ainsi, la constitution de ces deux collections résulte de réseaux locaux, par le biais de paroissiens ayant fait par hasard des découvertes archéologiques ou bien par des brocanteurs, ferrailleurs et autres marchands de « bibeloteries » ; professions alors en plein essor dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle[46].

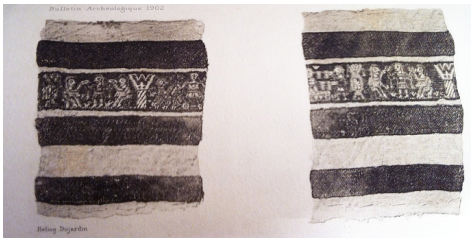


Fig.7 *Fragment de tissu de la légende d'Alexandre,*
Trésor de l'église Saint-Martin de Montpezat
Image publiée dans F. Pottier, « Tissu historié représentant la légende d'Alexandre », *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1902, p. 297-301.
Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art.
Photographie de l'auteur

USAGES ET DESTINS DES DEUX COLLECTIONS

Outre leur ministère, Eugène Van Drival et Fernand Pottier ont eu une lourde charge d'enseignement, soit dans les séminaires pour la formation des nouveaux prêtres, soit lors des séances mensuelles de leurs sociétés savantes, tenues généralement au sein de leurs demeures. Ainsi, Daniel Haigneré se souvient que dans la modeste maison du chanoine Van Drival, rue du Bloc à Arras[47], « on venait de toutes parts prendre des leçons de choses[48] ». De même, le chanoine Gayne, un ancien élève de Fernand Pottier, se remémore avec nostalgie les cours donnés par le vieil abbé, chez lui, dans son cabinet de curiosités[49]. Lors des rencontres ouvertes à tous les amateurs, les objets devenaient de véritables « acteurs » de la leçon : présentés directement au mur ou sur un bureau, ils étaient minutieusement décrits, étudiés, dessinés[50] et très souvent manipulés pour le plus grand bonheur de l'assistance[51]. De fait, le caractère didactique de l'œuvre d'art était véritablement mis en avant et ce, bien loin de l'idée d'un collectionneur réservant l'honneur de ses découvertes à un cercle restreint d'amis érudits[52]. En tant que personnages incontournables du paysage intellectuel de leur époque, les deux religieux furent également les organisateurs mais aussi d'importants fournisseurs

Fig.8 *Ciboire de la collection Van Drival,* Gravure tirée de J.Corblet, *Histoire dogmatique, liturgique et archéologique du sacrement de l'Eucharistie,* t. 2, Paris, 1886, p. 307-308, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art

d'objets présentés lors d'expositions rétrospectives d'art ancien. En 1864, à Malines, Eugène Van Drival prête une quarantaine de pièces de sa collection personnelle[53], parmi lesquels figurent des croix d'autel[54], des reliquaires[55] et le fameux ciboire du XV^e siècle[56] (fig. 8). Fernand Pottier fait de même puisqu'il co-organise l'exposition des Beaux-Arts de Montauban de 1877[57] : les objets alors exposés sont présentés afin de constituer de véritables « tableaux décoratifs[58] » évoquant la longue tradition artistique de la région montalbanaise[59].

Les collections des chanoines Van Drival et Pottier sont par conséquent souvent mises à contribution afin de mieux faire connaître le riche patrimoine historique local. Au-delà du simple désir de posséder une œuvre d'art, il apparaît clairement que les deux religieux souhaitent surtout préserver les monuments du passé des appétits mercantiles insatiables des brocanteurs[60]. Ils s'imposent véritablement comme les premiers conservateurs des antiquités et objets d'art des départements ! Par ce biais, ils offrent également aux artistes de leur époque – notamment les orfèvres – des modèles de pièces anciennes à reproduire pour regarnir les trésors religieux disparus au cours de la période révolutionnaire[61].

À la mort de leurs propriétaires, ces collections connaissent des destins variés. En effet, il est courant pour un membre de l'Église de faire des donations de son vivant ou bien par legs testamentaire[62] : par exemple, le chanoine Pottier offre au trésor de la cathédrale de Montauban plusieurs objets dont la petite châsse datée de 1357 et la statue-reliquaire de saint Christophe. Il pourvoit également le grand séminaire d'un buste-reliquaire en bois[63], provenant de Toulouse, qu'il avait acheté à un brocanteur. De même, le religieux rend à la collégiale de Montpezat le fragment du tissu de la *Légende d'Alexandre* (fig. 7), qu'il avait découvert dans un phylactère du XIV^e siècle lors de la reconnaissance de reliques en 1901[64]. Cette pratique, que l'on peut relier à de l'évergétisme, tend ainsi à reconstituer certains trésors d'églises[65]. Mais la majeure partie de son cabinet rejoint en 1922 les collections archéologiques du musée Ingres de Montauban. Quelques pièces intègrent également le musée d'Histoire naturelle de la ville[66].

Fig.9 *Portrait de Mgr Xavier Barbier de Montault,* Photographie. Bibliothèque de la Société Barbier de Montault

En revanche, la collection du chanoine Van Drival est entièrement mise en vente, lors de vacations à Arras, entre les 3 et 6 octobre 1887. Sans être un phénomène rare, la dispersion aux enchères d'un cabinet de curiosités appartenant à un ecclésiastique s'avère moins courante à l'époque. Il semble en effet qu'aucun objet provenant de la demeure de Van Drival ne soit entré, par donation, dans les collections muséales de la ville. Ce choix s'explique probablement par le désir des ayants-droit du chanoine de récupérer un héritage pécuniaire. Néanmoins, un événement survenu dans les dernières années de la vie d'Eugène Van Drival pourrait également expliquer ce fait : à la mort de Mgr Jean-Baptiste Lequette le 13 juin 1882, l'évêché d'Arras devient vaquant. Soutenue par le courant républicain (et même anti-clérical), la candidature du chanoine-archéologue Van Drival est soumise à la nonciature. Mais, très rapidement, un mouvement d'opposition se met en place contre le vieux religieux. Une véritable cabale s'installe alors, à l'initiative des vicaires généraux de la cathédrale arrageoise. En l'espace de cinq semaines, pas moins de six lettres sont envoyées aux différentes autorités politiques et religieuses de la région, décrivant le religieux comme un « archéologue qui fait illusion par un vernis de science, un professeur tellement médiocre que [Mgr.] Parisis a dû le révoquer, un pasteur incapable, un homme sans caractère, sans aucun bon sens, d'une infatuation de lui-même et d'un orgueil qui le rendent la fable des ecclésiastiques et même des laïcs[67] ». L'échec de sa candidature à l'évêché d'Arras laisse le chanoine profondément meurtri. Au sein de son « Hermitage[68] », l'ecclésiastique se retire alors de la vie intellectuelle et ce, jusqu'à sa mort. On peut ainsi comprendre que le chanoine Van Drival, ne souhaitant pas léguer son importante collection à une ville qui l'a violemment rejeté en tant que futur évêque, ait décidé de ne pas faire de dons et de disperser l'intégralité de son cabinet de curiosités, lors d'une vente publique.

UN CAS PARTICULIER : MGR BARBIER DE MONTAULT ET LA CONSTITUTION D'UN MUSÉE D'ART SACRÉ À ANGERS

Figure intellectuelle incontournable de la seconde moitié du XIX^e siècle, Monseigneur Xavier Barbier de Montault (1830-1901) fut l'un des membres fondateurs du courant d'ar-

chéologie et d'iconographie chrétiennes[69]. Tout au long de sa vie, il se consacra à l'étude des objets liturgiques, de l'épigraphie et du décor intérieur des édifices religieux (fig. 9). À sa mort, il laisse derrière lui une œuvre littéraire immense, constituée de plusieurs ouvrages de référence et de plus de quatre mille articles[70].

Né à Loudun le 6 février 1830 dans une ancienne famille de noblesse provinciale, Xavier Barbier de Montault – second de dix-sept enfants – fait ses études au petit séminaire d'Angers avant de poursuivre sa formation théologique à Saint-Sulpice de Paris. Il fait de nombreux séjours à Rome où il étudie à la Sapience et au collège romain avant de revenir en France, pour y être ordonné prêtre à la cathédrale Saint-Maurice d'Angers, le 17 décembre 1859. Un temps historiographe du diocèse angevin, Barbier de Montault devient un membre reconnu de très nombreuses sociétés savantes, lui permettant de côtoyer de grands passionnés du Moyen Âge, tels Arcisse de Caumont[71], l'abbé Jules Corblet ou encore Adolphe-Napoléon Didron, directeur des *Annales archéologiques*. Membre de très nombreuses sociétés, le « grand savant de Poitiers » est également un proche du pape Pie IX qui le nommera en 1869 comte de Latran puis camérier d'honneur en habit violet, avant de l'admettre au rang de la grande prélature de la maison pontificale. Malgré une reconnaissance intellectuelle et de nombreuses distinctions, Barbier de Montault n'obtient que des charges honorifiques – en tant que chanoine d'honneur de Moûtiers par exemple – et ses nombreuses candidatures à un siège épiscopal restent infructueuses. De fait, son désir de réforme de l'Eglise et ses appartenances politiques souvent fluctuantes (tantôt au courant ultramontain, tantôt aux libéraux républicains) lui valent certaines inimitiés et un véritable acharnement de la part de ses ennemis[72].

Néanmoins, les échecs répétitifs à l'épiscopat ne restreignent pas la seconde grande ambition de sa vie : la création d'un musée diocésain à Angers, parallèlement au musée Saint-Jean de Victor Godard-Faultrier. Grâce à son réseau et à ses nombreux voyages en France, en Italie et en Allemagne, Xavier Barbier de Montault rassemble dès 1857 un nombre considérable de reliques, de reliquaires, d'inscriptions anciennes[73] et autres objets liturgiques (fers à hosties, médailles…) – soit près de trois mille pièces – afin de constituer un premier noyau de sa collection muséale[74], considérée alors comme les « Invalides de l'art sacré[75] ». Son goût le porte – à l'instar des autres religieux collectionneurs de son temps – vers des œuvres religieuses du Moyen Âge et des Temps modernes, dans un but de conservation et d'éducation afin de renforcer, en cette fin du XIX^e^ siècle, la dévotion catholique. De fait, la collection du religieux poitevin diffère quelque peu de celles des chanoines Pottier et Van Drival, tant par son importance que par sa visée universelle et pédagogique, au-delà de la « simple » histoire locale. Il apparaît donc comme un « accumulateur » d'artefacts divers et variés (et non un possesseur), pour servir une histoire des pratiques religieuses de l'Église catholique. Le 30 mars 1901, Barbier de Montault lègue par testament son immense bibliothèque, comprenant une partie de sa documentation personnelle, au musée Saint-Jean ; le musée diocésain n'ayant pas survécu au désintérêt de l'évêque Freppel d'Angers et à l'éloignement de son fondateur…[76].

Dans le paysage du collectionnisme de l'art médiéval de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, les religieux ont donc joué un rôle considérable dans l'émergence d'une science archéologique, à côté des autres grands amateurs et érudits contemporains (Jules Labarte, Ferdinand de Lasteyrie…). Malgré des moyens souvent limités, et parfois en réelle opposition avec l'état républicain, ils eurent cependant à cœur de protéger et de défendre un patrimoine local et/ou national. De fait, leurs manières de collecter, d'étudier et de publier les différentes œuvres de leurs cabinets, ont d'une certaine manière, imposé une vision particulière de la production artistique médiévale, alternant entre une vocation religieuse et un désir de « laïcisation » des objets collectés.

NOTES

1. H. de Morant, « Quelques collections et collectionneurs en Picardie au XIX[e] siècle », *Bulletins de la Société des antiquaires de Picardie,* XXXIX, 1941-1942, p. 162-195, notamment p. 162. Dans le cadre de cette recherche, je tiens à remercier Béatrice de Chancel-Bardelot (INHA), Claudia Rabel (IRHT) et Brigitte Alasia (musée Ingres) pour leur aide précieuse.
2. C'est en effet à partir de cette période que l'on commence à prendre goût pour l'époque médiévale, en particulier pour les édifices gothiques ou plus généralement, pour l'art chrétien. Mgr Baunard dira même « le XVI[e] siècle nous avait donné une Renaissance païenne, le XIX[e] nous aura donné une Renaissance chrétienne ». (Monseigneur) Baunard, « Le culte et l'art chrétien au XIX[e] siècle », *Revue de Lille*, 1900, p. 8. Voir également C. Amalvi, *Le goût du Moyen Âge*, Paris, 1996, notamment p. 203 et ss.
3. F. Arquié-Bruley, « Debruge-Duménil (1788-1838) et sa collection d'objets d'art », *Annali della Scuola normale superiore di Pisa,* XX-1, Pise, 1990, p. 211-248.
4. M. Kryzanovskaya, "Alexander Petrovich Basilewsky. A great collector of medieval and Renaissance works of art", *Journal of the History of Collections*, 2, 1990, p. 143-155.
5. Pour d'autres exemples, voir le cat. de l'exp. *Le goût du gothique chez les collectionneurs du XIX[e] siècle,* musée de Dijon, Palais des Ducs de Bourgogne, Dijon, 1961 ; G. Mallet, « Collections et collectionneurs d'art médiéval en Languedoc et en Roussillon au XIX[e] siècle », *L'invention de l'art roman au XIX[e] siècle. L'époque romane vue par le XIX[e] siècle, Revue d'Auvergne*, 1999, p. 95-101 et enfin F. Garmier, « Le goût du Moyen Âge chez les collectionneurs du XIX[e] siècle », *Revue de l'art*, 47, 1980, p. 53-64.
6. A. Darcel, « La collection Basilewsky », *Gazette des Beaux-Arts,* 31, Paris, 1885, p. 39-54.
7. Pour un panorama des acteurs de la recherche dans le domaine de l'archéologie médiévale au XIX[e] siècle, voir notamment X. Barral I Altet, « Les étapes de la recherche au XIX[e] siècle et les personnalités », dans N. Duval (dir.), *Naissance des arts chrétiens*, Paris, 1991, p. 348-367.
8. F. Tixier, « Le cabinet Texier : émaux limousins et autres curiosités », *Histoire de l'art,* 62, 2008, p. 55-67.
9. Sur le contexte des tensions religieuses, voir J.-M. Guillouët, N. Faucherre, « Des archéologues au service de la foi ? Le père de la Croix à Saint-Philibert-de-Grand-Lieu et le chanoine Durville à Nantes », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 118-3, 2011, p. 323-33.
10. Voir sa longue nécrologie écrite par Daniel Haigneré et publiée dans les numéros des mois de juin et juillet 1887 (n°449) de *L'Impartial de Boulogne-sur-Mer.* Celle-ci s'avère très critique vis-à-vis du chanoine Van Drival.
11. A. Wedgwood, *A. W. N. Pugin and the Pugin Family*, Londres, 1985.
12. Sur ces différents ouvrages et articles, voir les « Paroles d'adieu prononcées sur la tombe de M. le Chanoine Van Drival, le 25 juin 1887, par M. H. de Mallortie (président) », dans *Mémoires de l'Académie des sciences, lettres et arts d'Arras*, XVIII, 1887, p. 250-257 ainsi que E. Van Drival, *Liste des ouvrages et publications diverses de M. le chanoine E. Van Drival*, Arras, 1882.
13. Cf. l'acte de naissance de Marie Alexandre Fernand Pottier conservé dans les Archives départementales du Tarn-et-Garonne (1838, 6 E. 013-26, p. 44). Voir le cat. de l'exp. *A travers le passé Tarn-et-garonnais*, Montauban, 1967, p. 5, n°18.
14. Voir le cat. de l'exp. *A travers le passé*...1967, *op. cit*., p. 5, n°19.
15. P. Gayne 1966, *op. cit.*, p. 10.
16. M. Maurières, G. Passerat (dir.), « Pottier Fernand », *800 auteurs. Dix siècles d'écriture en Tarn-et-Garonne,* Montauban, 1992, p. 248.
17. *Des objets d'art anciens et des livres rares et curieux composant la collection de feu M. E. Van Drival, 3 au 6 octobre 1887*, Arras.
18. Sur ce personnage important du Boulonnais, voir tout d'abord C. Seillier, « Daniel Haigneré (1824-1893). L'archéologue et son temps », *Septentrion*, 19, 1974, p. 45-60 et Y.-M. Hilaire, « Daniel Haigneré et les prêtres érudits du Boulonnais et de l'Artois entre 1850 et 1890 », *Revue d'histoire de l'Eglise de France*, LXXI, 1985, p. 65-71.
19. D. Haigneré 1887, *op. cit.*, 30 juin 1887.

20. Ce même goût pour les objets liturgiques médiévaux est partagé, à la même époque, par bon nombre de religieux-collectionneurs, tels l'abbé Corblet à Paris ou encore le chanoine Coffinet à Troyes. Sur ce dernier et sa collection, voir N. Hany-Longuespé, *Jean-Baptiste Coffinet. Historien local, archéologue, collectionneur, mécène*, Troyes, 2011.

21. Voir le catalogue de vente de la collection Van Drival.

22. F. Pottier, « Les authentiques des reliques », *Bulletin archéologique, historique et artistique de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne,* XXXX, 1912, p. 155-158. Le reliquaire est présenté lors d'une séance du Comité des travaux historiques et scientifiques en 1902. Cf. le *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1902, p. LXXII.

23. Compte-rendu des séances du B*ulletin archéologique, historique et artistique de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne,* XXXI, 1903, p. 205.

24. Baron de Rivières, « Le Christ de Pitié ». *Tableau de la collection de M. le chanoine Pottier*, Montauban, 1902.

25. F. Pottier, « Un reliquaire-ostensoir », *Bulletin archéologique et historique de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne*, XII, 1884, p. 137-146. La pièce est également présentée lors d'une séance du Comité des travaux historiques et scientifiques.

26. *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1897, p. LXXXVII.

27. P.-M. Auzas, « Trésor de la cathédrale Saint-Michel de Carcassonne », *Congrès archéologique de France*, 131e session, Pays de l'Aude, Paris, 1973, n°30, p. 624. L'objet est légué en 1973 par M. et Mme. Antoine Sarraute à la cathédrale de Carcassonne.

28. Ce tissu provient de Notre-Dame-de-Saux. Cf. le procès-verbal du *Bulletin archéologique de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne*, I, 1969, p. 224.

29. F. Pottier, « Tissu historié représentant la légende d'Alexandre », *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1902, p. 297-301.

30. F. Pottier, « Sceau inédit de Jeanne d'Angleterre, comtesse de Toulouse », *Bulletin archéologique et historique de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne*, V, 1877, p. 261-270 ainsi que le *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, 1904, p. LXIX.

31. Cf. le compte-rendu des séances dans le *Bulletin historique, archéologique et artistique de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne,* XXXXV, 1916, p. 203.

32. J. Corblet, *Histoire dogmatique, liturgique et archéologique du sacrement de l'Eucharistie, II*, Paris, 1885-1886, p. 307-308.

33. W. H. James Weale, *Catalogue des objets d'art religieux du Moyen Âge, de la Renaissance, et des temps modernes, exposés à l'hôtel Liedekerke à Malines, Malines*, 1864, n° 344 et n°349. Le premier provient de la tombe de Frumaldus, évêque d'Arras au XIIIe siècle.

34. F. Pottier 1912, *op. cit*., p. 155.

35. E. Van Drival., *Les tapisseries d'Arras : étude artistique et historique,* Arras, 1879. ID., L*'Œuvre d'Arras ou l'opus Atrebaticum*, Paris, 1864.

36. Les sceaux proviennent « des abbayes du Mas-Grenier, de Belle-Perche, des monastères de Saint-Antonin, de Cayrac, de villes comme Caylus (sceau royal du XIIIe siècle) ; de prieurs, de clercs, de seigneurs de marchands, de simples artisans ». Cf. *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, 1904, p. LXIX.

37. Ou de « proximité » pour reprendre l'expression de Géraldine Mallet. G. Mallet 1999*, op. cit*., p. 100.

38. En effet, le chanoine Pottier est l'un des premiers à vouloir sauver l'abbaye de Moissac. De ses fouilles archéologiques dans les environs de Moissac, il conserve notamment une petite monstrance en cuivre doré de la fin du XIIe siècle (avec une croix moderne). Cette pièce fut trouvée dans les fondations de la nouvelle église Sainte-Thècle. Cf. le procès-verbal des séances du *Bulletin archéologique de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne,* I, 1869, p. 191.

39. Cf. le compte-rendu des séances du *Bulletin historique, archéologique et artistique de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne*, XXXVI, 1908, p. 72.

40. Baron de Rivières 1902, *op. cit.*, p. 9. Le tableau proviendrait de la cathédrale de Rodez.

41. F. Pottier, « Clochettes d'église des XVe, XVIe et XVIIe siècles », *Bulletin archéologique et historique de la Société archéologique de Tarn-et-Garonn*e, XII, 1884, p. 216-228.

42. F. Pottier 1912, *op. cit.*, p. 148, note 1.

43. F. Pottier, « Quelques agnus-dei antérieurs à ce siècle », *Bulletin archéologique et historique de la Société archéologique du Tarn-et-Garonne*, XVII, 1889, p. 210.

44. F. Tixier, « Un aspect méconnu de l'*Opus Lemovicence* : les monstrances-reliquaires (XIV^e^- XV^e^ s.), dans D. Gaborit-Chopin, F. Tixier (dir.), *L'Œuvre de Limoges et sa diffusion : trésors, objets, collections*, Rennes, 2011, p. 114, n°9.

45. F. Pottier, « L'orfèvrerie de Toulouse dans le passé. Deux statues-reliquaires des XV^e^ et XVII^e^ siècles », *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1897, p. 243-244.

46. O.Paris-Barubé, *La province antiquaire : l'invention de l'histoire locale en France (1800-1870),* Paris, 2011.

47. Le chanoine Van Drival dira d'ailleurs, en parlant de sa maison « Elle est (...) fort tranquille ; et mon Hermitage, embelli par maint objet, orné avec un certain goût, ayant même un peu de verdure et de fleurs dans un tout petit jardinet, mon Hermitage n'est pas sans attraits. Je m'y console (...) ». D. Haigneré, *op. cit.,* 1887, 20 juillet 1887.

48. *Ibid.*, 14 juillet 1887.

49. « J'y suis venu moi-même, comme tant d'autres, afin de m'y instruire, dans les années de ma jeunesse ; et je garde vivante dans mon souvenir cette vision extraordinaire d'étoffes, de tapisseries, de faïences, de gravures, de statues de tableaux, d'ouvrages anciens qui constituaient une documentation précieuse pour quiconque voulait connaitre l'art du passé. Le maître de céans, avec la plus aimable bonne grâce, se prêtait volontiers à toutes les explications qui lui étaient demandées (...) ». P. Gayne, « Allocution prononcée à l'inauguration de la plaque commémorative du Chanoine Pottier », *Centenaire de la Société archéologique du Tarn-et-Garonne, 1866-1966,* 1966, p. 30. Sa maison était au 59 du faubourg du Moustier à Montauban.

50. Cf. le cat. de l'exp. *Photographier le patrimoine (1866-1920). La Société archéologique de Tarn-et-Garonne et la photographie*, sous la dir. de J.-M. Garric et E. Moureau, Montauban, 2001, p. 19.

51. Cf. les différents comptes rendus des séances publiés par la Société archéologique de Tarn-et-Garonne.

52. D. Pety, « Le personnage du collectionneur au XIX^e^ siècle : de l'excentrique à l'amateur distingué », *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, 112, p. 71-81.

53. W. H. James Weale 1864, *op. cit.*

54. *Ibid*., n°462 et n°464.

55. *Ibid*., n°539 et n°550.

56. *Ibid*., n°395. Il fut sauvé grâce à M. Dancoisne.

57. Cf : le catalogue de photographies édité par A. Bouis, *Exposition des Beaux-Arts*, Montauban, 1877, notamment pl. VIII.

58. Cf: le catalogue de l'exposition *Photographier le patrimoine, op. cit.* 2001, p. 20.

59. E. Forestié, « Exposition des Beaux-Arts à Montauban (mai 1877) », *Bulletin archéologique et historique de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne*, V, 1877, p. 229-259, notamment p. 256.

60. En particulier après la loi de séparation de l'église et de l'état de 1905 qui voit l'arrivée de bon nombre d'objets religieux sur le marché de l'art.

61. Cette pratique n'est pas propre aux religieux-collectionneurs mais elle est souvent évoquée dans leurs articles et/ou ouvrages. Cf. l'un des articles de l'abbé Pottier : F. Pottier, « Ostensoir de Saint-Vincent-de-Paul », *Bulletin archéologique de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne, I,* 1870, p. 299-303.

62. Sur le principe du don, voir T. Chang, « Le don échangé : l'entrée des collections privées dans les musées publics au XIX^e^ siècle », dans M. Preti-Hamard, P. Sénéchal (dir.), *Collections et marché de l'art en France 1789-1848,* Rennes, 2005, p. 87-95.

63. F. Pottier 1912, *op. cit.* Ce buste-reliquaire proviendrait soit de Saint-Sernin, soit de Saint-Nicolas de Toulouse.

64. Cf. le cat. de l'exp. *Trésors d'art sacré de la Haute-Guyenne*, Musée Ingres, Montauban, 13 mai - 30 septembre 1956, n°78, p. 36. La présence de ce fragment de tissu ancien dans la collection de Fernand Pottier est évoquée en 1916. Cf. le compte-rendu des séances du *Bulletin historique, archéologique et artistique de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne*, XXXXV, 1916, p. 214.

65. À la même époque, plusieurs autres ecclésiastiques offrent aux cathédrales et/ou villes qu'ils desservent plusieurs objets de leur collection : on peut citer par exemple le chanoine Coffinet. N. Hany-Longuespé 2011, *op. cit*. Il en va de même avec le chanoine Alexander Schnütgen qui fit don de sa collection à la ville de Cologne en 1906. Sur ce dernier, voir Alexander Schnütgen. *Colligite fragmenta ne pereant, Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 150. Geburtstag seines Gründers*, Cologne, 1993.

66. F. Audouze, « Un type d'épingles rares : les épingles à tête sub-biconique à décor en étoile », *Bulletin de la Société préhistorique française, 68*, 1971, p. 189-192.

67. Y.-M. Hilaire, *Une Chrétienté au XIX^e siècle ? La vie religieuse des populations du diocèse d'Arras (1840-1914),* II, Villeneuve-d'Ascq, 1977, p. 672.

68. D. Haigneré, « M. l'abbé Van Drival », nécrologie publiée à nouveau dans les *Opuscules 1887-1889,* p. 22.

69. On se reportera à l'article fondamental de B. Neveu, « Entre archéologie et romanité. Mgr Xavier Barbier de Montault (1830-1901) », *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, t. 163*, 2005, p. 241-264. Sur la collection du prélat, voir F. Tixier, « Xavier Barbier de Montault », notice du *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, INHA.

70. Voir notamment ses *Œuvres complètes* : soit seize tomes rassemblant une partie de ses écrits, publiés à Poitiers entre 1889 et 1902.

71. *Arcisse de Caumont : 1801-1873 : érudit normand et fondateur de l'archéologie française*, colloque à Caen en 2001

72. F. Bercé, *Prosper Mérimée et Arcisse de Caumont, la sauvegarde des monuments au XIX^e siècle,* Paris, 2009. M. Mathieu, « La correspondance politique de Mgr Barbier de Montault », *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'ouest et des Musées de Poitiers,* v. 17-4, 1983, p. 287-320.

73. R. Favreau (dir.), *Corpus des inscriptions de la France médiévale : Poitiers,* t. 2, 1975, p. 34 et p. 36.

74. *Souvenir de musée, le 150^e anniversaire du musée Saint-Jean*, sous la dir. de B. de Chancel, Angers, 1992, n°29 p. 36-37.

75. B. Neveu 2005, *op. cit*., p. 243.

76. *Souvenir de musée,* 1992, *op. cit.,* p. 37.

1.

QUAND LES FRANÇAIS COLLECTIONNAIENT LES PRIMITIFS ESPAGNOLS

CLAUDIE RESSORT

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

À la différence des peintres italiens, les Primitifs espagnols ont été découverts tardivement par les collectionneurs français, dans la seconde moitié du XIXe siècle. Adolphe Singher, assureur du Mans, et le peintre Léon Bonnat contribuent ainsi à faire redécouvrir cet art alors méconnu. Adolphe Singher entretient des liens professionnels avec l'Espagne et Léon Bonnat y passe quelques années pendant son adolescence et a pour amis des amateurs d'art espagnol.

Les oeuvres constituant leurs collections - beacucoup de panneaux sur fond d'or- arrivent souvent directement d'Espagne et perdent parfois leur cohérence du fait des démontages et remontages divers dont elles sont l'objet; leur méconnaissance nuit à leur remontage correct. Leurs collections, en partie léguées aux musées du Mans et de Bayonne, témoignent de l'arrivée d'un goût nouveau en France; la part dispersée à la mort d'Adolphe Singher vint étoffer une riche collection américaine

À PROPOS DE

Documentaliste et chargée d'études honoraire au département des Peintures du Musée du Louvre, Claudie Ressort est spécialiste de peinture espagnole.

Elle a organisé plusieurs expositions telles que *Murillo dans les musées français* au Musée du Louvre en 1983 et *Mariano Fortuny et ses amis français* à Castres (musée Goya) en 1974. Elle a par ailleurs collaboré à de nombreux ouvrages sur les dessins et peintures du Louvre tels que *Département des Peintures - Écoles espagnole et portugaise* en collaboration avec Véronique Gerard Powell.

L'INTERVENTION

Fig. 1. Llorenç Saragossa, *Nativité.*
New York, The Hispanic Society

Les collectionneurs français se sont intéressés assez tard aux Primitifs espagnols[1]. Les premières peintures, généralement mal attribuées, apparaissent sur les cimaises des musées, les murs des particuliers ou lors des ventes aux enchères seulement au cours de la seconde moitié du XIXe siècle. Notre enquête s'est portée sur une cinquantaine de ces collectionneurs attirés par les peintures anciennes qui ont vécu à la fin du XIXe et au début du XXe siècle[2], parmi lesquels nous avons choisi de présenter ici deux personnalités intéressantes à plusieurs titres mais mal connues : le manceau Adolphe Singher (1836 - 1912) dont les peintures les plus remarquables ont été dispersées après sa mort, souvent à l'étranger, et le peintre Léon Bonnat (1833 -1922), natif de de la ville de Bayonne, à laquelle il a légué, par l'intermédiaire des Musées Nationaux, l'ensemble de sa collection avec des dispositions testamentaires rigoureuses ne permettant pas le prêt de ses oeuvres aux expositions[3]. Nous proposons de les confronter à deux collectionneurs français de Primitifs italiens : un autre manceau Étienne-Évariste Fouret (1807-1863) et le peintre Thomas Henry (1766-1836), originaire de Cherbourg.

Sur la présence des premiers panneaux espagnols en France, dans les musées et les églises, une enquête a été menée par Michel Laclotte lors de l'exposition « Trésors de la peinture espagnole » au musée des Arts Décoratifs de Paris en 1963 ; Philippe Comte poursuivit cette recherche à l'occasion d'une exposition sur les peintres aragonais organisée au musée des Beaux-arts de Pau en 1971. Si nous nous tournons vers l'Italie, nombreuses sont les études sur « La Fortune des Primitifs », titre emprunté à l'étude remarquable de Giovanni Previtali publiée en 1964[4]. Nous devons aussi relire le texte d'André Chastel « Le goût des Préraphaélites en France » rédigé en introduction au catalogue de l'exposition *De Giotto à Bellini* présentée à l'Orangerie des Tuileries en 1956[5]. Plusieurs essais par Michel Laclotte et Dominique Thiébaut ont traité de ces collectionneurs[6]. Tout récemment, Nathalie Volle et Corentin Dury ont rassemblé la bibliographie et rédigé un excellent résumé de l'histoire du goût pour la peinture italienne[7].

Fig. 2. École de Castille,
Saint Laurent et *Saint Jean-Baptiste.*
Détail du *Retable de la Vierge*, XVe siècle,
New York, The Hispanic Society.

L'un des premiers primitifs espagnols ayant franchi les Pyrénées, est, semble-t-il, *La Déploration sur le Christ mort* de Jaume Huguet (musée du Louvre), une acquisition du baron Taylor en 1837 pour la Galerie Espagnole de Louis-Philippe. Ce tableau n'a pas été exposé dans les salles du Louvre, il est resté en réserve où il a même été oublié lors de la restitution de la collection à la famille d'Orléans en 1850[8]. Cette négligence révèle bien le peu d'intérêt porté aux Primitifs espagnols en France à cette époque. Il faut attendre la seconde moitié du XIXe siècle pour que soient appréciés et recherchés par des amateurs ces panneaux dits « gothiques ». La teneur de l'ensemble des deux collections choisies est différente : celle d'Adolphe Singher, installée dans l'hôtel dit de la reine Bérengère au Mans, reflète sa passion pour l'époque médiévale, celle de Léon Bonnat, offrant un large éventail de sculptures et de peintures de l'antiquité à la fin du XIXe siècle et appartenant à toutes les écoles, révèle d'incontestables ambitions didactiques.

COLLECTION ADOLPHE SINGHER AU MANS

Adolphe Singher est né le 14 juillet 1836 à Mexico où son père, Jérémie Singher, a émigré l'année précédente en qualité d'inspecteur de la Compagnie d'incendie L'Union. Il a créé également un journal, *L'Universel*, dans lequel il défend avec tant de vigueur les intérêts français qu'il est chassé du pays[9]. A son retour en France il est recruté par les fondateurs de la Mobilière Mancelle et s'installe au Mans en 1842. Des contacts avec l'Espagne s'établissent à partir de 1851 lorsque Jérémie dirige deux mutuelles intéressées par la création de la Compagnie des Chemins de fer de Séville à Jerez et Cadix. Adolphe, son fils, collabore à la Union de Madrid et reprend en 1872, à la suite de son père, la direction de la Société des Assurances Mutuelles Mobilières du Mans, une entreprise très florissante qui lui permet de s'adonner à sa passion et lui laisse le loisir de rechercher et d'acquérir peintures, sculptures, mobilier et même éléments architecturaux de l'époque médiévale. En 1891, il achète et fait restaurer la maison dite « de la reine Bérengère » dans le Vieux

Fig. 3.Pere Lembri
L'annonciation et *le prophète David*
La Pentecôte et *le prophète Moïse*
New York, The Hispanic Society

Fig. 4.Pere Lembri
Saint Pierre marchant sur l'eau et *Le prohète Isaïe*
New York, The Hispanic Society

Fig. 5. Pere Lembri
Le calvaire et *Le prophète Daniel*
L'apparition de l'archange à l'évêque de Comba et *Le prophète Ezéchiel*
New York, The Hispanic Society

Mans pour accueillir et présenter sa collection. Quelques années plus tard, en 1898, il établit et publie un catalogue de cet ensemble riche de 777 numéros et comprenant des pièces extrêmement variées depuis une chaire gothique (n°3) jusqu'aux plaques de cheminée, et parmi les sculptures, bas-reliefs et rondes-bosses, plusieurs *Vierges à l'Enfant* espagnoles (n°34 à 37). Peu après sa mort, survenue le 15 janvier 1910, la collection est mise en vente : la première partie, à Paris du 20 au 23 mai 1912, comprend vingt-trois peintures sur les 500 numéros du catalogue et une seconde dispersion a lieu quelques jours plus tard, les 27 et 28 mai au Mans, où sont présentées des pièces plus courantes ou plus volumineuses. Un exemplaire annoté du catalogue de la vente parisienne[10] révèle le nom de l'acheteur des six lots les plus importants de la session. Il s'agit du peintre Raimundo de Madrazo[11] (Rome, 1841 - Versailles, 1920), portraitiste, élève de Cogniet à l'école des Beaux-Arts et volontiers conseiller servant d'intermédiaire dans les achats d'oeuvres d'art. Il était un ami personnel d'Archer Milton Huntington (1870 -1955), hispanophile passionné et fondateur de l'Hispanic Society à New York en 1904[12]. Ce dernier séjourna au mois de juin 1913 à Paris où il acquit auprès de Raimundo de Madrazo plusieurs dessins espagnols (de Murillo, Bayeu et Goya), des peintures de Mariano Fortuny et des Madrazo père et fils[13]. C'est probablement à cette époque qu'il dut voir et négocier pour l'Hispanic Society les panneaux et les retables provenant de la vente de la collection d'Adolphe Singher[14].

La plus ancienne peinture de cette collection est une *Nativité* (74 x 72 cm), n°450 du catalogue, acquise pour 620 francs et attribuée par Post à l'école valencienne[15], par analogie avec quatre panneaux illustrant des épisodes de la vie de saint Luc, peints pour la chapelle de la confrérie des charpentiers de l'église des deux saints Jean de Valence et conservés aujourd'hui au museo de Bellas Artes de cette ville. Après diverses propositions d'attribution, la plus convaincante est celle donnée par A. José i Pitarch à LLorenç Saragossa, artiste connu par des documents à Barcelone et Valence entre 1363 et 1406[16] (fig.1).

Le n° 458 de la vente correspond à un grand *Retable de la Vierge* acquis pour 10 000 francs par Madrazo, un ensemble monumental (3,90 x 3,90 m) composé de neuf panneaux (trois scènes de la vie de la Vierge et six figures de saints) entourant une *Vierge à l'Enfant* sculptée avec une prédelle réservée aux douze apôtres[17](fig.2). Post a raproché cet ensemble du *Retable de saint Laurent* (Ágreda, Notre-Dame des Miracles) dans lequel l'influence de Bouts est sensible, en particulier dans le traitement des figures de saints placées debout dans une niche ouverte sur un vaste paysage[18]. D'une qualité un peu plus faible, le retable Singher doit provenir, comme celui de saint-Laurent, de la région de Soria en Castille.

Sous le numéro 459 figure un « très grand retable de la fin du XV^e^ siècle (220 x 475 cm) composé de six panneaux représentant diverses scènes de la vie du Christ surmontées par la figure d'un prophète ». Il a été vendu 2 900 francs à Madrazo. Du Gué Trapier le rapproche justement du *Retable des deux saints Jean* d'Albocàsser attribué par Post à Domingo Valls[19]. Restaurés à l'occasion de leur prêt à l'exposition de Morella en 2003, ces panneaux ont été étudiés par José i Pitarch qui a proposé d'une part leur attibution à Pere Lembri, un artiste actif à Morella, au nord de Valence, de 1399 à 1421, et d'autre part leur appartenance à quatre retables distincts, actuellement dans des collections privées[20]. Sur le *Retable de la Vierge* devaient figurer le panneau de *L'Annonciation* surmonté de la figure de David et celui de *La Pentecôte* accompagné de Moïse (fig.3). Au *Retable de saint Pierre* appartenait la *Vocation de Saint Pierre marchant sur les eaux* surmontée du prophète Isaïe (fig.4) et au *Retable du Credo des apôtres* le panneau du *Premier article du Credo avec Ezechiel.* Enfin la *Crucifixion* avec *Daniel* et l'*Apparition de l'archange à l'évêque de* Comba avec Ezéchiel se trouvaient sur le *Retable de saint Michel* (fig.5).

La présence, en France et à la même époque, de plusieurs éléments de ces mêmes retables a permis de reconstituer l'histoire de leur exil et de leur démembrement. Selon A. José, entre 1890 et 1905, ils quittèrent la région de Morella et arrivèrent par le train à Barcelone comme le laissent supposer certaines étiquettes « Caminos de hierro del Norte » trouvées au dos de quelques tableaux ; dans cette ville Don Matías Muntadas

Fig. 6. Pere Lembri,
Retable composé.
Ancienne collection Bacri ,
Photographie de l'auteure.

acheta quatre panneaux du *Retable du Credo des apôtres* et un certain Dalmau retint deux panneaux du *Retable de la Vierge*[21]. Le chargement dut ensuite reprendre son chemin vers Paris où plusieurs amateurs ont fait leur choix, tel M. Messimy qui les vendit aux frères Bacri, antiquaires, tel Ernest Eymonaud, sculpteur spécialisé dans les copies d'ancien, qui habitait « le château gothique » au coeur de Montmartre, enfin, Adolphe Singher lui-même ou un intermédiaire. Pour être transportés de Valence (Espagne) à Paris, ces retables ont été certainement démontés et les boiseries laissées sur place tant et si bien que les différents panneaux, séparés les uns des autres, ont perdu leur ordonnance primitive et que les nouveaux acquéreurs ont effectué des montages arbitraires sans respecter ni l'iconographie, ni l'ordonnance des retables. À cet égard, signalons le montage ayant appartenu aux frères Bacri et sans doute réalisé par eux lors de sa présentation en 1925 à l'exposition d'art ancien espagnol de la Galerie Charpentier sous le n°126. Il était composé de huit scènes appartenant à trois retables différents (fig.6).

Le n°460 acquis 2 000 francs par Madrazo est un grand retable recomposé à partir de six panneaux, mesurant chacun 224 x 60 cm et présentant « des personnages vêtus de riches costumes », en réalité les figures d'Abraham, Moïse, Isaïe, Ézechiel, David, Melchisedech et Jérémie identifiées par leur phylactère[22]. Les quatre premiers prophètes cités seraient des répliques, avec quelques variantes, de ceux placés sur le *guardapolvos* du *Retable de saint Étienne* de Granollers, peint par Juan Gascó vers 1500-1510 (Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya); alors que Melchisedech et Jérémie décoraient les portes latérales au bas de ce retable[23].
Il reste à retrouver le n° 451 du catalogue, « deux petits volets cintrés », représentant « deux saints nimbés », acquis également par Madrazo au prix de 250 francs et les numéros 452 à 457 dont le nom des acquéreurs n'a pas été retenu. Les descriptions données par le catalogue de vente sont trop imprécises pour permettre de les identifier aujourd'hui[24].

Fig. 7. Ricardo de Los Rios,
Léon Bonnat dans son cabinet de travail.
Huile sur toile, vers 1896,
H. 37,8 cm ; l. 46,2 cm.
Bayonne, musée Bonnat-Helleu, musée des beaux-arts de Bayonne.
(c) Bayonne, musée Bonnat-Helleu / cliché : A. Vaquero

Il est intéressant d'évoquer maintenant la collection d'un autre Manceau, de deux générations antérieur à Adolphe Singher, de laquelle le musée du Mans a acquis en 1863 une belle série de seize Primitifs italiens. Il s'agit d'Étienne-Évariste Fouret (1807-1863), membre du conseil de sécurité du musée du Mans et amateur passionné de peintures anciennes[25]. Parmi les italiens, nous citerons la *Sainte Agathe* de l'atelier de Duccio, la *Vierge et l'Enfant à l'oiseau* de Lippo Vanni, *La Mort d'Absalon* attribué à Peselino, *L'Adoration de l'Enfant Jésus* attribué à Francesco da Rimini. De l'école espagnole, nous remarquons précisément que cette collection ne comportait pas de Primitifs, peu connus à cette époque hors d'Espagne, mais seize toiles attribuées à des peintres des XVI[e] et XVII[e] siècle parmi lesquelles un chef d'oeuvre, la *Mise au tombeau* du Greco (collection Niarchos)[26] et les *Apprêts de la mise au tombeau* donné autrefois à Ribera et acquis par le musée Tessé.

COLLECTION BONNAT À BAYONNE

De la biographie de Léon Bonnat, nous retiendrons quelques événements phares pour éclairer notre propos. Il est né à Bayonne en 1833 et mort à Monchy-Saint-Éloi (Oise) en 1922. Il effectue un premier séjour en Espagne à partir de 1847, précisément à Madrid, où son père, à la suite d'un revers de fortune, a ouvert une librairie ; il est admis à l'Académie San Fernando dans l'atelier de Federico de Madrazo où il étudie le dessin et la composition et dans celui de José de Madrazo pour le traitement des couleurs. En 1853, à la mort de son père, il revient en France et la municipalité de Bayonne lui offre une pension de 1 500 francs afin de poursuivre ses études à Paris l'année suivante. Il entre à l'école des Beaux-arts dans l'atelier de Raymond Cogniet et plus tard il y enseignera et dirigera lui-même un atelier. À partir de 1880, avec le succès remporté par ses portraits de personnages officiels (*Portrait de Thiers*, exposé au Salon de 1877 et celui du président Jules Grévy), il réunit une importante fortune et souhaite la consacrer à l'acquisition d'oeuvres d'art : antiquités, peintures et dessins. Il profite des conseils de grands collectionneurs, ceux d'His

Fig. 8. Maître de Bonnat,
Saint Martin partageant son manteau, vers 1475.
Tempera sur bois à fond d'or ; 172 cm sur 102 cm.
Bayonne, musée Bonnat-Helleu, musée des Beaux-arts de Bayonne.
(c) Bayonne, musée Bonnat-Helleu / cliché : A. Vaquero.

de la Salle qu'il rencontrait place de Vintimille lorsqu'ils habitaient au numéro 19, il le conseille en particulier pour les dessins et le conforte dans ses intérêts pédagogiques. Il se lie d'amitié avec Antonin Personaz, un Bayonnais, attiré vers Paris par les créations de Pissaro, Degas et Guillaumin dont il réunit une importante collection avec également des objets hispano-mauresques et quelques panneaux espagnols du XV^e^ siècle qu'il offrira au musée de Bayonne[27].

Une très attachante peinture de Ricardo de Los Rios (1846-1929) représente *Bonnat dans son cabinet de travail* du 48 de la rue Bassano, entouré de ses tableaux (fig. 7). Il vécut dans cet hôtel particulier avec sa soeur Marie, qui avait épousé en 1864 le peintre espagnol Enrique Melida (Madrid, 1838 – Paris, 1892). C'est peut-être par leur intermédiaire que Bonnat a pu réaliser certaines de ses acquisitions espagnoles. Mais il suivit vraisemblablement les conseils d'His de La Salle lorsqu'il décida d'instituer les Musées Nationaux pour ses légataires universels avec l'obligation de laisser et mettre en dépôt au musée Bonnat à Bayonne, toutes ses oeuvres d'art, dessins, portraits à l'exception de quelques pièces réservées pour le Louvre[28]. Dès 1901, Bonnat souhaite se séparer d'une grande partie de sa collection pour l'installer lui-même à Bayonne ; elle sera complétée après sa mort en 1922. Cette donation comprend 610 sculptures, 1 800 dessins (la partie la plus précieuse de cet ensemble) et 379 peintures, dont une vingtaine de toiles espagnoles du XV^e^ au XIX^e^ siècle parmi lesquelles un *Saint Jérôme* de Greco, la *Femme désespérée s'arrachant les cheveux* de Ribera et le *Portrait de Don Francisco Borja Tellez Giron* de Goya.

Trois des panneaux « gothiques » étudiés par Ch. R. Post en 1941 ont reçu le nom de « Bonnat Master », nom de convention pour un peintre aragonais proche de Francisco Solives, ce dernier étant actif en Catalogne puis en Aragon à la fin du XV^e^ siècle[29]. Le *Saint Martin partageant son manteau* (fig.8), certainement panneau central d'un retable étant donné ses dimensions (172 x 102 cm) et la mise en place des figures, est accompagné de deux panneaux latéraux représentant respectivement *Le Couronnement épiscopal de saint Martin* et *Le Corps de saint Martin rapporté à Tour*s (24 x 40 cm chacun). Selon l'inventaire de ses biens (archives des Musées Nationaux), ces deux panneaux se trouvaient accrochés dans la chambre à coucher de Mme Melinda, la soeur de Bonnat.

Fig. 9. Paolo de San Leocadio
Adoration des mages
Huile sur toile, vers 1485
H. 43,7 cm ; l. 28,8 cm
Bayonne, musée Bonnat-Helleu, musée des Beaux-arts de Bayonne
(c) Bayonne, musée Bonnat-Helleu / cliché : A. Vaquero

Le plus raffiné des « Primitifs Bonnat » est sans conteste l'*Adoration des mages* (44 x 30 cm) attribué chez le collectionneur à l'école néerlandaise et plus précisément à Hendrick Met de Bles (fig. 9). Par la suite, Tormo (1933) et Post (1935) ont reconnu le style du valencien Rodrigo de Osona et l'ont rapproché de la grande *pala* de la *Vierge du chevalier de Montesa* du Prado en proposant de la placer sur la prédelle de ce retable. Plusieurs spécialistes tels Angulo Iñiguez (1945), Condorelli (1953) et Company en 1984, 1985, 1987 et 1994 ont proposé de voir certains des traits caractéristiques de Paolo de San Leocadio[30]. Récemment, Company a repris l'étude de cet artiste lors du dégagement des fresques du maître-autel de la cathédrale de Valence qui lui sont attribuées, et cela lui a permis de fixer l'exécution de la petite *Adoration des mage* de Bonnat vers 1485, soit à une date très proche de la *Vierge du chevalier de Montesa* du Prado[31].

Citons également les « Primitifs espagnols » de la collection Antonin Personnaz venus compléter en 1936 la présentation des œuvres de Bonnat. Originaire de Bayonne, Personnaz (1854 -1936) s'intéressa surtout aux peintures des artistes impressionnistes qu'il rencontra à Paris. Il se retira à Bayonne, où il a légué après sa mort 44 tableaux et dessins[32]. Citons de l'école aragonaise deux panneaux d'un retable consacré à saint Fabien : son élection à la papauté et sa décapitation[33] et de l'école castillane, trois éléments de prédelle, le *Christ, saint Pierre et saint Jean l'évangéliste* attribués au Maître de Palanquinos, un artiste travaillant dans la région de León à la fin du XV^e^ siècle[34] (fig. 10).
Si nous regardons les Primitifs italiens réunis par des artistes et offerts à leur ville natale, nous pourrions certes penser à celle de Jean-Auguste-Dominique Ingres au musée de Montauban ou bien à celle de François Granet (1775 -1847) au musée d'Aix-en-Provence. La plus ancienne collection est sans doute l'ensemble de Primitifs offert par le peintre Thomas Henry (1766-1836) au musée de Cherbourg. Ce normand généreux avait en effet

Fig. 10 École espagnole XVe siècle, attribué au Maître de Palanquinos *Saint Pierre, le Christ bénissant* et *saint Jean l'évangéliste.*
Tempera sur bois à fond d'or travaillé à l'aiguille et ciselé.
Bayonne, musée Bonnat-Helleu, musée des beaux-arts de Bayonne.
(c) Bayonne, musée Bonnat-Helleu / cliché : A. Vaquero

décidé de remettre, en plusieurs étapes entre 1830 et 1835, sa collection de peintures au musée de sa ville natale et cela après le décès de ses deux fils[35]. Il choisit 163 peintures s'étageant du milieu du XVe à 1830, parmi lesquelles une douzaine de Primitifs exclusivement italiens, au sein desquels on trouve deux chefs-d'oeuvre : la *Mise au tombeau* de Filippino Lippi et *La Conversion de saint Augustin* de Fra Angelico. Ce dernier fragment d'une *Thébaïde* a été récemment remis à l'honneur par une étude de M. Laclotte complétée par l'apparition sur le marché de l'art du cinquième élément de cette prédelle[36]. On remarque en effet que cet artiste, de deux générations antérieur à Bonnat, s'est intéressé à l'art espagnol du Siècle d'or, en acquérant notamment le *Chemin du Calvaire* de Murillo, mais n'a possédé aucun Primitif espagnol.

La présentation et la confrontation de ces quatre collections françaises de panneaux sur fond d'or indiquent bien l'antériorité de la découverte des Italiens par rapport aux espagnols.
Mais notre étude des oeuvres espagnoles, acquises à la même époque, révèle le goût et les qualités de leurs propriétaires. Si le premier, Adolphe Singher, passionné par les pièces et les souvenirs de la Haute époque, a recherché presque essentiellement les objets médiévaux et les a accumulés pour son seul plaisir, le second, Léon Bonnat, artiste et pédagogue, a acquis des objets d'art très variés et de toutes époques pour offrir et laisser aux Bayonnais un magnifique répertoire d'histoire de l'art.
Cette dernière collection est toujours réunie au musée de Bayonne, alors que la première a été dispersée à la mort du propriétaire et se trouve en grande partie à l'étranger.

BIBLIOGRAPHIE

- P. Béguerie, « La collection Personnaz du musée Bonnat à Bayonne », *Destin d'objets*, sous la direction de Jean Cusenier, Paris, 1988.
- E. du Gué Trapier, *Catalogue of Paintings (XIVth and XVth centuries), The Collection of The Hispanic Society of America*, New York, 1930.
- A. José I Pitarch, *Una memoria concreta, Pere Lembri, pintor de Morela y Tortosa (1399-1421)*, Castelló, 2004.
- N. Volle et C. Dury, « Pour une histoire des collections publiques françaises de Primitifs italiens : apport du Répertoire des tableaux italiens en France (XIIIe-XIXe siècles) à l'histoire du goût », Esther Moench (éd.), *Primitifs italiens le vrai, le faux, la fortune critique,* cat. exp., Ajaccio, 2012.

NOTES

1. Rappelons qu'au XIXe siècle, on entendait par « Primitifs » les peintres actifs avant Raphaël. Ce terme a été conservé.
2. Dans *Les maîtres de la peinture espagnole en France de l'Empire à la Première Guerre mondiale : spoliateurs, collectionneurs et marchands* (à paraître), V. Gerard Powell et C. Ressort étudient la place importante réservée aux tableaux espagnols dans les collections françaises.
3. Archives des Musées Nationaux, Palais du Louvre, Paris.
4. G. Previtali, *La fortuna dei primitivi (Dal Vasari ai neoclassici),* Turin, 1964.
5. A. Chastel, « Le goût des "Préraphaélites" en France», *De Giotto à Bellini, Les primitifs italiens dans les musées de France*, Paris, 1956.

6. M. Laclotte, « La fortune des Primitifs en France. Un bref résumé », *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédécesseurs, modèles et concurrents du cardinal Fesch,* actes du colloque, Ajaccio, 2005, p. 347-356. D. Thiébaut, *Ajaccio, musée Fesch. Les Primitifs italiens. Inventaire des collections publiques françaises*, 32, Paris, 1987, p. 5 -42.

7. Volle et Dury, 2012, p. 25-43.

8. Ce tableau ne figure ni dans l'inventaire de la collection Louis-Philippe, ni dans la *Notice des tableaux de la Galerie espagnole*; il est répertorié dans l'Inventaire du fonds existant avant 1852 par F. Villot en ces termes : « école française, fin XV[e] siècle, le Christ mort. Collection de Louis-Philippe ; venu d'Espagne en 1837 avec la collection rapportée par M.Taylor ».

9. M. Auffret, « L'esprit d'entreprise : Jérémie Singher (1810-1890), directeur de la Mutuelle Mobilière Incendie du Mans (1842-1872)», *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, t. 100, n° 3, 1993, p. 333-355.

10. Bibliothèque INHA-collection Jacques Doucet, VP 1912/665.

11. C.Gonzalez-Lopez, *El mundo de los Madrazo : colección de la Comunidad de Madrid,* cat. exp., Madrid, 2007.

12. M. A. Codding, *Archer M. Huntington y la Hispanic Society, museo y biblioteca*, *Tesoros de la Hispanic Society of America*, Madrid, 2017, p. 20-37.

13. P.E. Muller, « Works on Paper by Federico de Madrazo y Kuntz in The Hispanic Society of America », *Master Drawings*, vol. 37, n° 4, 1999, p. 429.

14. Notons cependant qu'on n'a pas trouvé mention de cette transaction dans la correspondance entre Raimundo de Madrazo et Huntington conservée à l'Hispanic Society et trancrite par A. Alzaga Ruiz, *Raimundo de Madrazo y Garreta (1841-1920),* Tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia, U.N.E.D, 2012.

15. Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting*, 1930, t. III, p. 4, fig. 250.

16. Gué Trapier 1930, p. 37-40 ; A. José i Pitarch, *La pintura en la corona de Aragon, 1980,* p. 78 ; id., *Historia del arte valenciano*, II, 1986, p. 174, ill. p. 173.

17. Gué Trapier 1930, p. 135-169, ill.

18. Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting,* t. IV (2), 1933, p. 464-467, fig. 179.

19. Gué Trapier 1930 , p. 3-18 ; Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting*, 1930, t. III, pp. 112-116.

20. José I Pitarch 2004, p. 206-216, 222-233, 238-251 et 264.

21. José I Pitarch 2004, p. 222-224.

22. Gué Trapier 1930, p. 73-88.

23. M.Mirambell i Abancó, in *Pintura III. Darreres manifestacions,* Barcelone, 2006, pp. 276-280 (pour les panneaux conservés au M.N.A.C.).

24. n°452-École Espagnole XV[e] siècle. Deux panneaux rectangulaires représentant quatre personnages, l'un tenant un livre, bois, 115 x 72cm., adjugé 599 frs à Stettiner (?); n°453 - École Espagnole XV[e] siècle. Panneau rectangulaire représentant la *Crucifixion* avec dans le fond un bâtiment et des portiques, bois, 100 x 70cm, adjugé 410 frs; n°454 - École Espagnole XV[e] siècle, *Saint Jean-Baptiste* à mi-corps, tenant l'Agneau couché sur un livre, fond d'or, 57 x 38 cm; n°455 - École Espagnole fin du XV[e] siècle. Trois panneaux présentant sur deux registres des scènes de la vie du Christ telles que la *Crucifixion*, la *Pieta*, le *Christ et la Madeleine,* etc. bois, 135 x 150 cm, adjugé 520 f.rs; n°456 - École Espagnole fin du XV[e] siècle. *Christ en croix entouré de saints personnages,* dans le fond Jérusalem, bois, 165 x 170 cm, adjugé 320 frs; n°457 - École Espagnole XV[e] siècle. *L'entrée du Christ à Jérusalem*, s.d. adjugé 530 frs.

25. Volle et Dury 2012, p. 30-31.

26. H.E.Wethey, *El Greco y su escuela*, Madrid, 1967, II, n°103, fig. 80.

27. Béguerie 1988, p. 139-143.

28. Cf: *Dépôt du Testament mystique de Monsieur Bonna*t. Me Champetier de Ribes, notaire à Paris, 15 septembre 1922. Je remercie Sophie Harent, conservateur du musée Bonnat-Helleu de m'avoir communiqué une copie de ce document important.

29. Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting*, 1941, t. VIII[2], p. 428-437.

30. Tormo, « Rodrigo de Osona padre e hijo y su escuela (II) », *Archivo Español de arte y Archeologia*, 23, 1933, pp. 174, 208-209; Post, *A History of Spanish Painting*, 1935, t. VI[1], p. 193-198; id. 1938, VII (2), pp. 883-891 ; id., 1953, t. XI, p. 19); F. Bologna, *Napoli e le rotte Mediterranee della pittura. Da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico,* Naples, 1977, p. 141; Angulo, D. Iñiguez, « La adoración de los Reyes del museo de Bayona », atribuida a Rodrigo de Osona, in *Archivo Español de Arte*, 1945, p.383; A. Condorelli, « Paolo da San Leocadio », *Commentarii*, 1953, II-III, p.134-150.

31. X. Company, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, Gandia, 2006, p. 272-275.

32. Béguerie 1988, p. 139-142.

33. P. Comte, *Les Primitifs aragonais XIV-XV[e]* siècles, catalogue d'exposition, Pau, janvier-mars 1971, p.66, X-XI.

34. Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting*, 1950, X, p. 337, fig. 132.

35. J. L. Dufresne, et B. Simon « La donation Thomas Henry : une collection, l'oeuvre d'une vie », *Art de Basse-Normandie,* n° 128, 2003, p. 5-8.

36. M. Laclotte, « Autour de Fra Angelico, deux puzzles », *Da Giotto a Botticelli : pittura fiorentina tra gotico e Rinascimento : atti del convegno internazionale,* Florence, 2005, p. 190-200.

LA CHASSE IMAGINAIRE DE FRANÇOIS SOMMER

MARIE-CHRISTINE PRESTAT

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

D'une famille d'industriels du textile et de pionniers de l'aviation implantée dans les Ardennes, François Sommer (1904-1973) est à la fois pilote et chasseur. Entré en Résistance dès décembre 1940, engagé dans le groupe Lorraine, il est fait Compagnon de la Libération. En 1949, il épouse la journaliste Jacqueline Le Roy des Barres (1913-1993). En Afrique et dans leur domaine de Belval (Ardennes), tous deux se consacrent à la réintroduction des grands animaux en voie de disparition. François Sommer est à l'initiative de la création du Plan de chasse et de la prise de conscience de la nécessité de créer un ministère de l'environnement. Patron social précurseur, il met en place la participation des employés dans ses usines dès 1964.

Bibliophile et collectionneur d'art, le couple rassemble sans interruption pendant un demi-siècle livres précieux et objets d'art en lien avec la chasse. Inauguré en 1967 par André Malraux dans l'hôtel de Guénégaud, monument historique du XVII[e] siècle de François Mansart, le Musée de la Chasse et de la Nature conserve les quelques 5 000 pièces de leur collection. Il a été étendu en 2007 à l'hôtel voisin, dit hôtel de Mongelas (XVIII[e] siècle). Le musée expose le rapport de l'homme à l'animal à travers les âges et s'appuie sur les exceptionnelles collections d'art ancien, moderne et contemporain réunies par les fondateurs et sans cesse augmentées. Musée privé, il bénéficie du label « Musée de France » octroyé par le ministère de la Culture.

À PROPOS DE MARIE-CHRISTINE PRESTAT

Marie-Christine Prestat a e été conservatrice au Musée de la Chasse et de la Nature de 1992 à 2016. Elle a contribué à son réaménagement muséographique entre 2005 et 2007, ainsi qu'à l'étude et au développement des musées de France consacrés à la cynégétique, notamment au Musée de la Chasse de Gien. Ses commissariats et publications portent principalement sur les usages et les représentations de la chasse, de la nature et de leurs territoires dans la création artistique et la muséologie. Elle a été commissaire associée de nombreuses expositions au Musée de la Chasse et de la Nature, parmi lesquelles : « François Desportes, de Bercy à Guénégaud » (1996), « A courre, à cor et à cri : Images de la vénerie au XIXe siècle » (1999), « Janine Janet : Métamorphoses » (2003), « Louis-Godefroy Jadin » (2004), « Georges de Lastic, Le Cabinet d'un amateur et d'un collectionneur » (2010), « Marc Couturier : Le Troisième Jour » (2012), « Cibles » (2012), « Voilà les Delton!» (2014) et « Un prince à la chasse, Albert I[er] de Monaco » (2016).

L'INTERVENTION

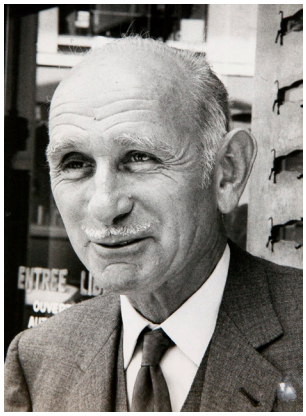


Fig. 1 François Sommer, Photographie.
(c) Fondation François Sommer

« Le légitime hommage qui doit être rendu à François Sommer ne peut l'être, l'amitié même y étant pleinement engagée, que par une suite d'approches diverses, et dont chacune porte avec elle sa propre justification[1]. » L'hommage que Maurice Genevoix rend à François Sommer paraît emprunter le parcours du lièvre en sa refuite.

L'animal est complexe, il est vrai, et d'une capture mal aisée, même pour un académicien réputé fine gâchette comme l'est Genevoix : grand patron, soldat, homme d'action, patriote, François Sommer est également voyageur, mécène, photographe, esprit ouvert aux questions sociales, fidèle en amitié et séducteur de femmes… Ce qui retiendra l'attention aujourd'hui est sa passion de « chasseur-collectionneur » qui transcende et unifie ses divers traits de caractère. N'est-ce pas le même instinct de « prédation » qui l'anime, tant pour ses affaires, ses conquêtes amoureuses, ou sa quête du gibier ?

Comme bon nombre de ses confrères en Saint-Hubert, François Sommer a renouvelé l'excitation de la capture dans d'autres territoires, sur un terrain que l'on qualifierait d'imaginaire : en traquant, chez les marchands ou en vente publique, les objets qui lui permettaient d'évoquer sa passion[2]. L'homme est emblématique d'un groupe social dont le goût spécifique incite à l'organisation de ventes spécialisées chez certains commissaires-priseurs. Constituée avec discernement et quelques moyens financiers, la collection Sommer a valeur de référence pour de nombreux collectionneurs-chasseurs. C'est elle qui constitue le noyau autour duquel s'est développé le Musée de la Chasse et de la Nature. L'unité du thème ne doit pas toutefois masquer une divergence de motivations entre ce qui constitue les collections de cœur et celles de raison, entre ce qui vient satisfaire un plaisir intime et ce que François Sommer a acquis pour parfaire un musée.

C'est en suivant ces différences d'humeur que l'on se propose de dresser le portrait d'un collectionneur atypique.

Pour François Sommer, les « objets du cœur » seront les livres, les armes à feu à système et les trophées. Après viendront les « objets de raison », c'est-à-dire tout le reste de la collection constituant le musée. En ardant défenseur de la cause cynégétique, Sommer pressent que la qualité des œuvres qu'il parviendra à réunir, doit constituer un argument efficace dans le débat qui s'ouvre entre les partisans de la chasse et ceux qui voudraient l'interdire.
Cette passion pour la chasse remonte à l'enfance.

Fig. 2 Croix de la Libération, décernée à François Sommer.
(c) Fondation François Sommer

François Sommer est né le 25 décembre 1904 à Mouzon, petite ville des Ardennes qui vit au rythme de la manufacture de feutre familiale[3]. L'aisance financière et l'oisiveté à laquelle son statut de fils d'entrepreneur le destinent favorisent son esprit d'aventure. Très jeune, il apprend à connaître la forêt en suivant les traces d'un sanglier ou d'un grand cerf au côté de son père Roger. Celui-ci est un pionnier de la conquête aéronautique. Il emmène son fils âgé de sept ans seulement pour une première expérience mondiale de vol avec passager. Une fois en mesure de piloter son propre avion, François Sommer se lance dans ses premiers raids au-dessus de l'Afrique. Mais cette vie apparemment facile ne le pousse pourtant pas à la mollesse. En homme d'action, François Sommer n'hésite pas à donner de sa personne pour défendre les causes auxquelles il croit. Ainsi, résistant durant la Seconde guerre mondiale, il rejoint le général de Gaulle[4] et, en dépit de son âge, s'engage dans les Forces aériennes françaises libres. Son comportement héroïque lui vaut d'être fait Compagnon de la Libération. Il y gagne une proximité avec le pouvoir

politique et le personnel de la Ve République. Ce réseau relationnel sera un atout pour le développement des affaires familiales dont son père lui cède enfin la conduite (il excellera dans cette nouvelle fonction, transformant la manufacture de feutre en un grand groupe industriel). Cela favorisera également la création et l'implantation d'une fondation que l'industriel veut consacrer à la défense de sa passion pour la chasse. François Sommer est conscient des menaces que la déprise rurale et l'exode vers les villes font peser sur la perception et la pratique de cette activité. Il inspire au ministère de l'Environnement nouvellement créé, certaines des mesures règlementaires qui vont désormais l'encadrer. Il veut également agir sur l'image de la chasse. De ce point de vue, il estime qu'un musée peut témoigner de ce qu'elle a apporté à la civilisation. Ce programme, il l'exprime à posteriori dans un ouvrage écrit en collaboration avec sa femme Jacqueline :

« Donnant libre cours à une imagination optimiste et imitant André Malraux pour son musée imaginaire, nous sommes repartis loin en arrière jusqu'à une époque où la chasse était un acte fier et digne. Notre nouveau rêve, lumineux celui-là, donna naissance à la chasse imaginaire[5]. »

La création d'un musée privé résulte souvent d'une réaction face à la perspective de la mort. Pour celui qui en a l'initiative, elle exprime l'urgence de s'assurer une postérité à travers la pérennité de sa collection. Certes, étant dépourvu d'héritier, ce désir anime probablement François Sommer. Mais, au-delà de cette quête d'une forme de survie, c'est une fonction militante qu'il assigne à son musée. Celui-ci ne contiendra pas que des objets attestant son goût personnel. Il doit toucher et instruire le plus grand nombre sur les mérites de la chasse.

Le projet de constitution d'un musée amène François Sommer à diversifier sa collection. À l'origine, celle-ci s'était constituée au gré d'une passion pour les livres.

Dans son ouvrage consacré à l'hôtel de Guénégaud[6], Jacqueline Sommer relate que son mari s'est lancé très jeune, dès les années 1940, sur la piste d'anciens traités de chasse. S'étant fait voler pendant l'Occupation une très ancienne édition du *Livre de chasse* de Gaston Phébus, il n'aura de cesse de la retrouver. Comme un limier sur la trace du gibier, il va se livrer à la chasse aux livres, en fréquentant assidument les libraires et collectionneurs, dont certains deviennent ses amis.

C'est ainsi qu'il se lie avec le libraire Jules Thiébaud, auteur d'une bibliographie des ouvrages français sur la chasse[7]. Il lui adresse les inventaires de sa bibliothèque cynégétique afin de voir comment la compléter. Cette proximité n'empêche pas la concurrence. Thiébaud possède un ouvrage rare que Sommer convoite ardemment : la première édition conjointe du *Livre de chasse* de Gaston III de Foix et du *Livre de la chasse du Roy Modus*, écrit par Henri de Ferrières. Thiébaud n'en recense que huit exemplaires connus.

Sans vraiment harceler le libraire, François Sommer réitère souvent son offre d'achat. Devant les refus obstinés du propriétaire, il va jusqu'à lui proposer d'acheter le livre en viager tout en lui en laissant la jouissance sa vie durant. De guerre lasse, Sommer finit par acquérir un autre exemplaire de cette édition rare. Quelque temps après, Thiébaud consent enfin à lui céder le sien[8].

La lecture des traités cynégétiques permet-elle de renouveler, en chambre, l'expérience et le plaisir de la nature ? En tout cas, François Sommer vit entouré de ses livres[9]. Ses collaborateurs le savent qui, lors de la remise de sa cravate de la Légion d'Honneur, lui offrent une édition originale d'un traité sur la chasse aux loups[10].

Les armes de chasse constituent un second thème de collection. Le goût de François Sommer

le porte vers un certain type. Plus que la qualité du décor ou le caractère historique de la provenance, c'est l'originalité du système de mise à feu qui retient son attention.
François Sommer a évolué dans un milieu d'inventeurs. Son père Roger est ancien élève de l'École des Arts et Métiers. François, quant à lui, a poursuivi des études d'ingénieur. C'est en technicien qu'il étudie, décortique et analyse l'arme à feu, domaine où l'ingéniosité humaine s'est donnée libre cours. Posséder un exemplaire de chaque système expérimenté s'avère une entreprise utopique. Au moins François Sommer s'applique-t-il à définir un mode de classement basé sur les spécificités techniques : arquebuses à mèche, à rouet, à silex, fusil à percussion, à chargement par la culasse, etc. Il observe que les armes les plus ingénieuses « ont fait l'objet des soins les plus raffinés et des représentations artistiques les plus recherchées[11] ». Au sein du musée, une salle entière sera consacrée aux armes à système lors de son ouverture, en 1967. C'est François Sommer qui a présidé à son aménagement et a suivi très attentivement la rédaction de tous les cartels.

A l'affût de de la « pièce indispensable », il envoie ses rabatteurs à travers la France. C'est ainsi qu'en 1962, il entre en relation avec un improbable marchand de cycles, basé entre Agen et Périgueux, armurier occasionnel, « aux connaissances très faibles sur les armes anciennes mais de caractère tellement changeant et s'illusionnant lui-même qu'il en est désopilant. Il mélange toutes les classes d'armes, tous les cours, toutes les cotes (il est possible qu'il le fasse volontairement) et pour finir par tromper son client[12] » . En chasseur expérimenté, François Sommer prend le temps de cerner son gibier. Il marchande, feinte, esquisse des ouvertures, mais n'abandonne jamais. Sa collection finit par s'enrichir de quatre nouvelles armes sorties de l'arrière-boutique du vendeur de bicyclettes.

Fig. 3 La Salle d'armes du Musée de la Chasse et de la Nature.
(c) Musée de la Chasse et de la Nature, Paris - Sophie Lloyd

Lorsque le projet de musée se précisera, les acquisitions s'orienteront vers les pièces permettant d'illustrer un autre aspect de l'histoire de la chasse, insistant sur les liens avec les arts décoratifs ou l'exercice du pouvoir. François Sommer se procure quelques pièces dont l'origine est prestigieuse. En même temps, la distinction entre sa collection personnelle et celle du musée s'estompe. Celle-ci n'a-t-elle pas vocation à recevoir l'intégralité de celle - là après le décès du fondateur et celui de son épouse ? Dès lors, le rassemblement des objets peut passer par d'autres modalités. C'est ce qu'illustre parfaitement le rôle joué par le fondateur du Musée de la Chasse et de la Nature lors de la succession de Georges Pauilhac (1871-1958). Ce dernier est considéré comme l'un des plus grands collectionneurs d'armes du XX^{e} siècle. En 1963, ses héritiers menacent de disperser le fabuleux ensemble d'armes de chasse et d'armes réglementaires qu'il avait réuni. L'État souhaiterait s'en porter acquéreur. Reste à trouver les fonds nécessaires. Confirmant sa vocation de mécène, François Sommer se propose de participer au financement, ce qui permet au ministère de la Défense de concrétiser l'achat au bénéfice du musée de l'Armée. Mais l'acte est suivi d'un protocole permettant l'envoi au Musée de la Chasse et de la Nature d'une partie des objets acquis : deux cent vingt-quatre armes ou accessoires provenant de cet ensemble illustre, bientôt suivi du dépôt de cinquante autres armes de chasse du musée de l'Armée. Substantiellement enrichi au gré de ces transferts, le cabinet d'armes constitué par François Sommer peut s'enorgueillir d'être l'un des plus beaux du monde. Les armes y sont regroupées par provenance, par époque et par système, dans une présentation qui allie la pédagogie et l'esthétisme.

L'Afrique constitue en soi un autre thème de collection. C'est en pilotant son avion personnel que François Sommer a la révélation de ce continent dès les années 1930. Dès lors, avec la passion d'un converti, il arpentera la brousse, équipé de son appareil de photo et d'armes pour le gros gibier. Il emporte également dans ses bagages les *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*[13], opuscule édité par l'Institut d'Ethnologie en 1931, à destination des amateurs souhaitant constituer un ensemble cohérent sur le plan scientifique. On y trouve aussi bien des conseils sur le choix de l'objet que des recommandations pour son étiquetage et son emballage : « Une collection d'objets

ethnographiques est une collection de choses vivantes. Il faut conserver à l'objet tout ce qui lui donne vie ». François Sommer respecte-t-il ces instructions ? De ses multiples séjours africains, il rapporte bien quelques objets ethnographiques (dont une abondante collection d'armes de jet), ainsi que des archives photographiques[14] et filmiques versées désormais au fonds documentaire du Musée de la Chasse et de la Nature. Mais à cela paraît se limiter sa vocation ethnologique. Si sa collection comporte bien quelques pièces remarquables, la plupart des objets africains ont été acquis auprès du commerce parisien pour décorer ses intérieurs[15].

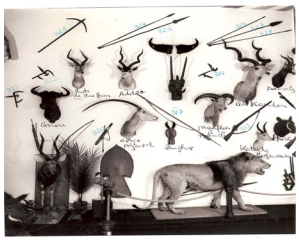


Fig. 4 La Salle d'Afrique au Musée de la Chasse et de la Nature en 1967
(c) Musée de la Chasse et de la Nature, Paris - DR

Ce sont les trophées de chasse qui constituent le cœur de cette collection africaine. À titre personnel, accrochés aux murs de l'habitation du chasseur, ils permettent de réactiver l'émotion de la capture. Mais François Sommer veut également en faire une collection scientifique à visée « éducative », dans l'esprit des expositions cynégétiques organisées en Europe centrale à l'issue de chaque saison de chasse. Non seulement elle doit illustrer la variété des espèces chassables, mais elle doit en outre instruire les candidats aux safaris dans la pratique du « tir sélectif » en conditionnant leur prise aux critères physiques de la proie. Le trophée a un rôle d'« étalon ». Pour satisfaire ces objectifs, la collection devra être exemplaire par son exhaustivité et par la qualité esthétique des spécimens présentés. Ces exigences ne contreviennent pas à un certain esprit d'accumulation. En 1961, François Sommer ne dénombre pas moins de deux cent dix-sept trophées dans sa maison ardennaise. Il les connaît par cœur, ainsi que l'atteste la lettre qu'il adresse à un ami quelques années auparavant pour relater la traque d'un éléphant : « Ses défenses sont à peu près celles que j'ai à Mouzon mais en plus minces et un peu plus longues[16].»
La création du musée conduira à y transférer les plus beaux spécimens de sa collection. Encore enrichira-t-il ce fonds en sollicitant la générosité de ses amis dont les trophées remarquables viendront orner les salles d'Afrique, d'Amérique ou d'Asie[17].

Livres, armes et trophées permettent de célébrer la chasse. Mais, pour que le musée soit complet et s'adresse au plus grand nombre, il y faut encore des images. En homme pragmatique, François Sommer constate : « Il y a deux classes bien distinctes d'objets d'art ou devenus tels concernant la chasse et la nature sauvage : ceux qui y sont rattachés directement - instruments pour la chasse- et ceux qui s'y rattachent indirectement - c'est-à-dire à décors de chasse[18]» . Son goût le porte vers les premiers. Mais dans une démarche pédagogique, il est conscient de l'intérêt de présenter les seconds. François Sommer a l'humilité de connaître les limites de sa compétence dans le domaine artistique. Pour la sélection de ces objets de « deuxième classe », il préfère prendre conseil.

C'est vers Pierre Louis Duchartre (1894-1983)[19] qu'il se tourne d'abord. Celui-ci est expert en la matière : inspecteur principal des Musées de France depuis 1947, spécialiste d'art populaire et chasseur - on lui doit le Dictionnaire de la chasse, publié en 1973 aux éditions du Chêne - Duchartre a bien reçu tous les sacrements. N'a-t-il pas contribué avec Henri de Linarès, à la création du Musée de la Chasse à tir et de la Fauconnerie inauguré en 1952 à Gien ? Par la suite, il assiste Henri et Geneviève de Chasseval pour la création de leur musée de la pêche au Château de La Bussière qui ouvre au public en 1962. Entre Sommer et lui[20] s'établit une complicité dont leur correspondance rend témoignage : «Tonton la Muse » dispense ses avis et suggestions d'achat au « Grand chef » et l'incite à réunir en grand nombre des œuvres et des objets à décor de chasse. Parmi les critères de choix, l'intérêt iconographique prime sur la qualité artistique. C'est ainsi que la collection s'enrichit de

dessins, de gravures[21], mais également de pipes en porcelaine ou de porte allumettes… Curieusement la peinture profite moins de cette quête d'images. C'est plutôt le terrain de compétence d'Henri de Linarès, dont François Sommer apprécie l'expertise en art animalier. À partir de 1962, une certaine distance s'installe entre Sommer et Duchartre. Celui-ci a-t-il abusé des sollicitations financières, ou, comme le suggère Cécile Guinand[22], est-ce à Jacqueline Sommer qu'il faut attribuer ce soudain refroidissement ?

Au même moment François Sommer fait la connaissance de Georges de Lastic, « ce jeune conservateur du musée de la Vénerie fort sympathique[23]». En tout premier lieu il le teste en lui demandant son avis sur un grand tableau de l'école flamande du XVII[e] siècle : *La fable du cerf ivre*[24]. Puis, suivant son conseil, il achète un tableau de François Desportes : *Chien blanc en arrêt devant un buisson de sureau*. L'intronisation de Georges de Lastic comme conseiller artistique sera un tournant décisif dans la constitution de la collection Sommer. En peu d'années, elle s'accroît de tableaux de François Desportes, Jean-Baptiste Oudry, Jean Siméon Chardin, Jean-Jacques Bachelier, Pierre-Paul Rubens et Jan Breughel de Velours, Carle Vernet, mais également de tapisseries et d'objets en porcelaine de Sèvres… À ces achats s'agrègent bon nombre de dépôts négociés par Georges de Lastic, en provenance du Louvre ou de la Manufacture de Sèvres. Comme il l'a fait pour la collection Pauilhac, François Sommer pratique un mécénat avisé. Il n'hésite pas à proposer des échanges ou à financer des restaurations en contrepartie de transferts dans son musée. Au gré de cette politique, le musée change de nature, la part proprement artistique venant contrebalancer l'aspect technique de la collection initiale. Certes, la collaboration avec Georges de Lastic n'a pas toujours été facile. Entre l'« esthète à l'œil exercé », et le « chef d'entreprise pragmatique et soucieux d'efficacité[25]» , le ton monte parfois. Mais c'est en grande partie à leur collaboration que le Musée de la Chasse et de la nature peut se vanter de présenter l'une des plus belles collections d'art cynégétique.

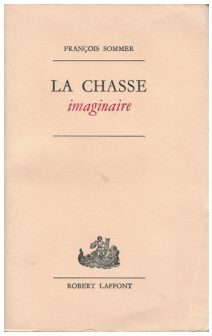


Fig. 5 Couverture du livre *La chasse imaginaire,* Flammarion, 1969.
(c) Musée de la Chasse et de la Nature, Paris - DR

Dans *La Chasse imaginaire,* François Sommer dresse la liste idéale des œuvres d'art que devrait contenir un musée consacré à la chasse. Pour l'essentiel, cette liste correspond à ce que, avec l'aide de ses conseils, il a pu réunir. À une exception près toutefois : aucun beau tableau de Gustave Courbet ne s'est présenté.

Dans les premières pages de cet ouvrage au caractère testamentaire, François Sommer s'interroge sur ce qu'est le vrai chasseur :
« Est-ce celui qui par instinct tire bien, tue bien et cherche toujours à tirer plus, ou, au contraire, celui qui analyse son acte, le modère, l'oriente vers un objectif précis[26]» ? Cette réflexion s'applique sans doute à sa propre expérience de chasseur, mais également de collectionneur. Quoi qu'il en soit, son musée n'était pas qu'imaginaire. Près d'un demi-siècle après son inauguration par André Malraux, ses collections continuent d'enchanter le public. Et nous devons rendre « hommage » à ceux qui, après François Sommer, ont présidé à sa destinée d'avoir su en perpétuer l'esprit.

NOTES

1. M. Genevoix, *François Sommer tel que je l'ai connu*, hors-série de la *Revue du Club de la Maison de la Chasse et de la Nature*, avril 1973.

2. Sur les motivations du chasseur-collectionneur, voir Claude d'Anthenaise « La Chasse imaginaire » in *Cinq siècles de chasse en Vendée*, Milan : SilvanaEditoriale, La Roche-sur-Yon, Conseil général de Vendée, 2009.

3. François Chemel, *François Sommer, un temps d'avance*, Paris, 2013.

4. Recherché par les Allemands, il parvient à Londres le 16 mars 1943. Il est affecté au groupe de Bombardement « Lorraine » des Forces Françaises Libres. Il est fait Compagnon de la Libération par décret du 29 décembre 1944.

5. François Sommer, *La Chasse imaginaire,* Paris, 1969.

6. Jacqueline Sommer, *L'hôtel de Guénégaud des Brosses*, Paris, 1986.

7. Le fonds documentaire de la fondation François Sommer conserve un échange de lettres entre François Sommer et Jules Thiébaud.

8. Il en fait l'acquisition en 1960 pour 4000 F.

9. Très tôt, sa bibliothèque est transférée de la maison familiale de Mouzon à son domicile parisien.

10. Louis Gruau, curé de Saulges, *« Nouvelle invention de chasse »* édité en 1613.

11. F. Sommer, *op. cit.*

12. Fonds documentaire de la Fondation François Sommer.

13. *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques,* Musée d'Ethnographie et Mission scientifique Dakar-Djibouti, Paris 1931 .

14. En 1934, François Sommer fait l'acquisition d'un Leica modèle 1927 équipé d'un simple téléobjectif. Il crée en 1952, au sein du CIC - dont il est l'un des fondateurs -, la première commission internationale de la chasse photographique et fonde l'Association Sportive de la Chasse Photographique en 1955. Il tentera d'instaurer le permis de chasse photographique.

15. L'essentiel de la collection a été dispersé par Jacqueline Sommer après le décès de son époux. Les principales pièces subsistantes ont été déposées au musée du Quai Branly-Jacques Chirac en 2006.

16. François Sommer à X. Lettre en date du 2 septembre 1946. Fonds documentaire de la fondation François Sommer.

17. C'est ainsi qu'Omer Sarraut, fils de l'ancien gouverneur d'Indochine fait don en 1969 d'un rare massacre de Kouprey, bovidé du Cambodge appartenant à une espèce éteinte.

18. F. Sommer, *Op.cit.*

19. Cécile Guinand, *Le noyau de la collection d'estampes du Musée de la Chasse et de la Nature, un apport de Pierre-Louis Duchartre*, Université Paris Sorbonne IV, mémoire sous la direction de Marianne Grivel : Séminaire M4 HA 21. Collectionneurs d'estampes

20. On ne sait pas comment Duchartre et Sommer se rencontrèrent. Est-ce pendant la guerre ou à travers leur passion commune, la chasse ? Dans son ouvrage *Chasses rieuses, sérieuses, curieuses, studieuses* paru à Paris en 1983, Duchartre se plaît à évoquer les chasses organisées par Sommer à Mouzon. Il évoque en particulier la *valeur humaine* du patron qui n'hésite pas à y faire participer les ouvriers de son usine.

21. On doit aux conseils de Pierre-Louis Duchartre l'acquisition d'un ensemble de lithographies d'après Carle Vernet, ou du recueil des *Venationes* de Stradanus, ayant appartenu à Charles de Rohan (1715-1787).

22. Cécile Guinand, *Op.cit.*

23. C'est ainsi qu'il le décrit dans une lettre adressée à son ami Henri de Linarès et conservée au château de Gien.

24. Un des amis de François Sommer lui sert d'intermédiaire auprès du marchand de tableaux Peter Claas. C'est ainsi qu'il fait l'acquisition de cette œuvre, donnée à Frans Snyders en décembre 1962, Georges de Lastic l'ayant vivement encouragé.

25. *Georges de Lastic (1927-1988), Le cabinet d'un amateur, collectionneur et conservateur*, catalogue de l'exposition présentée au Musée de la Chasse et de la Nature à Paris et au musée de la Vénerie à Senlis, du 7 décembre 2010 au 13 mars 2011, dirigé par Pierre Rosenberg, Paris, 2010.

26. F. Sommer, *op. cit.*

MYTHOLOGIE DU COLLECTIONNEUR ET TYPOLOGIE D'UN DISCOURS

ANNE-DORIS MEYER

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

Collections et collectionneurs apparaissent peu dans la littérature française et pas avant les années 1880. S'y dessinent alors des figures contrastées du collectionneur : l'homme mûr, expert passionné ayant consacré sa vie à une collection commencée dans les années 1840-50, âgge d'or de la trouvaille heureuse, tel Charles Sauvageot, mais aussi l'entrepreneur pressé et fortuné, qui collectionne comme il investit en bourse.

La scène de vente aux enchères devient un motif littéraire prisé et codifié, alors qu'à l'époque l'achat à un marchand d'art, dans le calme d'une galerie, est chose commune. Ce moment dramatique est décrit de manière théâtrale, voire militaire, glorifiant la lutte du collectionneur pour la possession de l'objet convoité. À rebours du développement des musées, la dispersion de la collection vers des mains privées est également valorisée.

À PROPOS D'ANNE-DORIS MEYER

Anne-Doris Meyer est docteure en histoire de l'art de l'université de Strasbourg (*De la collection privée au musée public : le musée personnel. Parcours de l'objet d'art en France au XIX^e siècle. Recherches en muséographie et muséologie*, sous la direction du professeur Roland Recht, 2001). Elle a consacré de nombreuses études aux collectionneurs du XIX^e siècle et à la figure du collectionneur dans la littérature de cette époque.

Guide-conférencière basée à Mulhouse, elle s'intéresse particulièrement aux artistes et collectionneurs alsaciens, notamment à travers des programmes de recherche portant sur la mobilité des artistes alsaciens-lorrains entre 1871 et 1930.

Elle mène également des activités de commissariat d'exposition et de conception muséographique.

L'INTERVENTION

MÉTHODOLOGIE ET SOURCES

Dans ses *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts*, Philippe de Chennevières s'étonne de l'indifférence générale des collectionneurs pour l'écriture : sans doute, remarque-il, n'y ont-ils jamais vraiment pensé, « absorbés innocemment […] par la jouissance égoïste des merveilles de l'art[1] ». Philippe de Chennevières n'évoque pas ici le catalogue, énumération sèche et sans commentaire des objets possédés, mais une écriture de la collection qui rendrait compte de sa pratique intime et quotidienne. Quelques collectionneurs ont pourtant laissé des journaux et des mémoires, mais il s'agit d'ouvrages dans lesquels la collection n'apparaît que par bribes, de façon discontinue et fragmentaire[2]. Lui-même, d'ailleurs, a laissé de très belles pages sur les collectionneurs qu'il a côtoyés, mais n'a rien dit, ou fort peu, sur sa pratique personnelle.

Les périodiques en revanche rendent compte de la pratique de la collection dans la France du XIXe siècle. Si dans les années 1840, *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire* d'Eugène Piot faisait figure d'exception, vingt ans plus tard, le *Journal des amateurs d'objets d'art et de curiosité*, *L'Art et l'idée,* du bibliophile Octave Uzanne, la *Revue internationale de l'art et de la curiosité* ou encore *La chronique des arts et de la curiosité*, supplément de la *Gazette des Beaux-Arts*, relatent, décrivent et commentent sans trêve l'incessant mouvement des collections. Les années 1860, écrit Edmond Bonnaffé, sont le temps où débutent les « belles batailles[3] » : cette terminologie est révélatrice d'un changement de mentalité. De manie doucement raillée, la pratique de la collection est devenue une affaire sérieuse, dont le commentaire et la description font de plus en plus souvent appel aux champs lexicaux de l'affrontement, de la guerre et du combat.

Dans les années 1880, collectionneurs et amateurs atteignent une notoriété sans précédent, qui dépasse désormais le cadre des revues spécialisées. La collection apparaît partout, confondue avec la mode du bibelot, profitant du développement des grands magasins et du commerce de luxe, pleinement intégrée aux flux économiques. Toute une littérature se développe, qui concerne les truquages, les ficelles des marchands d'art, les anecdotes recueillies dans les salles de l'hôtel Drouot. À partir de 1881, Paul Eudel publie chaque année un ouvrage qui retrace le mouvement des ventes de la saison passée, formant ainsi de véritables annales de la « curiosité » parisienne[4]. Parallèlement, l'histoire des collections devient objet d'étude : Edmond Bonnaffé en est l'un des premiers historiens qui, après avoir écrit sur les collectionneurs des temps anciens, se consacre à partir des années 1870 à l'analyse et à l'étude des pratiques contemporaines[5].

Au premier abord, ces écrits semblent constituer un corpus aussi disparate qu'inégal. Peut-on faire voisiner de grands textes littéraires avec de simples billets d'humeur ? Nous le pensons, tant ce corpus se révèle cohérent. Qu'ils soient issus du milieu artistique, littéraire, journalistique ou académique, ces textes possèdent de fortes similitudes et usent des mêmes qualificatifs pour décrire la pratique du collectionneur, son aspect physique, sa gestuelle et ses manies.

Une étroite connivence associe les auteurs aux sujets traités : ils tiennent à se signaler comme des collectionneurs, reconnus comme tels par leurs pairs, et écrivant sur la collection des autres, très rarement sur la leur. La cohérence de ces textes, par lesquels les collectionneurs parlent aux collectionneurs, nous a incité à envisager la pratique de la collection telle qu'elle se donne à voir et se représente : nous avons donc choisi de relever et d'analyser quelques-uns des topos qui constituent ce discours, en privilégiant le contexte parisien de la seconde moitié du XIXe siècle.

TEMPORALITÉ DES COLLECTIONS

Portrait du collectionneur en vieillard

L'âge du collectionneur dit le temps passé à côtoyer les objets d'art et en fait d'emblée un

Fig. 1. Léon Bonnat (1833-1922), *Portrait du général Henri d'Orléans, duc d'Aumale.*
Huile sur toile, 1880.
Chantilly, musée Condé.
photo (c) MN-Grand Palais (Domaine de

expert. La collection est œuvre de longue haleine et l'histoire d'une vie : son développement progressif reflète ce lent apprentissage. Celui-ci arrivé à son terme, le collectionneur peut enfin savourer cette « heureuse maturité du curieux » que décrit Edmond Bonnaffé[6]. Le temps qui passe enrichit ainsi le collectionneur tout autant que la collection : une acquisition récente rapidement revendue par un collectionneur réputé paraîtra douteuse. En revanche, les objets d'art dispersés après décès bénéficient de l'aura d'un long compagnonnage.

La collection se bonifie avec le temps et en durant, acquiert une patine de respectabilité et d'honnêteté, que reflète la représentation du collectionneur en vieillard expérimenté : le « vieillard fantasque[7] » décrit par Pierre Larousse est associé aux vieilleries qu'il rassemble. Le *Journal* des Goncourt multiplie les portraits de ces vieux collectionneurs : Feuillet de Conches est un « vieux singe[8] », Charles Sauvageot un « petit vieillard en cheveux blancs[9] », le duc d'Aumale (fig. 1) un « vieux colonel de cavalerie légère[10] », monsieur de Baudicour un « gros vieillard aux cheveux très blancs[11] », Louis Lacaze présenté comme un « vieillard très vert de l'Âge des collectionneurs[12] ».

Les collectionneurs arrivés se plaisent à donner des conseils aux débutants ; *a contrario,v* l'immaturité et la naïveté du jeune amateur sont fréquemment raillées dans les billets d'humeur ou les fictions. Le portrait du collectionneur en jeune homme n'est intéressant que rétrospectivement, et participe alors du récit d'initiation : « Au collège, avec ses trente sous par semaine, au lieu d'acheter du sucre d'orge et des chaussons de pommes, il flânait, les jours de sortie, à la recherche des bibelots et choisissait déjà des médailles antiques de deux sous perdues dans les boîtes des marchands étalées sur les quais[13] », raconte Paul Eudel en décrivant la jeunesse du baron Davillier. Léon Bonnat[14] a laissé un récit identique de ses jeunes années, de même qu'auparavant les Goncourt, qui aiment souligner la précocité de leurs achats d'art[15]. À lire ces textes, chacun se flatte évidemment d'avoir été le premier, qui à s'intéresser aux dessins anciens, qui à rassembler du vieux Rouen.

Inversement, lorsque le collectionneur ne se donne pas le temps, il devient suspect : trop de rapidité, trop de facilité nuisent à la réputation d'une collection, comme si la valeur des objets qui la constituent devait s'augmenter de ce temps d'avant la possession, temps du désir, du ressassement et de l'envie. Ernest Cognacq, par exemple, est souvent décrit comme un collectionneur paradoxal, dont la vie n'est qu'un labeur incessant et continu, extérieur à sa passion. Aussi ne connaît-il, selon son biographe Pierre Cabanne, « ni l'inquiétude de la recherche, ni la joie de la découverte[16] » ; on le dit peu confiant en son propre goût[17], se plaçant sous la direction des marchands : naïf et peu méfiant, ses objets d'art lui sont vendus bien plus qu'il ne les achète[18].

La nostalgie de l'âge d'or

Le temps du collectionneur est aussi celui du regret. Journalistes, chroniqueurs et amateurs le répètent à l'envie : il existait un temps d'avant, où la pratique de la collection procurait plus de joie et d'émotion. En 1885, le publiciste Charles Monselet préface un des livres que Paul Eudel consacre à l'hôtel Drouot : « Pourquoi les amateurs n'arrivent-ils toujours qu'après les marchands ? », se désole-t-il. Il évoque alors ces heureuses années 1840 : « En ce temps-là, tout était possible. Un pharmacien de Haguenau avait un musée dans son arrière-boutique sans s'en douter. Sauvageot était compréhensible. » Et de décrire des amateurs désormais frustrés, qui achètent sans joie des objets d'art proposés par le marchand : « Ça n'est plus ça, disent-ils[19] ». « Pour collectionner, l'époque était bonne, écrit Augustin Challamel en 1885, évoquant ses jeunes années de 1830 : on trouvait des perles dans le fumier : il ne s'agissait que d'avoir du flair, du goût et de la patience[20] ».

Dans son âge d'or, la collection était le temps d'une abondance désordonnée, permise par l'ignorance du marchand : ce thème prend de plus en plus d'ampleur à mesure que le marché de l'art se structure, et que le marchand ou le galeriste deviennent des intermédiaires obligés entre le collectionneur et l'objet de son désir. Pendant longtemps, le marché de l'art français a bénéficié des bouleversements politiques et économiques de la fin du

XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle. Le démantèlement des collections aristocratiques et ecclésiastiques, la vente des biens nationaux, le pillage des collections européennes, ont provoqué la mise en circulation d'une quantité sans précédent d'œuvres et d'objets d'art. Les marchands d'art, encore peu nombreux, en ont eu leur part. Mais les brocanteurs, les ferblantiers et les marchands de bric-à-brac également, en plus grand nombre : il était alors possible à Louis Lacaze de trouver un Watteau au fond d'une « boutique borgne[21] » ou à Charles Sauvageot d'acheter ses pièces d'orfèvrerie « dans des granges où les avait jeté le pillage des châteaux en 1793[22] ».

Mais encore fallait-il savoir distinguer le bon grain de l'ivraie. En flânant, le nez au vent, le collectionneur sait peut-être ce qu'il cherche, mais ne sait pas ce qu'il trouvera, et cette trouvaille sera de l'ordre de l'invention : seul le collectionneur au regard avisé sera capable d'en deviner la valeur. Lorsque Champfleury qualifie Charles Sauvageot de « voyant[23] », il loue sa capacité à révéler l'intérêt d'objets d'art issus de périodes alors totalement dédaignées par ses contemporains. Mais « voyant », Charles Sauvageot l'est aussi parce que lui seul a le pouvoir de mettre au jour cet objet jusqu'alors invisible, caché dans le pêle-mêle d'un bric-à-brac dont le marchand ignore toute la valeur. Pour assouvir sa passion, le collectionneur se devait à cette époque de bien posséder les attributs distinctifs de son état : c'est à dire « beaucoup de science, beaucoup de goût, de persévérance, de finesse et de sang-froid[24] ».

Dans la galerie du marchand, l'objet d'art est désormais exposé et mis en valeur, comme il pourrait l'être dans un musée. Le collectionneur le découvre sans l'avoir traqué ni guetté. La sureté de son goût, l'état de sa science, son discernement, son œil expert, son flair, ne lui servent à rien. L'acquisition n'est plus ce pari sur l'avenir, dont le risque peut s'accompagner des émotions violentes que procure par exemple le jeu, mais une transaction sécurisée et garantie par l'expertise du marchand.
Cette évolution laisse impuissants les collectionneurs peu fortunés ou les oblige à défricher sans cesse de nouveaux territoires non encore investis par les marchands. Mais surtout, la structuration du marché ouvre la pratique de la collection à de nouveaux venus, capables d'y mettre les moyens : le temps où l'objet d'art, exposé aux yeux de tous, n'était visible que d'un petit nombre d'élus, est bel et bien terminé. Dans les années 1880, l'évocation de cet âge d'or de la collection correspond ainsi à une mise en valeur des attributs traditionnels des « vrais » collectionneurs, qui entendent se démarquer de ceux leurs contemporains, qui, « à coup d'argent[25] », amassent désormais des trésors.

MODÈLES

Figures tutélaires : l'exemple de Charles Sauvageot

Tout âge d'or possède ses grands ancêtres et ses figures tutélaires ; à partir des années 1880, l'une des plus sollicitées par les chroniqueurs et les collectionneurs est celle de Charles Sauvageot (fig. 2). Né à Paris en 1781, il fut d'abord violoniste à l'opéra de Paris jusqu'en 1825 puis employé de l'administration des Douanes jusqu'en 1847[26]. À partir des années 1820, il forme une collection d'objets d'art du Moyen Âge et de la Renaissance, alors complètement dédaignés : « Heureux temps ! C'était l'Âge d'or[27] », précise Paul Eudel, lorsqu'il en évoque le souvenir. En 1856, Charles Sauvageot fait don de sa collection à l'État ; elle sera dès lors exposée dans deux salles du musée du Louvre, qui porteront son nom. Une fois la donation révélée, la presse parisienne lui consacre de nombreuses pages : l'activité de Charles Sauvageot, qui s'inscrivait tout à fait dans la mouvance des romantismes typique des années 1830, paraissait extraordinaire trente ans plus tard.

Fig. 2. Arthur Henri Roberts (1819-1900 ?); *Vue intérieure d'une des pièces de l'appartement de Monsieur Sauvageot, 56 faubourg Poissonnière, avant la translation de sa collection au Louvre, 1858.*
Huile sur toile, Paris, Musée du Louvre. Photo (c) RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle

« Sauvageot est un grand exemple de ce que l'on peut faire sans argent, avec de l'économie, écrit un journaliste du *Figaro*. […] Avec deux mille francs de revenu, et une place modeste dont les appointements ne se sont jamais élevés, que je sache, à plus de trois mille francs, M. Sauvageot est parvenu a réunir une collection d'objets précieux, curieux ou rares, que les experts du Louvre viennent d'estimer à six cent mille francs. Il est vrai que M. Sau-

vageot a commencé dans le bon temps […] et l'on n'avait pas besoin d'être millionnaire pour se permettre d'acheter une terre cuite de Palissy. Tel émail que M. Sauvageot a jadis payé cinq francs en vaut aujourd'hui quinze ou vingt mille. M. Sauvageot est, du reste, un collectionneur émérite, je me trompe c'est LE collectionneur. Ce n'est plus un individu, c'est un type[28]. »

La pratique d'un Sauvageot infatigable et battant les taillis des brocanteurs est pourtant mise à mal dès la parution du catalogue consacré à sa collection : « Monsieur Sauvageot n'a jamais fait les trouvailles étonnantes qu'on veut bien lui prêter. N'ayant ni le temps ni la patience, il achetait toujours, soit dans les plus belles ventes publiques, soit directement chez les marchands les plus en réputation, qui lui vendaient les objets le prix auquel tout le monde pouvait les acheter[29] », écrit Alexandre Sauzay. C'est donc un Sauvageot imaginaire et légendaire, qui jusque dans les années 1880 connaît une fortune critique étonnante et devient ce modèle inatteignable, qu'Edmond Bonnaffé oppose aux amateurs « assouvis et gavés[30] » qu'il côtoie.

Filiations et descendance

« Nous descendons des Sauvageot, des Luynes, des Du Sommerard et des Lenoir », écrit Edmond Bonnaffé, et il poursuit : « Les plus beaux noms de France sont les nôtres[31] ». Le panthéon des collectionneurs semble hérité de la démarche vasarienne : la filiation biologique, et donc la classe sociale, disparaissent au profit d'une nouvelle lignée qui fait désormais office de famille véritable. La plupart des itinéraires de collectionneurs retracés par Philippe de Chennevières dans ses *Souvenirs*, montrent que ce sont d'abord les hommes, plutôt que l'éducation ou le goût personnel, qui ont su déterminer les vocations. Le motif de l'élection se confond ainsi souvent avec les récits d'initiations, lorsqu'un jeune collectionneur découvre les trésors d'un plus ancien : par exemple, Léon Bonnat, entré en collection grâce aux libéralités de His de la Salle : « [Il] me fit cadeau d'un croquis de Rembrandt qui ne devait pas tarder à être suivi d'un Poussin. Plus tard, il compléta ses bienfaits en m'offrant un Watteau. Ces trois dessins ont été le point de départ de ma collection[32]. »

À cette filiation symbolique provenant de l'initiation et du compagnonnage, s'ajoute une généalogie propre aux objets collectionnés, puisque ceux-ci s'augmentent du nom de leur propriétaire. Ainsi longtemps après sa donation au Louvre, le *Gilles* de Watteau est encore le *Gilles* de Louis Lacaze. L'objet collectionné est estampillé d'une double identité : celle de son créateur et celle de son propriétaire. Par la suite s'établissent de longues généalogies au fil de la trajectoire des objets : il existe ainsi des collections dites « sans alliage[33] », constitués d'objets précédemment rassemblés par d'autres collectionneurs aux noms prestigieux.

Le collectionneur en chevalier d'industrie

La pratique des affaires et celle de la collection possèdent de nombreux points communs : le discernement, l'opportunité, la ruse ou la ténacité sont des attributs prêtés à l'amateur comme au chevalier d'industrie. À partir des années 1860, de plus en plus d'articles de presse comparent les enchères à la bourse. Philippe Burty s'en félicite et apprécie que l'hôtel Drouot soit devenu « une succursale de la Bourse [en modifiant] profondément le commerce des choses de l'art [et] en lui imprimant une activité fébrile[34] ». Dès la fin des années 1870, cette analogie devient banale : « La peinture et les tableaux sont devenus une affaire comme le sucre, comme le café, comme le pétrole et les chemins de fer[35] » constate Bertall en 1876 ; « La corbeille du comptant à la Bourse n'est pas plus animée[36] », écrit Paul Eudel, qui multiplie ce type de comparaisons au fil de ses ouvrages.

Ces comparaisons rendent compte de l'apparition d'un nouveau type de collectionneur, qui se démarque en tout point des modèles plus anciens dont Charles Sauvageot est le représentant idéal : c'est le collectionneur entrepreneur. Au collectionneur fantasque et doux rêveur d'antan, s'oppose un collectionneur pressé, peu soucieux d'attendre longtemps sa réussite et désireux de la faire rapidement connaître au plus grand nombre. Comme le précise Augustin Challamel, « aujourd'hui, il faut de l'impatience et de l'argent pour collectionner[37] ».

Le thème de l'âge d'or traduit la nostalgie d'un temps où la pratique de la collection était affaire d'une caste dont les attributs s'acquéraient difficilement. La valorisation du collectionneur-entrepreneur en est le pendant inverse, qui ancre la collection dans les pratiques économiques contemporaines, brisant les hiérarchies traditionnelles. La collection possède ainsi ses grands ancêtres et ses mythes fondateurs, un âge d'or, mais aussi une geste contemporaine, qui dessine les figures héroïques des collectionneurs du temps présent.

DYNAMIQUE DES COLLECTIONS

La quête

Le temps du collectionneur, temps de l'étude et de la réflexion, est aussi le temps passé à dénicher l'objet d'art (fig. 3). Le collectionneur est un piéton, qui flâne, musarde et se promène le nez au vent. C'est ce « temps des flâneurs[38] », qui permet au cousin Pons de construire sa collection au long cours. Les récits de quête empruntent leur vocabulaire à l'exercice de la chasse : le baron Double est un « chasseur tout en éveil[39] », le baron Davillier est décrit « battant[40] » l'Espagne en quête d'objets d'art, Eugène Piot possède « les instincts du chasseur et l'art de dissimuler[41] », Léon Bonnat « chasse aux dessins comme il chasse aux coqs de Bruyère[42] », la passion de Moreau-Nélaton l'emportait sur la raison lorsqu'il « suivait une piste battue par les frères Rouart ou tel autre fureteur des mêmes buissons que les siens[43] ». Les motifs du flair, de la ruse, du discernement sans faille et de l'instinct se rattachent à ce champ lexical et achèvent de compléter ce portrait du collectionneur en chasseur.

Fig.3. Honoré Daumier,
L'amateur d'estampes.
Huile sur toile, vers 1860,
Paris, musée du Petit-Palais.
Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris

L'appropriation

Lorsque arrive le moment de l'appropriation, les récits se font violents : après la traque, la guette, le furetage, c'est la capture, le rapt, la razzia. Les récits de quête, qui dressent le portrait du collectionneur en chasseur, s'achèvent logiquement par la capture de l'objet d'art désiré : Eugène Piot se « rua » sur l'Italie comme un « furieux », pour y faire une « rafle incroyable » et des « coups de filets[44] » fabuleux. Lorsque la médiation du marchand d'art s'interpose entre le collectionneur et l'objet convoité, le rapt se transforme en négociation tranquille et le charme est rompu. Aussi ces évocations de captures violentes concernent-elles essentiellement la première moitié du XIXe siècle. Pourtant, et malgré la structuration progressive du marché à partir des années 1860, une forme d'appropriation subsiste qui fait toujours la part belle à l'aventure : c'est la vente aux enchères (fig.4).

Fig.4. Isidore Alexandre Augustin Pils (1813-1875),
Le docteur Lacaze au jury de l'exposition de 1865
Crayon noir, mine de plomb, papier quadrillé
Paris, musée du Louvre.
photo (c) RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Michèle Bellot

Le récit de quête décrit la part d'ombre et l'aspect furtif que revêt la pratique de la collection ; le récit de vente, qui transpose l'action du collectionneur en pleine lumière et sous les feux de la rampe, en constitue le pendant héroïque. Pour décrire les ventes à l'encan, les commentateurs usent d'un langage militaire. Le commissaire-priseur Charles Pillet « tient son marteau d'ivoire comme Napoléon sa longue vue les jours de bataille[45] » et enlève les vacations « à la baïonnette, tambour battant[46] ». À la salle des ventes, « l'odeur de la poudre vous prend à la gorge[47] », raconte Edmond Bonnaffé, et le feu des enchères y est une « éruption volcanique[48] », écrit Jules Clarétie. Les allusions cocardières ou franchement nationalistes, très fréquentes, prolongent également la métaphore guerrière : on déplore les acquisitions étrangères, on se félicite d'une œuvre qui rejoint les collections françaises.

Le récit de vente, très codifié, débute par la mise en place du décor : dans une salle surchauffée et bondée, prennent place les collectionneurs, tous nommés, qui se distinguent d'un public anonyme qui assistera « platoniquement[49] » à leurs joutes. Le lecteur est ensuite tenu en haleine par la litanie d'un prix dont la hausse lente et continue, effraie et galvanise tout à la fois le public. L'enchérisseur est tenace, opiniâtre, apparemment sans passion, et procède méthodiquement. L'épilogue se joue brusquement : « Un tonnerre d'applaudissement éclate dans la salle. Les adjudications de six chiffres sont toujours saluées ainsi[50] », écrit Paul Eudel. Le triomphe de l'acheteur s'exprime de façon théâtrale : « Au musée, messieurs[51] », s'écrie le comte de Nieuwerkerke, face à « une salle soulevée d'émotions », lorsqu'il remporte sur Lord Hertford un Murillo pour le Louvre, « Un pour

Bayonne[52] », s'écrit Léon Bonnat, vainqueur sur des Allemands à la vente Gigoux.
Cette théâtralisation est souvent prétexte à peindre le collectionneur sous un jour chevaleresque : ainsi le geste du baron Davillier décrit par Paul Eudel, qui lors d'une vente en Espagne, met volontairement un terme à sa joute et permet à un conservateur de musée d'acheter l'objet convoité : « Je renonce au bonheur de posséder cet inestimable bijou[53] », dit le baron Davillier, sous les acclamations enthousiastes de la foule.

La dispersion
L'éloge de la dispersion accompagne très souvent les discours qui associent la pratique de la collection à celle des affaires. Déjà, en 1843, Eugène Piot écrivait : « la dispersion des collections particulières est dans l'ordre naturel des choses ; il est même nécessaire, jusqu'à un certain point, que les productions de l'art qui les composent retombent dans la circulation dont elles ont été retirées un instant. […] Rien ne se perd à notre époque, n'immobilisons donc rien[54] ». La « fête carillonnée[55] » qui résonne lorsque sonne l'heure de la dispersion d'une collection promet aux collectionneurs des espérances nouvelles (fig.5).

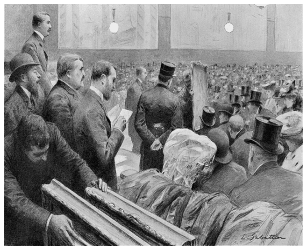


Fig.5. *La vente de la collection Cronier à la galerie Georges Petit, L'Illustration,* n° 3276, 9 décembre 1905
BNF;
Photographie de l'auteur

La dispersion est l'aboutissement naturel de la trajectoire d'une collection : c'est un terme accepté, voire souhaité par la plupart des collectionneurs, à l'instar d'Edmond de Goncourt qui veut que ses objets d'art ne subissent pas « la froide tombe d'un musée et le regard bête du passant indifférent », mais procurent une jouissance nouvelle à « un héritier de [ses] goûts[56] ». Car la collection est conçue comme une entité dynamique, toujours susceptible d'évoluer, d'être augmentée, épurée, déplacée ou dispersée. En cela, elle se distingue nettement du musée public, où l'inaliénabilité fixe à jamais l'œuvre qui y est entrée. Certes, en valorisant le don d'un collectionneur, le musée le légitime et prend en charge sa postérité ; mais les deux démarches sont antagonistes comme le constate Philippe de Chennevières : « J'ai peur qu'au xx[e] siècle cette heureuse classe sociale ne disparaisse entièrement, car au train où vont les choses, toute œuvre d'art de quelque valeur et digne d'être recueillie par un honnête homme, se sera fondue dans les collections publiques, nationales ou municipales, et il ne restera traînant que les balayures[57] ».

Cette dernière catégorie de représentation montre à quel point les pratiques de la collection privée se lient étroitement à leur temps et peuvent ne pas être envisagées uniquement sous l'angle de la décision d'un seul, du for intérieur et de la jouissance personnelle des objets. L'étude approfondie de ces représentations permettra d'affiner les typologies de la collection et du collectionneur, et d'en dégager les variations en fonction des contextes culturels, politiques et sociaux dans lesquels elles s'inscrivent.

BIBLIOGRAPHIE

Edmond Bonnaffé :
- *Les collectionneurs de l'ancienne Rome,* Paris, 1867.
- *Les collectionneurs de l'ancienne France : notes d'un amateur,* Paris, 1873.
- « Le commerce des objets d'art et les ventes publiques », chroniques publiées dans *L'Art*, 1877, III et 1877, IV.
- *Causeries sur l'art et la curiosité*, Paris, 1878.
- *Physiologie du curieux*, Paris, 1881.
- *Les amateurs de l'ancienne France : le surintendant Foucquet*, Paris, 1882.
- *Dictionnaire des amateurs français au XVII[e] siècle*, Paris, 1884.
- *Eugène Piot,* Paris, 1890.
- *Le musée Spitzer,* Paris, 1890.
- *Le commerce de la curiosité*, Paris, 1895.

Paul Eudel:

- *L'Hôtel Drouot en 1881*, avec une préface de Jules Clarétie, Paris, 1882.
- *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 188*2, avec une préface d'Armand Silvestre, Paris, 1883.
- *Le baron Charles Davillier*, Paris, 1883.
- L'*Hôtel Drouot en 1883,* avec une préface de Charles Monselet, Paris, 1884.
- *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1883-1884,* avec une préface de Champfleury, Paris, 1885.
- *Collections et collectionneurs,* Paris, 1885.
- *L'Hôtel Drouot en 1884-1885,* avec une préface de Philippe Burty, Paris, 1886.
- *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1885-1886*, avec une préface d'Émile Bergerat, Paris, 1887.
- *L'Hôtel Drouot en 1886-1887,* avec une préface d'Octave Uzanne, Paris, 1888.
- *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1887-1888,* avec une préface d'Edmond Bonnaffé, Paris, 1889.
- *Champfleury. Sa vie, son œuvre, ses collections*, Paris, 1891.

Choix d'écrits de collectionneurs (Mémoires, journaux intimes, souvenirs) :

- J. E. Blanche, *La pêche aux souvenirs*, Paris, 1949.
- P. de Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts*, Paris, 1979.
- C. Cousin, *Voyage dans un grenier*, Paris, 1878
- *Racontars illustrés d'un vieux collectionneur,* Paris, 1887.
- L. Double, *Promenade à travers deux siècles et quatorze salons*, Paris, 1878.
- F. S. Feuillet de Conches, *Causeries d'un curieux. Variétés d'histoire de l'art tirées d'un cabinet d'autographes et de dessins,* Paris, 1862-1868.
- A. Houssaye, *Les confessions, Souvenirs d'un demi-siècle, 1830-1880*, Paris, 1885-1891
- G. Schlumberger, *Mes souvenirs, 1844-192*8, Paris, 1934.
- E. de Goncourt, *La maison d'un artiste,* Paris, 1881.

Choix de monographies sur quelques collectionneurs cités :

- V. Champier, « La collection d'orfèvrerie de M. Paul Eudel », R*evue des arts décoratifs,* 1883-1884, tome 4, p. 306-311.
- L. Courajod, « Eugène Piot et les objets d'art légués au musée du Louvre », *Gazette des beaux-arts,* 1890, tome 3, p. 395-425.
- C. Ephrussi, *Les dessins de la collection His de la Salle*, Paris*, Gazette des beaux-arts* (tiré à part), 1883.
- H. Havard, « La collection Double », *L'Illustration,* 1881, tome 77, p. 108 et p. 112.
- G. Lafenestre, « Le marquis de Chennevières », *Gazette des beaux-arts,* 1899, tome 21, p. 397-412.
- É. Molinier, « La collection Edmond Bonnaffé », *Gazette des beaux-arts,* 1897, tome 17, p. 333-342.
- M. Tourneux, « Philippe Burty », *Gazette des beaux-arts,* 1907, tome 37, p. 388-402.
- F. Reiset, *Notice des tableaux légués au musée impérial du Louvre par M. Lacaze*, Paris, 1870

Choix d'études (NB : nous n'indiquons ici que des ouvrages généraux qui tous comportent d'abondantes bibliographies) :

- *Passions privées, collections particulières d'art moderne et contemporain en France*, Paris, 1995, cat.expo.
- L. Bertrand-Dorléac (dir.), L*e commerce de l'art de la Renaissance à nos jours,* Besançon, 1992.
- M. Beurdeley, *La France à l'encan 1789-1799, Exode des objets d'art sous la Révolution*, Paris, 1987.
- F. Haskell, *La norme et le caprice : redécouvertes en art : aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, 1993 (traduction R. Fohr).
- *L'amateur d'art,* Paris, 1997 (traduction P. E. Dauzat).

- G. Monnier, *L'art et ses institutions en France*, Paris, 1995.
- R. Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché,* Paris, 2009.
- R. Panzanelli et M. Preti-Hamard (dir.), *La circulation des œuvres d'art,* Rennes-Paris, 2007.
- D. Pety, *Les Goncourt et la collection, De l'objet d'art à l'art d'écrire,* Genève, 2003.
- K. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle,* Paris, 1996.
- *Des saintes reliques à l'art moderne, Venise-Chicago XIIIe-XXe siècle,* Paris, 2003.
- M. Preti-Hamard et P. Sénéchal (dir.), *Collections et marché de l'art en France 1897-1848*, Rennes-Paris, 2005.
- *Romantisme, revue du dix-neuvième siècle*, n° 112, 2001 : La collection.

NOTES

1. P. de Chennevières, « Souvenirs d'un directeur des beaux-arts : Frédéric Reiset », 1886, *L'Artiste*, tome 1, p. 104.

2. Sur ces écrits, voir la bibliographie sélective.

3. E. Bonnaffé, *Eugène Piot,* Paris, Charavay, 1890, p. 13.

4. Sur P. Eudel, voir la bibliographie sélective.

5. Sur E. Bonnaffé, voir la bibliographie sélective.

6. E. Bonnaffé, *Physiologie du curieux,* Paris, 1881, p. 26.

7. Notice « curiosité », *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, Paris, Larousse et Boyer, 1866-1876.

8. J. et E. de Goncourt, *Journal, mémoires de la vie littéraire*, 26 juillet 1856, consulté dans l'édition Robert Laffont, 1989.

9. *Ibid*., 7 janvier 1858.

10. *Ibid*., 14 décembre 1874.

11. *Ibid*., 7 janvier 1858.

12. *Ibid*., 8 mai 1859.

13. P. Eudel, *Collections et collectionneurs,* Paris, Charpentier, 1885, p. 2.

14. L. Bonnat, « Comment je suis devenu collectionneur », *La Revue de Paris,* 1926, I, p. 757-763.

15. Voir E. Launay, *Les frères Goncourt collectionneurs de dessins,* Paris, 1991.

16. P. Cabanne, *Le roman des grands collectionneurs,* Paris, 1961, p. 111.

17. M. L. Clausen, « La samaritaine », 1976, *Revue de l'art*, 32, p. 63.

18. J. Baschet, « La collection Ernest Cognacq », *L'Illustration*, 1926, tome 168, n. p.

19. C. Monselet, préface au livre de P. Eudel, *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1883*, Paris, 1883, p. VIII.

20. A. Challamel, *Souvenirs d'un hugôlatre, La génération de 1830,* Paris, 1885, p. 147.

21. P. de Chennevières, « Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts : Louis Lacaze », *L'Artiste*, 1887, tome 2, p. 93.

22. Jean de Paris, « Charles Sauvageot », *Le Figaro,* 27 novembre 1876.

23. Champfleury, préface à P. Eudel, *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1883-1884*, Paris, Charpentier, 1885, p. IV.

24. E. Piot, « Introduction », *Le Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire*, 1842, tome I, p.9.

25. *Journal* des Goncourt, *op. cit*., 21 janvier 1863.

26. « Nécrologie de Charles Sauvageot », *Le Figaro,* 12 avril 1860.

27. P. Eudel, *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1882*, Paris, 1883, p. 276.

28. *Le Figaro*, 2 juillet 1857.

29. A. Sauzay, *Catalogue du musée Sauvageot*, Paris, 1861, p. VIII.

30. E. Bonnaffé, *Causeries sur l'art et la curiosité*, Paris, 1878, p. 225.

31. E. Bonnaffé, « Sur la curiosité », *L'Art*, 1875, I, p. 317.

32. Bonnat 1926, art. cit., p. 759.

33. C. Blanc, *Le Trésor de la curiosité,* Paris, 1859, volume II, p. 586.

34. P. Burty, « Des ventes publiques d'objets d'art en France et en Angleterre », *Gazette des Beaux-Arts*, 1859, tome 4, p. 93.

35. Bertall, « Les grandes ventes à l'hôtel Rossini », *L'Illustration*, 1876, tome 67, p. 269.

36. P. Eudel 1881, *op. cit.*, p. 241.

37. Challamel 1885, *op. cit.*, p. 147.

38. H. de Balzac, *Le Cousin Pons*, (1847), consulté dans l'édition Garnier-Flammarion, 1993, p. 60.

39. P. Eudel, *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1881,* Paris, 1882, p. 204.

40. Eudel 1885, *op. cit*., p. 52.

41. Bonnaffé 1890, *op. cit*., p. 8.

42. P. Neveux, « Léon Bonnat amateur français », *La Revue de Paris*, 1926, volume I, p. 752.

43. J. E. Blanche*, La pêche aux souvenirs,* Paris, 1949, p. 182.

44. L. Courajod, « Eugène Piot et les objets d'art légués au musée du Louvre », *Gazette des Beaux-Arts*, 1890, tome 3, p. 404.

45. H. Rochefort, *Les petits mystères de l'Hôtel des ventes,* Paris, 1862, p. 14.

46. E. Véron, « Chroniques de l'hôtel Drouot : la vente Marcille », *L'Art*, 1876, IV, p.291.

47. Bonnaffé 1881, *op. cit.*, p. 34.

48. J. Clarétie, préface au livre de P. Eudel, *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1881*, Paris, 1882, p. IX.

49. E. Véron, « Chroniques de l'hôtel Drouot : la vente Schneider », *L'Art*, 1876, I, p. 71.

50. Eudel 1881, *op. cit*., p. 245.

51. A. Tabarant, *La vie artistique au temps de Baudelaire,* Paris, Mercure de France, 1942, p. 222.

52. Bonnat 1926, art. cit., p. 762.

53. Eudel 1885, *op. cit.*, p. 17.

54. E. Piot, « Vente de la galerie Aguado », *Le Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire,* 1843, tome 2, p.139.

55. E. Véron, « Chroniques de l'hôtel Drouot : la vente Marcille », *L'Art*, 1876, tome I, p.147.

56. E. de Goncourt, *La maison d'un artiste*, Paris, 1881, en exergue.

57. P. de Chennevières, « Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts : Les collectionneurs », *L'Artiste*, 1887, tome 2, p. 91.

FIGURES DE COLLECTIONNEURS DANS LE ROMAN DÉCADENT: *À REBOURS* DE JORIS-KARL HUYSMANS ET *MONSIEUR DE PHOCAS* DE JEAN LORRAIN

DELPHINE MOREL-VACHER

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

Trois grands personnages de collectionneurs dominent la littérature française de la fin du XIX^e^ siècle : Claudius Ethal, Jean Floressas des Esseintes et Monsieur de Phocas. Personnages désabusés collectionnant les objets rares et complexes, ils symbolisent le mal-être de l'époque.

Source d'évasion, leur collection est également un monde en soi, où ils se tiennent à l'écart du monde. Artiste ou oisifs, ils recherchent ou commandent les pièces les plus rares, les plus étranges, qu'ils mettent en scène avec soin dans leur demeure ou atelier. Cette conception obsessionnelle de la collection les mènent à leur perte ou à un renouveau très relatif.

À PROPOS DE DELPHINE MOREL-VACHER

Delphine Morel-Vacher est ingénieure de recherche au Laboratoire InVisu (CNRS, INHA).

L'INTERVENTION

Tandis que l'artiste est largement représenté dans la littérature du XIXe siècle, le collectionneur l'est rarement, notamment en tant que personnage principal.
À Rebours, publié en 1884, et *Monsieur de Phocas*, publié en 1901[2], nous apportent un témoignage précieux de l'image du collectionneur et de la collection dans la littérature de la fin du XIXe siècle. Ces romans qui relèvent d'une même esthétique mettent en scène des collectionneurs atypiques de par leurs rapports avec leurs collections. Les auteurs font le portrait de deux types de collectionneur : Claudius Ethal, qui expose sa collection avec fierté ; des Esseintes et le duc de Fréneuse, qui ont un rapport exclusif à leur collection.

Malgré cette différence, l'origine des collections de ces trois personnages semble correspondre au besoin de guérir un mal-être, une névrose si typique en cette fin du XIXe siècle. Leurs collections sont faites d'accumulation d'objets éclectiques, de raffinements et d'artifices. Dans le cas présent, la collection est censée arracher le collectionneur de sa mélancolie notamment par l'invitation au voyage, l'imitation et la perversion de la nature. La mise en scène de cette collection jouerait donc le rôle primordial de vecteur au rêve, à l'évasion et donnerait un sens à la disparité des objets.
Cependant, l'enjeu d'une telle collection est-il viable ? Au regard de la fin des romans, la collection ne comporte-t-elle pas des limites susceptibles de remettre en cause son existence ?

Dans ces deux romans, le collectionneur est donc incarné par les deux personnages principaux, deux jeunes aristocrates fortunés : Jean Floressas des Esseintes d'*À rebours* et Monsieur de Phocas, pseudonyme qu'adoptera le duc de Fréneuse à la fin du roman de Jean Lorrain. Un troisième personnage tient une place importante dans *M. de Phocas*, Claudius Ethal, ancien peintre de l'aristocratie londonienne immigré en France, personnage secondaire mais au rôle non moins important dans le déroulement du récit et l'approche de la collection dans le roman.
Anti-héros de par leur immoralité, dandys abîmés dans la luxure et la perversion, les personnages cultivent une esthétique du raffinement et de la préciosité. Désabusés par leurs contemporains, habités par un certain goût pour la morbidité, ils explorent avec acharnement les bas-fonds de Paris où ils s'adonnent à tous les vices, aux paradis artificiels codifiés par Baudelaire.

Cette attirance pour la déchéance est aussi vécue comme une fatalité par des Esseintes et le duc de Fréneuse qui subissent leur hérédité, les tares physiques et mentales résultant des « unions consanguines ». Les auteurs caractérisent leur personnage dès les premières pages des romans comme des rejetons « fin de race » : « Le duc Jean, un grêle jeune homme de trente ans, anémique et nerveux, aux joues caves, aux yeux d'un bleu froid d'acier, au nez éventé et pourtant droit, aux mains sèches et fluettes[3] » et le duc de Fréneuse « un frêle et long jeune homme de vingt-huit ans à peine, a la face exsangue et extraordinairement vieille, sous des cheveux bruns crespelés et courts » au « frêle et blanc poignet de fin de race[4] ».

La physionomie de Claudius Ethal, cet « Anglais spleenétique et artiste bizarre[5] »s'apparente à celle d'un nain, proche de celle du nain du cardinal de Granvelle portraituré par Antonio Moro auquel se compare lui-même le personnage[6].
Les trois personnages sont proches des milieux littéraires et artistiques, à l'image des auteurs écrivain et critique d'art qui fréquentaient musées, salons et expositions. Il serait trop long d'énumérer l'ensemble des artistes et des écrivains anciens ou modernes cités dans les romans, les références sont nombreuses jusqu'à la paraphrase chez Jean Lorrain[7] : Albrecht Dürer, Luyken, Goya, James Ensor, Félicien Rops, Odilon Redon, Paul Helleu, La Gandara, Edgard Poe, les Goncourt, Villiers de l'Isle-Adam, Swinburne, Mallarmé, Verlaine, Oscar Wilde, le comte Robert de Montesquiou, avec les figures majeures de Baudelaire et

Gustave Moreau, le « Maître sorcier ». En juin 1885, Lorrain présente Gustave Moreau et Huysmans[8] ; parallèlement le duc de Fréneuse visite le musée Gustave Moreau, qui n'était ouvert à cette époque qu'à un public restreint d'amis et de connaisseurs. Huysmans et Lorrain jouent avec ces références en allant parfois jusqu'à la raillerie envers leurs contemporains. Huysmans explique à Zola :

> « [...] j'ai jeté à l'eau mes idées personnelles et ai exprimé des idées diamétralement opposées aux miennes qu'il ne pourra venir à personne l'idée de m'attribuer, puisque j'ai écrit tout le contraire dans *L'Art moderne*. J'ai déclaré qu'il préférait (des Esseintes) *La Tentation* à *L'Education*, *La Faustin* à *Germinie Lacerteux, La Faute de l'abbé Mouret* à *L'Assommoir* - ça c'est clair - et cette antipode absolue de mes préférences m'a permis d'émettre des idées vraiment malades et de célébrer la gloire de Mallarmé, ce qui m'a semblé être d'une assez affable blague ![9]»

Tandis que Lorrain se moque :

> « La baronne Desrodes[10] est la femme des grenouilles, comme le comte de Montesquiou[11] est l'homme des chauves-souris, et tous deux croient révolutionner le monde. O pauvretés ! ô mesquineries ! ô vanités ! [12]»

Pour enrichir leur collection, des Esseintes, le duc de Fréneuse et Claudius Ethal fréquentent les milieux artistiques européens, les artistes, les artisans, les musées, les salles de vente, les antiquaires, les libraires et les collectionneurs parmi lesquels ils se sont constitués un réseau de connaissances. Ainsi, Claudius Ethal acquiert la pièce maîtresse de sa collection par le biais d'un de ses amis qui l'informe de la « mise aux enchères par licitation » des biens d'un collectionneur hollandais. Le duc de Fréneuse a ses habitudes chez « un marchand de pierres rares » rue de Lille, « un numismate de la rue Bonaparte » ou encore un ciseleur nommé Barruchini[13].

Cependant, leurs attitudes diffèrent quant à leur pratique de la collection qui est en rapport avec le milieu dans lequel ils évoluent.

Claudius Ethal expose sa collection avec fierté dans son atelier de peintre, il la découvre aux yeux de ses amis, collectionneurs et mondains, en jouant sur une mise en scène théâtrale qui surprend le visiteur. Le duc de Fréneuse, invité à admirer sa collection, pénètre dans un lieu étonnamment vide, au décor quasi inexistant, entre « quatre murailles nues éclairées par le jour froid d'un grand châssis » où il n'y a « pas un bibelot, pas une tache claire d'ancienne étoffe ou de dorure de cadre ». Il découvre d'abord une série de masques d'origines diverses négligemment étalés sur un canapé avant d'être confronté à une déroutante série de figures en cire[14]. Le dénuement de l'atelier rend compte par métaphore de l'impuissance de l'artiste devenu incapable de créer. Claudius Ethal organise aussi des soirées, des fumeries d'opium, dont son inquiétante collection est au centre d'une mise en scène projetant les invités dans une atmosphère grisante.

A l'inverse, des Esseintes et le duc de Fréneuse sont de jeunes esthètes, qui vivent à l'écart de leurs contemporains. Des Esseintes a quitté Paris pour son château de Lourps, sa thébaïde raffinée, récemment acquis et situé en banlieue ; le duc de Fréneuse possède un hôtel particulier dans Paris rue de Varenne[15] mais il vit également en retrait de ses contemporains, « sans amis, nul n'était admis à visiter l'hôtel familial ». Le lecteur lui-même ne pénètre jamais dans son intérieur.
Contrairement à Claudius Ethal, ces deux personnages ont un rapport exclusif à leur collection. Ils la dissimulent comme si celle-ci pouvait être dénaturée par le regard des autres. La collection du duc de Fréneuse n'en est pas moins connue et réputée, il « possédait, dans son hôtel de la rue de Varenne, tout un musée secret de pierres dures célèbres parmi les amateurs et les marchands[16] ».

Fig.1. *Joris-Karl Huysmans chez lui, rue de Sèvres*
Carte postale photographique, 1891 ?
Fonds Lambert, NB-A-089639
Bibliothèque de l'Arsenal, Paris

Les collections des personnages sont faites d'accumulations d'objets éclectiques recherchés pour leur valeur esthétique et leur pouvoir de suggestion. La valeur marchande des objets collectionnés importe peu aux collectionneurs qui rassemblent autant des objets d'art, des reproductions que des fleurs. Le duc de Fréneuse « avait aussi, disait-on rapporté de l'Orient, des souks de Tunis et des bazars de Smyrne, tout un trésor de bijoux anciens, de tapis précieux, d'armes rares et de poisons violents[17] ». Ces objets orientaux incarnent ici un Orient imaginé, mystérieux et fascinant, sujet de tous les fantasmes.

La collection de des Esseintes est une collection toute de raffinements et d'artifices : tableaux, lithographies et estampes, livres, étoffes précieuses, objets liturgiques, fleurs exotiques des plus curieuses réelles et factices. Des Esseintes possédait d' « antiques bibelots » qu'il s'était procuré « avec nombre de collectionneurs chez les antiquaires de Paris, (...) chez les brocanteurs de la campagne », « une merveilleuse collection de plantes des Tropiques, ouvrées par les doigts de profonds artistes » ainsi que les pièces maîtresses de sa collection, la toile de Salomé dansant devant Hérode et l'aquarelle de *l'Apparition* de Gustave Moreau[18]. Loin des extravagances de son personnage, Huysmans était bibliophile (fig.1 et 2).

Disparate au premier abord, la collection de des Esseintes ne peut être comprise qu'en étant rattachée à l'agencement et à la décoration des pièces de son intérieur. Derrière cet apparent foisonnement, derrière cette accumulation d'objets hétéroclites, les objets ont une place précise dans l'ameublement de la demeure. Leur mise en scène consiste en la reproduction d'ambiances sensées apaiser et guider l'âme du personnage « hanté par la nostalgie d'un autre siècle[19] » : une salle à manger bateau, évocation du voyage ; une chambre abbatiale pour la retraite, la contemplation et le repos de l'esprit ; un cabinet de travail pour la contemplation. La mise en scène des objets et la décoration intérieure visent à arracher le collectionneur de sa mélancolie notamment par l'invitation au voyage, l'imitation et la perversion de la nature. La collection jouerait donc un rôle primordial, celui de vecteur au rêve-cauchemar, au songe avec des accents d'*Anywhere out of the world* et donnant tout son sens à la disparité des objets. Des Esseintes fait de sa demeure une maison-musée et de sa vie une oeuvre d'art.

Fig.2. *Joris-Karl Huysmans chez lui*
Carte postale photographique, 1896
Fonds Lambert, NB-A-089639
Bibliothèque de l'Arsenal, Paris

Dans les deux romans, l'objet de collection est qualifié d'objet d'art autant que de bibelot. Les termes se mêlent indifféremment lorsque Claudius Ethal a repéré « le plus merveilleux bibelot, un objet du seizième siècle tout à fait rare et d'un modèle dont je raffole, une pièce de musée comme on n'en rencontre plus sur le marché (...) », une poupée de cire grandeur nature à l'effigie d'une fillette de treize ans.[20]

Le terme bibelot n'a pas ici une nuance péjorative comme le souligne Paul Bourget :

> « Le bibelot, ce minuscule fragment de l'oeuvre d'art, qui met sur un coin d'une table de salon quelque chose de l'Extrême Orient et quelque chose de la Renaissance, un peu du Moyen Âge français et un peu du XVIII[e] siècle! Le bibelot, qui a transformé la décoration de tous les intérieurs et leur a donné une physionomie d'archaïsme si continuement curieuse et si docilement soumise que notre XIX[e] siècle, à force de colliger et de vérifier tous les styles, aura oublié de s'en fabriquer un! Le bibelot, manie raffinée d'une époque inquiète où les lassitudes de l'ennui et les maladies de la sensibilité nerveuse ont conduit l'homme à s'inventer des passions factices de collectionneur, [...] C'est une mode, et qui s'en ira comme une autre; mais l'analyste de notre société contemporaine ne peut pas plus la négliger que l'historien du Grand Siècle ne saurait laisser sous silence le paysage taillé du parc de Versailles[21]».

Les termes « bibelot », « bric à brac[22] », en vogue à l'époque, correspondent à une mode dont témoignent des créations de mots tel que la « bricabracomania » du « bibeloteur » Edmond de Goncourt, la « faïençomanie » cité par Burty, ou la « potichomanie » par Champfleury[23]. Jean Lorrain lui-même s'était pris de passion pour la faïence blanche :

> « Sachez seulement que tous les meubles sont anciens ou de famille, ou lentement collectionnés et acquis par moi tant en Italie qu'en Provence, en Allemagne et à Paris. Car les bibelots et les voyages voilà mes seul plaisirs. Les objets blancs y dominent : vieux Sèvres, vieux Saxe, vieux Japon ou vieux Chine, vieux Berlin et Capodimonte [...][24]».

Et, si une œuvre originale ne peut pas entrer en leur possession, nos collectionneurs de fiction se contentent d'une reproduction de qualité qui leur procurera une jouissance quasi identique. Claudius Ethal commande à un joaillier madrilène la reproduction de la bague de Philippe II d'Espagne qu'il avait admirée à l'Escurial.

> « C'est la bague identique que vous tenez, mon cher. Je l'ai fait ciseler sur le modèle de l'anneau du roi, un travail damasquiné bien espagnol, car la véritable est toujours à l'Escurial. Il m'eût été doux de la dérober, car j'ai facilement des instincts de voleur dans les musées [...] Je ne suis pas anglais pour rien ; mais ce que l'on réussit assez aisément en France, n'est point praticable en Espagne : leurs musées ont de vrais gardiens[25]».

Fig.3. *Appartement décoré au XIX^e siècle par Genlis et Alfred Marie, reconstitution du XX^e siècle*
Album Maciet n°236
Bibliothèque des Arts décoratifs, Musée des Arts décoratifs, Paris

L'émeraude de cette bague fascine Claudius Ethal, sensible au passé tragique de ce bijou[26]. Par l'inclusion d'une larme de curare dans la pierre de sa reproduction, Claudius Ethal rend son propre bijou unique.
Le collectionneur se fait aussi commanditaire d'oeuvres originales et fantaisistes tel des Esseintes qui possède un orgue à bouche lui servant à concocter des boissons selon son humeur et une tortue vivante dont il a fait ornée la carapace de gemmes pour agrémenter sa bibliothèque ou le duc de Fréneuse qui commande à son orfèvre un « paon de métal émaillé [...] dont il venait d'assortir lui-même toute la roue en pierreries[27] ».
Les descriptions de la collection dans *À Rebours* et *Monsieur de Phocas* marquèrent les esprits de l'époque, comme en témoigne cette coupure de journal[28]. Le journaliste compare le goût extravagant du propriétaire à celui de des Esseintes et de M. de Phocas :

> « Sans parler des amateurs de salons nus, d'aucuns diront sans doute: "cet appartement est aujourd'hui un défi au bon sens; il y doit traîner des effluves chers à des Esseintes, à M. de Phocas" (fig. 3). Répliquons-leur que chez M. Genlis l'extravagance est toujours sauvée par le style. L'expression littéraire de telles collections s'exprime par une écriture orfévrée, à l'image de "l'art si délicieusement raffiné" de Gustave Moreau qui tient tout à la fois «"de la mosaïque, de la nielle, du point d'Alençon, de la broderie patiente des anciens Âges et cela tient aussi de l'enluminure des vieux missels et des aquarelles barbares de l'antique Orient[29]". Les phrases s'enchaînent avec une pléthore d'adjectifs et de mots aux consonances poétiques qui dénotent l'univers précieux et raffiné dans lequel les personnages s'isolent. L'objet de collection appelle également l'*ekphrasis* comme en témoigne l'épisode de la contemplation de la *Salomé* de Gustave Moreau par des Essseintes. »

Dans son roman, Jean Lorrain décrit certains aristocrates oisifs qui collectionnent pour passer le temps, c'est une occupation mondaine pour alimenter les discussions et paraître au goût du jour.

> « Tous collectionnent quelque chose : celui-ci, les fourreaux de sabre; celui-là, les boucles de ceintures de la reine Anne; cet autre, les souliers

du roi de Rome ou les sabretaches du beau prince Murat; il faut bien faire quelque chose et, sinon s'occuper, occuper le monde de sa petite personne[30] ».

Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, l'objet de collection devient accessible à un plus grand nombre, il s'ouvre à d'autres classes de la société, ainsi qu'aux femmes, et devient une mode, un faire-valoir[31]. Bien au contraire, pour le duc de Fréneuse et Claudius Ethal, la collection naît d'une fascination qui devient une obsession. Obsession maladive qui tend à la monomanie, au fétichisme qui sont des thèmes courants dans les écrits de Jean Lorrain. Dans une de ses nouvelles intitulée *Un baudelairien,* le personnage conserve précieusement chez lui une série de chevelures qu'il a dérobé à des passantes en les leur coupant avec un couteau ou des ciseaux.
Le duc de Fréneuse est hanté par un regard, un indéfinissable et mystérieux « oeil trouble et vert qui a fait de lui un misérable déséquilibré, un déclassé et un fou[32] ». À travers sa collection de pierres précieuses le duc de Fréneuse cherche maladivement ce regard «[...] sous les paupières à peine soulevées luit et sommeille une eau si verte, l'eau morne et corrompue d'une âme inassouvie, la dolente émeraude d'une effrayante luxure! Je donnerais tout pour trouver ce regard[33] ».

Fig.4. *Jean Lorrain chez lui, Nice, 1904*
Photographie
Collection Gérard Lévy, Paris

Claudius Ethal a quant à lui « le culte et la folie de ces cires, [qu'il] trouve bien supérieures aux portraits[34] », il collectionne les masques et les figures de cire, objets d'effroi et de fascination pour le duc de Fréneuse. Personnage pervers par excellence, il va se jouer du duc de Fréneuse en lui promettant la guérison par la contemplation de ces objets. Il use ainsi de sa collection comme objet de manipulation pour amener progressivement le duc de Fréneuse à la déchéance. Edmond de Goncourt ressent le même sentiment d'étrangeté et de surnaturel face à la contemplation d'un portrait en cire, pratique sinon courante du moins en usage à l'époque :

« Aujourd'hui, Burty m'emmène dans un atelier de la rue des Champs. Il fait faire le portrait de sa fille par un cirier, par un délicat sculpteur, qui a retrouvé les procédés anciens de l'art. Il s'appelle Cros. C'est un garçon tout maigre, tout noir, tout barbu, avec une inquiétante fixité dans ses yeux caves. Et cette lampe allumée, et ces petits morceaux de cire, qui semblent, en leur boite à cigare, de petits morceaux de chair, et ce profil de Madeleine, qui prend peu à peu, sur la plaque de verre noir, une réalité mystérieuse, sous le jour crépusculaire, me jettent, à la longue, dans une espèce de peur de cette vie magique, que cuisine dans cette cave, ce pâle garçon[35]».

La sculpture de cire est propice aux extravagances de l'imagination, le créateur est soupçonné de voler l'âme de ses modèles au fur et à mesure de l'exécution de l'oeuvre, Jean Lorrain avait déjà traité ce thème dans sa nouvelle *L'homme aux têtes de cire*[36]. D'autre part, dans *Monsieur de Phocas,* Jean Lorrain décrit une cire, oeuvre d'Ethal semblable à celle qu'il possédait et qui figure sur une photographie représentant l'écrivain dans son salon[37] (fig. 4). Un exemplaire de cette cire, *Portrait du jeune prince de la famille des Médicis,* exécuté par Jean Désiré Ringel d'Illzach vers 1890 est conservée au musée d'Art moderne et Contemporain de Strasbourg (fig. 5). Lorrain s'est donc inspiré d'une pièce de sa collection pour enrichir son récit.

Dans ces romans, la collection fait partie intégrante de la vie des personnages, de leur être, les deux sont indissociables. Elle joue un rôle primordial dans l'évolution des personnages en les menant vers la folie. La pratique de la collection participe également à la construction d'espaces oniriques, elle est donc principalement liée aux sens.

« Rêver ! Certes, il vaudrait mieux vivre et je ne fais que rêver[38] ».

Fig.5. Jean Désiré Ringel d'Illzach,
Portrait du jeune prince de la famille des Médicis.
Cire polychrome, vers 1890.
44 x 21 cm.
Musée d'Art moderne et Contemporain de Strasbourg.

La collection répond à une quête d'absolu, un « élan vers l'idéal » qui se traduit par l'expérience du mal, de la laideur et de la perversion de la nature humaine, un état mélancolique. Pour transcrire la névrose, Huysmans a recours à la méthode naturaliste, comme il l'explique à Zola :

> «[...] je me suis gêné tout au long du livre, à vouloir être parfaitement exact. J'ai pas à pas, suivi les livres de Bouchut et d'Axenfeld sur la névrose ; - je n'ai pas osé intervertir les phases de la maladie, déplacer les accidents[39] [...] ».

Mais comme le fait remarquer Zola à Huysmans :

> « Est-ce la névrose de votre héros qui le jette dans cette vie exceptionnelle ou est-ce cette vie exceptionnelle qui lui donne sa névrose ? Il y a réciprocité, n'est-ce pas ? Mais tout cela n'est pas nettement établi[40] ».

Daniel Grojnowski montre que cette maladie physiologique « offre aussi au romancier l'avantage d'une pathologie dont les manifestations sont entourées de mystère. Car on en observe les effets sans comprendre les causes [...] La névrose s'ouvre sur le mystère de l'être, elle invite à l'exploration des profondeurs[41] ». Contrairement à Huysmans, Lorrain se situe dans le registre fantastique à la manière d'Edgard Poe ou Maupassant.

Les romans s'achèvent en montrant malheureusement les limites d'une collection fondée sur une telle obsession. Le recours à la collection s'avère être impuissant contre le mal qui ronge les personnages, ce qui remet en question son existence. À l'issue des deux romans, la collection éclate et se disperse. Malade, des Esseintes est forcé de rejoindre Paris en abandonnant son château et sa collection. Le duc de Fréneuse assassine Claudius Ethal avant de tout abandonner et de partir en Egypte. C'est à ce moment qu'il prend pour pseudonyme M. de Phocas, pseudonyme grâce auquel il anéantit l'être qu'il a été ; et par là même, sa collection qui, privée de sa raison d'être, perd son sens.

> « J'ai assez de ce Paris de snobs et de cette vieille Europe routinière et pourrie. Le meurtre d'Ethal m'a libéré, éclairé.
> Je vais réunir mes hommes d'affaires, tout liquider, tout quitter, partir[42] ! ».

Faussement salvatrice, la collection maintient les personnages dans l'illusion de la guérison, mais loin d'éteindre le mal-être de l'âme, elle l'entretient et le nourrit ; elle accompagne la déchéance mentale et physique des personnages. Pour des Esseintes et le duc de Fréneuse, mélancoliques et névrotiques, les objets de collection, au coeur du récit, ont une fonction cathartique alors que pour Claudius Ethal la collection a une fonction sociale assortie d'un dessein cruel. Dans un dernier sursaut d'espoir des personnages, la collection est inéluctablement dissoute.

Précieux témoins littéraires de la mémoire de la collection, *À Rebours* et *Monsieur de Phocas* dépeignent des types romanesques de collectionneurs qui, même portés à leur paroxysme, rendent compte de leur époque, non sans ironie parfois.
Dans ces deux romans, la collection et la névrose servent la trame narrative, Huysmans et Lorrain exacerbent les moeurs et les goûts de leurs contemporains pour alimenter leur récit. Les références implicites et explicites aux acteurs mondains du Paris fin de siècle montrent comment individus et romans s'influencèrent mutuellement.

BIBLIOGRAPHIE

- J.-K. Huysmans, *À Rebours*, Paris, 1884
- J.-K. Huysmans, *À Rebours*, Paris, réédition, 1978
- Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Paris, 1901
- Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Paris, réédition, 2001

NOTES

1. Avec *À Rebours,* Huysmans se détache du naturalisme ; l'oeuvre influença de nombreux écrivains et artistes de la génération de Jean Lorrain en donnant une impulsion à une nouvelle esthétique littéraire, le décadentisme. Ami et épigone de Huysmans, Lorrain entretint avec lui une amitié qui dura plusieurs années. Malgré les premières années d'enthousiasme pour cette nouvelle littérature, Huysmans écrira dans ces notes entre 1886 et 1906: « Avec *A Rebours* et les décadents: j'ai été une mère gigogne n'accouchant que de fausses couches. ». Manuscrits du fonds Lambert, n°75, bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

2. *Monsieur de Phocas* parait dans un premier temps dans *Le Journal* de juin 1899 à août 1900.

3. Huysmans 1978, *Notice,* p. 61.

4. Lorrain 2001, *Le legs,* p. 49-50.

5. Lorrain 2001, *La déesse,* p. 277.

6. Lorrain 2001, *Le guérisseur,* p.103; Antonio Moro, *Le Nain du cardinal de Granvelle tenant un gros chien*, vers 1549-1553, Musée Louvre.

7. Voir l'édition présentée et commentée de *Monsieur de Phocas* par Hélène Zinck, Paris, 2001.

8. Frédéric Chaleil note que Gustave Moreau possédait un exemplaire d' *À Rebours*: *Gustave Moreau par ses contemporains*, Paris, 1998, p. 38.

9. J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Emile Zola*, Genève, 1953. Lettre du 25 mai 1884 et Huysman 1978 XIV p.206.

10. Il s'agit de la baronne Madeleine Deslandes (1866-1929).

11. Le comte Robert de Montesquiou est également caricaturé dans le récit sous le nom du comte Aimery de Muzarett.

12. Lorrain 2001, *Le guérisseur,* p. 105.

13. Lorrain 2001 , *Le Legs,* p. 52, *Série d'eaux-fortes,* p. 116.

14. Lorrain 2001, *Le guérisseur*, p. 98-99.

15. L'hôtel de Béthune, maison natale du conte de Montesquiou, se situe rue de Varenne. Les romans et nouvelles de Jean Lorrain sont parsemés de références implicites ou explicites à ses contemporains. Le comte de Montesquiou (1855-1921) qui incarne l'esthète décadent aurait inspiré Huysmans pour son personnage de des Esseintes et Jean Lorrain pour M. de Bougrelon ou encore Marcel Proust pour le baron Charlus.

16. Lorrain 2001, *Le Legs,* p. 52.

17. *Op.cit.*

18. Huysmans 1978 VII p. 125, VIII p. 133, V.

19. Huysmans 1978 XIV p. 207.

20. Lorrain 2001, *Série d'eaux-fortes*, p. 116, *L'homme aux poupées,* p. 124-126.

21. Paul Bourget, *Nouvel Essai de psychologie contemporaine*, 1885, p. 149-150.

22. Ces termes désignent aussi la collection du cousin Pons de Balzac. Balzac, *Oeuvres illustrées de Balzac. Les Parents,* Paris, 1851-1853, p. 98.

23. E. de Goncourt, *La maison d'un artiste*, tome 1, G. Charpentier, 1881, p.357. Le terme « faïençomanie » est présent dans l'ouvrage de Burty, *Chefs-d'œuvre des arts industriels*, Paris, 1866, p. 190 ; celui de « potichomanie » dans la *Bibliographie céramique* de Champfleury, Paris, 1881, p. 321.

24. Lettre de Jean Lorrain à Georges Casella, *Le Courrier français*, n°11, 18 mars 1911, p.16.

25. Lorrain 2001, *L'œil d'Eboli,* p.132.

26. Lorrain 2001, *L'œil d'Eboli*.

27. Lorrain 2001, *Le legs,* p. 51.

28. Album Maciet n°236, Bibliothèque des Arts décoratifs, Musée des Arts décoratifs de Paris. Cette coupure n'est pas accompagnée de note indiquant de quel journal ou revue elle a été extraite, nous n'avons donc pas pu identifier la source.

29. J.-K. Huysmans, *L'art moderne,* Paris, 1902, p. 153.

30. Lorrain 2001, *Quelques monstres,* p. 144.

31. Voir à ce sujet l'ouvrage de Rémy G. Saisselin, *Le bourgeois et le bibelot*, Paris, Albin Michel, 1990.

32. Lorrain 2001, *Liseur d'âmes*, p. 135.

33. Lorrain 2001, *Le manuscrit,* p. 63.

34. Lorrain 2001, *L'homme aux poupées,* p. 125.

35. écrit daté du 10 décembre 1872. *Journal des Goncourt : Mémoires de la vie littéraire 1872-1877,* 2ème série, 2ème volume, tome 5, 3ème mille, Paris, 1891, p. 70.

36. Lorrain, *Œuvres romanesques*, tome 1, Coda, 2007. Lorrain 2001, *L'homme aux poupées* p. 126.

37. Lorrain, 2001, *Le manuscrit* p. 62.

38. J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Emile Zola,* Genève, 1953. Lettre du 25 mai 1884.

39. J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Emile Zola,* Genève, 1953. Lettre du 20 mai 1884.

40. Daniel Grojnowski, *A Rebours de J.-K. Huysmans*, Paris, 1996, p. 40-43.

41. Lorrain, 2001, *Le meurtre,* p. 283.

ROBERT DE MONTESQUIOU, COLLECTIONNEUR ENTRE DEUX SIÈCLES :DE LA PASSION DE L'OBJET À LA MISE EN SCÈNE LITTÉRAIRE D'UN LIEU DE MÉMOIRE

THANH-VÂN TON-THAT

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

Le collectionneur et dandy Robert de Montesquiou, personnage marquant de la fin du XIX^e^ siècle, est également une importante figure littéraire. Son élégance, ses connaissances, son extravagance fascinent. Probable modèle du des Esseintes de *À Rebours* de Huysmans et de Monsieur de Phocas dans le roman éponyme de Jean Lorrain, il est également auteur et décrit à loisir son goût très exigeant pour la collection dans ses écrits. Car le dandy refuse les portraits qu'il inspire autant qu'il s'en inspire.

Constituée par passion et intérêt intellectuel et non pécunier, celle-ci prend place dans un intérieur qui subjugue les auteurs contemporains, qu'ils aient visité les appartements de Robert de Montesquiou ou qu'ils en aient eu la description par d'heureux visiteurs.

À PROPOS DE THANH-VÂN TON-THAT

Professeur de littérature francophone et comparée à l'université Paris-Est Créteil, Thanh-Vân Ton-That est ancienne élève de l'École normale supérieure, spécialiste de Proust et de ses contemporains (réédition de l'œuvre poétique complète d'Anna de Noailles et des Mémoires de Robert de Montesquiou, *Les Pas effacés,* aux éditions du Sandre).

L'INTERVENTION

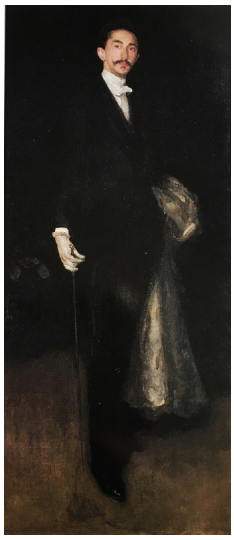


Fig.1. James McNeill Whistler, *Arrangement noir et or: le Comte Robert de Montesquiou-Fezensac.* Huile sur toile, 1891-92. Henry Clay Frick Bequest, The Frick Collection.

Comme un de ses prestigieux ancêtres d'Artagnan, Robert de Montesquiou est victime de son succès littéraire : le personnage de fiction rendu célèbre par Huysmans, Lorrain, Rostand et Proust[1] a vampirisé la personne réelle, si bien que le modèle trahi parle de « ce fantôme de [lui]-même[2] ». Remontant le cours du temps dans ses mémoires, il offre au lecteur averti une collection de souvenirs personnels, de témoignages sur ses contemporains, sur sa famille et aussi un échantillon représentatif de ses productions poétiques. Ce faisant, il construit son propre tombeau littéraire et un monument pour la postérité. Dandy et collectionneur invétéré, bien qu'il se défende de faire partie de cette catégorie, il use des objets comme il manipule les gens et les existences, avec la douce manie poétique d'un rêveur excentrique. Il entend être des deux côtés du miroir pour ne pas survivre uniquement dans les portraits[3] que l'on fait de lui. Comment peut-il concilier dans sa pratique personnelle « les deux notions de collection (accumulation de l'histoire et de la mémoire collective) et de décoration (sélection personnelle à des fins esthétiques et domestiques)[4] » ?

Pour celui qui est à la fois poète, dandy, esthète et critique d'art[5], le goût de la collection correspond à un art de vivre, à « une poétique de l'objet[6] » et à une véritable vision du monde. À une première filiation baudelairienne s'ajoute celle des Goncourt avec le japonisme et l'image de la « Maison d'un artiste[7] » constituée du vivant de l'auteur pour ne pas se réduire à un musée posthume. Comment situer les demeures du divin comte par rapport aux maisons d'écrivains et d'artistes que nous connaissons[8] ? Nous nous intéresserons à la figure du collectionneur, puis aux déformations de la fiction ou des témoignages des contemporains, avant d'explorer les rapports entre collection et création.

AUTOPORTRAIT DE L'ÉCRIVAIN EN COLLECTIONNEUR

Fig.2. Giovanni Boldini (1842-1931), *Le comte Robert de Montesquiou.* Huile sur toile, 1897. Paris, musée d'Orsay. Don d'Henri Pinard au nom du comte Robert de Montesquiou, 1922. photo © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

L'art de la collection prend une triple dimension : marchande[9], pathologique et démiurgique. Montesquiou avoue avoir englouti « plusieurs petites fortunes », mais préfère la dépense aristocratique au matérialisme bourgeois, scandalisé comme les Goncourt quand « certaines collections ne révèlent qu'une victoire brutale de l'argent[10] ». Les « objets longtemps convoités » ne valent pas pour eux-mêmes, mais ont une fonction de catalyseurs esthétiques avec un « rôle de documentation, ou d'adjuvants[11] » pour le travail. La mise en scène de soi permet de faire émerger un type littéraire et humain à la manière de Balzac, mêlant vie quotidienne et tentation romanesque, d'où le recours aux antonomases « un Cousin Pons, un Sauvageot », « des Ali-Baba, dont les richesses ne seraient ni exposées, ni même triées », qui ne sont pas des modèles dans la mesure où il s'agit d'une simple accumulation de choses qui « ont l'air d'avoir été apportées là par des pirates[12] », alors que le collectionneur sélectionne et dispose ses pièces. Le trésor n'est pas d'ordre pécuniaire car la cassette d'Harpagon est remplacée par « un beau coffre de cuir vert, que Mme Greffulhe avait fait exécuter », destiné à contenir les « premiers manuscrits impubliés[13] ». D'ailleurs le collectionneur avaricieux est promis à une fin dérisoire, comme le « galéopithèque » trouvé, « comme il arrive aux Harpagons, mort sur son trésor[14] » constitué de dragées. « En s'efforçant d'abolir le clivage entre amateur et professionnel, Montesquiou trahit une réelle inquiétude concernant sa situation d'homme de lettres[15] », même s'il a le sentiment de faire partie d'un panthéon historique et littéraire, d'une galerie familiale, d'être déjà une œuvre d'art vivante et rare. Il se méfie de l' « artiste amateur » et des « prétentieux bousilleurs d'art[16] ». En effet, tout le monde ne peut devenir un collectionneur éclairé guidé par la passion, l'érudition et le bon goût. Cependant « la figure du collectionneur expert » ne doit pas être « trop rigide, trop docte, trop éloignée de la vie qui doit animer ces univers d'objets[17] ».

Pour un collectionneur, les déménagements sont perçus comme autant de cataclysmes (« l'horrible aventure qui s'appelle déménager », « Deux déménagements équivalent à un incendie[18] »), parfois, de manière moins apocalyptique comme des « mues domiciliaires[19] »

entre le quai d'Orsay (1873-1889), la rue Franklin (1889-1893), Versailles (1893), la rue de l'Université (1895-1898), le Pavillon des Muses (1899-1909, Neuilly-sur-Seine), le Palais Rose (1910, Vésinet). L'espace, prolongement métonymique d'un moi délicat, doit être un lieu harmonieux propice au déploiement fastueux d'un narcissisme exacerbé : « [...] une fois prêt le local choisi, n'y introduire que des meubles et des objets dont la place est déjà désignée [...][20] ». Comme « Le Pied de momie » de Gautier, *La Peau de chagrin* de Balzac ou « La Chevelure » de Maupassant, ou encore celle de *Bruges-la-Morte* de Rodenbach, le fétichisme, la passion des reliques du passé, confèrent au décor une dimension fantastique (Montesquiou rappelle qu'un coffre familial a contenu les restes de Coligny). Le moi qui étouffe a besoin de place, comme le suggère la mention d'un « boyau[21] ». En effet « une pièce supplémentaire » permet « de donner, sinon libre cours, du moins plus d'espace à [s]es compositions ornementales[22] ». La baudelairienne « vaporisation du moi » ou « l'éparpillement de quelques souvenirs[23] » qui signe l'arrêt de mort du collectionneur, s'opposent à l'idée d'héritage, hantée par la peur de la dispersion conjurée par la survie - alors que les autres perdent leur enfant, comme Mallarmé ou Troubetzkoy - à travers les œuvres d'art devenues remparts concrets contre le néant, dans une forme de donjuanisme des objets. Le côté ludique de l'entreprise n'est pas dissimulé, ce qui n'exclut pas le sérieux d'une réflexion et d'un art de vivre proprement philosophiques : « Notez que toutes ces recherches, qui sembleront, à beaucoup, des insanités, tout au moins, des puérilités, étaient, de ma part, sérieuses et sincères[24] ».

Fig.3. Félix Vallotton
Robert de Montesquiou
Gravure tirée de Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, vol. II, 1898

Le changement dans les détails s'apparente à un art subtil de la métamorphose des lieux : « procurer de nouvelles grâces aux choses, en les changeant de place », « ce rajeunissement d'écrin que figurent des objets ajoutés[25] » pour celui qui meuble ainsi son agréable otium de riche aristocrate célibataire, ayant troqué l'épée contre la plume et remplacé les butins de guerre par des trophées d'une autre nature. Les champs de bataille de l'Histoire ont laissé place aux domaines de l'esprit et de l'art et le voyage immobile a lieu à travers les objets qui viennent du bout du monde comme dans la baudelairienne « Invitation au voyage », masse hétéroclite autour du moi sédentaire qui trône au milieu de cet univers bigarré. Vivre dans une maison (où l'on demeure) ou dans un musée (qui fige les choses), telle est la question existentielle récurrente et angoissante, si bien que la frontière entre le décorateur et le collectionneur est floue. Montesquiou détourne la maison de son usage prosaïque habituel pour en faire un lieu de passage poétique et peuplé de signes, en rapport avec toutes les sensations réconciliant le corps et l'esprit. En outre il récupère d'anciens espaces (« la chapelle de mon aïeule, » « l'ancienne sacristie[26] ») et sacralise d'autres lieux destinés au culte de sa personnalité, en saturant le champ lexical correspondant :

«Des animaux de faïence et de bronze complétèrent l'illusion d'extérieur, et des lanternes de procession, placées aux extrémités des rampes, pouvaient faire croire (toujours aux visiteurs imaginatifs) qu'un défilé de fidèles venait de passer par là, en chantant des cantiques, et jetant des pétales. C'est dans cette pièce, véritable sanctuaire de mes offices esthétiques, vrai lieu d'exercice de ma passion extrême-orientale [...][27].»

Ce goût ancien puisqu'il « en retrouve, dans [s]on passé, des traces embryonnaires », a été favorisé par le père qui trouve là un moyen de créer un lien matériel avec son fils, « pas fâché de [l]e garder au domicile familial » grâce à ses joujoux de luxe, flattant volontairement ce que Montesquiou appelle lui-même par autodérision « la fureur des arrangements décoratifs, des appartements ornés, des installations magnifiques », une « manie » qui, avant de « devenir une passion plus réfléchie et plus raffinée » (passage de la « –manie » à la « –philie » ?), n'échappe pas au mauvais goût - bien qu'il rejette le kitsch[28]- dans l'arrangement « affreux, presque effrayant » de sa première chambre du quai d'Orsay, composition surréaliste avant l'heure : « J'avais dangereusement suspendu, à une barbare encoignure orientale, sur laquelle se juchait un pot à fleurs, une grosse boule de verre où circulait un poisson rouge[29] ». La plupart du temps il cherche de subtiles correspondances très baudelairiennes, des liens qui reposent sur les rapprochements métonymiques et métaphoriques, proches du « style du rêve, enchaîné par l'association des idées » :

«Pour mon compte, le groupement des objets, dans une association, presque dans une conversation ingénieuse, et parfois saisissante, qui réveille l'appétit des yeux, et se communique à l'âme, voilà ce que je me mis à rechercher d'instinct, voluptueusement et spirituellement, avec l'ivresse, toujours renouvelée, d'un mangeur de haschich[30], tout au moins d'un fumeur de cigarettes rares[31]».

UNE VISITE GUIDÉE « FIN-DE-SIÈCLE » : REGARD ET INFLUENCE DE QUELQUES PRÉDÉCESSEURS ET DES CONTEMPORAINS

On aura compris que vie intérieure, décor spirituel et correspondances rattachent Montesquiou à l'esthétique de Baudelaire. Nous proposerons une lecture croisée de plusieurs extraits qui ont pu influencer Montesquiou ou qui s'inspirent du personnage et de son monde. Dans cette perspective, « La Chambre double[32] » entre en résonance avec l'univers de Montesquiou, dans la complémentarité harmonieuse d'un espace symbolique, lorsqu'il « décrit l'extérieur de cet intérieur, et aussi un peu de son âme[33] » :

«Une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement spirituelle, où l'atmosphère stagnante est légèrement teintée de rose et de bleu.
L'âme y prend un bain de paresse, aromatisé par le regret et le désir. — C'est quelque chose de crépusculaire, de bleuâtre et de rosâtre ; un rêve de volupté pendant une éclipse.
Les meubles ont des formes allongées, prostrées, alanguies. Les meubles ont l'air de rêver ; on les dirait doués d'une vie somnambulique, comme le végétal et le minéral. Les étoffes parlent une langue muette, comme les fleurs, comme les ciels, comme les soleils couchants. Sur les murs nulle abomination artistique. Relativement au rêve pur, à l'impression non analysée, l'art défini, l'art positif est un blasphème. Ici, tout a la suffisante clarté et la délicieuse obscurité de l'harmonie.
Une senteur infinitésimale du choix le plus exquis, à laquelle se mêle une très-légère humidité, nage dans cette atmosphère, où l'esprit sommeillant est bercé par des sensations de serre-chaude. [...]».

Comme dans le petit poème en prose de Baudelaire, lui-même influencé par la *Philosophie de l'ameublement* d'E. Poe, la chambre (ou la pièce) peu encombrée constitue une unité spatiale élémentaire dans laquelle se meut le sujet. Les couleurs sont la grande préoccupation de Montesquiou, ainsi que le choix de l'ameublement :

«Deux paravents, aux feuilles d'or uni, tour à tour absorbaient ou laissaient courir, sur leurs surfaces lisses, les tons empourprés, qui faisaient à cette chambre une âme joyeuse. [...] Les mêmes sortilèges, employés dans la pièce précédente, pour appeler et maintenir les rayons Apolloniens, s'exerçaient en gammes azurées et argentées, pour évoquer et fixer la clarté lunaire : la paroi de la fenêtre était bleu-nuit et creusait un coin d'ombre, dans lequel s'enfonçait un siège de même étoffe ; la paroi d'en face était d'une étoffe grise, à petits dessins en camaïeu, saupoudrés d'or pâle ; la paroi de la cheminée était de cuir d'argent, vergeté de branchettes bleutées, et le quatrième mur se revêtait d'un velours de ce gris charmant que j'appelle gris Stevens, mais qui s'est, de tout temps, appelé gris souris, ce me semble[34].»

«Les meubles qui servaient d'esquifs et de nacelles, sur ce flot rosoyant, c'étaient des sièges cannés ou laqués, de préférence un peu bas (pour tricher sur la hauteur des murs), des banquettes, des tabourets, des tonneaux de vieux Chine, des cabinets aventurinés, des guéridons ailés, une table de Carlin [...][35].»

Huysmans insistera sur les œuvres exposées et les sensations raffinées (couleurs, parfums et goûts). Le réalisme des détails est nuancé par une atmosphère onirique plutôt euphorique (dans la première moitié du poème), un doux climat poétique qui rappelle celui de « La Mort des amants » ou de « L'Invitation au voyage ». La beauté et les sensations exquises sont complémentaires.

Le collectionneur est partagé entre la peur des intrus et le désir d'étaler ses richesses : « En effet, la chambre et ses bibelots sont par excellence un monde du silence, mais aussi de la confidentialité[36]. » Il sait que les visiteurs/lecteurs seront sceptiques, voire critiques et dans sa posture délicate d'original et d'excentrique, il doit justifier ses choix, convaincre voire séduire dans la contagion sentimentale de son « amour des choses[37] ». C'est pourquoi les *happy few* sont triés sur le volet si bien que « peu de personnes étaient admises à visiter ces locaux singuliers[38] », comme Mallarmé. Celui-ci raconta ensuite sa visite à Huysmans qui s'en servit dans l'élaboration du héros d'*À rebours*. Les mémoires offrent une visite sous forme d'*ekphrasis* dans un décor en résonance avec les nuances d'une vie intérieure complexe et fortement théâtralisée autour d'un « spectacle[39] » quotidien renouvelé. Les mots fixent les lieux ainsi catalogués dont il ne reste rien sauf une description qui est concurrencée par la fiction. La demeure de Pierre Loti à Rochefort offre un autre exemple de fantasme concrétisé, d'atmosphères reconstituées. Celles-ci offrent un dépaysement historique et géographique d'une pièce à l'autre, chacune ayant son style, son décor et ses objets rapportés des différents voyages autour du monde, musée vivant propice aux fêtes les plus extravagantes. La notion de couleur locale prend ici tout son sens ainsi que celles de reconstitution et de résurrection de mondes lointains. Montesquiou est influencé par *La Maison d'un artiste* de Goncourt. La fiction et la construction d'un lieu de mémoire autobiographique se rejoignent lorsqu'on compare les descriptions d'*À rebours* (chapitre V) et des *Pas effacés* ou bien des pages du *Journal des Goncourt* citées par Montesquiou, fier de ce reportage faussement valorisant (« pièce originale ») dans lequel entre les lignes, Edmond se montre surtout très rosse (« méli-mélo d'objets disparates », « vieux portraits de famille ») tout en remettant en cause le rapprochement avec le héros de Huysmans :

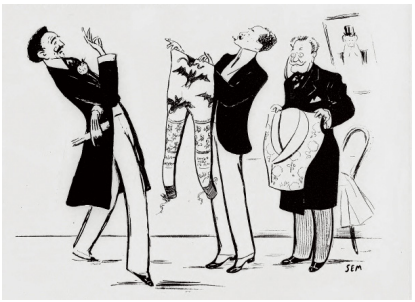


Fig.4. Sem
Robert de Montesquiou chez Charvet
Gravure tirée de *La Vie parisienne*, 4 janvier 1902

« Un logis tout plein d'un méli-mélo d'objets disparates, de vieux portraits de famille, de meubles Empire, de kakémonos japonais, d'eaux-fortes de Whistler.
Une pièce originale : le cabinet de toilette, au tub fait d'un immense plateau persan, ayant à côté de lui la plus gigantesque bouilloire, en cuivre martelé et repoussé de l'Orient. Une pièce où l'hortensia, sans doute un souvenir pieux de la famille pour la Reine Hortense, l'hortensia est représenté en toutes les matières, et sous tous les modes de la peinture et du dessin, et au milieu de ce cabinet de toilette, une petite vitrine en glace, laissant apercevoir les nuances tendres d'une centaine de cravates[40] [...] ».

Voici la version de Montesquiou :

« Derrière ce coin de cathédrale s'ouvraient deux cabinets, l'un, de repos, l'autre, de bain, le premier, quelconque, l'autre, saisissant, avec son revêtement de faïence bleu turquoise, servant d'entourage à une vasque émaillée, de pareille couleur ; un vitrage, de même ton, enveloppait le tout d'une lueur semblable ; et, en recul, un petit éléphant, évidemment exigu, pour un proboscidien, mais fort gros pour un animal de céramique, lançait, de sa trompe d'un bleu lapis, qui retenait les éponges fines, deux jets d'eau harmonieux et frais. [...] des vitrines, plus petites, contenaient bien aussi des chaussettes et des cravates, pliées et rangées comme des elzévirs, dans des bibliothèques de luxe[41] ».

Goncourt retient le logis muséifié car rempli d'œuvres d'art, disproportionné comme dans un conte de fées (« immense plateau », « gigantesque bouilloire »), le côté hétéroclite avec le mélange des styles, des époques et des pays, le goût pour l'exotisme (anglais et japonais, influencé par les Préraphaélites et les Goncourt), l'inscription florale féminine (hortensia, la Reine Hortense) et la coquetterie masculine (cravates). Montesquiou se sent dépossédé de son moi à cause du fantoche romanesque « de pure (ou impure) imagination » de Huysmans qui n'a eu que des informations de seconde main fournies par « le récit exalté du poète [Mallarmé] » et qui a retenu certains détails vrais, comme l'épisode de la tortue ou le chapitre VIII consacré aux fleurs :

« [...] la clochette d'église servant de sonnette d'entrée, plusieurs parties du décor

ecclésiastique transposé, le traîneau placé sur une fourrure d'ours blanc, qui produit l'illusion de la neige, quelques autres notations transmises, bien spécialement cette tortue dorée, qui a fait une partie de la fortune du livre, magnifique et malheureux amphibie que je ne renie point [...][42] ».

« Il [des Esseintes] se détermina, en conséquence, à faire glacer d'or la cuirasse de sa tortue. [...] les pétales de chacune de ces fleurs, seraient exécutés en pierreries et montés dans l'écaille même de la bête[43] ».

« Puis, au temps où il jugeait nécessaire de se singulariser, des Esseintes avait aussi créé des ameublements fastueusement étranges, divisant son salon en une série de niches, diversement tapissées et pouvant se relier par une subtile analogie, par un vague accord de teintes joyeuses ou sombres, délicates ou barbares, au caractère des œuvres latines et françaises qu'il aimait. Il s'installait alors dans celle de ces niches dont le décor lui semblait le mieux correspondre à l'essence même de l'ouvrage que son caprice du moment l'amenait à lire.
Enfin, il avait fait préparer une haute salle, destinée à la réception de ses fournisseurs ; ils entraient, s'asseyaient les uns à côté des autres, dans des stalles d'église, et alors il montait dans une chaire magistrale et prêchait le sermon sur le dandysme, adjurant ses bottiers et ses tailleurs de se conformer, de la façon la plus absolue, à ses brefs en matière de coupe, les menaçant d'une excommunication pécuniaire s'ils ne suivaient pas, à la lettre, les instructions contenues dans ses monitoires et ses bulles[44] ».

Antoine Bertrand rappelle que « sa première installation demeure, parmi ses habitations successives, l'une de celles qui ont le plus contribué à sa notoriété [...] évoquée avec le plus grand luxe de détails[45] » dans ses mémoires et *Les Hortensias bleus*. Pour prendre ses distances par rapport au roman de Huysmans, Montesquiou prend quatorze photographies de son logis devenu « laboratoire d'expérimentation esthétique[46] » :

« Ces clichés montrent au premier abord un bric-à-brac de meubles, un capharnaüm de bibelots et d'œuvres d'art, une irrésistible prolifération d'objets comme saisis par l'objectif durant quelques déménagements : des tableaux sont posés à même le sol ; vases et bibelots semblent disposés au gré de la fantaisie, sans souci aucun d'ordonnancement. Dans la plupart des pièces, le décor ne paraît pas organisé autour d'un point central : les sièges sont fréquemment orientés dans des directions différentes, contribuant à annihiler l'unité du décor et à produire une impression d'éclatement, de dispersion ; l'accumulation souvent pléthorique des objets sature le regard et ajoute à cette vision déconcertante[47] ».

Montesquiou se défend d'être le modèle de ce personnage caricatural et morbide car la collection chez lui doit être vivante, féconde et gaie, bien que le point de départ soit la « longue expérience du maniement des choses mortes » :

« [...] une chaire d'église très jolie, à panse légèrement renflée, en chêne sculpté, de l'époque Louis XV, trois ou quatre stalles de chanoines, dont les sièges se relevaient, un fragment de balustrade ajourée, et une cloche au tintement religieux. Sculptées, elles, en plein bois, certainement par un très grand artiste, six têtes d'angelots, formant trois petits groupes, peints en blanc, et rehaussés d'or, déployaient des ailes de poussins et chantaient les louanges du Seigneur, de leurs bouches enfantines, aussi éloquemment ouvertes que celles des petits musiciens de Donatello[48] ».

DE LA COLLECTION À LA CRÉATION

Le collectionneur serait un créateur impuissant arrivé trop tard, incarnant la fin d'une civilisation essoufflée, en manque d'inspiration, si on définit le XIXe siècle « comme un siècle incapable d'invention, ayant échangé la posture du créateur pour celle du critique, et ainsi contraint à la compilation, à la collection des créations du passé[49] ». Montesquiou reconnaît la lourdeur de « ces assemblages d'anachronismes », ces énumérations et cette surenchère révélatrices de « son style d'existence » comme l'hortensia et sa « surabondance

d'ornements[50] ». Malgré les apparences, il rejette l'idée de « monomanie[51] » préférant défendre celle du « stimulant », « de la nouveauté qui fertilise (sous deux formes : celle de l'inspiration, celle de l'allégresse)[52] ». La répétition n'est pas le fruit d'un dérèglement, d'une ivresse ou d'une manie mais obéit à de subtiles lois de composition : « De ces *leitmotiv*, les dominants étaient, bien entendu, chauves-souris et hortensias, mais il y en avait d'autres, moins impérieux, moins mystérieux[53]. » Au milieu naturel en adéquation avec son habitant s'oppose l'atmosphère artificielle reconstituée par Montesquiou, soucieux de présenter l'écrin dont il est le bijou grâce à « la collaboration de [s]es meubles[54] ». Le décor est un prétexte offrant le point de départ d'une écriture jubilatoire, jouant sur les miroitements du style artiste avec une inflation descriptive précieuse légèrement didactique dans l'étalement d'une érudition triomphante. L'objet a une valeur sentimentale et historique puisqu'il permet une résurrection intégrale du passé, comme pour Michelet qui fait « parler chaque objet qui persiste : / Un meuble, un dé de saxe, un vase, un éventail[55]. » On est dans une logique de l'accumulation, du bric-à-brac lexicologique, entre les fleurs et les pierreries rimbaldiennes des *Illuminations* et le chaos fécond et délirant de Lautréamont. La claustration excentrique a des conséquences macabres avec le sacrifice de la tortue, bijou vivant, doré pour être mieux adoré. Comme pour Baudelaire et Gautier, le beau est toujours « bizarre[56] » et désespérément inutile.

Le monde des objets qui semblent avoir leur vie propre, envahit l'espace quotidien avec leur étrange familiarité incongrue comme dans le regard grossissant de Flaubert sans atteindre le regard neutre du Nouveau Roman ni l'objectivité poétique d'un Francis Ponge car la subjectivité donne sa touche de perfection et son unité à l'ensemble. On a affaire à une fantaisie au sens pictural et musical du terme, à une satura inclassable entre camaïeu littéraire, exercice de style et chose vue sans pour autant basculer dans une vision documentaire du réel et un compte rendu prosaïquement exhaustif. Les Mémoires constituent un genre hybride mêlant les portraits des contemporains, la galerie de famille avec les détails de la généalogie[57], une anthologie poétique personnelle, des articles, des lettres, des considérations philosophiques surtout à la fin. L'esthète est « curieux[58] » au sens objectif et subjectif du terme car il multiplie ses centres d'intérêt tout en étant lui-même un objet de curiosité, dans ce qui ressemble fort à un « cabinet de curiosités ». Attiré par les reliques du passé, les documents, l'écrivain est à la fois un antiquaire, un brocanteur de mots et de sensations originales, un historien, mais aussi un archéologue construisant un monument, un mausolée littéraire personnel et les « arts décoratifs » prennent alors tout leur sens chez Montesquiou.

Par-delà la tentation encyclopédique du bibliophile/-mane, le fétichisme à la limite de la saturation et de l'*ubris,* se concentre dans un microcosme reflétant le macrocosme et l'harmonie universelle. Le décor muséifié renvoie en abyme et métaphoriquement au travail de l'écriture. En effet Montesquiou tient « de telles fantaisies murales et mobilières, pour des *écritures*, à la fois littéraires et musicales », la composition d'un intérieur étant une création « comme les mots d'un poème ou les notes d'une symphonie[59] ». D'ailleurs de nombreuses chambres sont évoquées dans le recueil *Les Hortensias bleus*[60], dans la partie « Chambre claire », doubles poétiques des pièces décrites dans *Les Pas effacés*. L'hétéroclite ne produit pas d'effet cacophonique. Si la poésie repose sur un principe de répétition et de symétrie, les lieux deviennent poétiques, les objets ayant la fonction de rime et de rythme spatiaux, dans une rigoureuse composition, « car il n'y avait aucune liberté dans ce flux de bibelots, endigué dans des lois fort strictes, et régi par des correspondances thématiques, non moins que systématiques, aussi ordonnancées que les *leitmotiv* wagnériens[61] », *leitmotiv* empruntés à la flore (hortensias) et à la faune (chauves-souris) :

« Si nous reconnaissons, avec Jakobson, que la poésie commence aux parallélismes, nous trouverons, dans le récit poétique, un système d'échos, de reprises, de contrastes qui sont l'équivalent, à grande échelle, des assonances, des allitérations, des rimes [...] le récit poétique peut se définir par la progression linéaire des similarités, ou par la similitude des associations par contiguïté[62] ».

Dans la mouvance des *Émaux et camées* de Gautier et des *Trophées* de Heredia, c'est donc dans tous les sens du terme que le collectionneur est poète, celui qui réunit, associe, combine en récréant des harmonies nouvelles à la fois pour lui-même et pour les autres. Les objets renvoient à autre chose qu'eux-mêmes, favorisant des accès de nostalgie dont l'auteur se méfie, déjà conscient d'être dans l'excès : « Je me sens me détacher, comme de toutes choses, du cortège pullulant d'objets dont mes habitations regorgent ; peut-être en arriverai-je à le répudier, pour achever ma vie entre moins de rappels exigeants d'un passé qui pleure[63] ».

Ayant la conscience aristocratique aiguë d'un monde englouti, Robert de Montesquiou entend manipuler les mots et les choses à défaut d'être maître de l'univers et de lui-même, les deux derniers étant menacés par la décadence généralisée et la dépossession puisque devenu personnage romanesque, il n'a aucune prise sur son image littéraire. On passe du *colligere* du collectionneur au *legere* du lecteur, si bien que la lecture s'apparente à la visite guidée d'une vie exemplaire. La fiction et l'autobiographie se rencontrent avec la réification des êtres et inversement la personnification des objets dans une *ekphrasis* réinventée qui déréalise le réel. En effet Montesquiou est hanté par sa propre mort puisque « l'infidélité des objets c'est de survivre à ceux qui les ont aimés ». Il s'agit de faire le bilan d'une existence, le catalogue, l'inventaire des *realia* d'un logis mouvant autour d'un moi adorable aux antipodes du « moi haïssable » de Pascal, tout en gardant le regard et la voix de l'enfance capable de s'étonner, de s'émerveiller à partir de presque rien, comme dans *Le Joujou du pauvre* de Baudelaire.

Ce que Montesquiou illustre à travers sa vie et son œuvre, « c'est une continuité esthétique de la collection à la décoration : pas de hiatus des vitrines aux murs[64]. » Petit Poucet rêveur, le collectionneur réunit des objets poétiques, reconstitue le puzzle de son existence, contemplé et contemplateur des deux côtés du miroir, désireux de réenchanter le monde. Ne pouvant posséder le Beau, l'idée du Beau, il doit se contenter de ses pâles copies, ce qu'illustre peut-être l'évocation du lit en forme de chimère :

« Sur le tapis, d'un violet foncé, un lit bas, que j'avais fait exécuter avec des fragments de bois sculpté chinois, affectait la forme d'une chimère ; il m'avait semblé, car j'obéissais toujours à des suggestions fantaisistes, dans lesquelles entrait quelque chose de sentimental, que s'endormir et s'éveiller dans sa chimère, offrait une idée engageante et rassurante, qui devait enchanter l'entrée dans le sommeil et embellir le retour à la lumière[65] ».

À défaut des bras de Morphée, le collectionneur s'est réveillé dans ceux d'Orphée.

NOTES

1. Respectivement dans *À rebours, Monsieur de Phocas, Chantecler, À la recherche du temps perdu.*
2. R. de Montesquiou, *Les Pas effacés,* Paris, 2007, p. 85. Toutes les citations renverront à cette édition.
3. De Whistler, La Gandara, Boldini, Jacques-Émile Blanche.
4. D. Pety, *Poétique de la collection au XIX^e siècle. Du document de l'historien au bibelot de l'artiste,* Paris, 2010, p. 257.
5. M. Proust, « Un professeur de beauté », *Les Arts de la vie*, 15 août 1905, alors que Montesquiou pense qu'il n'y a pas de « professeurs de goût ».
6. D. Pety, *op. cit.*, p. 22.
7. *Les Pas effacés*, t. II, p. 73. Il cite les *Curiosités esthétiques d*e Baudelaire car lui aussi associe le beau et le bizarre : « Produit étrange, bizarre, contourné dans sa forme, intense par sa couleur, et quelquefois délicat jusqu'à l'évanouissement. »

8. Celles d'Edmond Rostand à Cambo-les-Bains, de Gustave Moreau à Paris, sans oublier la reconstitution de « la maison de Tante Léonie » à Illiers-Combray.

9. *Ibid*., p. 73 : Montesquiou se vante d'avoir fait de bonnes affaires lors de l'Exposition universelle de 1878 en achetant à vil prix des œuvres japonaises.

10. *Ibid*., p. 65.

11. *Ibid*., p. 63.

12. *Ibid*., p. 64. Il évoque ailleurs « une caverne de conte arabe » (p. 63) et « la caverne d'Ali-Baba, éclairée de vagues lampadaires » (p. 83).

13. *Ibid*., p. 76.

14. *Ibid*., p. 199.

15. A. Bertrand, *Les Curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, t. I, Genève, Droz, 1996, p. 38.

16. *Les Pas effacés,* p. 180.

17. D. Pety, *op. cit.,* p. 285.

18. *Les Pas effacés*, p. 137, p. 138.

19. *Ibid*., p. 176.

20. *Ibid*., p. 137.

21. *Ibid*., p. 74. Pourtant dans son essai, Antoine Bertrand compte un total de onze pièces.

22. *Ibid*., p. 63.

23. Lettre d'Arsène Alexandre, *Ibid*., p. 181.

24. *Ibid*., p. 82.

25. *Ibid*., p. 178.

26. *Ibid*., p. 76.

27. *Ibid*., p. 74, p. 80.

28. *Ibid*., p. 78 : « Tout art qui devient mécanique est perdu ».

29. *Ibid*., p. 61.

30. Allusion à Gautier, à Baudelaire ?

31. *Ibid*., p. 76, p. 65.

32. Ch. Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, V.

33. *Les Pas effacés*, p. 83.

34. *Ibid*., p. 79-80.

35. *Ibid*., p. 79.

36. D. Pety, *op. cit*., p. 313.

37. *Les Pas effacés,* p. 63.

38. *Ibid*., p. 83 : « J'y invitais néanmoins ceux qui me semblaient devoir le [spectacle] goûter [...] ».

39. *Ibid*., p. 83.

40. *Ibid*., p. 145.

41. *Ibid*., p. 81, p. 83.

42. *Ibid*., p. 84. Il cite Judith Gautier qui aurait fait subir le même traitement à une tortue nommée « Chrysargyre ».

43. J.-K. Huysmans*, À rebours*, Paris, 2004, p. 79, p. 80.

44. *Ibid*., p. 48-49.

45. A. Bertrand, *op. cit.,* p. 64.

46. *Ibid*., p. 75.

47. *Ibid*., p. 64.

48. *Les Pas effacés*, p. 77, p. 80-81.

49. D. Pety, *op. cit.*, p. 266.

50. *Les Pas effacés*, p. 76, p. 71.

51. Voir la « Lettre de M. Montesquiou-Fezensac », Journal des artistes, 20 octobre 1894, citée par D. Pety, *op. cit.*, p. 286.

52. *Ibid*., p. 63.

53. *bid*., p. 80.

54. *Ibid*., p. 176.

55. Vers des *Hortensias bleus* cités par D. Pety, *op. cit*., p. 85.

56. Voir *Les Pas effacés*, p. 73.

57. Dans le premier tome.

58. *Ibid*., p. 63.

59. *Ibid*., p. 76, p. 77.

60. « Alluvions ».

61. *Les Pas effacés*, p. 80.

62. J.-Y. Tadié, *Le Récit poétique,* Paris, 1994, p. 8.

63. *Les Pas effacés*, p. 71.

64. D. Pety, *op. cit.*, p. 290.

65. *Les Pas effacé*s, p. 82.

LE COLLECTIONNEUR,

HOMME DU XXIE SIECLE
GÉRARD WAJCMAN

RÉSUMÉ DE L'INTERVENTION

Le XXe siècle a été dès ses débuts hanté par les objets : leur profusion, liée au développement de la société de consommation, fascine les artistes autant qu'elle les rebute et les pousse à s'en détacher, à revendiquer un art spirituel ou abstrait, alors que les grands idéaux ne survivent pas aux conflits mondiaux. Contemporains, Duchamp et Malevitch pratiquaient chacun à leur manière ce fétichisme de l'objet, omniprésent ou absent, industriel ou artisanal.

Ces opposés régissent le collectionnisme actuel. Le marché de l'art est un marché comme un autre mais cette passion complexe de l'objet entraîne des records de vente aux enchères parfois démesurés, à la hauteur de la passion suscitée par les œuvres, remarquables par leur qualité, la pensée dont elles sont le fruit ou encore la dérision dont elles font preuve, qualités qui les éloignent de la masse des autres objets, produits en série, jetables et jetés. Les oeuvres fascinent et deviennent de véritables fétiches, même quand elles sont produites en réaction à cette fétichisation des objets ou qu'elles utilisent les codes de la consommation.

Certains collectionneurs voient leur goût de la collection comme une addiction. Car il manquera toujours un objet à la collection. Y compris des oeuvres immatérielles, dans l'esprit de Malevitch, ne consistant qu'en un protocole ou une performance.

À PROPOS DE GÉRARD WAJCMAN

Écrivain et psychanalyste, Gérard Wajcman analyse les enjeux culturels contemporains. Il est membre de l'école de la Cause freudienne et enseigne au département de psychanalyse de l'Université Paris 8. Directeur du Centre d'étude d'histoire et de théorie du regard, il est notamment l'auteur de *L'Objet du siècle* (Verdier, 1998), *L'œil absolu* (Denoël, 2010) et *Les experts : la police des morts* (PUF, 2012). Il a publié plusieurs livres aux éditions Nous : *L'Interdit* (2002), *Arrivée, départ* (2002) et *Voix* (2012).

Ses réflexions sur les collections d'art ont nourri l'exposition inaugurale de la Maison rouge, « L'intime, le collectionneur derrière la porte » (2004).

L'INTERVENTION

En mai 1927, Malevitch est autorisé à se rendre à Berlin, à ses frais, avec mission d'y représenter l'institut de la Culture artistique de Léningrad. Rappelé pour une raison obscure, il en repart précipitamment en juin, laissant derrière lui des tableaux et un manuscrit sur le suprématisme qu'il confie à son hôte berlinois. Des extraits en seront publiés en allemand par le Bauhaus, sous le titre *Die gegenslandslose Welt (Le Monde sans objet*. La première édition complète du texte original en langue russe ne verra le jour qu'au début des années 2000). Il importe ici de souligner que le mot russe utilisé par Malevitch, *bespredmietnost,* traduit par « sans objet », signifie littéralement « sans référence à l'objet » ou « absence d'objet ».

L'absence d'objet n'était pas chez Malevitch une figure de discours, une simple métaphore. C'était un projet d'art décidé. Quatorze ans auparavant, en 1913 — date supposée —, il avait peint le *Quadrangle*, appelé depuis *Carré noir sur fond blan*c, qu'il montrait pour la première fois en 1915 dans une galerie de Pétrograd lors d'une exposition intitulée *0,10: Dernière exposition futuriste* (la première, historiquement, avait eu lieu à Paris en 1912). Premier tableau suprématiste, en s'affranchissant de la figure, ce petit carré noir vaguement géométrique, accomplissement du « zéro des formes », incarnait en lui-même le projet esthétique de Malevitch de « se libérer du ballast qu'est l'objet ».

Ce *Carré noir sur fond blanc* avait pour Malevitch, on le sait, valeur d'icône. Aussi l'avait-il accroché dans ce qui se nomme le Beau Coin, soit la place des icônes dans les maisons orthodoxes russiennes. Fiançailles inattendues entre l'avant-garde russe et la tradition chrétienne de l'icône, le fait que, dans la doctrine de l'église d'Orient, celle-ci soit regardée comme une image de l'Invisible en rend pour partie raison. Fenêtre ouverte sur une autre réalité, défigurée et immatérielle, le tableau de Malevitch lançait ainsi du haut de son coin un appel au regard à se lever et s'élever au delà du sensible, jusqu'au monde de l'absence des choses.

Finalement, dans l'aube tumultueuse du XX^e^ siècle pleine de bruits, de révolutions et des fureurs de la guerre, on se rend compte qu'une part essentielle de la modernité naît avec au cœur une aspiration au grand ménage des choses. Cela commence à bas bruit avec Kandinsky qui, occupé par la question du rapport entre peinture et musique, parle avec faveur de « discrédit de l'objet ». Et un jour, devant les *Meules de foin* de Monet, il a l'intuition d'une peinture enfin sans objet. De son côté, Mondrian se donne pour mot d'ordre de « s'éloigner de la matière ». Quant à Malevitch, en héraut sacrilège de l'avant-garde, il s'écrie : « Les cubo-futuristes ont rassemblé tous les objets sur la place publique, ils les ont cassés, mais ne les ont pas brûlés. Dommage! » Sans parler de Tristan Tzara, de l'art pensé comme « coup de revolver cérébral » et de l'appel lancé en 1918 au « grand travail destructif » La modernité bâtisseuse de l'art de l'avenir semble animée d'un désir furieux de dématérialisation.

Cependant, la même année où, en Russie, Malevitch dynamite les objets à coups de pinceau, de son côté, à Paris, Duchamp bricole sa première « bombe non-artisanale », comme Bernard Marcadé qualifie le premier *readymade*, la *Roue de bicyclette.* L'original étant perdu ou — la notion d'original restant problématique s'agissant d'une œuvre fabriquée avec un objet industriel — le premier objet de la série étant perdu, Duchamp en produira des répliques jusque dans les années 60.

Deux figures d'artistes se dessinent en pendant l'une de l'autre : *Celui qui se libère des pesanteurs de l'objet* et *Celui qui lui donne tout son poids. Carré noir sur fond blanc* et *Roue de bicyclette*, deux icônes, deux œuvres inaugurales de l'art du XX^e^ siècle, fondatrices de la modernité.

Dans leur puissance irrruptive, au-delà du fait que chacune bouscule l'art de son temps et trace des voies pour les temps à venir, ces deux œuvres semblent rendre visibles des forces qui vont tendre le siècle séculier, jusqu'à aujourd'hui. Les historiens de l'art ont dit ce qu'il fallait penser de la postérité de chacune, rendant sensible la puissance magnétique qu'elles ont exercé sur toutes les formes artistiques qui se sont succédé depuis elles. Au point, un siècle plus tard, de poser encore à chaque artiste la question de savoir comment s'en débarrasser. Sortir de leur sphère est toujours encore un problème. Pour ce qui me concerne, observant ces œuvres sous un jour forcément différent, j'aimerais mettre à l'épreuve cette idée qu'au-delà de l'histoire des formes, la force de ces deux œuvres tient aussi à ce qu'elles touchent au réel du XX^e^ siècle, en décrivant le double destin des objets dans ce siècle, qui sera celui du triomphe industriel, de la production de masse e n même temps que celui de la destruction de masse, dans des proportions et suivant des procédures tout aussi industrielles.

Donner forme au réel et le rendre visible, c'est ainsi que, par des voies que Tzara avec Lacan auraient qualifiées d'anti-philosophiques, l'art vient à toucher à la vérité. C'est sa puissance, léonardienne, de pensée. *Carré noir* et *Roue de bicyclette*, je suis tenté de les regarder comme des œuvres visionnaires, des sortes de precogs artistiques, à la façon de ces êtres extralucides inventés en 1956 par Philip K. Dick dans sa nouvelle *Minority Report*, que Steven Spielberg adapte au cinéma en 2002. Œuvres-*precogs*, ce sont des œuvres d'art à voir qui font voir (je suis par ailleurs convaincu qu'en inventant une sorte de vidéosurveillance préventive capable de lire dans les pensées des gens, *Minority Report* est en elle-même un *precog* du XXI^e^ siècle).

Donnant toute sa valeur à la coïncidence qui veut que le *Carré noir sur fond blanc* et la *Roue de bicyclette* naissent la même année, à quelques mois de la première Guerre mondiale qui sonne de façon fracassante l'entrée dans le XX^e^ siècle, ces deux œuvres dessinent en somme les deux faces du rapport aux choses. Dans *Le monde sans objet* de Malevitch résonne un certain négativisme ou nihilisme du XX^e^ siècle. Il surgit dans l'enfer des tranchées et il va hanter le siècle tout entier. J'ai dit ailleurs en quoi le *Carré noir sur fond blanc* s'élevait à mes yeux à la dimension d'une annonciation tragique de l'absence au XX^e^ siècle, dont la montée vers une acmé d'épouvante commence du jour où on va rassembler les objets et les livres sur la place publique pour les brûler, réellement. Cela s'achèvera en entreprise de la grande disparition, dans des fabriques de cadavres, de cendres et d'oubli au nord de l'Europe. Côté Duchamp, l'élévation de l'objet banal à la dignité d'œuvre d'art, de pièce muséale dessine l'irrésistible ascension des objets dans le siècle, et leur prise finale de pouvoir, définitive et durable, ce qui s'accomplira dans la déferlante consommatoire des années 60. Au sommet des Trente glorieuses, tournant définitivement le dos à la guerre et à la pénurie, ces années seront celles de l'abondance, de la prolifération des objets et de l'oubli de la destruction de masse dans le triomphe de la production de masse. Des artistes comme Rauschenberg ou Warhol en seront les grands témoins. Ici commence la grande métamorphose du monde en supermarché et s'ouvrent les temps du fétichisme ordinaire.

Entre dématérialisation et fétichisme, le rapport à l'objet trace le cadre dans lequel la question des collections doit se réfléchir aujourd'hui.

L'origine du collectionnisme à Rome devait se penser à partir de la guerre et des conquêtes, les collections ayant commencé avec les œuvres prises en butin à des civilisations tout à la fois étrangères, admirées et vaincues. Plus tard, le collectionnisme sera orienté par l'économie religieuse des images, par la naissance d'une dévotion privée, puis, pour les temps plus profanes, par la fonction consolatrice de la beauté dans la civilisation, comme aurait pu dire Freud.

La modernité va ouvrir à une dimension nouvelle en englobant l'art dans la sphère du marché. Chute de l'œuvre dans la marchandise, il y a là quelque chose d'inévitable, comme l'achèvement d'un mouvement qui traverse l'histoire de l'art depuis plusieurs siècles. Mais si on met les débats historiques, économiques et esthétiques de côté, cet alignement de l'objet d'art sur l'objet a une vertu illuminative, qui est de rendre sensible qu'au-delà de sa valeur culturelle, cultuelle ou éducative, on regarde, on a toujours regardé les œuvres d'art comme des objets de jouissance. L'art comme condensateur de jouissance devient objet parmi les objets, la jouissance de l'œil se trouvant ainsi alignée sur les autres jouissances, moins valorisées, plus élémentaires. Tout cela pourrait se condenser dans une idée simple: pour être mentale, l'œuvre d'art touche aussi au corps. En venant à poser la question du plaisir en peinture, Daniel Arasse a ouvert la voie à un tel regard sur l'art. On est loin d'en avoir aperçu toute la bouleversante profondeur.

Si ce traitement amène à supposer — souvent avec un petit réflexe de réprobation — une commune mesure de l'art avec le tout venant des objets de consommation, il reste difficile de réduire le collectionnisme au consumérisme. Certains collectionneurs pourraient parfois le faire accroire — et y croire peut-être eux-mêmes —, mais quelque chose dans l'objet d'art semble y objecter obstinément. Le rapport à l'objet d'art excède les lois qui règlent la circulation de la masse des objets communs anonymes. Quelque chose en lui ne semble pouvoir ni s'éliminer ni se neutraliser. Je nommerais cela : la démesure du désir. Il y a dans le désir une dimension erratique et imprévisible, inchiffrable, incalculable, ce qui en fait une violation permanente des lois de l'économie, un facteur essentiellement perturbateur dans l'espace en principe normé, balisé, régulé du marché. D'où l'effet de surprise qui s'attache régulièrement à la cotation des œuvres. On veut rendre raison de ces variations inattendues en invoquant les effets de mode. Mais cela n'explique rien. Le mot caprice conviendrait de toute façon mieux pour désigner ce côté oiseau rebelle, invinciblement sans loi du désir, imprévisible et immaîtrisable, à la fois dérégulé et dérégulateur, asocial finalement. Se tenant hors du pouvoir d'expertise des experts, les fluctuations versatiles du marché de l'art appellent, plutôt qu'un savoir assuré, un don d'intuition. Façon de mettre un art divinatoire au service de l'œuvre d'art, ce qui ne serait après tout qu'un prêté pour un rendu.

Séparer l'objet d'art et le tout-venant des objets ne revient pas pour autant à les opposer. Par delà la satisfaction des besoins, la dimension du désir est présente aussi dans le quotidien de la consommation. Cela appelle d'activer cette valeur de l'objet que les Grecs de jadis et les lacaniens d'aujourd'hui qualifieraient d'agalmatique, en référence à l'*agalma*, cette mystérieuse qualité qui fait qu'un objet quelconque devient désirable. C'est ce dont la publicité a la charge, déléguée à fabriquer une aura autour de l'objet pour le faire briller, cherchant, sous le couvert de répondre au mieux à nos besoins, à allumer nos désirs — avec en réalité le dessein de les gouverner, ce qui conduit à l'occasion le doux publicitaire à faire appel aux neurosciences dures.

La différence entre les deux sortes d'objets, d'art et pas d'art, tient en vérité dans le fait que le marché de l'art rend en quelque sorte manifeste ce qui reste latent, indistinct et dissimulé dans le commerce des objets pluriels. Le marché des œuvres d'art a quelque chose qui éclaire ce qui anime notre époque qui est sous domination de l'objet.

Aussi, alors qu'on est sur le point de célébrer le double centenaire du *Carré* et de la *Roue*, il me semble légitime et fertile de réfléchir un instant sur ce qu'il y aurait de révélateur dans le champ de l'art sur notre civilisation des objets, et réciproquement, sur ce qui dans le commerce avec les objets viendrait éclairer l'art, et spécialement la pratique de la collection. Pour cela, je ferai état d'une expérience personnelle, parfaitement insignifiante, mais qui m'a cependant donné à réfléchir sur le destin actuel des objets, d'art et pas d'art.

Il se trouve que j'étais à New York en novembre 2009, et qu'une amie m'a proposé de l'accompagner chez Sotheby's à une grande vente consacrée à l'art contemporain. C'était la première fois que j'assistais à un événement de ce genre. Ce soir-là, une sérigraphie de Warhol, *200 One Dollar Bills* (1962) a été vendue 43,76 millions de dollars (plus de 29 millions d'euros) atteignant ainsi un montant de plus de quatre fois son estimation, et le deuxième prix le plus élevé jamais réalisé pour une œuvre de l'artiste new-yorkais. D'autres records ont été battus le même soir pour d'autres artistes, comme Dubuffet. La vente a réalisé un total de 134,4 millions de dollars, commissions comprises. Le lendemain, Tobias Meyer, responsable de l'art contemporain chez Sotheby's, déclarait dans la presse que ce résultat montrait qu' « après une année sans (…), les collectionneurs se remettaient à acheter ».

L'état du marché de l'art après la crise des *subprimes* ne m'inspire aucun commentaire avisé, et pas plus la nouvelle vigueur économique des collectionneurs. En revanche, un fait s'est imposé à moi ce soir-là, que ces records de vente témoignaient que les objets, même par temps de crise, continuaient au-delà de tout à exercer leur attrait, qu'ils irradiaient de toute leur puissance. Cela m'a semblé d'autant plus éclatant que l'œuvre de Warhol qui a fait sensation est une sorte de *ready-made,* un faux *ready-made,* une planche à billets, si je puis dire, représentant le dollar, deux cents fois un billet d'un dollar. Un pur symbole, l'emblème de la puissance de l'argent, de la monnaie et du capitalisme triomphants en deux cents exemplaires. À New York, à quelques encablures de Lehman Brothers, monstre chtonien, épicentre d'un tremblement de terre financier planétaire qui fait depuis dériver tous les continents, cette levée de drapeau du dollar chez Sotheby's prenait du coup une certaine résonnance. Ces dollars de Warhol me semblaient un peu les *Flags* de Jasper Johns dix ans après, à cette nuance près que dans les années 50, Jasper Johns peint la bannière étoilée du drapeau national, tandis que dans les années 60, Warhol peint le billet vert en drapeau de l'Amérique planté sur le monde — en 1969 Buzz Aldrin plantera le drapeau américain, raide comme une planche à billets, sur la lune, signe à la fois de triomphe et marque de propriété. Et c'est à coup de beaucoup de vrais dollars qu'un collectionneur a acheté ces deux cents faux dollars. Autant dire que Warhol a conçu une œuvre assez conceptuelle, en ce que le prix de vente de l'œuvre ferait en quelque sorte partie de l'œuvre. Et si l'œuvre représente symboliquement la puissance de l'Amérique grand format, l'écart entre la somme représentée dans l'œuvre et le prix de l'œuvre, deux-cent-dix-huit mille fois plus grand, est, lui, l'indicateur chiffré de la puissance du désir qu'un objet est capable de susciter.

Ce soir-là à New York, au moins autant que le sentiment d'être au cœur stratégique du marché de l'art, j'ai eu la sensation de me trouver au beau milieu d'un congrès de fétichistes. N'ayant ni professionnellement ni personnellement rien contre la perversion, la pensée du fétichisme s'est mise à flotter et, au passage, m'est revenu le souvenir des godasses dessinées par Warhol pour le magazine *Glamour*. La grande salle de Sotheby's, avec sa suite mystérieuse de loges voilées du premier étage, m'est apparue un théâtre pervers, un temple du fétichisme moderne où quelques centaines de personnes choisies participaient à un étrange rituel païen. J'ai du coup songé à la scène troublante de la cérémonie secrète dans *Eyes Wild Shut,* le film de Stanley Kubrick. Et me retrouvant en pièce rapportée anonyme parmi les chics participants de cette liturgie conduite par un officiant à coups de marteau, je me suis senti l'espace d'un instant dans la peau de Tom Cruise, en voyeur intrus troublé.

Mais ici, dans ce lieu où le fait de posséder une simple feuille de papier figurant une poignée de dollars peut valoir pour quelqu'un d'en allonger des millions, j'ai surtout pensé que je me trouvais là dans le temple moderne de la folie des objets, un temple non de la consommation mais de la consumation. La figure de Georges Bataille s'est alors dressée en maître du lieu, ordonnateur spirituel de cette économie de la dépense. Si Wall Street fixe le cours des marchandises, en établissant le cours des œuvres d'art, Sotheby's ou Christie's fixent le Dow Jones du fétichisme. Les grandes maisons de vente sont en somme les bourses

où se calcule l'IJO, Indice de Jouissance Objectale. Or un tel indice est placé sous le signe lumineux mais maudit de l'*ubris*, cette démesure grecque qui désignait le fait de désirer au-delà de la juste mesure que le destin vous a attribué. On pourrait dire que les salles de vente font la cotation de l'*ubris*. Ce sont les bourses de l'excès. Du coup, si pour des raisons platement financières je me sentais juste spectateur ce soir-là, en regardant ce lieu comme révélateur d'une économie de la jouissance, le prix du Warhol m'a semblé le symptôme d'une passion fétichiste ordinaire, partagée, assez commune finalement, du type de celle pour l'iPhone, qui me touche, elle, en revanche, de près — que les possesseurs de marques concurrentes ne se sentent pas pour autant exclus de la communauté des pervers fétichistes.

En 1837, le jeune Flaubert avait écrit, sous le titre *Bibliomanie*, un beau texte sur la passion criminelle d'un collectionneur de livres. Il faut admettre que, avec les avertissements récents de la police qui recommande, pour limiter les vols avec violence, de ne pas exhiber son smartphone dans les lieux publics, c'est finalement une même passion fétichiste criminelle qui semble s'exprimer. À ceci près qu'entre Flaubert et aujourd'hui, on est passé d'un passionné solitaire qui tue pour la possession d'un livre rare, un objet unique, à des hordes de fétichistes prêts à tout pour un objet en plastique fabriqué à des millions d'exemplaires.

L'amour des objets a changé. La passion privée et esthète de la bottine filmée par Buñuel — tout comme celle d'ailleurs de la godasse dessinée par Warhol — semble loin. Voici venu le temps du fétichisme ordinaire, un fétichisme de masse, une perversion de grands magasins. C'est aussi que ce sont les objets eux-mêmes qui ont changé. Nous sommes à l'Âge du faux, de l'artifice. Les objets fétiches d'aujourd'hui sont des objets factices, en toc, des gadgets qui recèlent cette qualité essentielle de l'objet d'être jetable. Nous sommes désormais sous le règne de l'*obsolescence programmée,* dite encore *désuétude planifiée,* toutes façons de hâter la mort des objets, et donc leur rapide remplacement. Cela révèle la proximité essentielle de l'objet et du déchet. L'objet jetable étant en quelque sorte le déchet de lui-même, l'écart qui sépare l'être de l'objet de sa disparition tend incessamment à se réduire.

Les artistes ont depuis longtemps rendu cela visible. Dès les années 60, ils se sont employés à briser les idoles de la consommation, faisant déferler avec les objets les détritus, les déchets, les restes, les traces. Le destin de l'objet était ainsi scellé et révélé : la poubelle et l'oubli. On se souvient qu' Arman a commencé en 1959 par une série intitulée *Poubelles*, et qu'en 1955, dans les *Gold Paintings*, Rauschenberg, dans un acte de pure alchimie freudienne, a recouvert des détritus à la feuille d'or. Même si cela rebute certains esprits chagrins, il y a une belle histoire du déchet à faire dans l'art.

Il faut dire aussi que le caractère jetable concerne non seulement les choses mais désormais aussi les personnes, et on voit chaque jour combien la gestion dite des ressources humaines ressemble à une gestion de stocks. Marx avait vu quelque chose de ça quand il décrivait le fétichisme de la marchandise, qui impliquait une sorte de réification des rapports sociaux. La société aujourd'hui accomplit le règne annoncé de l'objet, et il faut réaliser que ce règne absolu suppose, implique que l'homme lui-même est choséifié. La politique tend toujours plus à devenir ce que ce que Jean-Claude Milner appelle une *politique des choses*, soit la gestion du troupeau humain.

L'objet ne se présente plus aujourd'hui comme ayant une valeur intrinsèque, agalmatique. Fabriqués en série, les objets se font non seulement envahissants, mais leur prolifération est avant tout l'indice de leur obsolescence, marque de naissance d'une vie éphémère et d'une mort annoncée. Les objets ne s'utilisent plus, ils se consomment, et leur consommation les consume entièrement : ils ne se réparent plus, ils s'évacuent, se remplacent et s'oublient. Voici le temps de l'objet en toc et en stock. La marée montante des objets éphémères pose en même temps le problème de leur traitement post-mortem, de la submersion des déchets

et d'une science de leur disparition, qu'on nommera *rudologie*. C'est aujourd'hui la forme que prend le fait que production de masse et destruction de masse sont l'envers et l'avers d'une même pièce.

Premier constat, aux temps hypermodernes, les deux versants du rapport à l'objet naguère disjoints sont à présent indissolublement liés. Deuxième constat et apparent paradoxe, ce temps de l'obsolescence programmée qui est le nôtre se trouve être en même temps celui d'une passion patrimoniale déchainée. Il n'y a sans doute pas de quoi s'étonner. Quand tout semble voué à la décharge, à l'incinération et à l'égout, on se préoccupe frénétiquement de tout conserver. Certains déchets y compris. A l'époque de la disparition, la mémoire enfle, les marchés aux puces s'étalent et les musées se multiplient.

La collection prend place dans ce paysage. S'attachant à ce qui fait la valeur intime, singulière et éternelle d'un objet, la collection prend un relief de contraste en ce qu'elle s'enlève sur fond de ce théâtre de l'objet factice et évanouissant.

Il faut tirer les conséquences de ce que nous sommes sous l'empire de l'objet et le règne de la consommation. La jouissance est devenue non seulement générale mais obligatoire ¬— d'où le fait que les pauvres sont non seulement privés mais exclus. Jadis et encore naguère, c'est l'interdit qui s'imposait, et on rêvait du coup de liberté. Freud était de ce temps-là, et il a été aux avant-postes du combat pour la libération. Ce temps est aujourd'hui révolu. De nos jours on rêve moins de libération que de satisfaction. *Enjoy* ! Nous vivons sous le règne du libéral-libertin qui nous fait injonction de jouir. Et on assiste à une incroyable désinhibition de la consommation. Cela nous fascine quand on la perçoit dans un pays comme la Chine, si longtemps soumis à la privation, mais on néglige que cela nous touche en vérité tous. Et que ça rend raison par exemple de la vogue des addictions. C'est que la notion d'addiction ne circonscrit pas simplement l'usages de quelques produits illicites : au temps du supermarché universel, tout prend un style addictif dans le comportement social. Du coup l'Etat s'inquiète et alerte sur toutes sortes d'objets de conduites addictives, les cigarettes, le sucre, l'alcool ou le poker en ligne. Avec son offre d'objets toujours plus nombreux et vides qui promettent une jouissance immédiate bon marché, l'hypermarché du monde est une pure invite à l'addiction. L'addiction est un trait d'époque. Dans cette logique, il serait légitime de se poser la question pour savoir si la collection rentre dans le cadre clinique de l'addiction. En tout cas, s'il n'y a pas encore un numéro vert SOS-Collection, j'ai rencontré une grande collectionneuse allemande qui se diagnostiquait elle-même *collector junkie.*

Dans la civilisation, les idéaux et les idéologies sont en déclin. Les sujets se règlent moins sur une pensée, une doctrine, une quelconque conviction, que sur l'objet, devenu en toc. Il faut reconnaître dans les addictions, comme dans la consommation frénétique des petits objets de jouissance que la technologie met sur le marché à un rythme toujours plus accéléré, quelque chose comme un effort désespéré pour rémunérer un défaut de satisfaction qui semble être de structure. Nous sommes *addicts* aux objets, mais nous le sommes d'autant plus que nous ne sommes jamais satisfaits par les objets. D'où le fait que l'iPhone sort avec tambour et trompette et que les *geeks* qui avaient acheté avec ferveur le modèle précédent l'an passé le jettent aujourd'hui à la poubelle et vont faire la queue toute une nuit à la porte des Apple Stores.

De fait, on se bouscule dans les grands magasins d'œuvres d'art, temples du fétichisme, comme Sotheby's ou Christie's. Et au registre du Dow Jones objectal, je pourrais ajouter la vente au mois de mai 2010 chez Christie's du *Nu au plateau de sculpteur* de Picasso, adjugé 106,4 millions de dollars, ce tableau devenant ainsi l'œuvre d'art la plus chère jamais vendue aux enchères .

Mais c'est un autre événement qui a donné pour moi, rétrospectivement, toute sa profondeur à ma soirée fétichiste new-yorkaise, et qui justifie que j'en parle aujourd'hui. En effet, cette vente ne m'aurait sans doute pas laissé le même souvenir, elle ne m'aurait en tout cas pas donné l'idée de méditer avec vous sur l'empire actuels des objets si en janvier 2010, toujours à New York, à peine deux mois après cette vente, n'avait ouvert au musée Guggenheim *This Progress,* l'exposition de Tino Sehgal.

On se souvient que le Guggenheim avait pour l'occasion été intégralement vidé. Tino Sehgal avait en réalité conçu une œuvre entièrement sans objet. Il avait poussé la rigueur à la faire y compris sans image à voir, sans catalogue à lire, sans texte de présentation et même sans vernissage, avec en outre l'interdiction à quiconque de faire la moindre photo. Autant dire que le hasard a voulu qu'à quelques semaines de distance et à quelques centaines de mètres de Sotheby's ou de Christie's, le Guggenheim ouvre ses portes sur une œuvre immatérielle, assez difficile à accrocher au mur et à vendre. Cela pourrait se voir comme un envers de la fétichisation. De Sotheby's au Guggenheim, à l'opposé de la voie Duchamp exaltée par Warhol, l'exposition de Tino Sehgal venait consacrer le triomphe de la voie Malevitch, d'un monde sans objet. Non seulement zéro objet, mais l'exposition elle-même atteignait le zéro forme à quoi Malevitch aspirait.

Pour marquer non une simple coïncidence mais l'existence d'une tendance lourde dans l'époque, on peut rappeler qu'une exposition a eu lieu à l'institut d'Art contemporain de Philadelphie en 2004, intitulée *The Big Nothing*, qui déclinait les modes divers actuels d'un certain amour du vide, et qu'en 2009, la Kunsthalle de Berne et le Centre Pompidou ont présenté *Vides*, une exposition rétrospective des expositions vides dont la première, célèbre, fut celle d'Yves Klein dans la galerie Iris Clert en 1958.

Dans cet appel au vide, on pourrait invoquer bien des références en somme, au taoïsme, à Lie Tseu, le *Vrai classique du vide parfait*, au Zen. Je note simplement que Philippe Pirotte, le commissaire de l'exposition de 2009 à Berne et à Paris, avait tenu à placer celle-ci directement sous la lumière du « *soleil vide* » du *Carré noir* de Kasimir Malevitch. Ce que j'ai nommé «la voie Malevitch» restait ouverte.

Finalement, tout se passe comme si au triomphe de l'objet qui marque notre époque devait répondre l'éloge du vide. Comme si au plein des objets devait répondre le zéro objet.

Il y aurait à envisager certaines conséquences de l'absence d'objet, qui aurait pour corrélat l'élévation de l'artiste lui-même à la dignité d'œuvre d'art. De là, on aurait à réfléchir sur le rôle de la performance et du corps de l'artiste dans l'art contemporain, sur l'art anoptique, les œuvres invisibles, sur l'art conceptuel, etc. Les deux versants du rapport à l'objet précipitent le débat entre un *art substantiel* et un *art procédural*, pour reprendre les termes d'Yves Michaud, ou, pour parler comme André Rouillé, sur un art divisé entre *faire de l'art* et *faire des objets d'art*.

Cette disjonction qui anime l'art aujourd'hui pose une question aiguë aux collectionneurs: comment le *faire de l'art* entre-t-il dans les collections ? Mais pour pouvoir y répondre, il faut aussi réaliser que si la question du vidage de l'objet est aujourd'hui d'une actualité extrême, la dématérialisation n'est pas à envisager seulement sous l'espèce de la destruction, de l'absence, de la disparition, parce que, face à l'objet et à la chute de l'empire de l'objet, il faut prendre la mesure de la montée du virtuel. C'est une donnée nouvelle et cruciale. Au-delà du réel de l'objet et de son manque, il y a passage aux *immatériaux*, selon Jean-François Lyotard, ou, pour reprendre la notion à Anne Cauquelin, aux *incorporels*.

La destruction des objets à laquelle aspirait Malevitch s'accomplit désormais virtuellement, elle est objet de jeux. Pas besoin de peindre une icône en forme de *Carré noir*, de gommer un dessin de Willem De Kooning, comme le fera Robert Rauschenberg en 1953, d'atomiser les corps façon Tim Burton dans *Mars attacks!,* ou, comme Maurizio Cattelan, de ne laisser dans une galerie, en guise d'exposition, qu'un petit panneau où est écrit : *Torno subito, je reviens de suite* (Galerie Neon, Bologne, 1989), pour s'alléger du ballast de l'objet. Il suffit de penser qu'un grand collectionneur ami, Antoine de Galbert, ici présent, a acheté il y a quelques années une œuvre de deux jeunes artistes groupés sous le nom de Kolkoz — aujourd'hui à la galerie Perrotin —, qui avaient conçu un jeu vidéo reproduisant des intérieurs d'habitations de collectionneurs, et dont le but était d'exploser à la Kalachnikov toutes les œuvres qui y sont exposées. Cela se faisait de façon *gore*, avec de grandes giclées rouge sang. Je dois dire que cela faisait beaucoup rire Antoine de Galbert.

Nous assistons à une virtualisation galopante du réel. Objets et corps se *décorporéisent*. Le monde lui-même est en voie de se dissoudre dans l'image du monde. On pourrait nommer cela *spectacularisation du monde.* Disons qu'il y a aujourd'hui une entreprise générale de dématérialisation. Et ce sont non seulement les objets, mais aussi les échanges, les relations sociales, amicales ou même sexuelles qui tendent à se dématérialiser. Reste que l'absence de chair est triste. Napoléon disait que la guerre est comme l'amour : il faut aller au contact. Le virtuel va à la fadeur et à l'ennui. On peut du coup penser qu'au temps du virtuel, la présence réelle garde toutes ses chances. J'en tire que l'amour, la guerre, le théâtre et la psychanalyse ont de l'avenir.

L'époque semble tendue entre un trop plein d'objets et une absence d'objet. Lui-même polarisé entre dématérialisation et fétichisation, l'art se montre le symptôme de ce temps. La collection prend sa place là.

Dans cette logique, l'accession de la photographie au rang d'art majeur et la place éminente qu'elle prend dans les collections semblent répondre comme une tentative de solution au déclin relatif des objets dans l'art et à cette tension entre matière et dématérialisation. Image au bord de l'objet, je reste frappé du fait qu'à l'ère de l'image numérique, on valorise malgré tout la photographie argentique et la notion d'original, de tirage original dans un domaine où les objets sont par définition reproductibles. Comme si, dans ce mouvement qui va à l'image pure, on voulait encore garder son prestige à une certaine matérialité de l'image. Ce qui revient finalement à appliquer à la photographie les canons qui s'attachaient jadis aux œuvres d'art.

Les collectionneurs sont pris dans la dialectique entre voie Malevitch et voie Duchamp. J'ai le sentiment de connaître surtout des collectionneurs d'objets. En même temps, pour avoir été à Bruxelles dans la belle maison d'Herman Daled, grand collectionneur, je pourrais dire que je connais au moins un collectionneur de vide.

Il serait amusant de classer les collectionneurs en collectionneurs d'objets et collectionneurs de vide. Pour les amateurs de Picasso ou de Louise Bourgeois, pas de problème. On peut sans doute aussi acheter une tranchée de Walter De Maria ou une sculpture négative de Michael Heizer. Un problème, en revanche, se pose quand il s'agit de collectionner certaines œuvres de Bruce Nauman ou de Rachel Whiteread. Prenons *A Cast of the Space under My Chair* de Bruce Nauman, 1965-68. Sculpture en béton, on peut sans problème la poser sur sa cheminée. Il y a cependant un problème. En logique, il faudrait ranger le collectionneur de *A Cast of the Space under My Chair* dans la catégorie des collectionneurs de vide, parce que l'objet sur sa cheminée est l'empreinte d'un vide de chaise. Pas n'importe laquelle : celle de Bruce Nauman. Le fétichisme refait surface.

Positivation d'un vide, cet objet fait conceptuellement nœud. Mais cela n'affole ni le bon duchampien ni le freudien conséquent, c'est-à-dire lacanien. Prenons l'*Objet dard* de Duchamp en 1951. Dans son allure de godemiché, c'est une empreinte de trou, vraie fausse empreinte interne d'un sexe féminin, soit la contre-forme de la *Feuille de vigne femelle* de 1950. Et c'est d'une façon aussi tordue que Freud expose la nature de l'objet fétiche. Il le définit en effet comme un substitut du phallus maternel, c'est-à-dire un objet substitut à un objet qu'il n'y a pas, en sorte que le fétiche le fait à la fois exister et disparaître, il le recouvre et le montre à la fois. L'objet fétiche est un sacré nœud visuel.

De là, je conclus que tous les objets qui nous allument et dont nous tirons une jouissance — c'est-à-dire potentiellement tous les objets — sont fétiches, et donc des substituts à un manque d'objet. Autrement dit, aux yeux du psychanalyste, les objets d'une collection sont pour le collectionneur des substituts d'un objet qu'il n'y a pas. En sorte que collectionneur d'objet est aussi bien un collectionneur de vide. La collection est un sacré nœud.

A Cast of the Space under My Chair de Bruce Nauman s'élève comme une *aufhebung* de cette dialectique du vide et du plein, de l'objet et de l'absence d'objet. Objet théorique qui montre la structure intime et paradoxale de l'objet, malevitchien et duchampien à la fois, c'est l'objet paradigme.

Je serai donc, pour finir, amené à donner ce conseil : si vous voulez être un collectionneur contemporain, achetez du Bruce Nauman !

CONCLUSION

À PROPOS DE PASCAL GRIENER

Professeur d'histoire de l'art et de muséologie à l'université de Neuchâtel. Après un diplôme à l'EHESS, Paris, sous la direction de Louis Marin, Pascal Griener obtient son doctorat sous la direction de Francis Haskell à l'université d'Oxford (1989). Professeur invité auprès de plusieurs institutions, entre autres : Fellow de la Baring Foundation (1990), Getty Center (1991), Professeur invité à l'EHESS (2001), au Collège de France (2004), à l'Université de Leyde (Lipsius Visiting Professor, 2014) ; titulaire de la Chaire du Louvre (2017), nommé Slade Professor of the History of Art à l'Université de Cambridge pour l'année 2023. Ses travaux principaux portant sur l'histoire des collections sont *Pour une histoire du regard. L'expérience du musée au XIX^e siècle,* Paris, 2017 ; *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières,* Paris, 2010. Pascal Griener a également publié un essai général sur les méthodes de l'histoire des collections : « Histoire des Collections », *Revue de l'Art*, n°200, 2018/2 p. 67-74.

Les organisateurs du colloque ont pris le risque de me laisser clore cette rencontre, non sur une synthèse polie, mais par un examen critique serré. Ils m'ont réclamé la liste des approches, des thèmes oubliés par les participants au symposium. Et surtout, ils ont sollicité ma réponse à la question suivante : quels courants d'idées méritent d'irriguer la recherche future sur la collection au XIXe siècle ? Une tâche aussi périlleuse a été confiée à un étranger, suisse de surcroît. La neutralité diplomatique chère à mon pays devrait me dissuader ; j'ai accepté de déroger à une tradition séculaire, mais avec un plaisir où se mêle quelque crainte. Voici donc les réflexions d'un auditeur assidu, à propos de l'ensemble des interventions qu'il a entendues[1].

L'idée de consacrer un symposium au XIXe siècle mérite d'être applaudie. Jamais les collections n'ont connu un tel âge d'or. Pourtant, au fil des communications, un type d'approche m'a paru dominer les travaux des chercheurs et des chercheuses invités au Musée de la Chasse et de la Nature : la perspective biographique. La collection individuelle a focalisé l'attention, sans doute de manière justifiée. Une telle perspective opte « naturellement » pour un Grand Récit, celui qui retrace une vie considérée comme principe d'explication ; et ce récit entraîne un narratif connexe, égrainant les étapes d'une lente accumulation. Cependant cette approche me parait réductrice ; du moins, elle mériterait un examen critique. La collection individuelle relève d'une pratique sociale parfois expérimentale, mais toujours travaillée par des forces complexes. Or le récit biographique échoue souvent à révéler ces forces. L'individu n'est jamais un sujet libre et autonome, particulièrement au XIXe siècle. Serti dans une culture au caractère coercitif, immergé dans un vaste réseau d'agents et de représentations sociales, le collectionneur homme ou femme n'agit pas dans un *vacuum* ; il œuvre dans un système flexible mais puissant de déterminations[2]. L'historiographie anglo-saxonne, comme l'historiographie allemande, ont su très tôt tirer les conséquences d'une telle réalité. Ignorer ces découvertes me paraît risqué[3].

Résumons tout d'abord les grandes forces qui organisent le champ des collections au XIXe siècle.

De la Révolution Française au Premier Empire, le patrimoine de pays entiers est dispersé par une guerre à l'ampleur européenne, systématiquement exportée par la France. Cette dispersion prend une ampleur inouïe ; elle s'effectue par le biais de spoliations d'État, par suite de vols ou de liquidations qu'imposent l'impôt de guerre ou la contrainte financière. Des objets rares, conservés par des dynasties ou des institutions religieuses pendant des siècles, circulent soudain dans les brocantes ou les enchères publiques. Une des premières synthèses sur l'histoire des collections doit sa structure même à cette gigantesque dispersion : les *Memoirs of Painting* de William Buchanan (1824) dresse un inventaire de ces démembrements[4].

Tout au long du siècle, le capitalisme industriel accroît la puissance du numéraire[5]. Les fortunes bancaires – Thomas Hope - et industrielles – Emile Pereire - supplantent les patrimoines latifundiaires. Le roi des Français Louis-Philippe, très conservateur en affaires, possède de vastes domaines. En revanche, un de ses fils, le duc d'Aumale, comprend qu'un riche moderne doit agioter à la bourse, investir dans l'industrie et dans la presse ; sa fortune, décuplée par cette stratégie, lui permettra de consacrer des sommes colossales à sa propre collection. L'or, instrument d'échange ductile, sert le collectionneur avec promptitude ; la richesse mobilisée en rente agricole peine à défrayer un achat somptuaire. Les nouvelles élites se construisent des châteaux de style, dont l'apparence imite les demeures ancestrales de l'aristocratie terrienne ; mais elles ne sacrifient pas les nécessités du confort[6]. À la fin du XIXe siècle, les propriétés agricoles perdent leur qualité de rendement. L'aristocratie terrienne, même en Angleterre, perd d'importants revenus ; elle ne parvient pourtant pas à proportionner ses dépenses à ses nouvelles circonstances. La vente des joyaux familiaux équilibre les comptes; ces liquidations occasionnelles jettent sur le marché d'immenses trésors artistiques. Enfin, le XIXe siècle a progressivement supprimé le droit d'aînesse en Europe, sauf

en Angleterre. Cette évolution démocratique, couplée à l'augmentation régulière de l'impôt, cause le morcellement des patrimoines nobiliaires à chaque génération. Les dépouilles mises à l'encan engorgent l'hôtel des ventes, grand bénéficiaire du nouvel ordre économique.

À une époque où l'art italien suscite un véritable culte, la péninsule italienne acquiert le statut d'un musée nostalgique, au centre d'une Europe qui passe à l'âge industriel ; la vie y rappelle l'Ancien Régime, et l'économie demeure traditionnelle, sauf au Nord[7]. Quand le royaume de Piémont-Sardaigne parvient à rassembler toute l'Italie sous une seule couronne en 1870, les princes romains, tel Torlonia, se lancent dans une spéculation immobilière effrénée. Ils anticipent l'accroissement soudain de Rome[8]. Hélas, le flux de population vers la capitale reste inférieur aux estimations ; la sous-occupation des immeubles de rapport flambant neufs entraîne un grand passif financier dès 1887. L'aristocratie impliquée dans ces spéculations funestes doit vendre des trésors pour survivre à la crise. Une fois encore, les grands collectionneurs, comme les musées internationaux, happent ces joyaux avec frénésie. Dès les années 1880, les collectionneurs américains ne cessent d'écrémer les meilleurs objets, à l'aide de moyens financiers presque illimités[9].

Un phénomène capital confère au XIXe siècle une dimension toute particulière : celui de la reproduction. Aucune période n'a tant aspiré à s'approprier du monde total de l'art par le biais de la reproduction mécanique. L'essor de l'industrie, à cet égard, a autorisé tous les espoirs. Un procédé nouveau, dû à Achille Collas, sert à reproduire toute sculpture à diverses échelles[10]. L'électrolyse permet de copier des milliers d'œuvres d'art, en imitant leur « peau » au micron près. Des maisons comme Elkington vendent aux amateurs des copies argentées de célèbres plats romains exposés dans les musées[11]. Mais surtout, la photographie crée une masse iconographique monumentale qui sous-tendra toute l'histoire de l'art moderne. Un Wilhelm von Bode, un Jacob Burckhardt, un Heinrich Wölfflin ne peuvent se comprendre que sur la base de cette révolution, dont les conséquences commencent à peine à être investiguées[12].

Une telle richesse documentaire se paie d'une *réduction*. Le plâtre de reproduction traduit les formes dans un médium ductile, à la blancheur mate et abstraite. La photographie oblitère l'œuvre d'art qu'elle reproduit pour n'en retenir, translatés sur une feuille, que des tons blancs et noirs. Cette violence a eu son coût, mais elle a fondé la possibilité même d'un comparatisme généralisé des formes ; un habitant de Saint Pétersbourg peut ainsi comparer un ivoire byzantin, qu'il tient dans ses mains, avec des spécimens analogues conservés en France ou en Angleterre - sans jamais quitter son domicile. Il peut également décider d'acquérir à distance; l'internationalisation du collectionnisme prend alors une dimension toute nouvelle. Cette révolution documentaire emporte avec elle une dynamique encore trop peu étudiée : celle qui touche à la restauration d'art au XIXe siècle[13]. La multiplication des documents visuels sur l'art a enhardi les amateurs et les spécialistes, jusqu'à leur faire toucher l'idée d'une histoire tangible, organique des formes. Cette illusion, à son tour, a nourri un imaginaire de la reconstruction qui cherche à redonner à l'œuvre son aspect prétendument original. Les réfections « inspirées » d'Eugène Viollet-le-Duc sont bien connues en architecture, mais on connaît moins les restaurations sollicitées par les marchands, les collectionneurs privés et les musées publics – transformations qui ont souvent causé la *mutation* définitive de ces objets patrimoniaux, jusqu'à aujourd'hui. Au XIXe siècle, les contemporains ne se contentent pas de collectionner les restes du passé, ils aspirent à les transformer pour qu'ils deviennent plus « authentiques », selon les lignes de forces d'une «poïétique» du passé que semble «légitimer » une riche iconographie photographique soudain disponible. La scénographie des collections vise souvent aux mêmes effets ; halls néo-gothiques et salons baroques aspirent à légitimer ce qu'il faut bien appeler une fantasmagorie historique. L'histoire de la rhétorique des dispositifs d'exposition, l'histoire internationale de la fantasmatique qui s'y déploie, avec ses composantes imaginaires et matérielles, restent encore à écrire[14].

Enfin, durant ce siècle, les entreprises coloniales enrichissent les États qui s'y livrent, mais plus souvent encore des acteurs privés, qui redorent ainsi leur blason, de manière souvent scandaleuse[15]. Les pillages militaires se multiplient ; dans cette mouvance, les appropriations d'artefacts ne se comptent pas. Les règlements militaires fixent les parts de butin ; officiers, généraux, reçoivent leur part statutaire ; les objets exceptionnels sont offerts à la Couronne ou déposés dans les musées. Or à la fin du XIXe siècle, l'Empire britannique jette un demi-milliard de sujets aux pieds de la reine Victoria, impératrice des Indes. Cette conquête du monde par les grands Empires – France, Grande-Bretagne, Allemagne, Belgique – se caractérise par une brutalité incalculable. Elle a cependant ouvert l'Europe à des cultures autrefois méprisées ou inconnues. Le canon esthétique restreint que révérait l'Europe des Lumières éclate en mille morceaux. L'art égyptien, assyrien, indien, chinois, ottoman, japonais, l'art des Amériques, bref une immense culture matérielle, autrefois inconnue, s'engouffre dans les collections privées et publiques. Des agents spécialisés – Giovanni Belzoni, Henry Salt, Austen Henry Layard – excavent des sites archéologiques, et en extraient des monuments qu'ils revendent à des collectionneurs, à des musées[16]. Cette ouverture soudaine à un art non « canonique » doit son origine à plusieurs facteurs. D'une part, le développement industriel renforce le statut comme les ressources d'une classe sociale, les élites urbaines actives dans le commerce, l'administration, les professions libérales ou l'industrie[17]. Ces élites s'intéressent à la culture. Elles fréquentent les musées. Elles courent aux spectacles. Elles achètent les journaux. Or – deuxième facteur – ces élites élargies cèdent aux sirènes de la nouveauté. Le capitalisme du XIXe siècle repose sur une augmentation de l'offre matérielle[18]. La consommation est facilitée par la mécanisation, qui baisse le prix des objets livrés à la vente. Pour écouler ces artefacts en plus grand nombre, le commerce invente un art de créer la demande, et de la renouveler sans cesse - la *Nouveauté* y règne sans partage. Les fameux « magasins de nouveautés » imposent au public une obsolescence programmée, non plus par l'usure, mais par l'effet de mode. La mode cherche sans cesse de nouvelles formes capables de rejeter les précédentes dans l'oubli, et avec elles, des milliers d'objets soudain passés de mode. Le monde de la collection n'échappe pas à cette logique. L'accumulation d'objets, pratique réservée à une élite restreinte sous l'Ancien Régime, sert la valorisation sociale d'une classe beaucoup plus large, que séduisent les nouvelles tendances. Jamais on n'aura autant accumulé de choses qu'à cette époque ; les intérieurs croulent sous les bibelots. Les marchands habiles tirent profit de cette tendance. Ils acquièrent des œuvres peu reconnues, à bas prix ; ils en rehaussent l'importance par des expositions et des publications, puis les revendent au prix fort, encaissant une plus-value au passage. Le Français Eugène Boban a ainsi *créé* le marché des antiquités précolombiennes[19]. Des exportateurs de curiosités japonaises inondent le marché de boîtes laquées, de porcelaines[20]. De manière générale, les marchands d'art ont été les plus grands découvreurs de valeurs nouvelles au XIXe siècle, justement parce que leurs découvertes, qui transforment radicalement les canons de l'art, ont servi leur commerce. Enfin, les objets du monde, étalés devant le collectionneur, lui assurent une maîtrise symbolique de l'ubiquité. Le XIXe siècle a célébré l'accélération des communications, qui rapproche magiquement toutes les destinations de la planète[21]. La collection célèbre cette accélération radicalement nouvelle. L'histoire des collections, aujourd'hui moins que jamais, ne peut s'écrire dans un cadre national. Elle doit décrire les flux d'objets, de capitaux et de savoirs qui traversent les cultures dans un monde globalisé.

Le XIXe siècle, avec Karl Marx, a théorisé le fétichisme de la marchandise dans *Das Kapital* (1867)[22]. Marx énonce le paradoxe majeur qui sous-tend l'idéologie de ses contemporains : tandis que le système de production réduit le travailleur à une chose, l'artefact industriel acquiert le caractère fantasmatique d'un être vivant, créé comme par magie, sorti tout armé du néant. Les objets rescapés du temps apparaissent alors comme les témoins vivants d'un monde disparu. On demande à cette culture matérielle d'assumer, à elle seule, la représentation exhaustive d'une culture spirituelle passée, comme si la matière, vivante,

contenait tout entier l'Esprit qui l'a façonnée. À cet égard, la collection s'inscrit dans une problématique qui ne cesse, aujourd'hui, de croître en importance dans les pays germaniques: celle du sacré. La thèse du désenchantement du monde proposée par Marcel Gauchet est bien connue[23] ; reprenant un concept développé par Max Weber, Gauchet interprète le XIXe siècle comme une période marquée par le déclin de la religion, dans un monde que déserte le sacré. Le christianisme deviendrait, selon cette théorie, la *dernière* religion, celle qui acte paradoxalement la *sortie* de la religion. Or ce principe d'explication est justement dénoncé ; Hans Joas lui reproche de ressasser un discours dominant au XIXe siècle, et qui attribue à la science le pouvoir de dissiper l'obscurantisme religieux[24]. Joas montre que le sacré n'a pas disparu de nos sociétés depuis l'ère industrielle, bien au contraire. Le besoin de sacré s'investit simplement dans d'autres formes que celles autrefois canalisées par les religions révélées. Or la collection confère une puissance toute particulière aux objets ségrégés du monde utilitaire, et qu'on expose dans un espace silencieux, imbu de respect ; bref, la collection même relève d'une pratique du sacré.

Cette esquisse terminée, je désire à présent souligner l'importance que revêt une réflexion nourrie par l'*historiographie des collections*. Trop d'historiens et d'historiennes des collections, au XXIe siècle, commettent l'erreur de négliger les leçons de leurs devanciers. Qu'on le veuille ou non, la fin des Lumières et le XIXe siècle ont construit l'histoire actuelle des collections; mais cette leçon du passé, trop de contemporains la négligent encore. Nous l'ignorons à nos dépens. Je me limiterai, pour illustrer ce point, à l'examen de quelques figures phares.

Sir Horace Walpole n'a pas seulement été un grand collectionneur ; politicien whig, il a été fasciné par les débris d'un pouvoir royal que son parti avait contribué à neutraliser au profit du parlement[25]. Sa reconstitution de la collection du roi Charles Ier, à cet égard, me paraît exemplaire – c'est, à mon avis, la première de ce type ; elle se fonde sur une histoire du goût[26]. Car Walpole acquiert les notes d'un artiste, George Vertue, qui ambitionnait d'écrire l'histoire de l'école britannique. Walpole publie les vies des peintres anglais, mais n'oublie pas de faire justice aux agents artistiques de la Grande-Bretagne, comme à ses grands collectionneurs au XVIIe siècle ; cette triade lui parait conférer au monde de l'art anglais sa structure même. Reprenant les notes de Vertue et d'un grand marchand de tableaux, Abraham van den Doort, il reconstitue la collection de Charles Ier d'Angleterre, qui trahit une passion royale pour la peinture européenne ancienne ; cet ensemble a inspiré bien des artistes anglais, avant d'être liquidée après la décapitation du monarque en 1649. Walpole est également un grand metteur en scène de sa propre collection à Strawberry Hill, une *country house* néo-gothique. Walpole, auteur de romans noirs qui dépeignent un Moyen Âge parcouru de fantômes, a compris le rôle de l' « immersion » émotionnelle pour le collectionneur – je désigne ici la capacité de créer, à l'aide d'un décor théâtral, une atmosphère capable de plonger le visiteur, comme par magie, dans un passé lointain soudain ramené à la vie[27]. Enfin, Walpole nous a légué un concept capital pour notre discipline : la « serendipity[28]». Le terme désigne l'art de saisir le hasard au vol, au cœur de l'enquête scientifique. Ce coup de la fortune prend la forme d'une apparition soudaine – rencontre fortuite, accident, coïncidence ; cette apparition, il faut la reconnaitre sur le champ, avant qu'elle ne s'évanouisse à jamais. Seule une longue préparation intellectuelle et émotionnelle du savant lui ouvre la maîtrise de cet «accident». Or le collectionneur, entre tous, est le maître par excellence de la *serendipity*. Le hasard des ventes, et des brocantes le jette soudain devant la rareté. Il faut reconnaître cette apparition fugace, et l'acquérir sans différer. La collection se construit sur la base d'une logique d'acquisition, mais paradoxalement, cette logique est condamnée à opérer sans cesse sur l'*occasio*. Or le concept de Serendipity a été approprié par les sciences dures dès les années 1980. En histoire des collections, il est resté lettre morte.

Une deuxième figure a transformé l'histoire des collections au XIXe siècle. Son nom est bien connu des littéraires, puisqu'il s'agit de Goethe[29]. Fruit d'un long dialogue avec Friedrich Schiller, *Der Sammler und die Seinigen* (1798-99) relève d'une réflexion plus vaste, consacrée à ce qu'on appelle le classicisme de Weimar[30]. Les deux écrivains tentent en effet de penser l'action d'un agent essentiel du retour à l'antique en 1800 : le collectionneur de peintures, mécène des arts. *Der Sammler* est une nouvelle répartie en huit lettres ; Goethe prétend qu'elles sont écrites par un collectionneur aux éditeurs - Schiller et Goethe lui-même - d'un périodique célèbre, les *Propyläen* (1799). Goethe y esquisse les contours d'une figure idéale : le collectionneur d'art classique. Mais ce discours prescriptif comporte une belle étude sur la collection en général. *Der Sammler* propose une réflexion ludique mais riche. L'acte de collectionner est tout d'abord saisi dans la dynamique des générations. Goethe n'a eu qu'à retourner son approche sociologique sur lui-même pour nourrir son analyse. Son père, le grand juriste Johann Caspar Goethe, avait effectué un Grand Tour en Italie, et en avait même rapporté un compte-rendu à vrai dire très ennuyeux. Goethe, avant de partir lui-même pour la péninsule, a pu admirer des gravures représentant des vues de Rome dans l'antichambre de la maison paternelle. *Der Sammler* montre que de père en fils, le métier, les valeurs, les chasseurs d'objets changent, comme leurs trouvailles. Goethe pose les fondements d'une étude culturelle de la collection dans la durée. Il nous propose également une *typologie* des collectionneurs – cinq types exactement ! Puis il analyse les différentes visions de l'art qui impriment leur marque sur les collectionneurs – du fétichiste à l'amant du beau idéal, qui aspire à créer un *instrumentarium* pour expérimenter ce beau[32]. Mais surtout, Goethe évalue comment la collection construit l'identité de son auteur, et les modalités de sa propre ouverture à ses semblables. A ses yeux, il est un bon usage de la collection : elle sert à régler notre rapport à autrui, et à programmer une vraie formation par l'œil.

L'époque romantique déclenchera une des plus grandes enquêtes de l'histoire sur les collections contemporaines ; la cible principale de cette enquête est l'Angleterre. Après la Révolution, la Grande Bretagne accumule une telle puissance financière, que ses élites accaparent une grande partie des œuvres d'art que les circonstances politiques ou économiques déversent alors sur le marché[33]. Ces collections fabuleuses ne sont guère accessibles au public. Pourtant, c'est l'Angleterre qui théorise dès le début du XVIIIe siècle la contemplation démocratique de l'art. Dans un essai fameux, « The pleasures of the imagination » (1711)[34], Joseph Addison remarque que si tel collectionneur possède la matérialité d'un tableau, l'image dégagée par cette œuvre appartient à tous ceux et celles qui la contemplent ; ce droit, accordé à chacun, de constituer une galerie mentale de tableaux, devient un enjeu démocratique dès la fin du XVIIIe siècle. Plusieurs aristocrates finissent par comprendre cet enjeu ; ils ouvrent leurs palais. En 1805, ils fondent même la British Institution pour y ouvrir des expositions de maîtres anciens, et de peintres anglais vivants. En 1824, la naissance de la National Gallery couronne cette réflexion, comme la massive exposition de Manchester en 1857, qui réunit des dizaines de milliers de chefs-d'oeuvre prêtés par l'aristocratie[36]. Deux historiens d'art allemands vont focaliser leur travail sur cette nouvelle donne. Johann David Passavant effectue un voyage en Angleterre, pour passer en revue ces galeries privées si pleines de trésor[37]; durant les mêmes années, Gustav Waagen effectue un inventaire similaire, mais inclut les collections parisiennes dans son ouvrage[38]. Ses travaux ont la sécheresse d'une liste d'œuvres, agrémentées par quelques commentaires sur l'authenticité et l'état de chaque œuvre inspectée ; de commentaires esthétiques, aucun. Cependant, c'est la première fois qu'une analyse extensive, informée est menée par un *connoisseur* sur les collections d'art existant dans un pays moderne. Waagen propose une évaluation presque philologique des œuvres d'art les plus importantes qui ont survécu aux outrages du temps. Waagen semble étudier un corpus figé dans les palais qui les abritent – on est loin de la science offerte par Buchanan, qui reposait sur l'histoire des collections dispersées.

C'est sur la base d'entreprises si typiques du XIXe siècle que l'histoire des collections a pu s'élever vers de nouveaux sommets. La plus profonde contribution de cette période doit son existence à l'amitié entre deux hommes que tout séparait : le Suisse Jacob Burckhardt et le Français Eugène Müntz. Le premier a laissé un long essai, « Die Sammler » (*Les collectionneurs*), qui sera publié en 1898, un an après sa mort, dans ses fameux *Beiträge*[39]. Ce recueil, consacré à la Renaissance, propose une réponse, par Burckhardt, à son premier livre, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860). Le premier ouvrage publié par Burckhardt tentait de reconstruire l'univers culturel qui, en Italie, avait initié la modernité. Cependant, dans son essai, Burckhardt avait échoué à placer l'art dans la vaste construction culturelle qu'il avait échafaudée, et il avait finalement exclu les arts à contrecoeur. Burckhardt n'abandonna jamais ce problème ; mais pour le résoudre, il aurait fallu se plonger dans plusieurs archives familiales de la Renaissance. Peu versé dans l'art de dépouiller des archives, Burckhardt tira un usage brillant des documents originaux publiés par Eugène Müntz, dont l'*Histoire de l'art pendant la Renaissance* était d'ailleurs très appréciée. Mûri par ses lectures, Burckhardt divise les *Beiträge* en trois parties : une section dessine l'évolution du Maître-autel peint à la Renaissance. Ce genre est tiraillé entre la tradition de la dévotion publique et les nécessités induites par un regard sécularisé, qui recherche le plaisir dans une œuvre peinte. La deuxième section, consacrée au portrait, examine les enjeux d'un genre qui a tant contribué à célébrer, et même à forger l'idéal de l'Individu dans l'Italie de la Renaissance. La troisième section examine les relations qui se tissent entre collectionneurs et artistes. Ce sont les collectionneurs de la Renaissance qui confèrent un statut nouveau à l'œuvre d'art ; les artistes leur proposent des modèles, mais doivent satisfaire leurs exigences. Pourtant, les artistes tirent un bénéfice du contrat qui les lie à leurs commanditaires ; en travaillant à leur œuvre, ils construisent leur profil et leur réputation. Burckhardt examine donc les genres appréciés, leurs fonctionnalités, leur symbolisme culturel. Il saisit les occasions où l'art doit assumer son rôle dans la vie sociale, privée comme publique, des élites italiennes. Même une œuvre religieuse, commandée en vue d'une dévotion privée, sert également le regard esthétique du collectionneur qui le possède. Burckhardt souligne la nature des matériaux utilisés par l'artiste, et leur fonction dans l'histoire culturelle. Fabriquer une œuvre, revient donc à accomplir une tâche selon des priorités précises – matière, usage, prestige symbolique ou magique ; Burckhardt considère que cette « *Kunstgeschichte nach Aufgaben* [histoire de l'art selon les tâches][41]» constitue son testament méthodique.

Tels sont les grands problèmes qui touchent chaque historien des collections qui aborde le XIXe siècle ; quelle que soit l'ampleur de son objet, il ne peut échapper à ces questions de fond. Nous devons également redécouvrir les écrits de nos devanciers. L'histoire des collections a négligé cette source féconde d'idées nouvelles. L'histoire future des collections sera écrite sur le socle de ces lectures.

NOTES

1. Cette intervention retravaillée depuis 2011 a grandement profité de mes conversations avec Madame Elisa Rodriguez-Castresana, assistante scientifique à l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'université de Neuchâtel. Qu'elle en soit vivement remerciée.

2. Stanley Cavell, « Le monde comme choses, Collection des pensées sur la collection », in *Anthologie des cahiers du Musée national d'art moderne - Questions d'histoire de l'art*. Paris : Centre Pompidou, 2011, Vol.1 p. 5-41.

3. Dans les territoires germaniques, l'histoire de la culture matérielle est déjà très avancée à l'époque romantique : voir Gustav Friedrich Klemm, *Zur Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland*, Zerbst, G. A. Kummer, 1838 ; sur cet auteur, Peter Miller, « The Missing Link : 'Antiquarianism', 'Material Culture' and 'Cultural Science' in the Work of G. F. Klemm », in *Cultural Histories of the Material World*, Ann Arbor, Michigan University Press, 2012 p. 263-282 ; c'est le lieu de rappeler la force de Francis Haskell, *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion, and Collecting in England and France,* Cornell University Press, 1976 ; référons à trois études magistrales récentes : Dora Thornton, *A Rothschild Renaissance: Treasures from the Waddesdon Bequest*, British Museum Press, 2015 ; Jeremy Warren, *Renaissance Master Bronzes from the Ashmolean Museum*, Oxford, The Fortnum Collection, Ashmolean Museum, Daniel Katz, 1999 ; Pauline Prevost-Marcilhacy (éd.), *Les Rothschild. Une dynastie de mécènes en France*, Milan, Somogy, 2016, 3 vol.

4. William Buchanan, *Memoirs of Painting, With a Chronological History of the Importation of Pictures by the Great Masters Into England Since the French Revolution*, Londres, Ackerman, 1824, 2 vol.; Susanna Avery-Quash, Christian Huemer, *London and the Emergence of a European Art Market, 1780-1820*, Los Angeles, the Getty Center, 2019.

5. Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt, Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, Munich, Beck, 2020.

6. Philippe Grandcoing, *Les demeures de la distinction, Le phénomène châtelain dans le département de la Haute-Vienne au XIX^e siècle*, Thèse de doctorat, Université Paris I, 1997, 3 vol. ; Mark Girouard, *The Victorian Country House,* New Haven, Yale University Press, 1979.

7. Martin A. Ruehl, *The Italian Renaissance in the German Historical Imagination*, Cambridge University Press, 2015; Kathrin Maurer, *Visualizing the Past. The Power of the Image in German Historicism*, Berlin, de Gruyter, 2013 ; Rosanna Pavoni, *Reviving the Renaissance. The Use and Abuse of the Past in Nineteenth Century Art and Decoration*, Cambridge University Press, 1997, Stephen Bann, *Romanticism and the rise of History*, New York, Twayne, 1995.

8. Anne-Marie Seronde Babonaux, *Rome, croissance d'une capitale, De l'Urbs à la ville*, Paris, Edisud, 1980 ; Denis Bocquet, « Moderniser la ville éternelle, Luttes politiques, rivalités institutionnelles et contrôle du territoire, Rome 1870-1900 », *Histoire urbaine* n°9, 2004 pp. 97-109.

9.Sur le marché américain: *Art Crossing Borders, The Internationalisation of the Art Market in the Age of Nation States*, 1750-1914, éds. Jan Dirk Baetens & Dries Lyna, Leyde, Brill, 2019, particulièrement Jan Dirk Baetens and Dries Lyna, «Towards an International History of the Nineteenth-Century Art Trade», p. 1-14 ; Leanne Zalewski, «Creating Cultural and Commercial Value in Late Nineteenth-Century New York Art Catalogues"» p. 99-126 ; *British models of Art Collecting and the American Response, Reflections Across the Pond*, éd. Inge Reist, Burlington, Ashgate, 2014 ; Flaminia Gennari Santori, *The Melancholy of Masterpieces, Old Master Paintings in America 1900-1914*, Milan, Cinq Continents, 2003 ; Malcolm Goldstein, *Landscape with Figures. A History of Art Dealing in the United States,* Oxford, University Press, 2000.

10. Florence Rionnet, *Les Bronzes Barbedienne, L'œuvre d'une dynastie de fondeurs (1834-1954)*, Paris, Arthena, 2016; Florence Rionnet, *La maison Barbedienne, correspondances d'artistes*, Paris, CTHS, 2008, publie la correspondance entre la Maison Barbedienne et l'ingénieur Achille Collas, copropriétaire de cette Société dès 1838, et qui a breveté un système de pointage facilitant la reproduction mécanique des sculptures.

11. Alistair Grant, Angus Patterson, *The Museum and the Factory,The V&A, Elkington and the Electrical Revolution*, Londres, Victoria and Albert Museum, Lund Humphries, 2018. Elisa Rodriguez-Castresana termine actuellement une thèse sur la question complexe de la copie de l'oeuvre d'art à l'ère industrielle (Université de Neuchâtel).

12. *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History,* ed.Costanza Caraffa, Courtauld Institute of Art, Kunsthistorisches Institut in Florenz Deutscher Kunstverlag, 2011.

13. Voir Volker Schaible, «Das Maschinenzeitalter in der Gemälderestaurierung», in *Die Kunst der Restaurierung. Entwichlungen und Tendenzen der Restaurierungsaesthetik in Europa*, Röthlein, Deffner & Johann, 2005, p. 224-232; Manfred Koller, «Fragment und Alterswert, Zum Aesthetizismus in Restaurierung und Denkmalpflege seit dem 18. Jahrhundert», in *Die Kunst der Restaurierung, Entwichlungen und Tendenzen der Restaurierungsaesthetik in Europa*, Röthlein, Deffner & Johann, 2005, p. 25-34; Elizabeth Darrow, «Art in the Public Eye, Conservation in the Nineteenth

Century», *WAAC Newsletter* XVI, 3, 1994, p. 17-22; Giuseppina Perusini, «Il dibatto sulla pulitura dei dipinti della National Gallery e del Louvre alla metà dell' Ottodento: alcuni considerazioni generali», dans L*a cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, éd. Maria Beatrice Failla, Susanne Adina Meyer, Chiara Piva, Stefania Ventra, Rome, Camisano, 2013 p. 335-349; *Issues in the Conservation of Paintings*, éd. David Bomford, Mark Leonard, Los Angeles, Getty Conservation Institute, 2005; *Conservation in the Nineteenth Century*, éd. Isabelle Brajer, Londres, Archetype publications, 2013.

14. Voir surtout, sur ce point, l'apport capital de Joseph Mali, *Mythistory, The Making of a Modern Historiography*, Chicago University Press, 2003.

15. William Dalrymple, *The Anarchy, The Relentless Rise of the East India Company*, Londres, Bloomsbury, 2019 ; *Power and Plenty: Trade, War, and the World Economy in the Second Millennium*, éd. Ronald Findlay, Kevin O'Rourke, Kevin H. O'Rourke, Princeton University Press, 2007.

16. Mogens Trolle Larsen, *The Conquest of Assyria, Excavations in an Antique Land,* Londres, Routledge, 2014.

17. David Garrioch, *The Formation of the Parisian Bourgeoisie, 1690-1830*, Boston, Harvard University Press, 1997.

18. *The Empire of Things, Regimes of Value and Material Culture*, éd. Fred R. Myers, Santa Fe, School of American Research Press, 2001; Frank Trentmann, *Empire of Things, How We Became a World of Consumers, from the Fifteenth Century to the Twenty-First*, Londres, Allen Lane, 2016.

19. Pascal Riviale, « Eugène Boban ou les aventures d'un antiquaire au pays des américanistes », *Journal de la Société des américanistes,* 2001/87, p. 351-362.

20. Ting Chang, *Travel, Collecting, and Museums of Asian Art in Nineteenth-Century Paris*, Londres, Routledge, 2017.

21. Le chef d'oeuvre de ce type d'approche est : Wolfgang Schivelbusch, *The Railway Journey, The Industrialization of Time and Space in the Nineteenth Century*, Berkeley, University of California Press,1986.

22. William Pietz, *Le Fétiche, Généalogie d'un problème,* Paris, Kargo, L'Eclat, 2005 (1ère ed. 1985-88) ; William Pietz, «Fetishism and Materalism, the Limits of Theory in Marx », in *Festishism as Cultural Discourse*, éd. Emily Apter, William Pietz, Ithaca, Cornell University Press, 1991 p. 119-51 ; Caroline van Eck, *Art, Agency and Living Presence, From the Animated Image to the Excessive Object*, Berlin, de Gruyter, 2015 ; Nathalie Heinich, « Les objets-personnes, Fétiches, reliques et œuvres d'art », *Sociologie de l'art*, n°6, 1993, p. 25-55.

23. Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde, Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985.

24. Pour les lecteurs français, on se référera à la traduction : Hans Joas, *Les Pouvoirs du sacré, Une alternative au récit du désenchantement*, Paris, Seuil, 2020.

25. Michael Snodin, Cynthia E. Roman, *Horace Walpole's Strawberry Hill,* New Haven, Yale Center for British Art, Victoria and Albert Museum, Yale University Press, 2009.

26. Horace Walpole, *A Catalogue and Description of King Charles the First's Capital Collection of Pictures, Limnings, Statues, Bronzes, Medals, and Other Curiosities, Now First Published from an Original %anuscript in the Ashmolean Musæum at Oxford*, Londres, W. Bathoe 1758 ; Lawrence Lipking, *The Ordering of the Arts in Eighteenth Century England*, Princeton University Press, 1970.

27. *Stimmung als ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*, éd. Kerstin Thomas, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2010 ; Anna-Katharina Gisbertz, *Stimmung. Zur Wiederkehr einer aesthetischen Kategorie*, Munich, Fink, 2011 ; Oliver Grau, *Virtual Art, from Illusion to Immersion,* Cambridge, Mass, MIT Press, 2003.

28. Robert K. Merton, Elinor Barber, *The Travels and Adventures of Serendipity, A Study in Sociological Semantics and the Sociology of Science*, Princeton University Press, 2011. Le terme est utilisé par Horace Walpole dans une lettre à Sir Horace Mann, consul d'Angleterre à Florence, 28 janvier 1754, *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondance*, W. S. Lewis (éd.), New Haven, Yale University Press, t. 20, 1960 p. 407-411.

29. *Collecting and Historical Consciousness in Early Nineteenth-Century Germany*, éd. Susan A. Crane, Ithaca, Cornell University Press, 2018, p. 38 et s.

30. *Der Sammler und die Seinigen*, ed. Carrie Asman, Amsterdam, Dresden, Verlag der Kunst, 1997 ; Aleida Assmann, *Sammler - Bibliophile - Exzentriker,* Tübingen, Narr, 1998, p. 215 et s.

31. Johann Caspar Goethe, *Reise durch Italien im Jahre 1740*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1987.

32. Pascal Griener, *La République de l'œil, L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, Odile Jacob, 2010.

33. Hugh Brigstocke, *William Buchanan and the 19th Century Art Trade, 100 Letters to His Agents in London and Italy,* Londres, The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1982.

34. Joseph Addison, « The pleasures of the imagination », *The Spectator*, Londres: Tonson, s.d. [vers 1750] 8 vols T. 1, [No. 418 en 1712] pp. 248-254 ; Pascal Griener, *La République de l'œil*, *op.cit*., p. 83 et s.

35. Jonathan Conlin, *The Nation's Mantelpiece, A History of the National Gallery*, Londres, Pallas Athene, 2006.

36. C'est la plus vaste exposition d'art de tous les temps ; Elizabeth A. Pergam, *The Manchester Art Treasures Exhibition of 1857, « Entrepreneurs, Connoisseurs and the Public »*, Londres, Routledge, 2017.
37. Johann David Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien, nebst einem Bericht über den Bau des Domthurms zu Frankfurt am Main*, Francfort-sur-le-Main, Schmerber, 1833.
38. Gustav Friedrich Waagen, *Kunstwerhe und Künstler in England und Paris*, Berlin, Nicolai, 2 vol., 1837-1839.
39. Stella von Boch, *Jacob Burckhardts «Die Sammler», Kommentar und Kritik*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2004; Lionel Gossman, *Basel in the Age of Burckhardt, A Study in Unseasonable Ideas*, University of Chicago Press, 2002.
40. Eugène Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Paris, Hachette, 3 vol., 1888-1894 ; *Correspondance allemande d'Eugène Müntz*, éd. Michela Passini, Paris, Colin, 2012 ; Pascal Griener, « Pour une nouvelle histoire des images scientifiques. Eugène Müntz, la Renaissance et la nouvelle fonction de la photographie d'art », in *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History,* éd. Costanza Caraffa, Florence, Deutscher Kunstverlag, 2011 p. 101-116.
41. Témoignage d'Heinrich Wölfflin sur une idée que Burckhardt a formulée le 25 mai 1893, voir Heinrich Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte, Gedruchtes und Ungedruchtes*, Bâle, Schwabe, 1941, p. 143.

Pour citer ce document :
Collectionner aux XIXe et XXe siècles : les hommes, l'esprit et les lieux, Pauline Prevost-Marcilhacy et Patrick Michel (dir.), Actes du colloque tenu au musée de la Chasse et de la nature les 10, 11 et 12 mars 2011, 2021 [En ligne]

Document disponible en ligne à l'adresse suivante :
https://www.chassenature.org/documentaires/actes-de-colloques

FONDATION RANCOIS SOMMER
POUR LA CHASSE ET LA NATURE
60-62, rue des Archives
75003 Paris
01 53 01 92 40
www.chassenature.org

© 2021 Fondation François Sommer
ISBN 978-2-9549065-9-1